

Fauna improbable

Animales mitológicos de la antigua América

colección **idea**

Los libros de esta colección son sometidos a doble arbitraje externos y son evaluados por un comité editorial.

Fauna improbable. Animales mitológicos de la antigua América

Rocío Casas Bulnes

Editorial Universidad de Santiago de Chile, 2024
Av. Víctor Jara 3453, Estación Central, Santiago de Chile
Tel.: +56 2 2718 0080
www.editorial.usach.cl

© Rocío Casas Bulnes, 2024

I.S.B.N. edición impresa: 978-956-303-685-5
I.S.B.N. edición digital: 978-956-303-686-2

Director Editorial: Galo Ghigliotto G.
Edición: Katherine Hoch
Diagramación: Andrea Meza V.
Diseño de portada: Felipe Santander
Montaje de portada: Ana Ramírez P.

Directora Colección IDEA:
Cynthia Shuffer Mendoza

Las ilustraciones contenidas en este libro fueron realizadas por la autora a partir de registros fotográficos de piezas en museos de Chile, México y Perú.

Primera edición, mayo 2024

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico o mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo de la editorial.

Impreso en Chile

Rocío Casas Bulnes

Fauna improbable

Animales mitológicos de la antigua América



colección **idea**

ÍNDICE

Introducción	13
AGUA.....	41
TIERRA.....	71
AIRE	133
FUEGO	191
Conclusiones	221
Bibliografía.....	231
Agradecimientos.....	237

A mis amados hijos Gael, Fidel y Luz

Ahora, he aquí el signo de la tierra que se disuelve en el agua,
el agua en el fuego, en el fuego el aire, el aire en la conciencia.

PADMASAMBHAVA, *Libro tibetano de los muertos*

Introducción

La literatura prehispánica como mito

Los árboles están lejos
pero un día
llegaremos a ser árbol.

JORGE TEILLIER

Las primeras apariciones de fauna en la literatura latinoamericana pueden leerse como un estudio del comportamiento animal que es propio y significativo. Y como todo hábitat determina a profundidad el comportamiento y forma de cualquier ser vivo. Aquí habría primero que observar dónde se mueven los protagonistas de esta historia. Los animales habitan en un terreno con características muy particulares. Nuestro arte más antiguo de la palabra escrita en Latinoamérica permanece en un lugar incómodo. No ha sido posible aún denominarlo satisfactoriamente. “Literatura prehispánica” nos obliga a seguir mirando la historia de este continente como una serie de eventos que ocurrieron a partir de la invasión europea, dejando el inmenso mundo que quedaba atrás, por mucho, como la preparación para que algo más importante ocurriera. “Literatura antigua” permite la confusión con la literatura colonial como parte del grupo, lo cual es irónico puesto que varias de las obras literarias que aparecen

aquí fueron escritas después de la conquista, por diferentes manos, a veces en diferentes tiempos. “Literatura precolombina” presenta el mismo problema del primer caso, aunque esta vez pone a prueba de vida un supuesto que es aún más inverosímil: aquel en que Cristóbal Colón, un navegante con la cabeza llena de fantasías y lecturas, descubrió América. Y no es que aquí se piense que las ficciones, fantasías y lecturas son menos válidas. Sólo que este libro se planta en un terreno movedizo desde el inicio, quizás por su anciana vitalidad, por verse impedida a nombrar su propia materia de estudio con exactitud. Esto pareciera ser algo profundamente significativo, algo que se incrusta en la naturaleza misma de sus metodologías.

Algo cierto es que en el traspaso de una lengua a otra, así como de la forma de registro oral al escrito, quedó registrado un universo, una visión de mundo. El discípulo de Ángel María Garibay, Miguel León Portilla, cuenta algo que su maestro solía decir. Los poemas nahuas, por ejemplo, eran antes una actividad colectiva, dichos en compañía de música, junto al honor del copal y el fuego. En nuestros días no tenemos todo eso. “Es cierto que se pierden muchas cosas. Antes eran como una mariposa que revoloteaba. Ahora quedaron en la luminosa prisión del alfabeto”. Así nacieron también *La Ilíada* y *La Odisea*, cuando alguien que pensamos que fue Homero puso esos relatos poéticos por escrito. Es una prisión porque al ser escrita se fija, queda encerrada en caracteres impresos. Es luminosa porque sin ella quizás no tendríamos nada (León Portilla).

Sabemos que mucho fue destruido. Mas cuando amainó el fragor de las armas, como dice Garibay, los hombres de letras, cultos y misioneros que llegaron hasta este continente fueron adentrándose en su cultura, convirtiéndose a veces en investigadores de la misma. Encontraron muchos textos en lengua original y los rescataron al traducirlos y transcribirlos. Hoy la realidad que tenemos es que impresiona la cantidad enorme de escritos existentes en lengua azteca, que como verdaderos sobrevivientes sortearon las eras, el desprecio o ignorancia de los hombres, y a los que ahora tenemos a nuestra disposición (p. 9).

Le debemos mucho al siglo XVI y XVII por su atención a conservar materiales en lengua azteca, gente que dio su vida en ello como Fray Bernardino de Sahagún (*La literatura de los aztecas*, p. 10) dice Garibay. Y esto no sólo ocurre en México sino que en Mesoamérica entera, así como en la zona andina. En los años sesenta, cuando José María Arguedas traduce por primera vez al español el manuscrito quechua *Dioses y Hombres de Huarochirí* desenterró realidades que ahí descansaban lejos de la mirada de todos. Mucho tiempo atrás en el siglo XVI, tuvo que ser el sacerdote Francisco de Ávila quien mandara a compilar este escrito para poder combatir mejor las “idolatrías” de aquel lugar. Así, sin querer, terminó conservando el texto más remoto en esa tierra.

Mirando hacia el pasado nos encontramos con nuestros textos, fundacionales, con las raíces más profundas. Los animales, como puede apreciarse, no pertenecen al título del manuscrito de Huarochirí, quizás porque en ojos de un español no eran una presencia tan importante como la de un hombre o un dios, a quien por lo demás había que transformar, a toda costa, con premura. Sin embargo, entre otras cosas, la obra final es una puerta abierta hacia esos seres que no eran ni dioses ni hombres mas se comunicaban activamente con ambos para determinar también su quehacer, muchas veces adoptando el papel de estos. Es tan importante su presencia que Luis Millones, uno de los más grandes prehispanistas contemporáneos del mundo andino, y Renata Mayer dedicaron un trabajo enteramente a ellos que derivó en el libro *Dioses y animales de los Andes peruanos: el manuscrito de Huarochirí*, de gran valor, sobre todo antropológico, con el cual este libro está en activo diálogo cada vez que se da la entrada a uno de los animales pertenecientes al territorio andino.

En una conversación con José Luis Martínez, Director del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes en México (Conaculta), recordó la forma en que Miguel León Portilla como Alfredo López Austin —uno desde la filosofía y otro desde la historia— han señalado pasajeramente la necesidad de establecer un puente entre las culturas andinas y mesoamericanas

prehispánicas, puesto que, si bien muestran similitudes y diferencias sumamente significativas, es un trabajo que aún no ha sido desarrollado a profundidad. El presente libro espera avanzar en dicho camino ya atisbado por el pensamiento contemporáneo latinoamericano.

Semilla

El capullo desaparece al abrirse la flor, y podría decirse que aquel es refutado por esta; del mismo modo que el fruto hace aparecer la flor como un falso ser allí de la planta, mostrándose como la verdad de esta en vez de aquella. Estas formas no sólo se distinguen entre sí, sino que se eliminan las unas a las otras como incompatibles. Pero, en su fluir, constituyen al mismo tiempo otros tantos momentos de una unidad orgánica, en la que, lejos de contradecirse, son todos igualmente necesarios, y esta igual necesidad es cabalmente la que constituye la vida del todo.

G.W.F. HEGEL

Esto escribe Hegel en el Prólogo de su *Fenomenología del espíritu*, mostrando así que la filosofía no puede encerrarse en un marco de antagonismos. Pensar en lo verdadero y lo falso como cuestiones separadas es peligroso porque limita una mirada amplia. Cuando se mira de cerca se ve cómo una cosa está más unida a otra de lo que parece, entonces la diversidad no implica contradicción. La semilla y el árbol son cuerpos entre sí diferentes y que incluso pueden mirarse como incompatibles (p. 10). El espíritu en Hegel es, por lo tanto, ese hábito que pasa de la semilla a la flor y el fruto, cambiando de cuerpos en constante movimiento. El espíritu permanece siempre igual a sí mismo pese a su enajenación: lo pone en sí y para sí como uno de sus momentos y retorna a su sí mismo. El espíritu es verdadero sujeto y, a la vez, el ponerse a sí mismo, el enajenarse, duplicarse y devenir otro de sí mismo, dice el filósofo José Santos-Herceg (2000), en “Amor, vida, formación: tras la huella del espíritu

hegeliano”, un estudio que fue de utilidad para comprender la procedencia de la concepción del espíritu en Hegel.

Este todo, sin embargo, se presenta como verdad, como resultado, sólo al final del desarrollo. De la misma manera que el embrión es en sí el ser humano completo y, pese a ello, no lo es aún para sí, con lo que necesita de su desarrollo, el espíritu requiere de formación (p. 241).

Para acercarse a la literatura prehispánica en sus aspectos mitológicos fue necesario tener varios problemas en cuenta. Uno de ellos fue la calidad metamórfica de dichos textos. Pensar en la historia de una literatura antigua americana implica, en la mayoría de los casos, una persecución inacabable. Hay que imaginarse la escritura mucho antes de serlo, acompañada como ya vimos de otras manifestaciones hoy también llamadas artísticas, que corre libre de boca en boca por las edades, siendo aumentada y modificada inevitablemente en cada voz, adaptándose al tiempo y lugar particulares. Es un arte de la palabra metamórfico como animal vivo y con todo tipo de cuerpos fantásticos.

Estos cuerpos literarios fueron seleccionados en cuatro capítulos o grupos temáticos: agua, aire, tierra y fuego. A su vez, cada uno se subdivide en dos textos de carácter también por temas en común. En esta investigación se optó por mostrar un universo complejo y, en pos de resguardar una mirada panorámica, cada capítulo tiene la misma importancia que el resto. Se trata de una decisión con repercusiones formales y de contenido, pues dentro del material analizado existen más apariciones animales en los territorios de la tierra o del aire, así que sobre todo en estos casos se ha debido dejar fuera una buena cantidad de momentos en los actúa que la fauna. Quienes finalmente pertenecen a estas páginas son aquellos que pueden mejor apreciar un estudio del comportamiento animal por medio de sus mitologías.

Las obras literarias aquí analizadas, y que entran dentro del concepto de bibliografía primaria, son textos algunas veces

escritos en tiempos prehispánicos y traducidos posteriormente. Otros fueron escritos en español o lengua nativa durante los siglos XVI y XVII. No se toma en cuenta el siglo XVIII en adelante porque se analizan textos que intencionalmente intenten recuperar el arte de la palabra previo a la llegada europea, lo cual está aún muy cerca de aquellos tiempos. Como ya se mencionó, es realmente fértil el trabajo que se hizo desde el siglo XVII hacia atrás. Y aunque en este libro no se desmerece el trabajo literario del siglo XVIII, sí se plantean marcadas diferencias respecto a las formas de la llamada literatura colonial. Se analizarán fragmentos de las siguientes obras: en Mesoamérica el *Popol Vuh* y *Chilam Balam* para el área maya; los poemas aztecas o “Cantares mexicanos”, así como las narraciones mitológicas, compilados por Miguel León Portilla y Ángel María Garibay en diferentes libros, el *Huehuetlatolli* y la *Visión de los vencidos* nahua también compilados por León Portilla; asimismo se incorporaron algunos registros tomados por Fray Bernardino de Sahagún en su *Historia general de las cosas de la Nueva España*; para el área andina aparece el ya mencionado *Dioses y hombres de Huarochirí*, los *Comentarios Reales* del Inca Garcilaso de la Vega, la *Nueva crónica y buen gobierno* de Guamán Poma, algunas anotaciones de Cristóbal de Molina en su *Fábulas y mitos de los incas* así como poemas incaicos y preincaicos tomados de diferentes antologías. Se han dejado fuera textos de enorme valor literario escritos durante los siglos XVI y XVII que, sin embargo, no tienen una búsqueda consciente de registro sobre la literatura prehispánica¹.

Como ya se ha mencionado, en esta literatura prehispánica podemos identificar distintos niveles de metamorfosis. Si a tal cosa se suma el interés por leer estos textos desde su calidad mitológica, habrá que tomar en cuenta que la mitología es en sí un cuerpo metamórfico, similar de esa forma a lo prehispánico

1 Entre ellos se encuentran todos los cronistas, así como *La Araucana* de Alonso de Ercilla y el *Primer viaje alrededor del globo* de Antonio Pigafetta. Los dos últimos constituyen, sin embargo, un gran tesoro del acervo artístico chileno en cuanto a su cultura antigua —uno para el mundo araucano y el otro en el magallánico—, y merecerían una investigación propia.

literario. Esta investigación concibe la mitología como grandes narraciones que se remontan hasta tiempos incalculables y funcionan de forma poética, con imágenes y metáforas, pues si se leen de forma literal no se llegará a su sentido más profundo.

Fue necesario utilizar la perspectiva de la filosofía de la cultura para dar respuestas a preguntas de carácter filosófico como la existencia de una literatura prehispánica, cosa que esta investigación defiende, por lo que fue ineludible Ernst Cassirer con su *Filosofía de las formas simbólicas*. Asimismo, fue necesario definir una posición frente a la mitología, considerando que la palabra mito contiene significados muchas veces opuestos. Existen perspectivas que lo consideran una historia ficticia; aquí se tomó la lectura contraria, propuesta por Mircea Eliade en diferentes trabajos como por ejemplo *Mito y realidad*, donde el mito se ve como "...una 'historia verdadera', y lo que es más, una historia de inapreciable valor, porque es sagrada, ejemplar y significativa". Si bien Eliade proviene de un contexto occidental, sus investigaciones permanentemente buscan el descentramiento de las perspectivas europeas.

El análisis de los animales se plantea desde una lectura simbólica de corte mitocrítico, que entiende los símbolos como un tipo de saber universal aunque contiene elementos diferenciadores (Jung, p. 106). Para identificar, por ejemplo, las diferencias entre las significaciones simbólicas prehispánicas y europeas en cuanto al animal se tomó en cuenta el concepto de inteligencia animal de Gilbert Durand, así como su propuesta que delimita el régimen nocturno de la imagen, mucho más común en el caso andino y mesoamericano, y el diurno, que identifica más al europeo (p. 213). *Fauna improbable* considera la obra de Durand *Las estructuras antropológicas del imaginario* como una de las más completas revisiones de los imaginarios simbólicos y sus características que actúan en las representaciones de animales a estudiar. Lo cual fue una vía de lectura iluminadora, ya que aquí se comprenden las representaciones de animales mitológicos prehispánicos en su capacidad de portar conocimiento e identidad significativos.

Es necesario destacar el uso que hasta aquí se ha hecho de la palabra metamorfosis. La obra de Ovidio del mismo nombre es un modelo formal en todo momento, ya que el trabajo que hizo este poeta en el siglo I fue compilar toda la mitología grecolatina y hacerla avanzar en un conjunto de relatos que se pueden leer de forma independiente así como en su conjunto. Dicho ejercicio se hermana con interés en este libro. “El espíritu, ciertamente, no permanece nunca quieto, sino que se halla siempre en movimiento incesantemente progresivo” (p. 12), continúa Hegel. Lo cual dentro de este contexto inevitablemente recuerda a lo dicho hacia el final de *Metamorfosis* de Ovidio, respecto a que “Todo se transforma, nada perece” (p. 450). Entre la imagen de la semilla en Hegel y la concepción mitológica de Ovidio hay una evidente sincronía. En *Metamorfosis* —obra maestra que además es un gran poema y en este sentido queda por mucho en las alturas de esta investigación— los relatos míticos se hilan formando una gran narración donde los seres vivos pasan por cuerpos humanos, animales, vegetales y minerales en un eterno fluir. Es así el universo que vemos en los relatos y poemas mitológicos de la literatura prehispánica, y aunque este libro contemple sólo la presencia animal —en gran parte porque ha sido la menos estudiada— las transformaciones de cuerpos son constantes.

Hegel señala como notorio que en la época en que su *Fenomenología del espíritu* estaba siendo escrita, al mismo tiempo, se gesta y transita hacia otra época. Utiliza el ejemplo de un embrión que vive en un proceso de acumulación, nutriéndose, para después despertar y nacer luego de haberse desprendido paulatinamente de su figura antigua. Del mismo modo el espíritu se va formando en silencio y lentitud, desprendiéndose del viejo mundo. La misma imagen utiliza *Metamorfosis* en algunas líneas más adelante, esta vez uniendo la metáfora del árbol y el humano dentro de las estaciones de la naturaleza:

(...) ¿no ves cómo el año transcurre en cuatro fases, imitando así nuestras edades? En efecto, al llegar la primavera es delicado y lactante, parecidísimo a la edad de un niño: entonces la

hierba brillante, todavía sin fuerza, es jugosa y tierna, y deleita a los campesinos esperanzados. Todo florece entonces, y el fértil campo juega con los colores de las flores, y todavía no hay vigor en las hojas. Después de la primavera, el año, fortalecido, pasa al verano y se convierte en un vigoroso joven; en efecto, no hay estación más robusta, más feraz ni más ardiente. Le sigue, después ya el fervor de la juventud, el otoño, maduro y sosegado, a medio camino por su moderación entre el joven y el viejo, con canas también en las sienes. Después llega con paso tembloroso el invierno, senil y ajado, despojado de sus cabellos o, si alguno tiene, canoso. También nuestros propios cuerpos se transforman continuamente, sin pausa, y ni lo que fuimos ni lo que somos lo seremos mañana (p. 450).

“El espíritu ha roto con el mundo anterior de su ser allí y de su representación y se dispone a hundir eso en el pasado, entregándose a la tarea de su propia transformación” (p. 12), continúa Hegel. Y en esa transformación se conserva a sí mismo, aunque los rastros de lo que había sido puedan ser cada vez menos visibles.

En el devenir de la *Fenomenología del espíritu* se busca lo verdadero. Esta búsqueda es uno de los sellos dentro de la filosofía occidental, no así en la literatura. El arte no tiene como requisito buscar la verdad, muchas veces ni siquiera cree en su existencia. Sin embargo, esta concepción que los estudiosos de las manifestaciones culturales asumimos hoy debe relativizarse en el caso de lo prehispánico, pues todas nuestras concepciones estéticas están permeadas por lo occidental y deberán mutar en pos de una lectura más adecuada. Lo que aquí nos interesa es esa constante transformación de la que todo está hecho, incluidos nosotros, y especialmente la mitología que descansa en los textos antiguos. No se trata de una unidad originaria ni inmediata, diría Hegel continuando con su idea de espíritu, sino una reflexión del ser otro en sí mismo o una igualdad que va restaurándose dentro del devenir de sí mismo antes descrito. Como la imagen de un círculo donde el fin es también el comienzo y también, muy importante, su desarrollo (p. 15).

Sin embargo, incluso la idea de verdad filosófica en Hegel nada tiene que ver con un absoluto inamovible. Sigue avanzando la reflexión y pasa por el problema del pensamiento matemático. Este responde de forma única, a la manera de una verdad determinada, a preguntas como de qué manera se calcula el cuadrado de la hipotenusa, cuándo nace Julio César o cuánto mide un espacio. “Pero la naturaleza de esta llamada verdad difiere de la naturaleza de las verdades filosóficas” (p. 24), tanto más de las verdades relacionadas al arte y en mayor medida cuando nos referimos a un arte como lo es la literatura prehispánica que no nace ni muere desde esta mirada, pues “La manifestación es el nacer y el perecer, que por sí mismo no nace ni perece, sino que es en sí y constituye la realidad y el movimiento de la vida de la verdad” (p. 27).

Germen

En “Fundamentos para una teoría de la experiencia hermenéutica” de *Verdad y método*, Hans-Georg Gadamer dice que “sólo la distancia en el tiempo hace posible resolver la verdadera cuestión crítica de la hermenéutica, la de distinguir los prejuicios verdaderos bajo los cuales comprendemos, de los prejuicios falsos que producen los malentendidos”. Esta gran distancia en el tiempo que tenemos frente a la literatura prehispánica, nos ayuda entonces a lidiar con la incomodidad ya mencionada y en vez de desechar la idea de esta posible lectura, o de ignorar los prejuicios en pos de una propuesta epistemológica sin grietas, puede ser que la incomodidad inicial sea un motor en este análisis. Para comprender las tensiones y similitudes entre el pensamiento de Hegel y Gadamer fue de gran utilidad el artículo de Luis Eduardo Gama titulado “Una tensa cercanía: Hegel, Gadamer y el concepto de experiencia”. El autor muestra:

La presencia de Hegel en una de las ambivalentes más latentes al interior de la cuestión de la experiencia hermenéutica. La relación llena de tensiones entre estos dos autores se puede ahora atestiguar de otra manera, si recurrimos a la ambigüedad de la fórmula de la fusión de horizontes. (...) esta fusión representa el punto de contacto y a la vez de ruptura entre Gadamer y Hegel. Por una parte, la fórmula hace referencia a la superación de las barreras particulares que separan las culturas individuales y las épocas en la unidad del único horizonte histórico. Por otro lado, sin embargo, la expresión debe hacer presente el carácter del reconocimiento propio de la experiencia hermenéutica y conservar, en consecuencia, la alteridad insuperable de la tradición que nos sale al paso (p. 76).

Hay un mito compilado por Ovidio donde Febo, el dios del Sol, es flechado por Cupido como castigo por jactarse de ser un mejor arquero. Es la misma flecha la que punza con su filo a todo aquel enamorado de la literatura prehispánica. Con esta imagen entramos en el proceso de comprensión de que “(...) comienza allí donde algo nos interpela. Esta es la condición hermenéutica suprema. Ahora sabemos cuál es su exigencia: poner en suspenso por completo los propios prejuicios” (Gadamer, p. 369). Interpelados por las letras antiguas sólo queda continuar adelante en la senda que vamos abriendo conforme avanzamos, pues los trayectos que llevan a la lectura de textos antiguos latinoamericanos no han sido suficientemente explorados y la maleza crece con rapidez. Este camino en particular es uno que se está ensayando mientras nos abrimos paso en las siguientes páginas.

Las preguntas que de aquí se desprenden —¿qué características contiene el estudio del comportamiento animal en la literatura prehispánica?, ¿cómo acercarse a esta literatura?, ¿qué nos dicen los modelos mitológicos universales sobre estos seres y cuáles son sus particularidades?, ¿cuál es el universo propio que aquí se asoma?—, entonces, son la oportunidad de ampliar la perspectiva. En Gadamer esta es precisamente la esencia de la pregunta: abrir posibilidades y mantenerlas abiertas. Un

prejuicio puede hacerse cuestionable, lo que no indica que lo dejemos de lado para sustituirlo por otro. “Esta es más bien la ingenuidad del objetivismo histórico, la pretensión de que uno puede hacer caso omiso de sí mismo” (p. 369), dice Gadamer y esta es una actitud que se tiene presente al explorar el camino aquí planteado. Lo cual nos distancia de un Hegel que recomendaría recordar la necesidad del escepticismo proyectado sobre la conciencia, por ser el único camino para que el espíritu pueda observar lo que es verdad. Para esto, deben dejarse a un lado los pensamientos y opiniones naturales, así como las representaciones (p. 44).

La respuesta de Gadamer a Hegel, en este sentido, da lugar a nuestros pensamientos y opiniones naturales, por supuesto con cierta cautela. Conservando siempre presente la imagen metamórfica de la semilla en Hegel, desviamos el crecimiento de este árbol para alcanzar un espacio más soleado. En él la meta es la comprensión y ella sólo es posible cuando no son arbitrarias las opiniones previas con las que se inicia. “Por eso es importante que el intérprete no se dirija hacia los textos directamente, desde las opiniones previas que le subyacen, sino que examine tales opiniones en cuanto a su legitimación, esto es, en cuanto a su origen y validez” (p. 334).

La hermenéutica de Gadamer es muy bienvenida en este contexto porque permite integrar diferentes perspectivas en pos de una lectura lo más completa posible, mientras el pensamiento gira circularmente en torno a nuestro objeto de estudio que es la literatura prehispánica. Se trata de un círculo hermenéutico que se va acercando cada vez más a la cosa. No vicioso, ni permisible. En él reside una posibilidad de conocimiento más originario (p. 332).

“La conciencia mítica sabe de sí misma, y en este saber ya no está enteramente fuera de sí misma” (p. 341), se explica en *Verdad y método*. Con esa conciencia nos acercamos a las formas que se han metamorfoseado a través del tiempo y continúan mutando ante nuestros ojos en el ejercicio de la lectura. El árbol contiene en sí la memoria de la semilla y del germen, estados anteriores de su espíritu. Un mito contenido en un poema o

en una narración escrita sabe de su pasado oral y de sus diferentes devenires, estos descansan en los rincones de las palabras, lanzando el brillo de su antigüedad. Y si se tiene en cuenta que “Lo que satisface a nuestra conciencia histórica es siempre una pluralidad de voces en las cuales resuena el pasado” (Gadamer, p. 353), no temeremos a continuar escuchando las voces del pasado e integrando en nuestro círculo del pensamiento todo aquello que ayude a contemplar desde una mejor perspectiva nuestro objeto.

Los mitos guardan contenidos que son enteramente universales. “Entenderse en la cosa” es la comprensión que aquí se quiere contemplar. De este modo un texto, por más lejano que sea y más alterado que esté, nos sigue interpelando a través del tiempo más remoto. Es este el motivo de que las obras sobrevivan, regenerándose mientras transcurre sobre las eras. En lo secundario de esta comprensión quedaría el destacar la opinión de otro y entenderla como tal (p. 364). Es decir, no se trata de perseguir una reproducción de lo que fue esta literatura en sus inicios, cuando aún era semilla. Se trata de contemplarla en todo su crecimiento como un árbol longevo. “Iluminar las condiciones bajo las cuales se comprende” (p. 365) es entonces el rol de esta hermenéutica que estamos utilizando, no así desarrollar procedimientos ni proponer métodos. Es necesario instalarse en la conciencia de que este texto cambia al momento de ser leído, y lo seguirá haciendo, por lo que las propuestas aquí desarrolladas no pueden ser estáticas ni predicar alguna verdad, ni siquiera contemplando la verdad como lo hizo Hegel.

El círculo por donde transita el comprender es acorde con la concepción de tiempo que tenían las culturas prehispánicas, característica transversal que une tanto a las manifestaciones antiguas del norte como del sur latinoamericano. Puede pensarse en el árbol por dentro. Si imaginariamente cortamos el tronco en una línea horizontal veremos que contiene círculos concéntricos que representan sus edades. Así, el proceso de la comprensión significa “...desplazarse uno mismo hacia un acontecer de la tradición, en el que el pasado y el presente se hallan en continua mediación”. Recordemos una regla

hermenéutica que Gadamer retoma, y es “comprender el todo desde lo individual y lo individual desde el todo”. En una relación circular es posible no sólo observar el pasado, bajo la forma de un texto antiguo, sino realmente dialogar con él (p. 360). Un verdadero diálogo dentro de “...la distancia en el tiempo y su significación para la comprensión” (p. 366).

La literatura prehispánica, como hemos visto, tiene una realidad compleja. No sólo está distante en el tiempo sino que sus rastros han sido borrados a consciencia y muy poco se sabe de ella. Por eso, al comprenderla en un sentido hermenéutico siempre se hará de un modo diferente. “El tiempo ya no es primariamente un abismo que hubiera de ser salvado porque por sí mismo sería causa de división y lejanía, sino que es en realidad el fundamento que sustenta el acontecer en el que tiene sus raíces el presente”. Somos entonces, textualmente, parte del árbol que alguna vez fue semilla y volverá a serlo en un *fluir* incesante. La distancia en el tiempo es reconocida como “...una posibilidad positiva y productiva del comprender” (p. 367).

Con el fin de leer más profundamente las apariciones animales en los textos prehispánicos este libro opta por la mutua iluminación de texto e imagen referidas al animal mitológico, cuyos resultados resultan fructíferos para el análisis de aspectos culturales propios del mundo prehispánico, a los que se puede ingresar por diferentes vías. El arte visual, a diferencia del literario, tiene la ventaja de ser un material físicamente más estable, no intervenido, donde puede verse lo prehispánico como tal. Sirve, en el contexto de esta investigación, como una suerte de “anclaje” —retomando a Roland Barthes— del sentido de los textos literarios.

Con todo, no se dejarán pasar por alto las problemáticas principales que la iluminación de texto e imagen involucra. Por un lado, la producción de artes visuales es por mucho mayor a la literaria, razón por la cual la selección de imágenes utilizadas está plenamente al servicio de la mejor lectura de los textos y no representa un estudio de la fauna visual prehispánica como tal. El segundo problema ya lo señaló Luis Millones de forma muy clara. Al escribir junto con el historiador mexicano

prehispanista uno de los libros clave para esta investigación, *Los mitos y sus tiempos. Creencias y narraciones de Mesoamérica y los Andes*, recalca para el caso andino algo que en otra medida sucede también en el Mesoamericano:

En términos del tema del presente libro surgen varias dificultades previsible. Los seres sobrenaturales descritos en los documentos aparecen caracterizados como personajes de la doctrina católica, es decir que su representación física es siempre la de seres humanos, lo que contradice la iconografía precolombina y hace difícil la identificación de los testigos hispanohablantes, que recién nos escriben desde el siglo XVI (p. 242).

Es decir que el protagonismo animal en las artes visuales es aún mayor, por lo que sabemos que en tiempos antiguos, previos a la intervención europea, su rol era por mucho más significativo. Sus voces y sus acciones eran sagradas. Existen diferentes medios con los que se ha abordado las producciones artísticas prehispánicas en sus cualidades literarias. Esta investigación se inscribe en una perspectiva interdisciplinaria enfocada en los estudios culturales, por lo que es parte de una última etapa detectada por Gordon Brotherson en su investigación *La América indígena en su literatura: los libros del cuarto mundo* (p. 48).

La literatura prehispánica tiene características filosóficas. Es por eso que nos encontraremos con Miguel León Portilla, quien desde esa disciplina lee poemas escritos originalmente en náhuatl. Aquí se tiene en cuenta, en conjunción a esta idea, las distancias entre el lenguaje que utilizamos hoy y el que manejaron estas literaturas, problema abarcado desde la filosofía del lenguaje de Wittgenstein que ya se abordará un poco más adelante.

Los mitos prehispánicos se articulan con la literatura latinoamericana (p. 2), y esta es una de las cualidades a analizar en el corpus mientras se refieran al animal. Las investigaciones que analizan diferentes cruces entre mito prehispánico y literatura latinoamericana sitúan el corpus de esta investigación en los

primeros momentos, cuando el mito prehispánico se redacta en papel, durante los primeros años de conquista y colonia, por lo que, como ya vimos en muchos casos, se encuentra muy cerca de su referente oral, tal como señalan Magdalena Chocano y William Rowe en *Huellas del mito prehispánico en la literatura latinoamericana*, situación similar que, por lo demás, comparan con otras literaturas antiguas del mundo.

El análisis del mito como concepto se detuvo a partir de los años setenta y no se han realizado suficientes aportes significativos desde el ámbito del pensamiento latinoamericano, salvo los que aquí se han mencionado. Sin embargo, los análisis de productos culturales prehispánicos tienen tradición en Latinoamérica y se continúan actualizando hasta hoy. El presente libro viene a sumar un ámbito inexplorado al respecto: el estudio del comportamiento animal en un corpus andino y mesoamericano antiguo, con lo cual también se busca proponer nuevas concepciones para pensar el mito desde una particular perspectiva interdisciplinaria.

Para analizar diferentes materiales visuales, esta obra le debe mucho al modelo propuesto por Joseph Campbell en *La imagen del mito*, libro donde se contrastan imágenes literarias con imágenes visuales para hacerlas dialogar dentro de bloques temáticos específicos. Dichas imágenes y fragmentos muchas veces son inconexos temporal o territorialmente, sin embargo, se iluminan, y es la voz de quien escribe la que da lugar a esa iluminación. Su mirada, además, es amplia, único modo en que es posible estudiar mitología, y abre las posibilidades de comparación con otras culturas antiguas para *Fauna improbable*, siempre y cuando sean significativas. Como él dice:

Así pues, parece razonable suponer que las mitologías subyacentes representadas en las formas artísticas de las culturas más desarrolladas de Mesoamérica no sólo son parecidas a las antiguas mitologías de Grecia y el Oriente, sino que constituyen, junto con estas [y otras, se agregaría aquí], un solo cuerpo histórico-cultural: son una expresión remota y local de una herencia única de la historia universal de la humanidad. Y en cuanto a la

posibilidad de que se hubiera producido, además, una contribución significativa de Europa y Oriente próximo en una época temprana a través del Atlántico, tenemos la evidencia² (p. 162).

Como el análisis aquí propuesto es temático, se adoptó una mirada al margen de las actuales divisiones geográficas dentro del área Mesoamericana y andina, respectivamente, así como la opción de agrupar a los animales por tipos zoológicamente hablando. La cultura aymara, por ejemplo, ejerció influencia en la mayor parte del territorio cultural andino, considerando este territorio como las zonas que toca la cordillera de los Andes. Sus características diferenciadoras dentro de este lugar no contienen correspondencia con las divisiones geográficas que manejamos hoy, pero sí con otras vinculadas a los cambios de suelo, clima o altitud. En estos puntos se detiene Félix Mamani en *Síntesis histórica de la cultura aymara*, para proponer, además, una comparación entre los casos precolombinos mexicanos y andinos.

Debido a la gran cantidad de animales mencionados en las artes visuales prehispánicas, el presente libro ha seleccionado referentes específicos para ser analizados, a saber algunos de los principales museos de arte prehispánico de México, Perú y Chile para ambos territorios culturales, donde se realizó un registro fotográfico de toda la fauna. Debe su agradecimiento, por lo tanto, al Museo Nacional de Antropología e Historia y al Museo del Templo Mayor (Ciudad de México); Museo de Arqueología, Museo Amano, Museo Larco Herrera y Museo del Oro (Lima); así como el Museo Chileno de Arte Precolombino (Santiago). También se ha hecho uso, en algunos casos, de los textos que ofrece la museografía. Debido a las mismas decisiones museográficas que deben ser tomadas, las piezas visuales, por su parte, algunas veces contienen menos información

2 Dicha evidencia sería la estudiada por Cyrus H. Gordon de una inscripción encontrada en Georgia de origen minoico (1500 a.C.), una inscripción hebrea de la época romana en Bat Creek, Tennessee, una notación cananea en Brasil (531 a.C.) y una escultura de cabeza romana del año 200 d.C., aproximadamente, que fue desenterrada por los arqueólogos entre los restos de una pirámide en Calixtlahuaca, México (p. 162).

de la que *Fauna improbable* habría querido entregar en cuanto a sus fichas técnicas, que muchas veces no eran ofrecidas en dichas museografías pues se pensaron con otros fines, generalmente más simples y pedagógicos. Sin embargo, el análisis de la imagen con respecto a los textos literarios se mantiene. Siempre será la búsqueda propia de la investigación. Esta decisión tuvo como principal motivo utilizar obras visuales que se observaron en vivo y en directo, por lo tanto, como podrá imaginarse, se ha dejado afuera la mayor parte del arte visual prehispánico. Las piezas que aquí aparecen —unas de piedra, otras de cerámica, madera y algunos textiles— son, sin embargo, voces enriquecedoras en sí mismas y este libro no habría sido nada sin ellas, por eso han llegado hasta este lugar. El fascinante mundo de los libros prehispánicos, llamados códices, no entra aquí pues se considera que merecería una entera investigación aparte. Los petroglifos y pinturas rupestres, muchas veces pertenecientes a tiempos aún más antiguos, también están al margen porque tienen sus propias exigencias de lectura³.

Para las manifestaciones visuales andinas la investigación usó también el análisis de Rebeca Stone sobre el arte prehispánico de los Andes, el catálogo de la exposición realizada por el Museo Chileno de Arte Precolombino *Chile bajo el Imperio de los Inkas*, así como la compilación de arte inca bajo una perspectiva simbólica en *The Incas. Art and Symbols*. Para Mesoamérica los estudios de Beatriz de la Fuente, pionera en el estudio de lo prehispánico desde el arte, fueron siempre un referente así como aquellos realizados por algunos de sus discípulos en *Acercarse y mirar*. Este concepto es en todo momento aquí clave. Ante el desconocimiento muchas veces casi absoluto que se tiene de estas manifestaciones artísticas De la Fuente insiste en la importancia de tomar una postura abierta, acercándose y mirando, con la ingenuidad de un niño o de un ser humano que como tal es de la misma materia que aquellos

3 Para adentrarse en los petroglifos y arte rupestre de la Amazonía hay un estudio de mi autoría titulado “Desde la piedra. Aproximaciones a los animales mitológicos en el arte antiguo amazónico”. Se puede acceder al él en internet o dentro del libro *Das Margens* publicado en Acre, Brasil.

que habitaron aquellos tiempos. Sólo así podemos arriesgarnos a proponer lecturas, cuestión que es urgente ya que los estudios prehispánicos se han abordado mucho desde la historia, la arqueología o la antropología pero muy poco desde la literatura y el arte.

Las formas de representación de seres mitológicos prehispánicos se articulan con la imaginería proveniente de Europa, sobre todo en el caso de la literatura ya que se trata de textos escritos luego de la conquista. Se tiene en cuenta estos imaginarios simbólicos para saber diferenciarlos de los antiguos latinoamericanos y el historiador chileno Miguel Rojas Mix documentó muy bien estos casos en *América imaginaria*, donde la fauna de monstruos y criaturas fantásticas pertenecen ya derechamente a un mundo mestizo.

No es que se filtren distorsiones de lo que fue verdaderamente su sentido en un comienzo, muy al contrario, "... constantemente aparecen nuevas fuentes de comprensión que hacen patentes relaciones de sentido insospechadas" (pp. 368-369). Hasta este punto estamos instalados en lo que es la historia efectual de Gadamer. Sus efectos se manifiestan al tratar de comprender un texto prehispánico desde la distancia histórica que contiene nuestra situación hermenéutica. Este camino coincide en que negar la historia efectual es caer en una ingenuidad peligrosa —esa "ingenuidad de la fe metodológica" que por todos los medios se ha evitado en el presente trabajo—, así como caer en deformaciones del conocimiento (p. 371). No existen horizontes cerrados, ni siquiera el del más inmediato presente (p. 372).

Ganar un horizonte histórico implica un esfuerzo intenso, porque es necesario sustraerse de los miedos y esperanzas en lo más próximo para salir al encuentro del pasado aportando siempre el propio presente con conciencia histórica. Detener las propias perspectivas de significado fue necesario, pues "Sólo entonces se llega a escuchar la tradición tal como ella puede hacerse oír en su sentido propio y diferente" (p. 376).

La tensión entre texto y presente es ineludible si ejercitamos una lectura desde esta perspectiva que muta. Dicha tensión

puede ser desarrollada conscientemente, pues si se oculta oscureceremos nuestro camino en pos de una verdad que seguramente jamás encontraremos (p. 377).

Árbol

En el *Cuaderno azul* de Wittgenstein se plantea una pregunta trascendente: “¿Qué es el significado de una palabra?”, (p. 27) a lo que finalmente se responde “Una palabra tiene el significado que alguien le ha dado” (p. 57). Surge un “espasmo mental” al momento de querer comprender palabras que no tienen un objeto posible de ser señalado. Al abordar la “explicación de significado” incluida la gramática de esta frase se ensaya una solución a este problema, diría Wittgenstein. Hay en principio dos formas de definición para estos propósitos, la definición verbal en la que no se progresa —pues se transita de una expresión verbal a la siguiente—, y la definición ostensiva. En esta definición se cambia la perspectiva, y al “esto es” algo le agrega un “esto es llamado” algo (p. 27). Así, nos encontramos con la palabra flor en un poema nahua y el pensamiento debe mutar para comprender que las significaciones en el lenguaje escrito no son lo mismo que las representaciones o imágenes. Flor es la que cuelga de nuestro árbol, dentro del cual hemos ido transcurriendo en de este trabajo, y en nuestro caso flor es el uso que le damos a esa palabra. Los usos, por supuesto, son incontables.

Cuando escuchamos la palabra pasamos por procesos mentales llamados comprensión y significación. Los signos inducen a esos procesos y el filósofo dice que eso pareciera ser lo más importante y lo que debería llamar el interés de los filósofos. De ahí que el lenguaje pueda pensarse en dos partes, una orgánica que comprende signos, los piensa, interpreta y significa, y otra inorgánica que los maneja. Por eso también somos capaces de imaginar algo que esté en desacuerdo con la realidad (Wittgenstein, p. 29). Es el motivo, según Wittgenstein, por el cual podemos imaginarnos un animal mitológico. Cupido, por

ejemplo, tiene cuerpo de niño y alas de ave: ambas partes las conocemos de antemano, de lo contrario sería inimaginable (p. 60).

Pueden encontrarse medios para evitar parcialmente la naturaleza en apariencia compleja y oculta del pensamiento, reemplazando el ejercicio de la imaginación por la observación de objetos y actos reales. Aquí una idea surge, y está en observar las manifestaciones visuales prehispánicas porque además son las que la mayoría de las veces nadie ha intervenido.

He ahí la vida del signo, ese carácter es necesario contemplar en las manifestaciones literarias antiguas. Si "...se olvida con demasiada frecuencia que una misma palabra se usa en múltiples sentidos", (p. 34) y que "Sólo puede saberse lo que significa una palabra 'en ciertos contextos'", (p. 37) volvemos a encontrarnos con otra dificultad a la hora de leer textos prehispánicos. Sin embargo estos ciertos contextos se abren a todo lo ancho mientras giramos en los círculos cada vez más amplios, porque son nuestras preguntas e incógnitas las que aseguran esa metamorfosis compleja.

El lenguaje, entonces, existe en la medida que le damos uso. Wittgenstein escribía esto pensando que el verdadero problema de la filosofía era cómo una confusión (p. 32) es causada por el mal uso que se le da al lenguaje. Creemos que el tiempo es un concepto misterioso pero no es así, es la palabra la que desconcierta pues el tiempo podemos observarlo suceder y entonces conocerlo (p. 33).

En el caso de nuestro objeto, esta perspectiva del lenguaje es útil de recordar. Le agrega a la perspectiva abarcadora de la hermenéutica gadameriana la consciencia de saberse portador de un uso del lenguaje. Uno, por cierto, diferente al que se recurrió para escribir con caracteres españoles palabras de idiomas antiguos. Uno que tiene crecimiento propio, como árbol dejado a la buena del sol y el agua. Somos portadores de un uso del lenguaje que a la vez está conectado con otros, como un animal mitológico que muta a través de las eras y a la vez se conserva a sí mismo.

No podemos delimitar los conceptos que usamos y tampoco los que se usaron en los mitos prehispánicos hechos literatura, porque no existe una definición real de estos conceptos, no porque los desconozcamos. Además, no tiene que haberla, pensar que sí sería ir en contra de la naturaleza del lenguaje, una que tiene vida y funciona como un juego de niños con sus reglas que sin embargo no son estrictas (Wittgenstein, p. 53). Para el filósofo el lenguaje este es el motivo por el cual la filosofía, en la manera en que utilizamos esa palabra, no es más que “una lucha contra la fascinación que ejercen sobre nosotros las formas de expresión”. Y si comprendemos de esa forma a la filosofía, entenderemos así a la literatura con más razón. Pues ella se asume y solaza en esa fascinación (p. 56).

Entra a la discusión *El orden del discurso* de Foucault recordándonos que el discurso es un “poder del que quiere uno adueñarse” (p. 6). Esa sería la causa por la que se toma como un peligro que las personas desarrollen discursos, por la que existen privilegios y prohibiciones, una exclusividad y un ritual en lo que se dice sobre ciertos temas. Estas limitaciones se ven aquí como una malla compleja que se modifica sin cesar (p. 5). Son en gran medida causantes de que en los estudios prehispánicos no suelen aventurarse nuevas lecturas. Las investigaciones en este ámbito, por siglos abarcadas en la antropología, la arqueología o la historia, comenzaron a dar sus primeros pasos a mediados del siglo XX en el estudio de lo prehispánico desde el arte y la literatura.

Foucault observa una primera separación que disoció el discurso verdadero del discurso falso, en la Grecia Antigua, entre Hesíodo y Platón. “...separación nueva, ya que en lo sucesivo el discurso verdadero no será más el discurso precioso y deseable, ya que no será más el discurso ligado al ejercicio del poder. El sofista ha sido expulsado” (p. 12). Y junto con la separación del discurso verdadero y falso viene la voluntad de verdad, un sistema de exclusión apoyado en soportes institucionales (p. 10). He aquí el motivo de que, no sólo en los estudios de lo prehispánico sino de la antigüedad en general,

existan mentiras instaladas como institución del saber aunque esas hipótesis no sean comprobables.

Ante los ojos del Foucault en *El orden del discurso* aparece una verdad que describe como fecunda, rica, suave, fuerte, “insidiosamente universal”. Palabra que hasta ahora hemos puesto en duda, mas habrá que tomar en cuenta una vez más a Wittgenstein y recordar el hecho de los múltiples usos que tiene una palabra. Bajo esta perspectiva sin duda la mitología es una fecunda, rica, suave, fuerte y sobre todas las cosas universal (p. 12).

Pueden aislarse grupos entre los sistemas de exclusión que controlan y delimitan el discurso. Estos procedimientos pueden estar por ejemplo en los juego de poder y deseo. También aparecen en procedimientos internos como el comentario (p. 13) donde “...lo nuevo no está en lo que se dice, sino en el acontecimiento de su retorno” (p. 16). Otro lugar identificable está en las ciencias vistas como disciplinas, y a su vez ellas se oponen a los grupos anteriores (p. 18). Estas son principios que controlan la producción del discurso, fijando límites en un juego de identidad que reactualiza las reglas permanentemente. Otro grupo está en los procedimientos que determinan las condiciones de utilización en un discurso, estos facilitan el control ejercido sobre ellos (p. 22).

Para definir el discurso al margen de las restricciones controladoras de poder, Foucault dice “no es nada más que un juego”. En primer lugar este juego se manifiesta en la escritura, segundo en la lectura, tercero en el intercambio, y quienes juegan son los signos. Así, al situarse dentro del orden del justificante, el discurso se anula en su realidad (p. 31).

Aparece un temor que puede analizarse, no ser borrado. Para ello hay que afanzarse a tres decisiones: “poner en duda nuestra voluntad de verdad; restituir al discurso su carácter de acontecimiento; levantar finalmente la soberanía del signifiante” (p. 32). Esto se suma al hecho de saber manejar bien nuestros prejuicios, sin desmerecerlos ni sufrir con ellos encandilamiento, teniendo en cuenta que las palabras son el uso

que les damos y el lenguaje es algo vivo, mientras continuamos girando en el crecimiento de nuestro árbol que viene a ilustrar el pensamiento aquí descrito.

Se rompe aquí el prejuicio que podría implicar tomar referentes europeos, aparentemente tan lejanos a este objeto de estudio, y —coincidiendo con Foucault— se acepta que “...escapar realmente a Hegel supone apreciar exactamente lo que cuesta separarse de él”, (p. 45) que la historia efectual de Gadamer sucede a nuestro paso uniendo pasado y presente en un incesante diálogo, que gracias a Wittgenstein sabemos que los límites de nuestro mundo son los límites de nuestro lenguaje, que un discurso puede ser libre si se toma esa libertad. Un mito contiene dentro de sí algo que ha sobrevivido tiempos incalculables.

Todas estas situaciones epistemológicas son reveladas aquí en la presencia de los animales. Es por eso que, si bien ya han sido mencionados, se ha dejado al final la mención de nuestros protagonistas para contemplar su profunda importancia. La etología, entendida como el estudio del comportamiento animal, es tomada como elemento central. En todos los materiales analizados se encuentra una práctica de esta disciplina que distingue las culturas prehispánicas de otras como lo es la occidental que irrumpió en esos contextos antiguos. Asimismo, se establecen las semejanzas y diferencias entre las etologías de animales mitológicos dentro de las zonas culturales andinas y mesoamericanas.

El estudio propio de la etología en las representaciones de animales mitológicos antiguos, dentro de estas áreas, construye identidad. Esta investigación parte de una plataforma interdisciplinaria, pero espera alcanzar, debido a su compromiso social vinculado a la mejor comprensión de la cultura latinoamericana, una dimensión transdisciplinaria.

El estudio del comportamiento animal en sus representaciones mitológicas prehispánicas andinas y mesoamericanas es un tema que no ha sido aún investigado. Existen referentes que abordan el tema de forma tangencial, como el ya mencionado

Luis Millones en su libro sobre los animales del manuscrito de Huarochirí, mas lo hace desde una perspectiva antropológica, o Arguedas también en el caso andino, sobre todo en lo relacionado a la cultura quechua (p. 93), pero él no busca dicho conocimiento específicamente. Se rescata en sus textos literarios y antropológicos el estudio de las culturas antiguas andinas distinguiéndolas del indigenismo, encontrando en ellas una identidad propia, en sintonía con el cuestionamiento “¿[y] por qué llamar indigenista a la literatura que nos muestra el alterado y brumoso rostro de nuestro pueblo y nuestro propio rostro, así atormentado? Bien se ve que no se trata sólo del indio” (*Textos esenciales*, p. 183), sino de nuestra propia antigüedad cultural.

López Austin en su libro *Los mitos del Tlacuache* realiza una comprensión del animal por medio de sus mitologías, pero su interés está puesto más en el análisis estructuralista de los materiales analizados que en el estudio del comportamiento animal por sí mismo. Es un ejemplo que se acerca a esta investigación en relación al tlacuache. Es un ejemplo de acercamiento al mundo de los animales prehispánicos que aquí se pone en contraste con los casos andinos y, aun considerando su diferencia central, viene a ser un antecedente con el que esta investigación debe el ímpetu de un estudio serio en torno al animal.

El análisis mitocrítico propuesto tendrá su núcleo central en la interpretación etológica. La etología tiene una historia que comienza en las civilizaciones más remotas de la antigüedad, mas no se afianza como disciplina científica hasta los años sesenta (p. 12). Sin embargo, su evolución ha hecho que recientemente sea abordada desde otras perspectivas, y “...muchos de los últimos descubrimientos de importancia para los etólogos provienen de campos externos a la propia etología” (p. 32). Es el caso, por ejemplo, de los cruces entre el comportamiento animal y el estudio de la cultura (Lorenz, p. 34) al que este trabajo se suma.

Como ya se ha dicho, el animal mitológico es portador de etologías y por lo tanto estudiar la fauna andina y mesoamericana desde la perspectiva de la zoología es necesario como

elemento complementario. Esta disciplina, ancestro del estudio del comportamiento animal, funciona para tener en cuenta las primeras investigaciones dedicadas únicamente al mundo animal, en forma de agrupaciones y enlistados de mirada científica, perspectiva que en algunos casos indica características importantes en algunos animales y en otros sirvió como contraste metodológico a mi análisis, como es el caso de *El reino de los animales* de Arthur Berger y Joseph Schmid. Para incorporar la etología al campo de los estudios culturales Sally Boysen aportó bases necesarias en las historias compiladas dentro de *Animales inteligentes*, y cuando se trató de ubicar a la fauna andina y mesoamericana en sus paraderos, características físicas, alimentación, comportamiento y pertenencia a otros grupos animales dentro de un gran árbol genealógico David Burnie fue un apoyo de rigor científico en *Animal*.

Los cruces que se generan en la investigación necesitan de lecturas simbólicas a lo que Juan Eduardo Cirlot y su *Diccionario de símbolos* fue un referente en todo sentido occidental. Su mirada europea considera muchos símbolos de forma incluso contraria a como son concebidos en el mundo americano antiguo, y fue un contrapunto confiable. Además la erudición de este libro tensionó el límite entre el diccionario y la investigación académica. Dentro de este contexto se incorporó en la metodología *La Biblia* como referente de compilación de relatos que integran la mitología judeocristiana, específicamente la creación del mundo, y en ella la de los animales, para dar a comprender algunas de las lecturas acerca de la fauna que se cuelan en las plumas de origen europeo, así como su articulación con las estéticas antiguas latinoamericanas.

Como parte de la antigüedad a nivel global, dichas estéticas tienen rasgos de paralelismo con otras culturas antiguas como la egipcia, sumeria, china o india. Tal característica forma parte también de la naturaleza del mito, así como de los símbolos universales. Es en este sentido que funcionó como referente *Los reinos perdidos* de Zecharias Sitchin, tomo dedicado a las culturas andinas y mesoamericanas en relación a sus vínculos con otras civilizaciones para ellas contemporáneas.

En las entrevistas reunidas dentro del tomo *El poder del mito*, Joseph Campbell señala algo muy importante en relación al pasado occidental más remoto. Este mismo pasado nos toca a nosotros. Y *Fauna improbable* cree en el mismo poder que tiene en Latinoamérica el arte antiguo de la palabra en relación al animal:

Los enviados animales del Poder Invisible ya no sirven, como en los tiempos primitivos, para enseñar y guiar a la humanidad. Osos, leones, elefantes, íbices y gacelas están en jaulas en nuestros zoológicos. El hombre ya no es un recién llegado en un mundo de praderas y bosques inexplorados y nuestros vecinos más cercanos ya no son las bestias salvajes sino otros seres humanos, compitiendo por bienes y espacio en un planeta que gira sin cesar alrededor de la bola de fuego de una estrella. Ni corporal ni mentalmente habitamos el mundo de esas razas cazadoras de los milenios paleolíticos, a cuyas vidas y estilos de vida les debemos, sin embargo, las formas mismas de nuestros cuerpos y las estructuras de nuestras mentes. Los recuerdos de sus enviados animales deben seguir dormidos, de algún modo, dentro de nosotros; pues se despiertan un poco y se agitan cuando nos aventuramos por terreno silvestre. Se despiertan aterrorizados cuando suena el trueno. Y vuelven a despertarse, con un sentimiento de reconocimiento, cuando entramos en cualquiera de esas grandes cuevas pintadas. Sea cual sea la oscuridad interior a la que descendieron en sus trances los chamanes de esas cavernas, la misma sombra debe habitar dentro de nosotros, y la visitamos cuando dormimos (p. 101).

Una visión del universo que se reitera en el mundo prehispánico mesoamericano es la de un árbol. Las raíces llegan hasta lo más profundo, aquello bajo nuestros pies, bajo las edades. Alcanzan los sitios para nosotros desconocidos como el subsuelo, el inframundo. Su cuerpo crece por el tronco, espacio entre el cielo y la tierra donde habitamos, y termina en las ramas que miran hacia arriba y son tocadas por los astros. Allí se encuentra un pájaro apunto de volar. Dentro de estos

tres espacios, y los cuatro elementos de la naturaleza, transitan los animales cuyas voces estamos por escuchar. Avanzan a través de las eras que se marcan dentro del árbol bajo la forma de círculos concéntricos. Su comportamiento contiene los sueños de nuestras culturas y, como en todo sueño, los mensajes son reveladores.

AGUA

Logra la paz aquel cuyo corazón es como el océano
en cuyo lecho desaguan todos los ríos sin desbordarlo.

BHAGAVAD GITA

El inicio de los tiempos

Aquí comienza el camino: en las profundidades del agua calma. Imaginar los orígenes, previos al nacimiento, es volver a ella. Un gran líquido amniótico o caldo de cultivo es el océano. Cual peces los seres vivos nos desplazamos en ella antes de conocer la existencia externa. Ya sea dentro de un cascarón o en el vientre de una madre, llámese tierra o hembra mamífera, el agua contiene en sus comienzos lo que está por venir. La vida misma es primero agua, y dentro de ella oculto descansa todo lo desconocido. Principio ante todo femenino, aunque como cualquier elemento tiene ambivalencias, guarda los mensajes del inconsciente y de las emociones como fuerzas ingobernables. Antes de ponerse en movimiento, cuando la creación es efectuada, el horizonte limpio es dibujado por ella en una línea suave y perfecta. Primero es plácida y misteriosa. Todo lo cubre su manto.

Con el océano tienen los seres vivos una relación tan profunda como las edades ancestrales. La memoria, de hecho, puede entenderse como oceánica. Entre el mar y la psique hay correspondencias que remiten a lo visible e invisible en una misma realidad. El mar es siempre lo antiguo y primigenio, como las culturas prehispanicas desaparecidas, la puerta por donde la vida comienza, el lugar del que salen los primeros habitantes. Se habla de un llamado que tiene el mar, mismo que han conocido muchos poetas y también aventureros de todos los tiempos,

pues lleva a lugares desconocidos que están en superficies lejanas. Pero sus alcances son oscuros. Se dice que conocemos mejor el universo que el fondo del mar. Sus aguas saladas hoy cubren cerca del 71% de la superficie terrestre haciendo de ella su reino. Nutricio y dador de vida, es también destructivo con sus fosos de 11 km bajo el nivel del mar y más, alcanzando los lugares más profundos del planeta, por donde se generan los seísmos. Olas gigantes como paredes de agua surgen en la superficie e invaden el aparente orden del mundo, instalando el caos, pero ese mismo duelo con las profundidades más desconocidas es también un símbolo del camino hacia la sabiduría.

Esta es la primera relación, el primer discurso. No había todavía un hombre, ni un animal, pájaros, peces, cangrejos, árboles, piedras, barrancas, hierbas ni bosques (...)

No se manifestaba la faz de la tierra. Sólo estaban el mar en calma y el cielo en toda su extensión.

No había nada junto, que hiciera ruido, ni cosa alguna que se moviera, ni se agitara, ni hiciera ruido en el cielo.

No había nada que estuviera en pie; sólo el agua en reposo, el mar apacible, solo y tranquilo. No había nada dotado de existencia (p. 23).

Así lo cuenta el *Popol Vuh* en un comienzo, libro antiguo redactado en el siglo XVI pero creado mucho antes de la llegada europea, donde se contiene gran parte de la mitología maya. La imagen del agua como inicio de todo, previa a la creación o como el primer paso de la misma, es compartida por diferentes culturas.

Pensar en el origen de la escritura en la América antigua, como en el agua que va a engendrar vida, es crear un mundo de imágenes. Pues antes de las primeras escrituras, aquí y en el mundo entero, la información visual ya llena los relatos mitológicos por lo que ambas —escritura y visualidad— se complementan de manera forzosa y se interpretan mutuamente. Los comienzos de la escritura son complejos. En América hay que pensarlos como un arte de la palabra oral que pasa luego

a redactarse ya sea en el idioma original o, en muchos casos, en traducciones de idiomas ajenos a la cultura creadora de esas palabras. Luego, además, pueden ser intervenidas a través del tiempo por distintas manos. Muchas literaturas orales quedan fuera de estas escrituras antiguas. Continúan su camino como narraciones o canciones pronunciadas por bocas a través de las generaciones. Otras, por motivos afortunados, pasan a la letra redactada o impresa.

Un mito de origen del Caribe, mar que toca las costas mesoamericanas por donde se desarrolla la cultura maya creadora del *Popol Vuh*. Dice lo siguiente. Hace mucho, sin tiempo ni cosas creadas en el mundo, se encuentra un hombre a quien le llaman Yaya que tiene un hijo de nombre Yayael. Este quiso asesinarlo, por eso Yaya lo condena al destierro donde está cuatro meses y entonces lo mata, encierra sus huesos dentro de una gran calabaza y luego la cuelga en el techo. Algunos dicen que un día Yaya quiso ver a su hijo pero de la calabaza no salen los huesos, sino muchos peces de distintos colores y formas. Decide comerlos. Otros cuentan que fueron unos invitados de Yaya quienes comen algunos peces pero no cuelgan bien la calabaza, por lo que se cae, se rompe y sale mucha agua, tanta que llena la tierra entera, y de ella surge muchos peces, y así tiene origen el mar (Domínguez y Oliveira, p. 9).

Según este relato mítico antiguo taíno así nace el mar del Caribe, y con tal nacimiento se da paso a culturas heterogéneas que miran hacia horizontes acuáticos, tibios, de característicos colores cristalinos, celestes, que en su transparencia muestran una cama de arena blanquísima además de plantas y animales que multiplican sin cansancio la gama cromática. Los taínos son una de las muchas culturas inexistentes para la literatura antigua americana, pues estos relatos no han sido escritos antes ni en los primeros años de la llegada europea. Es por eso que no volverán a aparecerse en los relatos por venir. Cabe suponer que el contacto marítimo llevara en sus oleajes estas imágenes hasta tierras mesoamericanas, pero esto pertenece a los territorios de la imaginación.

Detenerse por un momento en el final del relato, cuando sale el océano y cubre toda la tierra para así dar paso a la vida, y ver cómo se comunican estos elementos simbólicos, ayuda a comprender mejor el inicio de los tiempos en la mitología de las culturas americanas antiguas. En el segundo caso ya existen los primeros hombres míticos antes que el mismo mar. Como el Cronos griego que trata de acabar con sus hijos comiéndoselos para que no se cumpla la profecía en que lo iban a destronar, aquí también un padre devora a su hijo. Algo similar sucede con Huitzilopochtli cuando asesina a su madre Coyolxauhqui luego de planear cada detalle. Ambos casos de asesinatos familiares funcionan como un motor que genera vida. De una calabaza sale mucha agua y de ella, peces. Estos animales acuáticos son vertebrados, y están en su mayoría cubiertos por escamas, impulsados por sus aletas para moverse sin detención por el hábitat líquido, donde respiran utilizando branquias con las que captan el oxígeno. Están presentes en todo el planeta acuático y a través de los milenios han adquirido muy diversas formas. El mito del *Popol Vuh* maya cuenta lo que surge después de que nada existiera, y entonces menciona a los animales así como a la vida vegetal.

Los animales que nombra el mito anterior del *Popol Vuh* son las aves, los peces y los cangrejos, personajes de la fauna que aquí se destacan porque, si bien pertenecientes a los mares y ríos de toda América, no se suelen encontrar en la literatura antigua. Dentro del mito maya no alcanzan a ser personajes pues su aparición es la presencia de una ausencia. Aún está la mar y esta es todo lo existente. Se tiene a los cangrejos, aún no creados en estos inicios de los tiempos mas las palabras hacen que se avecinen, en una pieza del Museo de Arqueología de la ciudad de Lima.

Estos cangrejos pertenecerán a los animales de las costas andinas cuando la vida sea creada. El prehispanista peruano Luis Millones explica sobre el espacio mítico del mar lo siguiente. Quienes llegan hasta América, poblándola en sus inicios, lo hacen en los relatos caminando sobre un mar congelado y construyen así su pensamiento ante el paisaje nuevo del que desde



Figura 1. Cangrejos de cerámica. Preincaico. Museo Arqueológico.
Lima, Perú.

ese momento van a ser parte. La fecha en que pisan territorios andinos está en disputa entre los prehistoriadores, así como si su llegada al continente entero sucede hace cuarenta mil años o mucho menos tiempo. En el caso peruano se proponen un poco más de veinte mil años para el comienzo de las poblaciones, debido a hallazgos en cuevas de la sierra central. Otras opiniones proponen fechas más tardías. Estas múltiples diferencias en las conclusiones tienen explicación cuando se relacionan a la ruta que los visitantes habrían tomado. Existe un consenso en cuanto al desplazamiento humano cuando se siguen las cadenas de montañas que van hacia el sur. En esta ruta muchos concluyen que estas personas prefieren en aquellos momentos desplazarse por las costas del océano Pacífico. “El mar ha sido, si eso es cierto, el principal proveedor de aquellas criaturas, semidesnudas, de quienes descendemos” (p. 247).

Por más que el mar y el agua sea tan importante desde los orígenes mismos de la cultura americana, a diferencia de los otros elementos es muy poco representado en la literatura. Esto quizás se debe a que sus profundidades no son fáciles de explorar, y menos en aquella época. Motivo por el cual con más razón embarga un misterio. En el caso andino, sin embargo, las representaciones marítimas en el arte visual están mucho más presentes en que en la literatura y esto tiene una primera explicación muy razonable. Al llegar el imperio inca, el cual reina cuando sucede la llegada europea, el Sol como dios principal se impone. El resto de las culturas antiguas de los Andes, donde existen otras figuras y entre ellas múltiples animales en sus dioses y relatos divinos, son opacadas por el nuevo paradigma incaico (Millones, p. 249). Quedan en el fondo del mar y de los lagos, saliendo a veces a flote vivos pero en su mayoría permaneciendo ocultos a la vista.

Mircea Eliade explica las diferencias con que se lee hoy la mitología en comparación con un antiguo. Así como un occidental moderno se explica sus características y su lugar en el mundo relatando una serie de acontecimientos históricos que culminan en él, “De igual modo, un ‘primitivo’ podría decirse: soy tal como soy porque una serie de acontecimientos

tuvieron lugar antes de mí. Tan sólo debería añadir, acto seguido: esos acontecimientos sucedieron en los *tiempos míticos*, y, por consiguiente, constituyen una *historia sagrada...*” pues los personajes allí no son humanos sino seres sobrenaturales. Un hombre moderno no se siente obligado a conocer profundamente su Historia, a pesar de que se considere producto de ella. Para él existe una irreversibilidad en los acontecimientos y para los antiguos eso no es una evidencia. De ahí que estos últimos estén obligados a recordar su historia mítica y, más aun, re-actualizarla periódicamente (p. 20).

Hemos mencionado ya el concepto del retorno al origen, cuando observamos al pescador caribeño internándose en el mar para extraer peces, alimentándose así de los primeros seres que nacieron con el océano cuando se rompió la calabaza de Yayá. Así como los taínos eran expertos pescadores y su mito de la creación del mar contiene peces producto de las metamorfosis del asesinado Yayael. Volvemos al punto donde recordamos que los poetas antiguos recomendaban investigar los peces para comprender el agua, y viceversa. Aquí se propone estudiar los mitos para comprender los productos de una cultura, y estudiar los productos de una cultura para comprender sus mitos.

Volver al mar, para pensarlo internándose en él, implica una vuelta a los orígenes. Este regreso al origen, simbolizado aquí en el inicio de los tiempos míticos así como en los primeros habitantes que según se sabe llegaron al continente, se enmarca en una tradición mítica que es legendaria y universal. Dice Eliade que para los taoístas el ideal de beatitud, juventud y longevidad está precisamente en el estado de la unidad primordial. Muchas culturas practican esto por medio de meditaciones, rituales, curaciones o por supuesto la creación de manifestaciones artísticas entre ellas la palabra. La salud se obtiene por medio del retorno al origen, a la matriz, el “Gran Uno cósmico”, es el único modo de anular la obra del tiempo. “Pues se trata siempre, en definitiva, de abolir el tiempo transcurrido, de ‘volver para atrás’ y de recomenzar la existencia con la suma intacta de sus virtualidades” (Eliade, p. 85).

Por su parte Jung nos recuerda que cada día la historia antigua del hombre se redescubre en mitos e imágenes simbólicas que sobreviven a los antiguos. No aprendemos a atesorar los sucesos históricos cuando un arqueólogo excava el pasado sino objetos, lenguas, arquitecturas que nos hablan de creencias antiguas. Además mantenemos con ellas una comunicación puesto que nuestra propia memoria, como vimos en un comienzo, se asemeja al océano y lo que está oculto en sus profundidades puede salir a flote o ser visto a través del tiempo, como por el ojo del huracán. Esta mirada se presta a la comprensión de una cultura antigua caribeña tan exterminada como la taína.

Los mitos son por supuesto una forma simbólica por la que inconscientemente se intuyen ciertos conocimientos antiguos y conscientemente pueden ser estudiados; y la literatura, como el registro de un antiguo relato de la creación desde el mar, es por cierto creadora de realidades. Las investigaciones de Jung contribuyen a corregir en parte la actitud jerárquica de hombres modernos que consideran los símbolos antiguos atrasados y, por lo tanto, carentes de valor para el día a día contemporáneo. Ahora se puede prescindir de ciertos ritos como el ejercicio de relatar mitos por ser llamados supersticiones. El día de hoy, con una visión cartesiana que aún impera, alguien que dice tener visiones es considerado un loco y no un oráculo. Se leen narraciones prehispánicas, mitos griegos y epopeyas indias pero en general cuesta ver la relación entre ellas y las propias actitudes y concepciones de los sucesos con que se lidia. “Sin embargo, hay relación. Y los símbolos que la representan no han perdido su importancia para la humanidad” (Jung, p. 106).

Las implicancias simbólicas del agua se pueden reducir a tres temas que dominan principalmente: “fuente de vida, medio de purificación y centro de regeneración”, como bien lo explica el teólogo y filósofo experto en símbolos Jean Chevalier. Esos tres temas se encuentran en las más antiguas tradiciones formando variadas combinaciones de la imaginación, lo cual convive con el hecho de que esas combinaciones son coherentes para cualquier cultura. El agua como masa indiferenciada, tal como se la tiene en el inicio de los tiempos, representa “la

infinidad de lo posible”, contenedora de lo informal, lo virtual, el germen de toda cosa, el desarrollo como promesa, así como la amenaza de una reabsorción. El entrar en las aguas hasta sus profundidades para volver a salir sin ser por completo disuelto es una muerte simbólica donde se retorna a las fuentes, alcanzando un potencial enorme en sus depósitos para extraer de ahí fuerzas nuevas. Se trata de una fase de regresión y desintegración que es pasajera (pp. 52-53).

Las tradiciones cristianas y judías participan de la misma idea que narra el *Popol Vuh*, haciendo del agua un símbolo por encima de todo de la creación. El agua sensible, matriz y madre, es simbolizada por el *men* (M) hebreo. Allí se manifiesta todo lo trascendente, como fuente de la existencia, y se le considera una hierofanía (p. 54). El de la vida, agua viva, es a su vez un símbolo cosmogónico que cura, purifica, rejuvenece y hace aparecer lo eterno (Chevalier, p. 55). Los cultos alrededor del mundo suelen concentrarse alrededor de fuentes de agua, los lugares de peregrinaje también tienen como destino el agua y sus fuentes. Este elemento es sanador, sus específicas virtudes tienen la capacidad de curar.

Como el agua precede la creación, resulta comprensible que ella está presente en el momento de la reencarnación. Aquí surge el agua en otra de sus características, donde puede aparecerse como la muerte. Las pruebas en la Biblia, por ejemplo, son anunciadas por las grandes aguas. Y las grandes calamidades y desastres suelen ser simbolizadas por desencadenamientos del agua. He aquí su dualidad, como también la de lo alto y lo bajo cristalizada en el agua de las lluvias y en el agua de los mares. Pura y dulce, la otra salada. La primera purifica y es creadora. La segunda es amarga y puede producir la maldición. Los ríos algunas veces se aparecen como benéficos y otras pueden ser el hogar de los monstruos. El agua que está agitada tiene como significado el desorden interno, y los malvados en los relatos mitológicos pueden ser comparados con los mares agitados, así como un agua amarga que no se puede beber refiere a la amargura del corazón. El agua en calma significa orden y paz (p. 56).

Como semilla divina el agua puede aparecerse de color verde cual fecundadora de la tierra. Este tipo de agua engendra a los Héroes Gemelos de la cosmogonía de los dogon, provenientes de Mali. Esos gemelos son verdes y llegan al mundo mitad hombres mitad serpientes (p. 58). En la mitología maya los primeros hombres también son gemelos y héroes. Lo cual resulta interesante porque, como se sabrá con más profundidad en los reinos de la tierra, los hombres serpientes pueblan los relatos mesoamericanos comenzando por el famoso dios azteca Quetzalcóatl o su equivalente maya más antiguo Kukulcán.

Desde los símbolos antiguos que presentan al agua como fuente de fecundación de todos los seres vivos, puede volverse a la fecundación del alma presente en los símbolos analíticos de este elemento. El río y el arroyo, así como el mar, son representaciones de la existencia, del curso vital, así como de las fluctuaciones de los sentimientos y los deseos (p. 59). Pues las aguas son también las energías que provienen del inconsciente, de las motivaciones que se desconocen por ser secretas, de la potencia del alma en su estado informe. Cuando se sueña con estar sentado junto al agua pescando es esa agua el espíritu en su estado inconsciente, guardando los contenidos del alma para que salgan a flote y sirvan de alimento. Por ello el pez [aunque no se vea] es un animal psíquico (p. 60). Este pez maya del período protoclásico (50 a.C.-250 d.C.) se encuentra hoy en el Museo Nacional de Antropología e Historia de la Ciudad de México. Está dibujado en un plato lo que habla de su facultad inconsciente de ser alimento, así del cuerpo como del alma. Como se está aquí en el comienzo de los tiempos, este pez aun no ha sido creado y pertenece a los territorios del agua como representación de esas energías que se acercan nadando desde las profundidades de la psique.

Un poema azteca, creado originalmente en náhuatl, se titula “Canto de Xicohtécatl” y ronda en torno al agua. Esta pieza literaria es especial. Se irá viendo más adelante cómo la cultura azteca es sumamente guerrera, así que mucha de su literatura trata sobre temas bélicos. Sin embargo las imágenes que suelen utilizarse para referirse a la guerra no suelen hacer

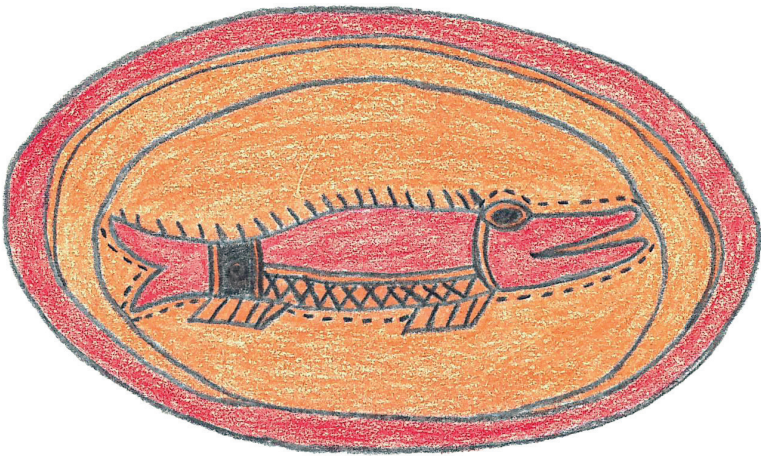


Figura 2. Pez de cerámica. Maya. Museo Nacional de Antropología e Historia. Ciudad de México.

partícipe al agua, salvo en este caso particular. El hablante, quien bajo el nombre de Xicohténcatl se convierte en un personaje literario, hace de la guerra algo vital y primigenio al introducir al agua, refrescando la imaginación de la lucha.

Yo lo digo, yo el señor Xicohténcatl
¡que no vayan en vano!,
¡toma tu escudo: cántaro de agua florida!
Tu ollita de asa,
ya está en pie tu precioso cántaro color de obsidiana,
con ellos a cuestras llevaremos el agua,
vamos a acarrearla allá a México,
desde Chapolco, en la orilla del lago.

No vayáis en vano,
¡mi sobrino, mis hijos pequeños, sobrinos míos,
vosotros, hijos del agua!
Hago correr el agua,
señor Cuauhtencoztli,
¡vayamos todos!,
¡a cuestras llevaremos el agua,
vamos a acarrearla en verdad!

Quiere pregonarlo el capitán Motelchiuhtzin,
¡amigos nuestros!
dizque todavía no amanece.
Tomamos nuestra carga de agua:
cristalina, color turquesa, preciosa,
que se mueve ondulante.
Te acercará así allá, al lugar de los cántaros,
¡no vayas en vano!

Llamar escudo al cántaro de agua resulta una osadía, puesto que normalmente se suele vincular a imágenes solares y de fuego. El objeto de defensa se convierte así en uno que refleja, que da de beber. El agua, además, es florida. Lo cual puede leerse en tanto a que esa agua contiene palabras poderosas por

ser poéticas. Flor y canto se hermanan, lo que se analizará en los reinos del aire. El agua es quien trae la primavera dentro de estas metáforas, pues fecunda la tierra y aquí a la guerra misma. El hablante anima a los suyos a que acarreen el agua como olla de asa, su escudo, también llamado “precioso cántaro color de obsidiana”. Con ella a cuestas irán hasta las orillas de México, que está cimentado en un lago. “Hijos del agua” llama a sus hijos y sobrinos, lo cual puede leerse como a los suyos más jóvenes. Así los enaltece como guerreros. Acarrear el agua es llevar con ellos la lucha y la victoria. El agua se mueve ondulante porque ellos deben avanzar, y es preciosa, “cristalina, color turquesa”. El “lugar de los cántaros” es su destino. El poema continúa así:

Allá tal vez estará rumoreando Nenáhuatl.
 ¡Mi hijo pequeño!
 Tú, comandante de hombres, tú, hechura preciosa,
 pintura a la manera tolteca, con oro y plata,
 pinta el cántaro precioso, señor Axayácatl.
 Nosotros juntos vamos a tomar,
 nos acercamos a las aguas preciosas.
 Van cayendo, llueven gotas,
 Allá junto a los pequeños canales.

El que acarrea mi agua florida, Huanitzin,
 ya viene a dármele,
 ¡oh, mis tíos, tlaxcaltecas, chichimecas!
 ¡No vayáis en vano!

La guerra florida, la flor del escudo,
 han abierto su colora.
 Están haciendo estrépito
 llueven las flores bien olientes,
 así tal vez él,
 por esto vino a esconder el oro y la plata,
 por esto toma los libros de pinturas del año.
 ¡Mi pequeño canal, con mi cántaro va el agua! (pp. 269-271).

El hablante le habla entonces a su hijo, quien es una “hechura preciosa” y así lo llena de elogios. Animándolo a pintar el cántaro como él mismo está bien pintado, le hace actuar a la altura de sí mismo como creación. Cuando se van acercando a los canales aparece el agua bajo otra forma, desde el cielo, lloviendo en gotas. Un compañero llega hasta el hablante para entregarle su “agua florida”, quizás palabras de aliento. Esta imagen de las flores pasa entonces directamente a la guerra, que es también florida como el escudo. Se abre la guerra estrepitosamente y todo se llena de flores. Comienza la lucha y su “pequeño canal” puede ser el hijo que está participando con el escudo de su padre.

Las aguas, en el poema anterior llevadas a la guerra como actividad creadora, en los primeros tiempos aparecen dentro de muchas mitologías bajo la forma del diluvio. Este sucede una vez es creado todo pero debe ser destruido para volver a regenerarse, pues como ya se vio el agua misma contiene estos principios que así actúan. Una versión del mito diluviano se relata en el manuscrito quechua escrito en el siglo XVI *Dioses y hombres de Huarochirí*.

Se cuenta que en tiempos muy antiguos el mundo de pronto se ve en peligro de desaparecer. Quien conoce lo que está por ocurrir es una llama macho. Pastando una buena yerba en lo alto de una montaña se da cuenta que la llamada Madre Lago, como se le llama aquí al mar, ha deseado y decidido desbordar sus aguas, dejándose caer a manera de enorme cascada. El llama se pone triste. Llorando, se lamenta diciendo “in, in” y deja de comer. Su dueño humano se enfurece con el llama y comienza a golpearla e insultarla, llamándola perro y obligándola a comer pues el llama descansa sobre la mejor de las yerbas. “Entonces el llama, hablando como si fuera un hombre, le dijo: ten mucho en cuenta y recuerda lo que voy a decirte: ahora, de aquí a cinco días, el gran lago ha de llegar y todo el mundo acabará” (p. 31).

Así comienza un relato sorprendente en este libro. Las llamas son sin duda el animal más recurrente en todo ese texto. La mayoría de las veces aparecen como parte de una mercancía

o en contextos rituales para sacrificarlas, mas siempre son animales preciadísimos y nunca se las considera para mal como a otros animales, por ejemplo los zorrinos o loritos indeseados. Pero es en esta ocasión cuando una de ellas se expresa de modo más clarividente, mostrando todo su poder de comunicación con el agua como diosa, dando evidencias de visiones sobre el futuro y pruebas de tener la capacidad de comunicarse con lenguaje humano. Es decir que, según este mito, si las llamas no hablan es porque no lo desean.

Cuando el dueño de este llama la escucha hablar se asusta y le cree. Se avecina un evento catastrófico, una especie de diluvio bajo la forma del mar que se desborda, juntos van a una montaña y como si fuera poco ahí están todos los animales para salvarse y poder multiplicarse después. Sucede lo que el llama sabe. Se dice que “el agua comenzó a caer en cataratas” y ahí en la punta del cerro Huillcacoto se aprietan todos los animales que alcanzan a llegar. El zorro se moja la cola y por eso queda manchada. Cuando el agua baja a los cinco días, mata a todos los seres humanos y sólo queda vivo el hombre del llama que predijo el cataclismo. Con él vuelve a multiplicarse la raza humana (p. 31).

Monstruos submarinos y otros animales acuáticos

El mito del Quinto Sol cuenta que este mundo ha pasado por distintas eras, llamadas soles y gobernadas por un dios que es destruido por el próximo y así sucesivamente. En la actualidad habitamos el Quinto Sol, y para llegar a ese momento la existencia hubo de pasar por cataclismos donde todo lo conocido desaparece, dando paso a lo nuevo y a la regeneración. Se cuenta que el primer Sol es de agua y lo gobierna Quetzalcóatl. La destrucción de esta era sucede con un diluvio que arrasa con todo, cubriendo el mundo entero hasta hacerlo desaparecer. Entonces los hombres se transforman en peces. Lo relata el siguiente fragmento de un poema sobre estas edades cosmogónicas, originalmente compilado entre los siglos XVI y XVII

en el manuscrito *Anales de Cuauhtitlán*, dentro del *Códice Chimalpopoca*.

Y decían que a los primeros hombres
su dios los hizo, los forjó de ceniza.
Esto lo atribuían a Quetzalcóatl,
cuyo signo es 7-Viento,
él los hizo, él los inventó.
El primer sol (edad) que fue cimentado,
su signo fue 4-Agua.
En él sucedió
que todo se lo llevó el agua.
Las gentes se convirtieron en peces (p. 59).

Así aquí vuelven a aparecer los peces, ya como seres creados y no sólo imaginados. Casualmente en el mito anterior estos animales antes fueron humanos. Lo cual les da un poder de transformación especial pues si se piensa que toda vida viene del mar, estos peces serían en un futuro los nuevos humanos que luego se desarrollaron. Investigaciones sobre los símbolos arquetípicos encuentran que los antiguos sitúan a Dios en el fondo del mar por instinto. Como se ha dicho, en muchas culturas ancestrales para los poetas el mar es la gran madre, una matriz del ser, y sus hijos los peces. Por ello se dice que para comprender el agua hay que estudiar a los peces, y viceversa, pues ya el cuerpo sinuoso de estos animales insinúa el elemento que lo circunda. Son los primeros vertebrados en el planeta y aparecieron hace quinientos millones de años. Cuando duermen no cierran sus ojos sin párpados, lo que les da una cualidad omnisciente.

“Los alquimistas imaginaron los ojos de pez como brillantes chispas en el interior de la materia prima que indican luminosidades siempre despiertas dentro de las oscuras aguas de la psique” (Jung, p. 202). Como peces que se sumergen hasta las oscuridades más profundas, y se dejan flotar hacia la superficie luminosa, parece ser que este medio, el agua, resulta idóneo para pensar las primeras culturas, así como en la conformación

de un territorio al que hoy llamamos América. Los peces a continuación son preincaicos, hechos con plata, y se encuentran hoy en el Museo Larco Herrera de la Ciudad de Lima. Tienen aberturas en su boca y cola, lo que da a entender que son piezas antes unidas entre sí. Los peces viajan normalmente en un grupo llamado cardumen. Para efectos de la muestra esta pieza se presenta en la museografía sobre una tela.

Dentro del mundo maya las predicciones de cataclismos como el que ocurre en la narración del Quinto Sol constituyen gran parte de una de sus literaturas antiguas escritas, el Chilam Balam. Se trata de un documento que reúne varios libros redactados por anónimos también entre los siglos XVI y XVII. En un momento específico se toman las palabras de un “Gran Sacerdote” de nombre Nahau Pech. Él llama a mirar el camino de los “Brujos del agua”, llamados Itzaes, porque ellos están destinados a ser señores y amos de la tierra cuando lleguen a ella. Hay que considerar lo anterior y entenderlo bien, dice el hablante. Lo dice el mismo “Gran Sacerdote” junto con “Garrapata de línea materna llamada Hau” y el “Sacerdote del culto solar”, [quienes quizás son homónimos suyos]. Cuando llegue el final de esta era van a perderse y sucumbir todas las “Hormigas-hombres”, así los que les dan sustento y los que de ellos toman el sustento como las aves de rapiña, las hormigas, los tordos grandes, negros y pequeños y los ratones domésticos (pp. 126-127).

En este fragmento se anuncia la llegada de unos brujos del agua que traerán consigo una situación apocalíptica, para luego ellos reinar. El agua asociada a la muerte vuelve a aparecer con su sucesiva resurrección que será el reino de estos brujos. Dos personajes, dentro o fuera del sacerdote que pronuncia estas palabras, lo acompañan en su discurso. El segundo es solar y, como suele corresponder a las simbologías del Sol, masculino. La primera es mujer además de animal por línea materna, una garrapata. Se suele pensar que estos animales son insectos pero, de hecho, están más emparentados a las arañas y son de la superfamilia de los ácaros. Los insectos que sí aparecen aquí son las hormigas unidas a los hombres, quizás porque estos serán

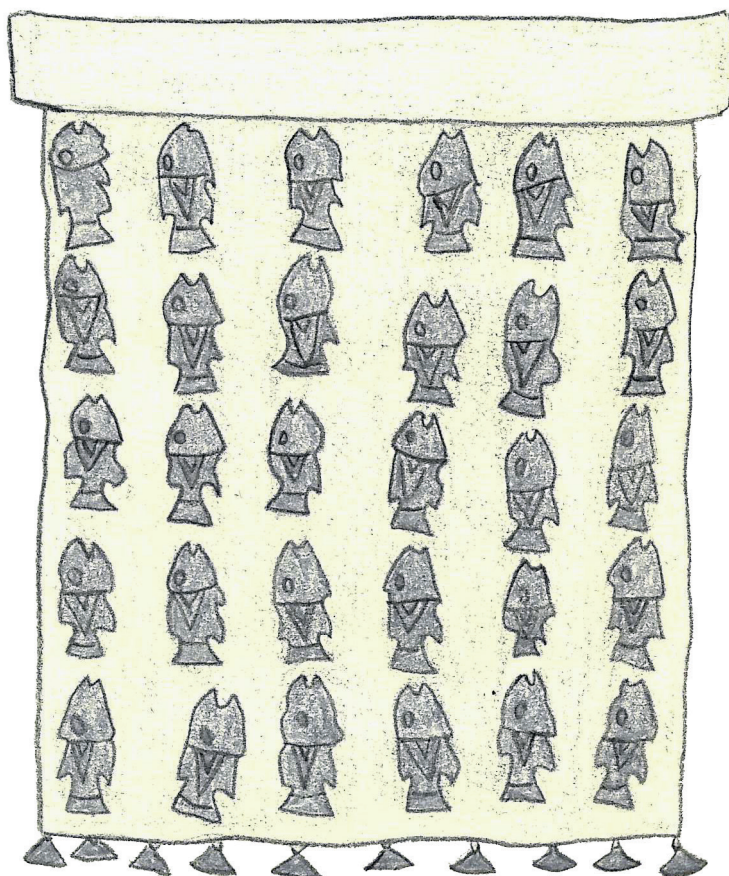


Figura 3. Peces de plata. Preincaico. Museo Larco Herrera. Lima, Perú.

aplastados cual minúsculos animales por el cataclismo que aquí se predice. Además se amenaza con la desaparición de todos los que toman como sustento a los hombres, o a sus cuerpos en este caso, como algunas aves, las mismas hormigas o los ratones. Que una garrapata aparezca señalada como personaje mitológico con el poder de predecir un futuro de catástrofe vinculado con el agua podría tener relación con que ellas se alimentan de la sangre, y a su vez la sangre es también un símbolo del agua. Entre los aztecas, por ejemplo, la sangre humana, necesaria para la regeneración periódica del sol, se llama *chalchivatl*, agua preciosa, es decir, el jade verde (Chevalier, p. 58). Se tiene a continuación un animal que se asemeja mucho a una garrapata, por su cabeza pequeña, así como el cuerpo ancho y redondo. Es una pieza maya que está en el Museo Nacional de Antropología e Historia. El color de esta cerámica colabora a su relación con la sangre.

El texto extraído del *Chilam Balam* pone en relación a las aves con el efecto del agua, por mencionarlas como parte de los animales que van a desaparecer cuando lleguen los “Brujos del agua”. Y en la mitología andina se encuentra el relato de unas aves en relación al diluvio y a las transformaciones. Cristóbal de Molina cuenta desde el siglo XVI, en *Fábulas y mitos de los incas*, que en la provincia de Quito sucede la siguiente narración en tiempos muy antiguos. Cuando sucede el diluvio dos hermanos escapan de las aguas hasta un cerro de nombre Huaynan. Como el agua va creciendo e inundándolo todo este cerro también crece, entonces no mueren ahogados. Cuando termina el diluvio pronto se acaba la comida que pueden recolectar en el cerro, salen entonces en busca de más alimento hacia los valles y otras montañas. Hacen luego una casa pequeña para resguardarse mientras se están sustentando de yerbas y raíces, pasan muchos esfuerzos junto con el hambre hasta que un día, cuando vuelven a su casa, encuentran chicha y comida preparada. Ellos no saben de dónde sale ese banquete.

El suceso inexplicable se repite a lo largo de diez días aproximadamente hasta que deciden averiguar qué es el prodigio y quién el responsable. Acuerdan que uno de ellos se quede

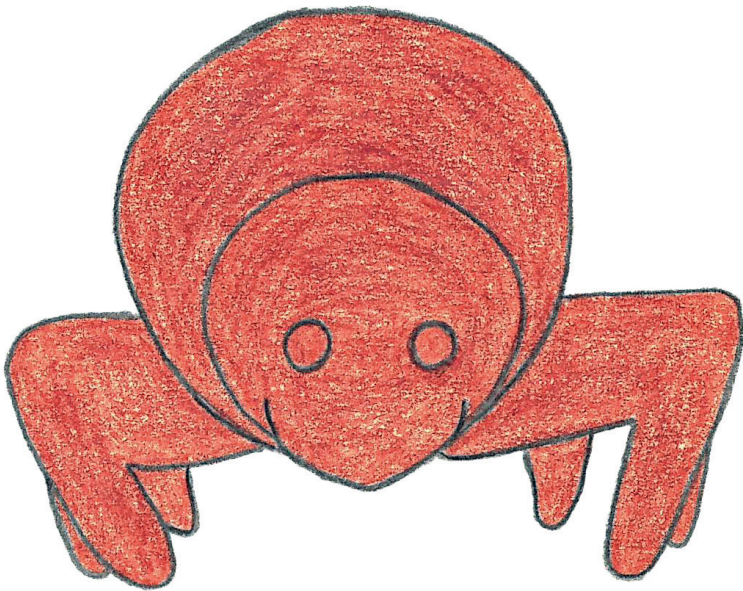


Figura 4. Cerámica. Maya. Museo Nacional de Antropología e Historia. Ciudad de México.

escondido. Él ve aparecerse dos aves guacamayas. En el texto se entiende que son mitad mujer mitad aves porque tienen cabello así como caras de mujeres y vestimentas. La mayor se quita su manto y comienza a preparar la comida que traen con ellas, el hombre ve que son hermosas, sale de su escondite y se lanza hacia ellas quienes de inmediato se van volando frente al enojo de ese hombre. No dejan pues, ese día, nada de comer. Cuando el hermano menor vuelve del campo, donde ha buscado comida, y no encuentra ni la chicha ni los alimentos preparados se enoja también y pregunta la causa al mayor quien le cuenta todo lo que vio. El menor entonces decide esconderse hasta que vuelvan. Pasan tres días antes de que esto suceda. Las guacamayas entran y comienzan a cocinar así que el hombre ve la oportunidad de atraparlas, espera que terminen de preparar los alimentos, cierra la puerta y las acorrala, por lo que ellas se enfurecen. Logra agarrar a la menor y la viola mientras la mayor logra escapar. Luego de un tiempo el hombre con la guacamaya menor tiene seis hijos e hijas y vive con ellos por mucho tiempo en ese cerro, alimentándose de las semillas que siembran mismas que la guacamaya había traído. Estos hijos e hijas de hombre y guacamaya se reparten por toda la provincia de Canarinamba, y se dice que de ahí vienen todas las aves que llaman canares. Las personas en esa zona, a raíz de este relato, veneran profundamente a las guacamayas y sus plumas son valiosos elementos en las fiestas (pp. 3-4).

Hay transformaciones que suceden entre los animales de *Dioses y hombres de Huarochirí*, dentro de la mitología andina, y es a raíz de ellas que pueden encontrarse en el manuscrito las presencias de seres fantásticos como los de las mujeres guacamaya. Hay una historia de engaño detrás de Collquiri, un huaca que quiere conquistar a una mujer. Ordena que le mientan diciéndole que una de sus llamas ha parido en la montaña cercana, y ella se va muy contenta a buscarla. Collquiri se convierte en un ser extraño de nombre callallo y la espera hasta que ella llega. La mujer quiere atraparlo pero el callallo salta escapándose. Luego de varios intentos la mujer puede agarrarlo y se lo pone en el pecho. Mientras tanto va apareciendo

poco a poco un manantial con la chicha que ella derrama por accidente. El callallo baja entonces hasta el vientre de ella, se dice que le hace una herida “grande y dolorosa”. Luego el texto cuenta que “pretendió verlo” y habló: “No sé lo que puede ser este animal”, lo cual nos dice que este es un animal invisible, o que tiene la facultad de desaparecer, o bien que es muy pequeño. Como sea, ese callallo se transforma en un joven hermoso de voz dulce y la saluda “Hermana: tú me acariciaste a mí, me pusiste en tu seno ¿qué hemos de hacer? Yo fui quien te hizo llamar” (p. 175). La mujer se enamora inmediatamente de él, a lo cuento de hadas europeo con el sapo que se transforma en príncipe y la heroína que se lleva su recompensa por haber sabido querer a un ser extraño, salvo que en este caso el callallo la hiere para luego enamorarla. El momento en que ella demuestra su capacidad de amar es cuando se pone al animal en el pecho, y es entonces cuando un manantial se genera de la chicha que deja caer sin querer. Este acto de amor da lugar a la magia prodigiosa, a la aparición de un agua pura y dulce que será remanso de muchos pues además fue generado de una bebida sagrada.

Otro animal extraño aparece en el libro y tiene muy preocupado a Pariacaca. Es el huhi, quien quiere asesinarlo por orden de Huallallo. Se extiende la noticia por todas partes y dice el libro que habría logrado matar al dios si hubiera podido desaparecer. Pariacaca ordena a los hombres del Tahuantinsuyo que lo atrapen. Todos buscan al animal y no lo encuentran, nadie lo puede matar aunque Pariacaca desde el cielo se dedica a lanzar rayos y lluvias torrenciales. Hasta que un hombre de una comunidad lejana lo encuentra y puede atraparlo, pero pronto llega otro hombre de distinta comunidad a felicitarlo y decirle que fuera con Pariacaca a ofrendarle el rabo del animal, mientras él mismo lleva la carne. El primer hombre, agradecido por la ayuda, comienza su camino pero el segundo sabe de un atajo, logra llegar primero e intenta engañar a Pariacaca diciéndole “Padre, yo lo atrapé” (pp. 101-103).

Hasta ese punto llega la historia del huhi quien amenaza acabar con Pariacaca. Este dios se defiende demostrando el poder de manejar las aguas celestes, y así envía tormentas y lluvias

torrenciales siendo aquí el agua una potencia temible, reflejo de la ira de un dios que es capaz de destruir con tal elemento si así lo desea. Los hombres mencionados aquí tienen sus propios relatos desligándose del reino animal. Lo cierto es que aquí puede notarse algo importante que es transversal en todo el libro, y es que los animales no dan muestras de engañar a sus semejantes o a los humanos, pese a que muchos de ellos tienen comportamientos negativos dentro de este sistema de relaciones. Tanto en la historia del callcallo como del huhi son los hombres quienes mienten para conseguir lo que quieren, y en ambos casos se desarrolla la persecución de un animal de cualidades sobrenaturales que está causando algún daño.

Entre los aztecas los dioses también pueden, desde los reinos celestes, comportarse de tal forma que perjudiquen a los seres vivos de abajo, obligándolos a actuar de cierta forma. Un mito nahua que aparecerá bajo distintas perspectivas a lo largo de estos relatos cuenta que una vez el Sol decide detenerse, entonces los dioses se congregan luego de saber que un sacrificio lo sacará de su parálisis. Xólotl, un dios que habita en el inframundo aquí llamado Mictlán, personifica algunas veces la mala suerte así como el ocaso y los muertos, es normalmente retratado como un perro. Él llora porque no quiere morir, de tanto sollozar se dice que sus ojos y párpados quedan hinchados. Ya se acerca su muerte y, como lo sabe, intenta huir. Se mete en la tierra del maíz, alargando su rostro para convertirse en una mazorca y transformándose para quedar oculto. Por eso los campesinos llaman a algunas matas de maíz dividido con su nombre. Pero aun así es visto por los otros dioses. Xólotl se levanta y va a esconderse en un campo de magueyes, convirtiéndose esta vez en un maguey, uno que según el texto permanece dos veces y por eso es llamado con su nombre. Como también es visto, se mete al agua y se transforma en un ajolote, llamado en náhuatl axolotl. Llegaron hasta las aguas a atraparlo y allí le dan muerte (p. 65).

El ajolote es una especie de anfibio oriundo del sistema lacustre del valle de México. Ya que no existe en otras partes del planeta, resulta único y extraño. Xólotl elige sus

transformaciones en seres de la naturaleza que son sumamente mexicanos, como el maíz, el maguey y este último animal. De paso va bautizando bajo su nombre a específicas especies de cada ser, dejando así con las ganas de esconderse su huella en el futuro. Muere en las aguas, se entiende que del valle de México puesto que de ahí son dichos animales. Su destino es morir, descendiendo hasta las profundidades del inframundo donde residirá en adelante. El agua lacustre del valle de México, donde se funda Tenochtitlán, es testigo de su desaparición. Tenemos aquí a uno de sus representantes. Un perro que se encuentra en los mismos territorios donde Xólotl fue a meterse, en el centro de la Ciudad de México, Museo del Templo Mayor. Por lo tanto la pieza es azteca. Este relato le entrega a los perros una relación especial con el agua pues, si Xólotl es dios entre otras cosas de los muertos, debe ser significativo que su propia muerte la encuentre en un lago.

El lago donde se construye la Ciudad de México, mito que se encontrará más adelante en extensión, aparece en los mitos originarios aztecas. Tras una peregrinación en busca de la tierra prometida el dios que guía a los mexicas señala un punto exacto donde ha de ser levantado Tenochtitlán. La seña famosa del águila sobre el nopal se encuentra sobre un islote, y este a su vez está donde antes fue arrojado el corazón de Cópil, un guerrero. ¡Allí donde el agua hace giros y más giros! (Garibay, p. 45). Es difícil encontrar un remolino en un lago o laguna, que suelen ser de agua calma a diferencia del mar o los ríos. Por lo que el lugar en donde el agua hace giros demuestra que abajo pulsa el resto de un sacrificio y ese a su vez señala mágicamente un sitio divino. Los mitos sobre el agua mezclan sus cualidades violentas y benignas en la imagen del remolino. "...los remolinos sugieren puertas a otros mundos y períodos" (Jung, p. 46). Llegando entonces hacia este giro acuático se ve, como en una iniciación el centro del vórtice: visiones casi siempre inaccesibles a la percepción del ser humano.

La muerte es una puerta para asomarse al mundo del más allá. Dentro de las tierras andinas, particularmente en las sierras, las montañas son antiguamente repositorios del agua así como



Figura 5. Perro de cerámica. Azteca. Museo del Templo Mayor.
Ciudad de México.

de los bienes naturales. En estas zonas lejanas al mar, elegidas por los incas ya que su cultura se aleja de las imágenes marinas, las almas —también llamadas sombras— de los que mueren van de regreso a la montaña o apu. Vuelven entonces hacia el agua. Allí se reúnen con el resto de los muertos así como los que están por nacer. Un perro doméstico es quien los guía, actuando de psicopompo, (p. 257) al igual que como sucede con Xólotl. Y así como el perro es un personaje múltiple, lo cual podrá comprobarse más adelante en los reinos de la tierra, el lobo de mar en los Andes antiguos aparece como un personaje importante y variado (p. 258). Sin embargo, en el caso del primero aparece en la literatura, lo cual no sucede con el segundo. Se le conoce en diversas tradiciones como perros de mar y no se tiene mucha información sobre él en los textos antiguos andinos, por el mismo motivo de que tanto los relatos como la poesía compilada en tiempos de la llegada europea se desarrolla en terrenos ajenos al mar. Mas se le ve representado en el arte visual preincaico de diversas culturas como por ejemplo en esta vasija del llamado período formativo (1500 a.C.-292 d.C.). Se encuentra en el Museo de Arqueología de la Ciudad de Lima.

Si se vuelve la mirada a las poblaciones costeras del actual Perú, se encontrará el hecho de que sus habitantes son llamados yungas por los incas. Este antagonismo está documentado en *Dioses y hombres de Huarochirí*. El concepto de yunga es referido a la condición de vivir en territorios de altura baja, cerca del mar, lo cual quiere decir al oeste en las costas del Pacífico o bien en algunos casos al este cuando se refieren a los que viven en las regiones amazónicas. Todo lo anterior visto desde la perspectiva de quienes se ubican en la cordillera (p. 260).

Algo parecido a lo que sucede con los lobos de mar se repite con animales marinos como las ballenas y las orcas, quienes no aparecen en la literatura mas sí retratadas en las artes visuales. Es muy antigua la representación de cetáceos en el área andina, desde el 600 a.C. aproximadamente se encuentran ejemplos (p. 272). Por su parte, la orca como depredador marino veloz y fuerte que ataca a ballenas pequeñas o cachalotes, inspira quizás por estos increíbles combates una honda impresión (p. 273). Sus

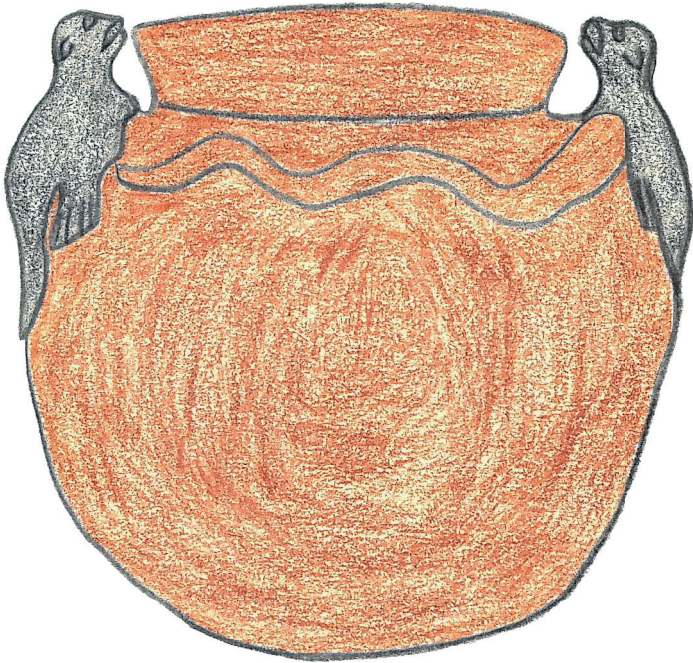


Figura 6. Focas de cerámica. Preincaico. Museo Arqueológico. Lima, Perú.

muchos retratos en el arte andino lo demuestran. La aparición de tiburones en este arte, animales que no son de aguas frías, puede señalar que las embarcaciones prehispánicas son capaces de adentrarse en altamar hasta cruzar la franja de la corriente de Humbolt. Otra explicación es que la contracorriente de El Niño en su llegada trajera consigo tiburones así como otros peces que son de aguas cálidas, haciéndose presentes en las costas centrales de Sudamérica (Millones, p. 264).

Volviendo al inicio y a la presencia de los peces, el mundo de los Andes antiguos cuenta el relato de una serpiente que en esos tiempos tiene escondidas a dos hijas jóvenes del dios Pachacamac, creador de la tierra junto con su pareja femenina Pachamama. La madre de ellas es llamada “la que pare palomas”, porque una vez va a visitar a la diosa Cavillaca al fondo del mar mientras que el dios Cuniraya hace dormir a la mayor de sus hijas para acostarse con la más joven. Como consecuencia de eso la primera en su consternación se transforma en paloma y se echa a volar. Se dice que en ese tiempo no hay peces en el mar, solamente existen unos que la mujer que pare palomas cría dentro de un pozo. Un dios se enoja porque ella realiza esas visitas a Cavillaca en el fondo del mar, por eso tira al agua todas sus pertenencias y así nacen los peces marinos. Ellos van ocupando el gran lago —llamado muchas veces mar por esas culturas— y se crían extendiéndose. Luego ella se vuelve a encontrar con ese dios y, con el fin de engañarlo, le ofrece despiojarlo. Entonces crea un gran precipicio para hacerlo caer pero él lo sospecha a tiempo y se salva (pp. 27-29).

El relato anterior sucede en *Dioses y hombres de Huarochiri* y también da cuenta de cómo los peces nacen en las aguas, esta vez transformados en animales a partir de las pertenencias de una mujer. Como en el caso de las guacamayas aquí también el ave y la mujer se hermanan en un relato donde asimismo ocurre un abuso sexual. No es causal que esa mujer, la que pare palomas, tenga el poder de ingresar al fondo del mar para visitar a una diosa. Ella tiene guardados a los peces en su pozo y cuando estos se ven liberados en aguas más amplias, pueden reproducirse. Así, el nuevo hogar de los peces es el mismo de

la diosa marina y puede suponerse que la mujer que pare palomas continuará sabiendo de ellos. Sus dos hijas, cuyo padre es Pachacamac, son bienes preciados pues, como se ve en un comienzo, una serpiente las tiene cautivas.

La serpiente habita en su territorio a ras del suelo así como dentro de la tierra, pero simbólicamente también se la vincula en muchas culturas con el agua. En la antigua India el culto a las serpientes está directamente relacionado con este elemento. Ellas son los poderes protectores de la inmortalidad y de las fuentes de la vida. También representan los tesoros ocultos que son imágenes de los bienes superiores. La serpiente, animal de sabiduría de las profundidades, en su movimiento ondulante es también interpretada en occidente como las ondas marinas (Cirlot, p. 407). Las serpientes marinas integran poderosamente la idea del inconsciente y de los abismos acuáticos.

TIERRA

Aquel que todo lo vio, incluso los confines de la tierra,
que todo lo padeció y todo lo conoció,
que escudriñó todos los secretos,
a través del manto de la sabiduría que todo lo cubre.

La epopeya de Gilgamesh

El subsuelo y la serpiente

La tradición oral quiché, contenida en gran parte dentro del *Popol Vuh* maya, cuenta que cuando los dioses estaban creando todo en el inicio de los tiempos lo hicieron pronunciando antes que nada la palabra “tierra”. Esta palabra y el lenguaje mismo están íntimamente unidos y ligados a la creación. Sabemos que primero reinaba el agua, y fue de ella de donde surgieron los reinos terrestres en los que aparecerá toda una serie de personajes nuevos, entre los que se encontrará a la serpiente como primera protagonista.

‘Tierra’, dijeron, y en seguida nació. Solamente una niebla, solamente una nube [fue] el nacimiento de la materia. Entonces salieron del agua las montañas: al instante salieron las grandes montañas. Solamente por Ciencia Mágica, por el Poder Mágico, fue hecho lo que había sido decidido (concerniente a) los montes, [a] las llanuras; en seguida nacieron simultáneamente en la superficie de la tierra los cipresales, los pinares (p. 19).

En una variedad de escalas, desde las construcciones de casas hasta los centros cívicos y muy probablemente a un nivel aun mayor, los antiguos mayas y sus vecinos replicaban ideológicamente las claves del paisaje que los rodeaba. Montañas

de piedra y tierra, cuevas y grutas como imágenes de matrices y nacimientos, el agua rodeando los grandes trechos de tierra, todo junto componía una armonía de sentido que puede verse en todo tipo de producciones. Los líderes de las familias y de la política tomaban en cuenta los complejos ciudadanos a un nivel simbólico y creaban paisajes públicos, domésticos y mitológicos donde la existencia humana era una continuación verificada de los paisajes primordiales (p. 139). Así lo explican desde la arqueología James e. Brady y Wendy Ashmore en “Mountains, Caves, Water: Ideational Landscapes of the Ancient Maya”, dentro del libro *Archaeologies of landscape*.

No sólo a nivel urbanístico sino lo mismo sucede en el caso del arte y de la literatura prehispánica las cuales, entre más se estudian en conjunto más relaciones de comunicación se van encontrando⁴. De este modo se va viendo cómo los animales pasan de las imágenes visuales a las escritas y viceversa, complementándose e iluminándose mutuamente. Entre los cuatro elementos de la naturaleza, la tierra permite una exploración más basta puesto que como seres humanos somos animales terrestres. Así que todas las sinuosidades, características y matices de este elemento están notoriamente presentes dentro de todas las manifestaciones artísticas en mucho mayor medida que el resto donde podíamos ingresar utilizando otras vías, por medio de la imaginación.

Vimos a la serpiente atravesando a ras el agua de los manantiales, avanzando por las profundidades marinas y dibujando ríos serpenteantes. Ahora sale hacia tierra firme y va acariciándola con su cuerpo de anillos ondulantes. Se la escucha acercarse con un sonido tan cercano al silencio que pareciera ser más energía, vibración o magnetismo lo que anuncia su llegada. Puede erguirse en vertical estirándose por el aire y subir a las

4 Para más información sobre las formas en que la literatura prehispánica entra en el lenguaje urbanístico, se recomienda la Tesis Doctoral en Estudios Mesoamericanos de Laura Piñeirúa titulada *Más allá de las palabras...Las formas. Una propuesta interpretativa para el estudio de arte prehispánico: el caso del palacio de Palenque*. UNAM. 2009. Caso sumamente interesante que no se ha incorporado en la presente investigación ya que el trabajo de Piñeirúa tiene otra búsqueda centrada en las manifestaciones arquitectónicas.

copas de los árboles para mirar desde las alturas. Alcanza los espacios mágicos de la imaginación y los reinos celestes aunque aquí su sitio primero sea el suelo. Temida y venerada, sabia y cruel, oscura y luminosa. Difícilmente puede encontrarse un animal con más sentidos simbólicos que la serpiente, tanto en las mitologías de la América antigua como en las del resto del planeta. Sus alcances son muchas veces tan diversos que podrían interpretarse como contradictorios, sin embargo desde otra mirada se podrá constatar que estos matices se complementan en ella, creando una imaginería de claroscuros única y poderosa.

Llevando la mirada hacia el sur, en las tierras andinas nos encontramos con el Amaru quien fue una serpiente mitológica enorme de dos cabezas que hizo aparecer un dios, Huallallo, para que matara a otro de los suyos, Pariacaca. Este hizo un bastón de oro, le punzó el centro del lomo y lo convirtió en piedra. Ahí quedó el Amaru. El manuscrito *Dioses y hombres de Huarochirí* dice que aun se le puede ver, helado, en las aturras de Caquiyoqa. Tiene poderes curativos cuando se raspa su barriga para tomar el polvo que sale de él mientras se dice “No caeré en la enfermedad”, eso cuentan los hombres “que tienen conocimiento” (pp. 97-99). Vemos una serpiente de dos cabezas, quizás el abuelo de este Amaru, en una cerámica moche (100-800 a.C.) junto al búho que está vestido como guerrero y —como se verá después— siempre ha sido símbolo de sabiduría y clarividencia. La pieza a continuación está en el Museo Larco Herrera de Lima.

Podría escribirse un libro entero sobre las apariciones de la serpiente en *Dioses y hombres de Huarochirí*. No tanto porque se la menciona con frecuencia sino aun más porque las implicancias de hacer que se aparezca una serpiente dentro de un relato mitológico tienen raíces muy profundas y se extienden por todo el planeta. En las culturas medievales europeas —imaginarios que tenían los españoles al llegar a la zona andina sudamericana— se piensa a la serpiente profusamente. Francesco Zambon en su estudio sobre bestiarios medievales, *El alfabeto simbólico de los animales*, dice:



Figura 7. Serpientes y búho. Moche. Museo Larco Herrera. Lima, Perú.

La pureza de María, que dio a luz virginalmente a Dios, neutraliza los venenos que Eva, y con ella toda alma pecadora, recibió de la boca viperina de Satanás (...) la víbora, además de simbolizar el alma seducida por el demonio, representa siniestramente el doble satánico de la Virgen, su infame caricatura. La concepción impura de la víbora constituye una réplica invertida de la inmaculada concepción de María; tan prodigiosa es la primera bestialidad y el mal como la segunda en el bien y la inocencia. Y los violentos oxímoron que salpican el relato de los amores y el parto viperinos (*mater norte sua, genitale venenum, natale cadaver*, etc.) no son más que la otra cara de los oxímoron que expresan la maternidad de un espejo infernal, que deforma y degrada de forma animalesca a sus protagonistas y actos (pp. 63-64).

En el mito sobre el Amaru la serpiente aparece monstruosa, con dos cabezas, y en su cualidad demoníaca o destructora ya que estaba concebida para que matara a Pariacaca. La conexión con la mujer que ya hace notar Zambon aparecerá también más adelante con distintas modalidades. Por lo pronto podemos constatar cómo esa cualidad siniestra y asesina es inmediatamente transformada en medicina cuando se transforma en piedra al Amaru, tanto que quien raspe su barriga y pronuncie unas palabras específicas puede sanarse de cualquier mal.

Otra información significativa se tiene más adelante en *Dioses y hombres de Huarochirí*, dentro del capítulo 8, y es que se dice que en los tiempos antiguos habían muchos más animales y las serpientes eran más grandes (p. 57). De ahí puede entenderse que pensando en esos tiempos se creara en la imaginación mitológica el Amaru, y que una serpiente fuera tan grande como para tener la capacidad de esconder a las dos mujeres jóvenes hijas de Pachacamac a quienes nos encontramos en el capítulo anterior, cuya madre era “la que pare palomas” (p. 27).

Otro momento de la mitología andina cuenta cómo los animales se organizaron para realizar en conjunto una faena importante. Todos se ofrecieron a ser guías y ganó el zorro. Se pusieron a trabajar siguiéndolo hasta que se echó a volar una perdiz y el zorro se distrajo, cayéndose. Los otros animales se

enojaron con él y nombraron a la serpiente para que continuara el trabajo. Y dicen que se ve claramente hasta hoy el lugar donde cayó el zorro por donde va el agua, si no fuera por él la ruta sería más alta (p. 51). Al zorro nos lo encontraremos en profundidad más adelante. Pero por lo pronto podrá verse cómo aquí la serpiente llegó para rescatar una situación, pues a diferencia del otro animal ella no se distraía con la aparición de una presa pues está dotada de concentrada determinación. Se le tiene en tan alta estima que fueron los otros animales quienes la nombran luego de equivocarse con el zorro. Fue ella, entonces, quien logra llevar el trabajo a buen término.

Gracias a los zorros el lector pudo enterarse antes de un relato que recuerda de forma poderosa los imaginarios de la serpiente. Llega un zorro desde abajo y le pregunta a otro zorro que viene del lado opuesto cómo están los de arriba. Este le responde que por lo general las cosas están bien salvo por el caso de un “sacro hombre que sabe de la verdad”, hombre poderoso que habita en Anchicocha, y que “hace como si fuera un dios”, quien está gravemente enfermo. Los amautas lo habían visitado, sin éxito, para desentrañar las causas de su enfermedad. El animal lo sabe. A “la parte vergonzosa” de su mujer Tamtañamca le entró saltando desde un tostador un grano de maíz. Ella lo sacó de ahí y se lo entregó al hombre para que lo comiera. En cuanto el hombre comió del grano “se hizo culpable”. Desde ese tiempo a los que cometen un pecado similar se les tiene en cuenta de tal forma. Y por tal motivo “... una serpiente devora las cuerdas de la bellísima casa en que vive, y un sapo de dos cabezas habita bajo la piedra del batán. Que esto es lo que consume al hombre, nadie lo sospecha” (p. 37).

Esta narración por supuesto que recuerda al relato bíblico de Eva y la manzana. Luis Millones y Renata Mayer ya hicieron notar en su libro *La fauna sagrada de Huarochirí* cómo hay animales que deben leerse desde la mirada europea. Bien puede verse el fantasma de otra escritura por debajo de esta, no es arriesgado leer momentos así como la clara imaginaria europea medieval que ya está siendo absorbida por los entramados de la cultura andina. La culpa y la serpiente, también hermanadas

en la tradición bíblica, aparecen en el relato del zorro junto con un sapo de dos cabezas. Ambos animales viven de incógnito en casa del hombre enfermo como consecuencia de un curioso acto maligno por parte de su mujer, que de forma inconsciente le da de comer un fruto que previamente tocó su sexo y por eso él padece. Todo esto, asimismo, es una metáfora para referirse a la infidelidad. En comparación al hombre se le describe como inocente, sabio, cercano incluso a la naturaleza divina, víctima a fin de cuentas de la maldad o la inconciencia femenina. Cuando a la mujer la acusan de adúltera ella lo niega pero el hombre aun así manda inspeccionar la casa y encuentra a dos serpientes a las que mata. Luego, escondido en el batán, da con el sapo de dos cabezas quien vuela hasta la laguna Anchi donde aún continúa viviendo. “Y cuando algún hombre llega hasta sus orillas: ‘¡Ña!’, diciendo, lo hace desaparecer o pronunciando la misma palabra lo enloquece”. Sólo entonces el hombre enfermo puede sanar (p. 39).

El sapo es un animal que muchas veces aparece junto a la serpiente en la literatura. En la tradición del relato oral europeo se le asocia comúnmente a las pócimas malélicas que hacen las brujas, porque ya se sabía que muchos anfibios y reptiles contienen sustancias psicotrópicas o venenosas para los humanos. Aquí chocan los elementos simbólicos de estos animales. Por un lado están las serpientes dañinas y malvadas que aparecen en pareja para enfermar a un hombre por culpa de su mujer. Por otro lado hay apariciones del mismo animal durante el mismo libro donde la serpiente forma parte de la fauna con otros atributos diferentes por resultar benéficos.

Los informantes de Fray Bernardino de Sahagún, gran compilador del mundo náhuatl en el siglo XVI, cuentan que antes de la llegada de los españoles se solía practicar el rito de tragarse culebras. Lo hacían de esta manera los entonces llamados mazatecas durante una fiesta en particular que era cada ocho años. “Se las tragaban vivas. Con la sola boca las atrapaban, (con los dientes) las iban triturando al tragárselas. Y cuando se las han tragado, luego les hacían regalos...”, (pp. 61-62) lo cual resalta el componente poderoso de la serpiente a quien se

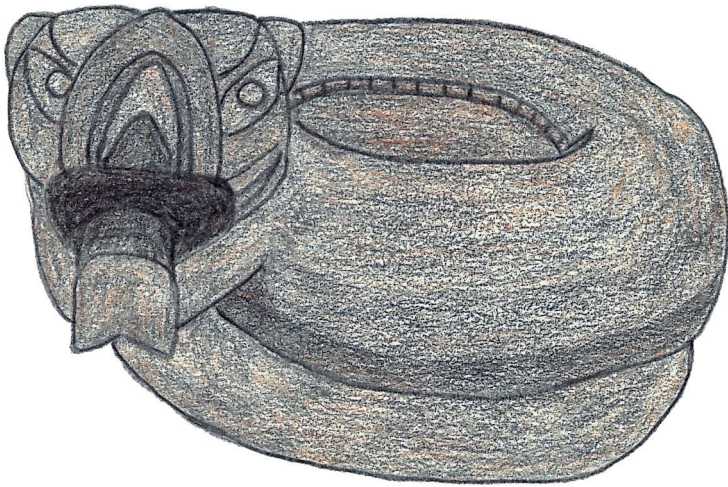


Figura 8. Serpiente de piedra. Azteca. Museo del Templo Mayor.
Ciudad de México.

le rinde tributo porque trae cualidades codiciadas que al menos en este relato quedan ocultas. Vemos a continuación un tributo a este animal en un recipiente del Museo del Templo Mayor que muy probablemente fue utilizado con motivos rituales ya que las piezas de este museo fueron encontradas en el epicentro ceremonial de la cultura azteca.

A continuación cuentan los informantes de Sahagún en el mismo texto que también existía la costumbre, entre los mazatecas, de tragarse ranas vivas (p. 63). Vuelven a aparecer vinculados la serpiente y el sapo o rana. Puede suponerse que estos dos últimos animales sean confundidos a menudo en esta literatura por sus semejanzas, ya que ambos son anfibios del grupo de los llamados anuros. Ambos comparten propiedades psicotrópicas, venenosas y medicinales dependiendo la dosis y la preparación empleada.

El mundo náhuatl en estos mismos textos antiguos tenía también entre sus escenas rituales al “sacerdote tonsurado de la serpiente de nácar”. Su oficio era el de preparar y encender el incienso, así como hacer tiras de papel salpicadas de hule, en honor a Tláloc, dios de la lluvia o aguas celestes. Esto vincula dicho sacerdote tanto con el elemento agua como con el del fuego, ya que el incienso o copal implica su presencia. Pero su oficio se realiza en la tierra, dentro de cada fiesta, también cuando comienza un año. Entonces él pregona para que se realicen tales ritos y se hagan las ofrendas correspondientes. Él da órdenes sobre todo lo que debe ser dispuesto (*Ritos, sacerdotes y atavíos de los dioses. Fuentes indígenas de la cultura náhuatl*, pp. 89-91).

Volviendo la mirada hacia las tierras sudamericanas, hay en la poesía quechua de lo que hoy es Bolivia una sesión de wawakis —poemas recitados de forma intercalada por hombres y mujeres donde muchas veces se discurre sobre temas amorosos— donde la mujer que habla en un momento trata de alejar a un pretendiente por medio de la mención del sapo.

...

Bajo el ceibo suena
una campanita,
para el que me canta
hay un sapo asado.
¡Ushaaa! (*Poesie quechua en Bolivie*, p. 44).

Mujer y sapo de nuevo aparecen hermanados dentro de una preparación de cocina. El sapo asado, además de ser algo que podría leerse como asqueroso y por lo tanto explicarse de tal manera el fragmento anterior, tiene como ya se dijo propiedades venenosas, medicinales, psicotrópicas y también afrodisíacas. Esta mujer quechua podría tener entre sus manos un arma de hechicería que la vincula con las imágenes que todos tenemos de la bruja medieval europea mezclando animales y hierbas en su caldera.

Los médicos antiguos, satanizados luego por los europeos, utilizan productos de la tierra, vegetales y animales, para sanar a sus pacientes. Cuenta el Inca Garcilaso de la Vega que cuando alguien caía enfermo muchas veces se le administraba una raíz que hace efecto purgante. Mientras dura el proceso la persona enferma puede pensar que se está muriendo de lo potente que es, pues se siente mareado y sin fuerzas. No quiere comer ni beber nada, y comienza a echar para fuera animales que lleva dentro y son la causa de sus malestares. "...a vueltas salen lombrices y gusanos y cuantas sabandijas allá dentro se crían. Acabada la obra, queda con tan buen aliento y tanta gana de comer que se comerá cuanto le dieren". El mismo Garcilaso confiesa que fue purgado de esta manera, y pudo experimentar lo que relata en dos ocasiones por un dolor de estómago que lo aquejaba en distintos momentos (p. 109).

Los gusanos y lombrices acompañan a la serpiente por sus viajes en el subsuelo, y también son capaces de avanzar como ella a ras de la tierra. Esta imagen muestra un tejido de Paracas, cultura andina del llamado período formativo (800 a.C.-200 d.C.) Hoy se encuentra en el Museo Amano, Lima, que es un importante espacio dedicado a los textiles prehispánicos



Figura 9. Tejido. Paracas. Museo Amano. Lima, Perú.

andinos. En el tejido se ven animales reptantes, que bien pueden ser serpientes o gusanos saliendo de un personaje que se encuentra en el centro. Recuerda así al fragmento de Garcilaso mas también a la escena donde los informantes de Sahagún retratan con palabras a los mazatecas devorando serpientes vivas. Aunque son culturas en apariencia inconexas, Paracas y los nahuas, por medio de la imaginería del mito aquí se van hermanando. Mirada con los ojos del ritual donde se mastican culebras los animales del textil están, entonces, entrando al personaje central.

La técnica de los tejidos de Paracas es impresionante por lo única y elaborada. Se trata de miniaturas tejidas muy antiguas, que anteriormente eran unidas en grandes mantos formando así un mosaico de imágenes. También se han encontrado separadas. Se sabe que son de gran importancia porque se extraen de tumbas ataviadas con abanicos de plumas, cerámicas, coladores, varas y estos hermosos textiles como ofrendas a aquellos muertos. El texto de la museografía en el Museo Amano dice que estos objetos acompañan al difunto en su viaje hacia el territorio de los ancestros. Entre los cuerpos también aparecen todo tipo de prendas para vestir como mantos, gorros, paños o cintas para la cabeza realizados todos bajo la misma técnica. Simbolizan, continúa así la museografía, “deseos para la otra vida” y a través de ceremonias ofrendatorias por medio del tiempo, son una forma de contacto con el más allá.

Esto quiere decir que los animales retratados bajo este contexto gozan de la misma conexión divina para atravesar las puertas de la vida y llegar a las regiones de los muertos. También puede extraerse de lo anterior que no cualquier animal podía pertenecer a este mundo visual tejido para fines importantes. La serpiente vuelve a la tierra bajo la forma de un telar y es comunicadora entre dos mundos terrestres, interior y exterior.

Es revolucionaria la invención de los primeros telares. Los primeros ejemplos muestran técnicas de tejido plano que más tarde se tiñeron. Primero se crean diseños geométricos, luego personajes animales y otros que son llamados dioses y se les identifica porque tienen formas complejas. Estos muchas

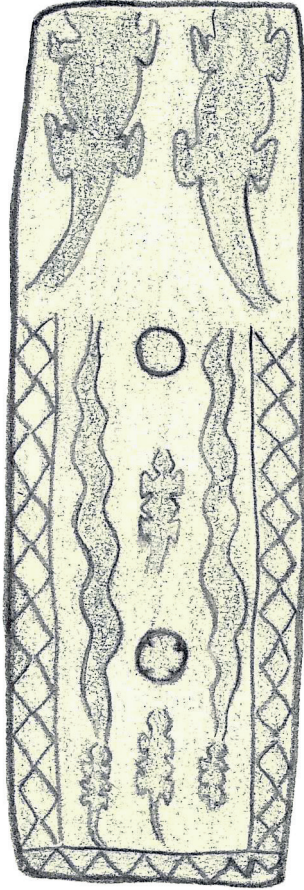


Figura 10. Serpientes y caimanes en relieve. Estela de piedra preincaica.
Museo de Arqueología. Lima, Perú.

veces tienen rasgos de distintos animales en un solo cuerpo. La evolución de los primeros telares coincide, dice el Museo Amano, con una etapa de grandes descubrimientos y cambios. El ejemplo del personaje con serpientes o seres reptantes pertenece a la evolución mayor dentro de la historia de los tejidos, pues ya hay una técnica compleja y polícroma, personificada por los animales.

Esta estela de piedra pertenece a tierras prehispánicas andinas y se encuentra en el Museo de Arqueología de la ciudad de Lima. Contiene una representación, según el texto de la museografía, de lagartijas, serpientes y motivos geométricos. Sin embargo por el tamaño de estas supuestas lagartijas bien pueden verse también en ellas caimanes, lagartos, cocodrilos o yacarés, llamados de todas estas formas en los textos antiguos donde en el fondo se refieren a un grupo de animales de la familia de los aligatóridos. Se encuentran en toda América y aquí acompañan a las serpientes, aunque la forma misma de la estela o quizás el paso del tiempo no permite ver bien sus caras.

En el mundo mitológico maya, cuenta el texto de la museografía en el Museo de Antropología de la Ciudad de México, la tierra es concebida como un cocodrilo. Su nombre es Itzam Cab Ain que significa “Dragón-tierra-cocodrilo”. También es llamado Chac Mumul Ain, lo cual se traduce como “Gran cocodrilo lodoso”. Sobre su lomo están los dioses terrestres como K’awiil, o Bolon Dzacab, símbolo de la sangre y vinculado también al maíz y a los gobernantes. Asimismo se encuentra sobre el gran cocodrilo de la tierra a la diosa patrona de los venados Ixab, a los dioses Bolontikú quienes reinan sobre los nueve niveles del inframundo, y a Yum Kaax, que es la naturaleza silvestre así como el señor de todos los animales.

Sobre los dioses de la tierra y las regiones del inframundo en el mundo nahua un texto recogido por Patrick Johansson en “*Miccacuicatl: cantos mortuorios nahuas prehispánicos*” es de gran utilidad. Se trata de un mito que por el momento aparece en su versión más antigua dentro del *Códice Chimalpopoca*. Aquí se encuentra, dentro de la creación del hombre, algunos puntos fundamentales en relación con los cantos y danzas mortuorios

en tiempos prehispánicos. Aparece entonces la gestación del ser en el inframundo en relación al caracol y el sonido que se produce con su caparazón.

Quetzalcóatl, por petición de los otros dioses, descien- de hasta el inframundo —llamado *Mictlán* en náhuatl— con el fin de crear al hombre. Tiene que volver con los huesos de jade que atesora el señor que rige los destinos y los difuntos, Mictlantecuhtli, en esas zonas profundas de la tierra. Mictlan- tecuhtli acepta entregarle los huesos a Quetzalcóatl mas antes pone condiciones. Le dice: “Sopla en tu caracol. Y cuatro veces/ dale vuelta a mi círculo de jade”. Como el caracol no tiene per- foraciones Quetzalcóatl les pide a los gusanos y los animales, quienes son sus ayudantes, que lo perforen. Ellos lo asisten y por los orificios que hacen los gusanos entran luego las abejas y abejorros. Entonces Quetzalcóatl sopla en el caracol y crea un sonido que llega hasta el oído de Mictlantecuhtli.

“El tenor copulativo fecundador de la perforación del caracol por los gusanos, de la entrada de las abejas, de la pene- tración del soplo seco/caliente masculino de Quetzalcóatl en las circunvoluciones húmedas/frías y matriciales del caracol es claro”, señala Johansson, recordando que la palabra “caracol”, *tecciztli*, deriva a su vez de la palabra *teucciztli* que significa “señora madre”. Según la lectura de Johansson el sonido que emite Quetzalcóatl a través del caracol va a penetrar en el oído de Mictlantecuhtli y así “fecunda la muerte” en un sentido mi- tológicamente copulativo. Esto lo hace al pasar su soplo con la participación del dios del aire Ehécatl para producir el sonido que es una “emanación espiritual” y se trata de el aliento, *ihiyotl*. La interpretación metafórica de este investigador del ná- huatl continúa diciendo que entonces los seres humanos son, bajo estas imágenes, resultado de una penetración de Quetzal- cóatl, un ser divino y celestial, a la tierra madre. Y, más aún, esta penetración es de un sonido seminal que se adentra en el oído de la muerte bajo la forma de un dios-diosa. Esta lectura es aún más solida cuando se considera que el caracol es por excelencia el instrumento mortuario para las exequias en tiempos prehis- pánicos (p. 9).

El sonido del caracol es nasal y, por otra parte, “alude a voces del inframundo” acompañado por un zumbido que producen las abejas cuando se meten en sus concavidades. Pero, además de este “valor seminal”, también podría considerarse aquí el sonido del caracol en un sentido de luminosidad bajo un término sinestésico. Pues entonces es acústica la luz primera de un “amanecer existencial” bajo el inframundo y sus tinieblas donde antes sólo existe un fuego que arde. Esto relaciona un elemento visual con otro sonoro y se espeja con la costumbre de los antiguos nahuas cuando emiten un sonido durante los eclipses solares, ayudándose con los labios y manos, hasta que la luz vuelva. Por lo tanto, el sonido de Quetzalcóatl en este pasaje representa “una luz presolar que anida el caracol” y es entonces, tal vez, nada menos que la gestación del ser humano en estado embrionario. “El simbolismo ígneo y solar del abejorro y de la abeja, así como el sonido correspondiente del caracol, podrían haber generado mitológicamente, el *tonalli* [calor del sol, día, destino] del ser antes de que se conformaran su naturaleza ósea y su cuerpo del maíz”. Como la palabra *tonalli* en náhuatl remite también a algo así como un alma de los seres, entonces antes que se apareciera por primera vez el sol un “destello heliaco” ilumina al ser humano (pp. 9-12).

La propuesta de Johansson, aunque se centra en el nacimiento del humano, es interesante aquí por su mirada aguda que observa asimismo a los animales. En este caso el caracol presta su caparazón para transformarse en un instrumento musical utilizado por el dios. Y, a la vez, funciona como imagen del útero materno por el cual atraviesa el aliento divino para dar a luz la vida. Todo guarda una bella sintonía sobre todo al considerar que esto sucede en las profundidades del inframundo, que podemos imaginarlo bajo tierra. Si se visualiza el universo como un árbol, imagen muy utilizada por las culturas prehispánicas mesoamericanas, las raíces de este árbol serían entonces el escenario donde ocurren los eventos anteriores. Se trata de lo que está bajo las edades, donde habitan los muertos, antepasados de una gran familia que se extiende por el tiempo y dialoga por medio de sus capas. El caracol es un animal que avanza a

ras del suelo y justamente cuando muere, o cuando por un momento de transformación en babosa —la cual también podría ser llamada gusano en la literatura, para simplificar— deja la que antes fue su casa a disposición del dios. Necesita la ayuda de otros habitantes del subsuelo, los gusanos, para que la perforen y así ayudar a que se produzca el sonido con la colaboración de las abejas.

Quetzalcóatl es el protagonista de este mito. Su nombre deriva de las palabras pluma (*quetzal*) y serpiente (*cóatl*), es decir que él encarna la famosa aparición de la serpiente emplumada. Este ser divino integra dos fuerzas animales. Por un lado las plumas del ave quetzal, a quien ya se verá a profundidad cuando nos adentremos en los reinos del aire. Por otro lado la serpiente, a quien se ha venido conociendo hasta ahora por medio de diferentes aristas. Bien puede pensarse que sin las cualidades de la serpiente este dios, considerado por muchos como el principal del panteón mesoamericano, difícilmente habría logrado ingresar a las regiones del Mictlán para cumplir con su cometido de creación, por más asistencia que tuviera de sus ayudantes los animales. Pues es la serpiente quien conoce bien la tierra y puede no sólo arrastrarse en ella sintiendo todas sus vibraciones inferiores, sino que también se sumerge dentro de los imaginarios mitológicos hasta sus profundidades, recorriendo los estratos del inframundo y dialogando con aquellos que viven en el más allá. Jean Chevalier explica que muchas veces se retratan sólo las fauces de la serpiente o el extremo de un cuerpo de serpiente, también hay otros animales que se hacen acompañar por los atributos de la serpiente, mas “todos los casos expresan el aspecto terreno, es decir, la agresividad y la fuerza de la manifestación del gran dios de las tinieblas, que es universalmente la serpiente” (p. 927).

La serpiente emplumada de los aztecas, representada por Quetzalcóatl, ya existe desde tiempos más antiguos. Es sabido que la cultura nahua de donde sale el mito que se acaba de revisar toma muchos elementos del arte y la más antigua mitología maya. Kukulkán es el nombre de la serpiente emplumada para los mayas y, aunque puede encontrarse en distintos referentes

enciclopédicos que se trata de una deidad vinculada a Venus, el viento, el agua y la tierra, aquí interesa el hecho de encontrar al animal mismo dentro de las imágenes visuales y literarias de la mitología americana.

Es significativo, sin embargo, que la serpiente pueda alcanzar todos los estratos de la naturaleza, desde las raíces del árbol universal pasando por el tronco o la tierra exterior, subiéndolo por las ramas hasta el aire y ascendiendo para tocar los astros y ser parte de ellos. La serpiente emplumada es representada desde tiempos remotos en Mesoamérica y de forma muy reiterada, siendo evidente el honor que se le concede. Cuenta el texto de la museografía del Museo de Antropología en la Ciudad de México que en la plataforma de la ciudad prehispánica maya, Chichén Itzá, en el actual Yucatán, se han encontrado más de doce cabezas de serpientes emplumadas como la que se ve a continuación. Pertenecientes al llamado posclásico temprano (100-1250 d.C.) son esculpidas en las etapas finales de la construcción y probablemente sirven como decoración a los altares. Se agrega aquí el hecho de que debieron haber sido mucho más que esculturas decorativas, tomando en cuenta todo lo dicho hasta el momento seguramente su presencia ayuda por lo menos a recordar los niveles de existencia presentes todos en un mismo animal.

Volviendo a los informantes de Sahagún y a la cultura de los aztecas, se encuentra la presencia de la serpiente en otros dioses además de Quetzalcóatl. Por ejemplo en la descripción a los atavíos con los que se viste Huitzilopochtli, otro de los principales dioses quien es asociado aun más directamente con el sol y es ante todo el dios guerrero, se dice que su doble es “una serpiente de turquesa”. Además en su cabeza lleva un gorro de plumas amarillas obtenidas de la guacamaya y un penacho de plumas de quetzal. En su frente tiene “un soplo de sangre”, en su rostro lleva rayas pintadas, va cargando un ceñidero en la espalda y en su mano tiene una bandera de plumas de quetzal. Las caderas se las ata con mallas de color azul y sus piernas son azul claro. En sus piernas tiene campanillas y cascabeles y calza sandalias de príncipe. Lleva un haz de flechas sobre el escudo

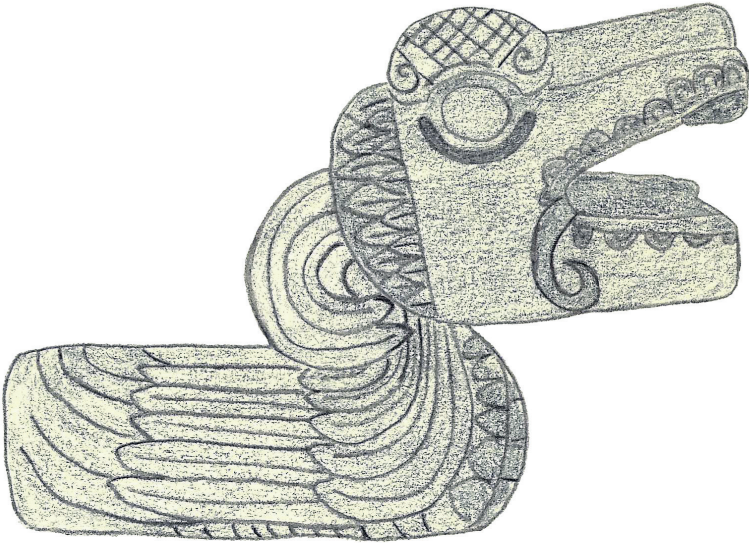


Figura 11. Serpiente de piedra. Maya. Museo Nacional de Antropología e Historia. Ciudad de México.

y, por último, “su bastón de serpientes erguido en una mano” (*Ritos, sacerdotes y atavíos de los dioses*, pp. 113-115). Así, de nuevo aparecen las cualidades de la serpiente que acompañan a un dios junto con los atavíos de plumas que son un bien común en todas las vestimentas de prestigio. Se puede leer que la serpiente es aquí representante también de cualidades bélicas, ya que es el propio Huitzilopochtli quien la lleva erguida con su mano a manera de presentación.

En las mitologías americanas, desde México hasta el Perú, dice Chevalier que “el mito del pájaro-serpiente coincide con las religiones más antiguas de la cultura del maíz” y se asemeja a la imagen del dragón chino. Esta serpiente emplumada está asociada a la humedad en la tierra y en sus formas más elevadas se relaciona con el cielo. Se le ha llamado hijo de la serpiente, serpiente nube con barba de lluvia, la casa de los rocíos y señor del alba. Su vientre deja escapar el sudor de la lluvia en la tierra. Su figura más común, como ya se vio, es la de Quetzalcóatl quien según la explicación de Chevalier es un dios de los toltecas adoptado después por los aztecas. Él se encarna y sacrifica por el género humano (p. 928), lo cual explica muy bien que el mito bíblico de Cristo fuera más fácilmente asimilado por los aztecas.

No cualquiera puede ser representado por este animal, y solo quienes se acercan a los poderes divinos son capaces de mutar en ella aunque sea por unos momentos. La serpiente que devora un hombre o animal es una imagen común en el arte y la literatura prehispánicos. Esta representación puede ser también la de un ser en pleno estado de metamorfosis. Y la serpiente misma es una representación de las metamorfosis ya que su naturaleza consiste en cambiar de piel, rejuveneciéndose cada tanto y empezando de cero. Como las eras de la tierra.

En el Museo del Templo Mayor de la ciudad de México hay un hombre serpiente azteca esculpido en piedra. Esta es una perfecta representación de dicha metamorfosis y de la ambigüedad que hay en ella, pues no puede saberse a ciencia cierta si es que la serpiente lo devora, si el hombre está adquiriendo de

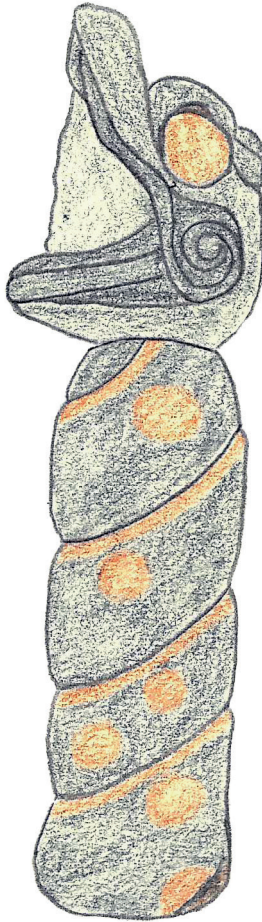


Figura 12. Serpiente-humano de piedra. Azteca. Museo del Templo Mayor. Ciudad de México.

forma voluntaria los poderes de este animal, o si ambos estadios son parte de una misma transformación necesaria.

El *Popol Vuh* maya relata la existencia de un rey antiguo llamado Gucumatz. Las tribus de aquella época se habían engrandecido considerablemente y no a raíz de la guerra o de que recolectaran prisioneros, sino que gracias a ese rey a quien el libro le llama señor prodigioso. Sus prodigios consisten en que:

Siete días subía al cielo y siete días caminaba para descender a Xibalbá; siete días se convertía en culebra y verdaderamente se convertía en serpiente; siete días se convertía en águila, siete días se convertía en tigre: verdaderamente su apariencia era de águila y de tigre. Otros siete días se convertía en sangre coagulada y solamente era sangre en reposo.

Su naturaleza maravillosa le da buena fama y el resto de los reyes le tienen terror. Se esparce la noticia de sus poderes y todos los pueblos lo conocen aunque sea por las narraciones de boca en boca. “Y éste fue el principio de la grandeza del Quiché, cuando el rey Gucumatz dio estas muestras de su poder”. Su memoria no se pierde a través de las generaciones. La causa de su accionar no es por orgullo propio, ni para lucir ante el resto sus prodigios, sino para demostrar que sólo puede existir un jefe de todos los pueblos (pp. 149-150). Sus transformaciones comienzan con la de una serpiente y abarcan los territorios de otros animales hasta convertirse en sangre lo cual bien puede ser la imagen de que todos los pueblos pueden compartir un origen común. Desciende hasta Xibalbá, que es el inframundo maya, antes de su transformación en serpiente lo cual tiene relación comprensible con el mito de Quetzalcóatl que relata la cultura nahua. El respeto que se gana es, como sea, por saber mutar en animales grandiosos y bien puede imaginarse a Gucumatz como el hombre serpiente del Museo del Templo Mayor, aún asomando el rostro humano por las fauces del animal mientras enrosca sus anillos en un último instante de su metamorfosis.

Viajando hasta las tierras andinas, la metamorfosis de ese rey también se aparece bajo distintas formas. Tal como la

serpiente emplumada es un personaje mitológico compartido por distintas culturas de la antigua América, desde el norte hasta el sur, los rasgos de una serpiente que se mezclan con los del felino son comunes en ambas regiones culturales. El Inca Garcilaso de la Vega, citando al Padre Blas Valera, cuenta que la gente que en esa época vive en los Antis son aun más fieros que los tigres, comen carne humana y no tienen ni ley ni dios así que según él no pueden conocer lo que es la virtud. "...tampoco tienen ídolos ni semejanza de ellos; adoran al demonio cuando se les representa en figura de algún animal o de alguna serpiente y les habla..." (p. 29). Si bien De la Vega anota tales palabras con el fin de desprestigiar a esta raza, es importante el hecho de que a ellos las serpientes, u otros animales que aquí no se mencionan, les hablan. Así, ellos adoran a la serpiente por ser una comunicadora de lo divino. De la Vega está utilizando la imagen del tigre —llámese puma, jaguar, ocelote, es decir gran felino— junto con la de la serpiente, unidas a su vez por el demonio para remarcar la bestialidad de esos seres humanos.

Se ve a continuación un jarro de Cuzco que está hoy en día en el Museo de Arte Precolombino de la misma ciudad. Se trata de una pieza del llamado período formativo (1250 a.C.-1 d.C.) y bien puede contemplarse en ella cómo los rasgos típicos de la serpiente adoptan cualidades felinas como las manchas del jaguar u ocelote, así como las fauces bien pronunciadas.

Se puede profundizar en la pieza anterior con un detalle externo que señala la museografía del Museo Larco Herrera, en Lima. Cuenta que los antiguos peruanos conservan, al igual que toda sociedad agrícola, una fundamental preocupación por el conocimiento de los ciclos de la naturaleza. Saben que el retorno de las estaciones representa la naturaleza misma de estos ciclos y consideran que los seres vivos nacemos, vivimos y morimos pasando al mundo subterráneo donde la vida vuelve a su origen y así nacemos de nuevo. Las fuerzas de la naturaleza son opuestas y a la vez complementarias. En el centro de la cosmovisión de los Andes antiguos está el concepto de la dualidad. En quechua, la dualidad complementaria se llama *tinkuy* y se asemeja mucha a la idea de la filosofía oriental que reside en el



Figura 13. Serpiente de cerámica. Preincaico. Museo Precolombino.
Cuzco, Perú.

ying-yang. Esta idea, a su vez, tiene origen en las más antiguas religiones agrarias. La combinación de dos animales como la serpiente y el felino también podría estar hablando de tal cosa.

El personaje con rasgos de serpiente, ave y felino aparece constantemente en la imaginería andina dentro de diversas culturas y tiempos. El texto de la museografía del Museo Larco Herrera cuenta que se trata de un ser mitológico quien, luego de esta unión de los tres estadios animales, adopta una forma humana. La unión de fuerzas de los tres mundos hace de este ser, ciertamente, alguien muy poderoso. Mezcla características físicas y sobrenaturales de estos tres animales y, uniendo sus diversos poderes y representaciones de los tres universos, se le representa bajo muchas combinaciones. Por ejemplo, puede tener cabeza de ave, cuerpo de serpiente y patas de felino, o bien sus partes aparecer intercambiadas. La museografía opina que se trata de un dios de gran poder que responde a los problemas contingentes de una sociedad más numerosa [tal como lo hace Gucumatz], pues para enfrentar más problemas se requieren más armas y mecanismos que la misma naturaleza otorga y que al mezclarlos se vuelven mágicos. Un dios híbrido, a quien también podemos llamar ser fantástico, sería la respuesta a los requerimientos de su pueblo. Hacia fines de la llamada época formativa (1250 a.C.-1 d.C.) puede reconocerse este proceso en culturas como la Virú, Vicús y Salinar en el norte, y Paracas en el sur.

En las culturas antiguas del Perú, continúa la museografía, es común que los jefes supremos reúnan el poder religioso, social y político. Al hacer suyos los símbolos sagrados e identificarse con los dioses asumen, por lo tanto, la personalidad de un ser mitológico con los rasgos de la serpiente, ave y felino. Esta lectura puede aplicarse en la Estela de Pacopampa de la época formativa. La museografía del Museo Larco Herrera la interpreta como una divinidad femenina antropomorfa con los ya señalados rasgos de la serpiente, felino y ave. Entre sus piernas se ve una vagina con dientes, lo cual es un rasgo común en varias diosas de religiones antiguas. El personaje esculpido en piedra está erguido en dos patas traseras como un ser humano,

pero su cola es de ave, su boca de felino y tiene prolongaciones que salen de su cuerpo en forma de serpientes.

La divinidad que aquí se ve es femenina e integra los tres elementos ya mencionados. Como en un uroboros, serpiente que se muerde la cola simbolizando el eterno ciclo de la existencia, se recuerda una vez más a la hermandad de la mujer con la serpiente. Posteriormente vinculada al mal, esta relación como puede verse es muy antigua, tanto o más que la estela de piedra preincaica. Un dios que se retrata tanto es símbolo de alta veneración. Todo esto da lugar a considerar seriamente cómo los discursos cambian en el tiempo. Al ingresar las visiones hegemónicas que separan la luz de la oscuridad, como la de la serpiente símbolo por excelencia de la maldad, la mujer se transforma también en el temible peligro siempre bajo la visión de los hombres. Una mirada hacia el pasado, recorriendo el mismo camino que la serpiente propone en sus viajes por las eras, muestra que en esa presencia de lo femenino y de la mujer hay un poder ocultado. Si se observa con detención esta imagen, considerando los mensajes que trae consigo, quizás se conozcan los poderes de un ser que reptaba hasta el subsuelo de la existencia, caza veloz como los grandes felinos y viaja por los aires cual ave hasta los reinos celestes.



Figura 14. Estela de Pacopampa de piedra. Precincaico.
Museo Larco Herrera. Lima, Perú.

Bestias mansas y fieras bravas

Los perros gustan de aullar a la Luna desde siempre. Su relación con ella es estrecha y poética, traspasa las edades mitológicas y enseña que estos animales tienen mucho de lunáticos. Se cuenta que los hombres preincaicos decían que ella, el gran astro nocturno, se enfermaba cada vez que había un eclipse, pues la veían ennegrecer. Si se oscurecía por completo podría morir, entonces el cielo se caería, matándolos a todos quizás al aplastarlos. El mundo entero se acabaría, algo que no debían permitir. A los perros los apaleaban con fuerza hasta hacerlos aullar para que así llamaran a la Luna. Como ella es aficionada a estos animales inmediatamente sentía lástima de su dolor, entonces recordaba un sueño con el que se descifra la enfermedad por la que estaba pasando y así lograba que los perros dejaran de llorar. La Luna sanaba de esta forma, mientras los hombres tocando tambores, cornetas, trompetas, caracoles y múltiples instrumentos acompañaban a la golpiza de perros para hacer el mayor ruido posible. El miedo que ellos tenían de los eclipses lunares no se solucionaba sin ayuda de los perros quienes eran aliados de la Luna “por cierto servicio que le habían hecho” (De la Vega, p. 107).

Otra verdad muy difundida en el mundo humano es que los perros siempre han sido amigos del hombre. Esto se debe a que es un animal que, ciertamente, gusta de estar en compañía del ser humano y fue domesticado desde tiempos inmemoriales. El perro (*Canis familiaris*) ya estaba domesticado cuando los primeros humanos entraron en el hemisferio oeste hacia lo que hoy es América Latina. Así lo cuenta Peter Stahl en su artículo “Animal Domestication in South America”, dentro del libro *South American Archaeology* (p. 121). Sin embargo, el mundo antiguo maya guarda otro relato donde los perros cumplen con borrar una generación de creaciones divinas fallidas, y de paso mostrar las consecuencias acerca del maltrato animal. Sabemos que en el *Popol Vuh* los dioses suelen equivocarse, sobre todo en sus primeros intentos de creación de seres que digan sus nombres, los honren y así los mantengan con vida.

Cuando crean una generación de hombres hechos con madera decidieron castigarlos, pues éstos no hablaban. Entonces se dice que aparecieron los animales grandes y chicos, así como las piedras y los palos, para golpearlos en la cara. Hablaron todos antes de destruirlos. Así fue como los perros soltaron palabras sentenciosas. “Mucho mal nos hacíais; nos comíais, y nosotros ahora os morderemos”. Luego continuaron diciendo:

Por qué no nos dabais nuestra comida? Apenas estábamos mirando y ya nos arrojabais de vuestro lado y nos echabais fuera. Siempre teníais listo un palo para pegarnos mientras comíais. Así era como nos tratabais. Nosotros no podíamos hablar. Quizás no os diéramos muerte ahora; pero ¿por qué no reflexionabais, por qué no pensabais en vosotros mismos? Ahora nosotros os destruiremos, ahora probaréis vosotros los dientes que hay en nuestra boca: os devoraremos, así hablaron los perros, justo antes de destrozales las caras (pp. 31-32).

Existe en el Museo Nacional de Antropología e Historia de la Ciudad de México una cerámica maya de un perro con un maíz en la boca, lo que resulta aquí adecuado puesto que el último intento de los dioses para construir a los hombres fue hacerlos de maíz. Entonces tuvo éxito su creación. Quizás el perro, luego de devorar a los hombres de madera y hablarles de aquella forma, mostró el material con el que podrían consolidar su creación. Pero esto sólo podemos llevarlo al terreno de la imaginación ya que el mismo libro no dice tal cosa.

Los perros del *Popol Vuh* se vengaban del comportamiento humano que se asume superior, que no es capaz de mirar al otro ser vivo desde un mismo nivel, tanto que el lenguaje mismo lo denota al utilizar animales a modo de insulto. La poesía incaica, existente en muchos dialectos de los Andes antiguos hasta que se adoptó el quechua como idioma oficial, trata muchas veces sobre el hombre en relación a un dios, otras invocando fuerzas. Estas fuerzas son representadas también por la naturaleza, animales y plantas, y los astros. También pueden encontrarse ejemplos del desprecio por el cual las caras de los

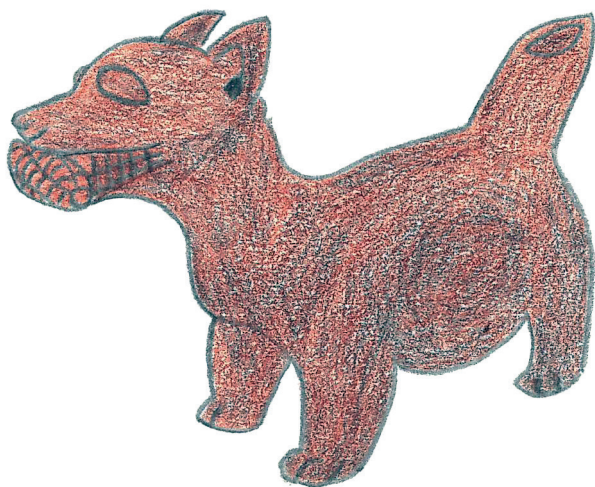


Figura 15. Perro de cerámica. Maya. Museo Nacional de Antropología e Historia. Ciudad de México.

hombres fueron destruidas en la historia anterior. Una sesión de wawakis —poemas que se cantaban como en un diálogo y que versan en las relaciones y conquistas de hombres y mujeres— estos animales que quedaron arraigados en el desprecio humano, como ejemplo de algo indeseado.

Cántame un wawaki
yo te cantaré otro,
con mi perro viejo
te he de casar.
¡Ushaaa! (...)

¿Me has dicho eso,
cara de calavera blanca,
tú que vas hediendo
igual que el zorrino?
¡Ushaaa! (...) (*Poesie quechua en Bolivie*. pp. 42-43).

Este poema une al perro con el zorrino en tanto animales que se desprecian en el lenguaje. A continuación, el mito sobre los perros y la Luna el Inca Garcilaso de la Vega dice que antiguamente se tenía otra narración para explicar las manchas de la Luna, relato por él llamado “fábula más simple que la de los perros”, pues en su opinión el mito que explica el eclipse lunar y su solución incluso puede ser comparado al relato que los grecolatinos compusieron para crear una Diana —antes Artemisa— haciéndola cazadora. “Mas la que se sigue es bestialísima”, dice él. La zorra contemplaba la belleza deslumbrante de la Luna y se enamoró sin remedio de ella, entonces subió al cielo queriendo visitarla. Cuando quiso hacerla suya la Luna se abrazó con la zorra e hizo que se quedaran pegadas, de este modo le salieron sus manchas. Se puede suponer entonces que la zorra fue correspondida por la Luna, tanto que ella se las arregló para mantenerla consigo de ahí en adelante, y esto tiene un sentido animal puesto que los perros y los zorros están emparentados en tanto cánidos. Sin embargo, el autor que cita tal

relato concluye este pasaje diciendo que es un ejemplo donde bien puede verse lo simples que eran esas personas (p. 107).

Cuniraya Viracocha andaba buscando a su hermana y en el camino preguntaba por el paradero de esta a algunos animales. Quienes le daban señas de ella y le aseguraban que podría encontrarla fueron premiados por el dios. Por el otro lado Viracocha maldijo a algunos animales, entre ellos al zorro y al zorrino, pues le respondieron opinando que ya estaba lejos y no podría alcanzarla. Así sabemos por *Dioses y hombres de Huarochirí*. El zorrino —también conocido como mofeta, zorrillo, mapurites o chingües según el lugar donde se encuentren— es un animal que pertenece a la fauna de América y tiene una pequeña especie en el Sureste Asiático. Son mamíferos carnívoros conocidos como mefítidos y en este libro Cuniraya le dice “...tú no podrás caminar durante el día, nunca, pues te odiarán los hombres; y así, odiado y apeestado, sólo andarás de noche y el desprecio padecerás”. Los zorrillos no son un animal comúnmente representado en el arte prehispánico y quizás el motivo tenga que ver con lo que este libro dice. Los hombres lo desprecian, por eso él se ve obligado a andar de noche, y su peste parece ser consecuencia de tal cosa.

El odio del dios también está instalado en el zorro, pero en un grado de bastante más importancia que el zorrino que apesta. El narrador de este libro, quien haya sido, no pasa por encima de los zorros en su escritura sino que los hace aparecer en varios momentos y en uno les dedica páginas enteras. “A ti, aun cuando camines lejos de los hombres, que han de odiarte, te perseguirán; dirán: ‘ese zorro infeliz’, y no se conformarán con matarte; para su placer, pisarán tu cuero, lo maltratarán”, (p. 28) así son las palabras de Cuniraya para el zorro. En esta ocasión sólo se dice de él que los hombres van a detestarlo y en vez de coronarse con su cabeza para tomar prestados sus atributos se dedicarán a pisotear su piel. Es el animal más condenado por Cuniraya, ni siquiera se nombran características suyas pero más adelante el libro volverá a él con insistencia.

El zorro de arriba y el zorro de abajo, la última novela que José María Arguedas dejó inconclusa antes de morir, se

titula de ese modo seguramente por dos personajes que aparecen en *Dioses y Hombres de Huarochirí*. No se explicita quiénes son pero ambos vienen de direcciones opuestas y saben todo lo que ocurre con los hombres en cada una de las zonas. Se preguntan mutuamente por estas noticias. Podría escribirse un libro entero sobre la aparición del zorro de arriba y el zorro de abajo, notando así cómo se articula con otros relatos, culturas y el propio comportamiento del animal, pero en este capítulo habrá que resumir algunos puntos conocidos sobre las mitologías del zorro que aparecen en el manuscrito. Cuando los animales decidían quién iba a liderar una faena todos se ofrecieron a ser guías y ganó el zorro. Se pusieron a trabajar siguiéndolo hasta que se echó a volar una perdiz y el zorro se distrajo, cayéndose. Los otros animales se enojaron con él y nombraron a la serpiente para que continuara el trabajo. Y dicen que se ve claramente hasta hoy el lugar donde cayó el zorro por donde va el agua, si no fuera por él la ruta sería más alta (p. 51).

Los incas lo llamaron hijo de la tierra, dijeron que tiene la habilidad de escuchar el futuro por medio de las vibraciones de esta. En culturas del norte de América o de Siberia era quizás por esto mismo un conocedor de los caminos ocultos, que no suelen ser vistos ni percibidos por los seres humanos, además de un sanador y adivinador. Sus arquetipos universales lo localizan en el inconsciente como a un guía que puede llevar al hombre por diferentes mundos —animal, humano, vegetal, espiritual— benéficos u oscuros. En una cerámica de la cultura moche del período intermedio temprano (100-800 d.C.) se ve la cabeza de un zorro que lleva sus orejas hacia atrás y los ojos muy abiertos en signo de temor, tal vez porque como hemos visto ha sido castigado por el hombre y algún dios. Esta se encuentra en el Museo Chileno de Arte Precolombino. El creador de la pieza se ocupó de diferenciar los colores blanco y rojizo que tienen muchas veces estos animales, así no cabe confundirlo con otro de sus familiares cánidos como el perro.

Vino un zorro de la parte de arriba y otro de la parte de abajo. Se encontraron.

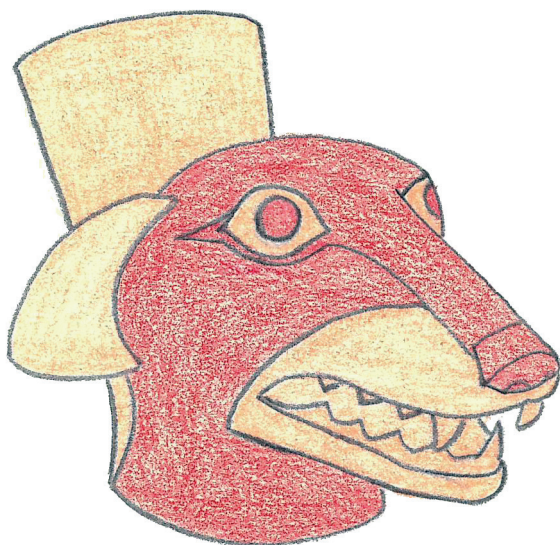


Figura 16. Perro de cerámica. Moche. Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago de Chile.

El que vino de abajo preguntó al otro: “¿Cómo están los de arriba? Lo que debe estar bien, está bien —contestó el zorro— sólo un poderoso, que vive en Anchicocha, y que es también un sacro hombre que sabe de la verdad, que hace como si fuera dios, está muy enfermo. Todos los amautas han ido a descubrir la causa de la enfermedad, pero ninguno ha podido hacerlo. La causa de la enfermedad es esta: a la parte vergonzosa de la mujer (de Tantañamca) le entró un grano de maíz mura saltando del tostador. La mujer sacó el grano y se lo dio a comer a un hombre. Como el hombre comió el grano, se hizo culpable (...) ¿Y los hombres de la zona de abajo están igual?” (p. 37).

De este modo los zorros funcionan en *Dioses y hombres de Huarochirí* como comunicadores de lo que les sucede a los humanos desde arriba hasta abajo, pudiendo entenderse que se refieren al norte y al sur. Ellos se cuentan todos los conflictos que el hombre padece, e incluso se lamentan por él, pero nunca se sabe de hombres que escuchen dichos mensajes. El conocimiento profundo del zorro pasa inadvertido para ellos.

Un poema creado originalmente en quechua, dentro de las tierras de lo que hoy es Bolivia, narra un episodio entre dos naturalezas animales en pugna donde finalmente gana la astucia por encima de la fuerza bruta. Se titula “La zorra hambrienta” y como en la mayoría de estos casos cabe imaginar que originalmente fue cantado o recitado de memoria para denotar una vez más el comportamiento del zorro. Se cuenta que hubo una zorra con mucha hambre que ve la oportunidad de saciar su apetito al encontrarse con un mono. Le llama “amigo mono”, saludándolo y acto seguido diciéndole descaradamente que fuera hacia sus manos para devorarlo. El mono le dice que guarde silencio pues el tigre está detrás acechándola. Cuando la zorra voltea la mirada el mono desaparece. Esto enoja a la zorra, quien se pone a buscar al mono y luego de cinco días lo encuentra pero el mono con su agilidad mental y física en cuanto la ve se apoya en un muro. Esta vez sí voy a comerte, le advierte la zorra, ya no vas a poder escapar. El mono responde diciendo que el muro va a aplastarlos y así morirán los dos, y

le pide que se ponga en su lugar mientras consigue una viga para sostenerlo. A la zorra le da miedo y hace tal cosa, así que el mono se va para no regresar más. El hambre de la zorra crece mientras lo espera en vano. Su furia es enorme también para este entonces, y va de nuevo a buscarlo. Cuando lo encuentra lo saluda una vez más, amenazándolo con que esta vez tendrá su lección pues ahora su apetito es más grande y él más sabroso. Pero todos dicen que me rompo de flaco, responde el mono, ni tengo carnes entonces ¿cómo vas a poder saciarte? Déjame subir a ese árbol para comer dos frutas. Accede la zorra, si es que él baja enseguida. El mono sube al árbol y le pega con una fruta en el ojo, queda ciega la zorra y el otro escapa. Pasan otros cinco días antes de que lo encuentre.

El mísero mono
púsose a cavar:
-Dicen que ha de llover fuego.
Lo sé por el águila.

En este hoyo que ahondo
me voy a enterrar
y cuando pase el fuego
me voy a salir...-

Algunos celajes
en el cielo viendo,
medrosa la zorra
creyó que era cierto.

-El hoyo cavado
para mí que sea.
Aquella nube de fuego
ya está sobre mi cabeza.-

Presuroso el mono
 Se puso a enterrarla
 y, cumplida la obra,
 se puso a danzar (*Poesía quechua en Bolivia*. pp. 54-58).

Debemos añadir que en las sociedades en que el mito está aún vivo, los indígenas distinguen cuidadosamente los mitos “historias verdaderas” de las fábulas o cuentos, que llaman “historias falsas”, cuenta en *Mito y realidad* Mircea Eliade. Esto sucede en diferentes culturas ya que el mito trabaja con un material cercano al de los sueños, y como sabemos, este lenguaje traspasa tiempos y culturas diversas para hacernos parte suya. Los pawnees en Norte América por ejemplo, dice Eliade, distinguen claramente entre estos dos tipos de historias. Las “verdaderas” son en primer lugar historias que tratan del mundo y sus orígenes, con personajes que son divinidades, seres sobrenaturales o astrales. Por otro lado las “falsas” son historias sobre las aventuras y peripecias del coyote, también llamado lobo de la pradera. Como en otras mitologías norteamericanas en esa cultura particularmente el coyote es muy popular. Aparece como un vidente, prestidigitador, astuto, pícaro, bribón. Estas historias no tienen como fin ser edificantes, al contrario de las historias “verdaderas” donde “nos hallamos frente a frente con lo sagrado o lo sobrenatural” (p. 16). Los mitos normalmente no se recitaban, y aún es así, más que en un tiempo y lapso sagrado, sólo durante la noche y generalmente en otoño o invierno. Ellos son, por supuesto las historias “verdaderas”. Las historias “falsas” pueden contarse cuando sea y como sea (p. 17).

El poema de “La zorra hambrienta” habría de leerse, desde esta mirada de Eliade, como una historia falsa. No así el relato de los perros y la Luna, donde puede encontrarse la explicación a ciertos comportamientos humanos en su cultura, como lo sería golpear a los perros hasta hacerlos llorar para solucionar la enfermedad de la Luna en un eclipse. Esto, asimismo, une a los perros con la Luna en una relación astral y ancestral, haciéndolos partícipes de una comunicación con lo divino

y lo sobrenatural. La Luna, por su parte, queda como una protagonista en la existencia de los seres vivos del planeta. Es parte de una relación con los otros, quienes viven en la tierra, y los perros no sólo son queridos para ella sino que además pueden entenderla tanto como para comunicarse. Esto contrasta con la mirada de el Inca Garcilaso de la Vega, quien precisamente llamó fábula al relato de los perros y la Luna entendiendo, claro está, que Garcilaso hablaba desde su tiempo y su lugar, con todo y la amplitud de mirada que poseía, los motivos para escribir su obra *Comentarios reales* era entre otras cosas para rescatar la cultura incaica del desprecio y la injusticia. Por contraste, y quizás por haber practicado esta estrategia como motivo principal, se retrató las culturas anteriores de las que los incas se alimentaron como seres inferiores con suerte de haber sido civilizados por el imperio incaico.

“La zorra hambrienta” muestra al mono una y otra vez engañando a este animal, que en el caso del texto aparece tan sólo gobernado por su hambre y por su ira. El ingenio del mono es el contrapunto para derrocar una fuerza bruta y parece que aquel se divertiera haciendo que la zorra sufra. La lleva finalmente a su destrucción aunque podría haberlo hecho desde un comienzo, mas este es un juego macabro mientras el depredador padece con su estómago vacío.

Los elementos presentes, el fuego y la tierra, son otros profundos símbolos a considerar. Por un lado se tiene el hecho del relato donde el águila le avisa al mono que va a llover fuego. Por el comportamiento del mono en el poema se puede suponer que está mintiendo, pero eso no importa. Lo que aquí llama la atención es que el mono utiliza al águila para engañar una vez más a la zorra, y esta no duda en creerle bien por su limitada visión hasta entonces demostrada o porque las palabras del águila deben tener un crédito especial. Ella sabe del fuego, así como de lo que ocurre en las moradas celestes, pero ya se verá esto más adelante cuando llegue el momento de adentrarse en dicho animal y elemento. Por ahora cabe destacar que el mono entierra a la zorra en su último ardid. Bien puede deducirse que este es el fin de la zorra mientras el mono baila para festejar su

triunfo. No es común ver bailar a un animal, incluso cuando nos encontramos con alguno en los relatos literarios y mitológicos. Si este mono danza quizás es porque su especie guarda una hermandad tan estrecha con el género humano.

Después de mostrar cómo los perros devoraban a los hombres en venganza del trato violento que habían recibido de parte de ellos todas sus vidas, el *Popol Vuh* cuenta que la descendencia de esos hombres son los monos a los cuales podemos ver hoy en día. El Creador y el Formador, se dice, sólo atinó a hacer de madera su carne así que hubo que destruirlos —con ayuda de los perros— quedando entonces los simios como muestra de aquellos. “Y por esta razón el mono se parece al hombre”, (p. 32) lo cual puede constatarse ante la presencia real de cualquier mono así como en el caso de las artes visuales como en esta pequeña cerámica maya del Museo Nacional de Antropología e Historia. La mitología maya, sin conocer las teorías darwinianas, había notado ya la hermandad ancestral que existe entre nosotros y estos animales.

Dioses y hombres de Huarochirí relata la historia de un hombre. Era rico en posesiones materiales y retaba a Huatyacuri a enfrentarse por medio de competencias. En una ocasión ese hombre rico empezó a cantar, y en respuesta Huatyacuri “...lanzó un grito desde afuera; toda su poderosa fuerza se expandió en el grito, y el hombre rico, aterrado, se convirtió en venado y huyó”. Después trepó por la ventana, se escapó, y de seguro por su enojo se transformó en un devorador de hombres. Así se cuenta cómo en la antigüedad los venados solían comerse al ser humano hasta que una vez se reunieron todos para decidir su próximo banquete y un venado pequeño, confundido por escuchar mal, preguntó que si los hombres iban a comérselos a ellos. Cuando escucharon esto los venados sintieron terror y huyeron por todas partes. Así esos animales se convirtieron en alimento de hombres (p. 43).

En el pasaje anterior también puede conocerse la explicación acerca de cómo llegaron los venados a tener un carácter tímido, porqué le temen al hombre y el motivo por el que empezaron a ser su comida. Lejos se escucha el eco de otra historia

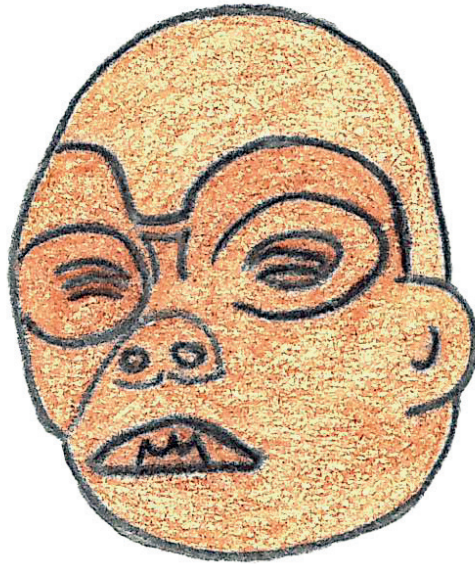


Figura 17. Mono de cerámica. Maya. Museo Nacional de Antropología e Historia. Ciudad de México.

que también involucra a un venado y el nacimiento de su carácter, aunque en este caso con una muerte rápida. Se trata de la historia de Acteón, relato que se cree proviene de la tradición griega antigua y fue narrado en detalle por Ovidio en sus *Metamorfosis*.

Acteón era un cazador que tuvo un gran día laboral, las víctimas se retorcían por todas partes y los cerros estaban teñidos de sangre. Ordenó a sus compañeros de trabajo que se detuvieran a descansar y comenzó a caminar por el bosque, sin rumbo, hasta que se encontró con una imagen bellísima que lo dejó paralizado. En una poza del río, bajo una cascada suave, estaba Diana con sus ninfas, bañándose despreocupadamente, ella se da cuenta de que la está mirando un hombre y le hace una seña a sus ninfas, ellas gritan histéricamente, tratan de tapparla, Diana toma un poco de agua y se la tira a Acteón retándolo a que se marche y cuente por ahí que la vio en cueros. Acteón comienza a correr, presa de un extraño pavor. Se da cuenta de que sus pasos son más rápidos de lo normal, lo cual le extraña un poco, pero continúa. Sus perros lo ven y corren hacia él. Los llama pero en lugar de su voz le sale un sonido raro, entonces mira hacia abajo y nota que ya no tiene pies sino pezuñas, que su piel se va cubriendo de pelo café, que de su cabeza están creciendo cuernos. Mientras Acteón se transforma en venado sus perros lo siguen hasta alcanzarlo. Se lanzan encima y lo devoran aunque él grita sus nombres pero es tarde, ya es otro animal, su voz no pronuncia palabras humanas, y va a morir (Ovidio, p. 236).

El mito de Acteón recuerda también mucho al del *Popol Vuh* y los perros que se vengan de sus amos devorándolos. En ambos casos el hombre es comido por el animal por algo que hizo, ya sea de forma consciente o inconsciente. La reacción de los perros es una consecuencia de sus actos.

Los perros, protagonistas en muchos relatos de otras culturas, no tienen un papel central en el manuscrito *Dioses y hombres de Huarochirí* y la mayoría de las veces aparecen nombrados como forma de insulto cuando un hombre llama a otro bajo la palabra perro. El relato compilado en *Metamorfosis*

coincide con el de Huarochirí más bien en ligar al venado con el automático sentimiento de temor y la carrera rápida, así como a su trágica muerte siendo devorado. En este relato los venados antes se comían a los hombres, y en el primero era un hombre el que antes fue devorador, pero de animales. No olvidemos que Ovidio hace énfasis en decir que los cerros estaban teñidos de sangre, y la desmesura no es una actitud sabia para esa cultura, además que Diana es entre otras cosas la diosa de los animales salvajes y de la caza, al mismo tiempo, y puede suponerse que rige ambos aspectos para mantener el equilibrio necesario. En el relato andino un ser que devoraba hombres ve de pronto invertidos los roles, como si fuese otra forma de alcanzar ese equilibrio, este relato pone mucho más su intención en el intento por comprender al animal porque esa es precisamente su búsqueda. Los venados que allí aparecen, transformándose de peligrosos a inofensivos, no son cualquier venado sino los que definirían al animal en adelante. Estos formadores del carácter animal tienen vida propia dentro de la realidad que es el mito. En la cerámica a continuación hay un venado con manos humanas, sentado como hombre, como representando un momento de metamorfosis. Tiene marcado el sexo, la lengua afuera y los ojos muy abiertos, además de una especie de collar o correa que le cuelga del cuello y denota así mismo el paso del hombre por ese cuerpo. Debe ser una taruca, también llamado huemul del norte o venado andino que hoy está en grave peligro de extinción justamente por la caza y por los perros que se hacen muchas veces salvajes al ser abandonados. Es una pieza de la cultura moche en el llamado período clásico (100-800 a.C.) y está en el Museo de Arte Precolombino del Cuzco.

Guamán Poma de Ayala compiló en la *Nueva corónica y buen gobierno del Perú* un canto de amor donde el zorro se aparece como un ser amenazante y el venado como metáfora de un hombre dócil. Los siguientes fragmentos fueron traducidos del aymará y conservan la curiosa sintaxis del texto original así como sus irregularidades ortográficas.



Figura 18. Venado de cerámica. Moche. Museo Precolombino. Cuzco, Perú.

El arauí y canción lastimosa que cantan las nustas y los mosos
tocan el pingollo:
mi raída, raída ova acuática,
O planta acuática!
Tú que no sientes sufrimiento cordial
no puedes llorar
Siendo mi beldad, siendo mi reina,
siendo mi princesa.
Lágrimas copiosamente me inundan,
lluvia copiosa me arrastra,
viendo ésa tu manta,
mirando ésa tu saya.
Aun el día no se aclara,
y cuando de noche despierto
aun el día no amanece.

¿Siendo tu reina
no te acordarás de mí.
Si en este valle león y zorro me devoraran,
si encerrado por ti estoy en
esta cárcel, hermosa? (p. 87).

Se desprende de aquí que el zorro y el león quedan hermanados como animales predadores, con poderes de destruir al hombre que se lamenta por el silencio y falta de presencia de su amada. Por supuesto que en las zonas andinas —y en toda Latinoamérica— no existen los leones. Este es un buen ejemplo de cómo en la literatura prehispánica podemos encontrarnos con fauna proveniente de otras zonas del mundo. Los españoles, al llegar con su idioma, muchas veces no encontraron cómo traducir palabras como puma, jaguar u otros tipos de felinos. Entonces les llamaron león y a veces también tigre. Lo mismo sucedió con otros animales que nos encontraremos en estos caminos. Guamán Poma, si bien no era español, debía también traducir muchas veces a la nueva lengua que estaba utilizando. Lo cual hicieron otros del mismo modo. Así, la literatura contiene una amplísima gama animal que muchas veces nada tiene

que ver con la de la naturaleza circundante. A continuación el texto presenta una fiesta donde primero cantan las “doncellas y mosas” mientras tocan el tambor.

ciervo que no te vas
en mis manos serás mimado.

ciervo que no escapas
por tu nariz serás mimado.
Ay, hermano mío!
Ay, hermano mío!

El hombre es llamado ciervo. Es decir que la mujer lo considera una criatura ágil, delicada, elegante, inofensiva. Sin embargo el carácter de los ciervos como hemos visto es escurridizo y temeroso. Esto es lo que hace especial al hombre ciervo que aparece en este poema: que no se va. El amor es lo que le hace permanecer ahí. Por las palabras dichas antes por el hombre sabemos que este se encuentra encerrado en una cárcel, y sólo le pide a su reina que se acuerde de él. Esta cárcel bien puede ser el mismo amor, donde el hombre se ha metido probablemente por propia voluntad mas reclama las atenciones de la mujer amada. Ella le promete que será mimado en sus manos, por su nariz. Lo llama “hermano mío” en un acto fraterno. Entonces responde el hombre mientras toca música soplando la cauesa del venado. “...mimado, mimado, mimado, mimado/preñada, preñada, preñada, preñada” (*Literatura Inca*, p. 88).

La mujer está encinta. El acto de amor se ha consumado. A este lugar conduce el encierro del amor donde ella recibe a un animal normalmente libre. Los mimos fecundan vida. Así sucede en el poema anterior mientras que en otro ejemplo, esta vez de poesía quechua boliviana, también puede verse al venado en una situación amorosa para que las mujeres se refieran al hombre. Junto a la imagen de este animal se encuentra también la costumbre de tratar al hombre fraternamente, como un hermano. Es en este caso un canto llamado “Wawaki de los Chinchaysuyos”.

Las mujeres

Si no pasa un venado
tú danzas el wawku con tu hocico.
¡Ay hermanito!
¡Ay hermanito!

Los hombres

Wawku wawku, wawku wawku
chichu chichu, chichu chichu.

Las mujeres

Panuyay panu,
panuyay panu.

Los hombres

Yajajaja, yajajaja,
En Cusipata, mi elegida,
viendo mujeres,
en Jaucaypata,
viendo el trabajo,
Yajaja, chaja (42).

Sobre las mismas tierras andinas cuenta el Inca Garcilaso de la Vega que los indios llaman huaca a “las cosas muy feas y monstruosas, que causan horror y asombro”, como por ejemplo a las culebras enormes a las que nos hemos encontrado anteriormente. Y a continuación dice que con el mismo nombre se refieren a ovejas que tienen dos críos al mismo tiempo. En este caso nos volvemos a encontrar con la misma situación que con el león. Los tiempos antiguos latinoamericanos no tenían entre sus animales a las ovejas, quienes llegaron posteriormente con la invasión europea. El mismo Inca Garcilaso lo aclara a su manera cuando menciona que con “ovejas” quiere decir el “...ganado de aquella tierra, que, por ser grande, su ordinario parir no es más de uno, como vacas o yeguas...”. Una vez más, en esos primeros tiempos no hay palabras en el idioma español para referirse a muchos de los animales americanos. De la Vega

las comparó primero con ovejas y, acto seguido, con vacas y yeguas —fauna llegada de Europa aunque no oriunda de allí— por su modo de parir una cría. Se está refiriendo, en todo momento, a las llamas. Continúa explicando que se solía ofrecer más sacrificios a los dioses de los “corderos mellizos”, es decir de las llamas recién nacidas que nacieron en par, que de los únicos en su nacimiento ya que eran especiales, “los tenían por de mayor deidad”, y por esto también les llamaban huaca (p. 68). Es decir que tenían un componente mágico.

Asimismo, hablando de las llamas, Garcilaso cita al Padre Blas Valera —cronista peruano e hispano del siglo XVI— diciendo que los animales domésticos del Perú son “conforme a la condición blanda de los mismos indios, porque son mansos”, tanto que hasta un niño puede tomarlos en brazos cuando son pequeños o llevarlos hacia donde quieran cuando son grandes. Blas Valera atribuía tal cosa a un regalo de Dios (p. 183) y Garcilaso parece coincidir con dicha observación puesto que, siendo un gran crítico, no opone una resistencia intelectual. Ciertamente el comportamiento llamas es pacífico y como abundan en el territorio andino parecen teñir con su carácter dócil a esos paisajes y, según la mirada del cura citado, hasta a su gente.

Las descripciones que a continuación hace el mismo Inca Garcilaso sobre estos animales entrega más detalles significativos sobre su naturaleza. Cuenta él que sólo llevan cierta cantidad de peso cuando son utilizadas como animales de carga, específicamente de tres a cuatro arrobas, y no andan más de tres leguas “porque no es ganado de mucho trabajo”. Tan es así que si se les apura, se les hace caminar más de la cuenta o se les pone demasiado peso encima ellas se cansan echándose al suelo y después no hay cómo levantarlas. Aunque les quiten la carga. Su quietud será tan que pueden incluso llegar a desollarlas para sacar provecho de ellas y este será el único remedio. Si se insiste en levantarlas y hacerlas andar ellas se defenderán escupiendo al que se encuentre más cerca, además tienen buena puntería y harán lo posible para dirigir el disparo directo a la cara. Como ya vimos los españoles les llaman ovejas y carneros, aunque

hay una diferencia considerable entre ellos. No tienen armas con qué atacar como los cuernos del venado así que su carácter decidido les sirve para evitar el abuso. Para que no se cansen las hacen llevar a cuestas la carga indicada mientras que otras andan libres de peso acompañándola, así luego de un rato le entregan el equipaje a otra y luego a otra, turnándolas para que no se echen ya que en ese caso sólo se veía la solución de matarlas. Además cuenta Garcilaso que su carne es la mejor de todas las carnes del mundo porque resulta saludable, sabrosa y tierna. Sobre todo la carne de sus crías que es recetada por los médicos a los enfermos para fortalecerlos y sanarlos mucho más rápido (p. 184). Las llamas acompañan al ser humano andino desde que el primer gobernador Inca, el mítico Manco Cápac, mandó juntar todo el ganado manso que andaba libre por las tierras. Con la lana de las llamas vistió a toda la gente, por medio de las enseñanzas de su esposa la reina Mama Ocllo quien les explicó a las indias el arte del tejido e hilado (p. 48).

La arqueología ha entregado sus propios relatos. Peter Stahl dice que en Latinoamérica pocas especies animales se habían domesticado antes de la llegada de los europeos, en comparación al trabajo que en este sentido había hecho Europa modificando genéticamente así como a nivel de comportamiento gran cantidad de fauna que antes era salvaje, por medio del control de calidad en condiciones de encierro. Stahl no lo dice, pero ya que se establece la comparación esto bien puede deberse a una diferencia notable entre las visiones del mundo natural, así como entre las relaciones humano-animal. Ya vimos que la mitología bíblica propone derechamente un sometimiento del hombre hacia el resto de los seres vivos. En contraste, Latinoamérica contenía culturas que observaban al animal como seres no sólo necesarios sino muchas veces iguales y hasta superiores, llegando a ser sagrados. Las pocas especies domesticadas en tierras americanas, continúa Stahl, incluían dos aves —a quienes ya nos encontraremos en el próximo capítulo— así como el roedor de talla mediana “*cavia porcellus*”, conocido en inglés como guinea pig y en las zonas andinas como cuy, y dos tipos de camélidos: la llama y la alpaca (“*lama glama*” y “*vicugna*”).

pacos” respectivamente). Se entiende, por lo tanto, que cuando los textos antiguos hablan de ovejas o carneros se pueden estar refiriendo a cualquiera de estas dos especies fácilmente confundibles por ellos. La arqueología explica según sus términos que al parecer relativamente pocos candidatos apropiados para la domesticación sobrevivieron las extinciones masivas de la era pleistocena terminal, es decir desde hace unos dos millones de años hasta hace unos diez mil años. Además, geográficamente las peculiaridades de estas zonas sudamericanas inhibieron la subsecuente difusión de especies domesticadas en sus áreas de origen (p. 121).

Según la narración de Huarochirí la domesticación de las llamas sucedió en otro momento apocalíptico, una vez que el sol se murió. Durante cinco días fue de noche, las piedras se golpeaban unas con otras y se hicieron morteros y las llamas comenzaron a seguir al ser humano y bajaron de las montañas para estar con él (p. 33). Se entiende entonces que fue de forma pacífica, y con propia iniciativa por parte del animal lo cual entre otras cosas habla mucho sobre el conocimiento que se tenía del comportamiento de la llama. La etología ya hizo notar el carácter especial de estos seres. Nunca hacen lo que no quieren. En la narración quechua que estamos revisando ellas son fuente de gran riqueza y esto no es menor, además de la carne la lana que entregan es generosa y de muy buena calidad. Los españoles la vieron como fuente de comercio y trataron de domesticar algunas especies en Andalucía pero estas se resistieron, muriendo al poco tiempo (Berger y Schmid, p. 303).

Se les llama “camellos de la alta montaña”, porque de hecho tienen las mismas características que un camello pero las llamas andinas son las más antiguas (Berger y Schmid, p. 301). Sus patas no tienen pezuñas gruesas sino que unos cojincillos que se adaptan a cualquier ranura de la piedra, haciéndolas escaladoras natas. Aman las alturas y aunque bajan a la llanura vuelven a subir rápidamente porque no toleran bien el calor, así que se entiende porqué es visto como un prodigio que ellas se prestaran a servir al ser humano. Algo así merece un relato y explicación que se nombre en un comienzo de los tiempos. En



Figura 19. Llama de cerámica. Chimú.
Museo Chileno de Arte Precolombino.

esta cerámica de la cultura chimú del llamado período intermedio (1100-1470 d.C.), colección del Museo Chileno de Arte Precolombino, vemos a una llama que ya tiene señales de haber sido domesticada aparentemente por propia iniciativa: está en reposo y su gesto es sonriente.

Por el año de 1544 se cuenta que la sarna se esparce por tierras andinas, es una plaga terrible y sumamente contagiosa que “despachó, con grandísimo asombro y horror de indios y españoles, las dos tercias partes del ganado”, es decir de las llamas y las alpacas. Los camélidos salvajes o “ganado bravo” de estas tierras, llamados guanacos y vicuñas, no son tan afectados por este mal gracias a que habitan en regiones más frías, más altas, y porque no se mezclan con el “ganado manso”. Los zorros mueren definitivamente, ya que gustan andar cerca del hombre y por lo tanto de sus animales domésticos. El relato cuenta que, a raíz de la desaparición de los zorros, los indios pronostican la muerte de Gonzalo Pizarro que de hecho sucede justo después (De la Vega, p. 184).

Entre los animales mansos que habitaron tierras latinoamericanas en tiempos prehispánicos se encuentra el conejo. Los informantes de Fray Bernardino de Sahagún, de la zona nahua mesoamericana, describen diferentes tipos de oficios y atavíos con los que se visten los sacerdotes dedicados al dios dos conejo. Sabemos que este dios, Ometochtli, está asociado a la fertilidad y al viento que toca los vegetales, así como a la embriaguez, por eso se le considera el dios mexica de los intoxicados.

El sacerdote del dios dos conejo tiene como oficio juntar a cuatrocientos conejos, ni más ni menos, colocando un tazón de conejo y dentro la bebida narcótica del pulque al que se le llama pulque divino, con el dios Patécatl —descubridor del pulque y del peyote— presidiendo la ceremonia. Este dios es considerado en estos textos el jefe del sacerdote, quien luego saca la figura de dicho dios poniendo sobre el pulque divino doscientos tres tubos de caña y sólo uno lo perfora. Entonces comienzan a bailar los cuatrocientos conejos, girando en torno al tazón, y se van acercando al pulque hasta aglomerarse en torno a él. Aquí se observa quién descubre la caña perforada para

poder beber, y el que lo logra es el único que se queda en ese lugar mientras los demás son retirados. Únicamente ese conejo bebe el pulque sagrado hasta embriagarse, y llegado ese punto se termina la ceremonia (p. 89).

Los atavíos del sacerdote del sacerdote del dios dos conejo son descritos a precisión por los informantes de Sahagún. Se le reconoce porque usa campanillas, chalequillo, sandalias de hule, un trébol del monte y el pelo con plumas de garza. Así vestido ordena que se junten las ofrendas y que se reúna todo lo necesario para honrar y representar a *Tezcatzóncatl* cuando muere. *Tezcatzóncatl* es un dios que, también bajo forma de conejo, es parte de los cuatrocientos espíritus o dioses menores de la embriaguez. Todo esto se hace, dice la literatura en las fiestas sobre el cerro (pp. 93-95). A otro sacerdote más del dios dos conejo, de nombre *Yyauhqueme*, es similar y se le reconoce porque lleva papel, copal, sandalias de hule, chalequillo, campanillas, cabello con plumas de garza y un trébol del monte. Cuando se muere el que representaba al dios dos conejo *Yyauhqueme* este sacerdote manda a que se reúna todo lo dicho, pues lo necesita para realizar una fiesta que asimismo es llevada a cabo en el cerro (p. 95). Se entiende que hay varias formas de adoración al dios conejo y que ellas son similares.

Estudios encuentran pruebas de que en la ciudad prehispánica de Teotihuacán, una de las civilizaciones más antiguas de Mesoamérica por ser aproximadamente del 1600 d.C., ya existían crías de pequeños animales como los conejos. Pudieron ver por medio de pruebas los isotopos de carbón y oxígeno de huesos de liebres y conejos encontrados en esta ciudad, y trece muestras modernas de estos animales salvajes para comparar entorno y dieta, que los conejos del Teotihuacán antiguo consumen cereales cultivados por el ser humano como el maíz. Este estudio de la Universidad de San Diego propone que los habitantes quizás los criaron para producir pieles, herramientas de sus huesos y comida. (Varios, "Animal Management at the Ancient Metropolis of Teotihuacan, Mexico: Stable Isotope Analysis of Leporid (Cottonail and Jackrabbit) Bone Mineral").

Sin embargo, otros estudios han señalado que estos conejos mesoamericanos nada tienen que ver con el conejo común que conocemos hoy en día, pues este no existe en tierras latinoamericanas prehispánicas. Jaime Campus, en su artículo de la revista *Cunicultura* “Lugar de origen del conejo”, hace un recorrido histórico de estos animales y le dedica un apartado a Mesoamérica. Allí cuenta que en el Boletín de Cunicultura de 1993 el investigador J.A. Magaña cita que el conejo tiene un lugar preponderante en el México previo a la llegada de los españoles, pues incluso es el signo número ocho entre los veinte que dividen el calendario azteca. Aunque Campus acepta que el de Magaña es un trabajo interesante, y lamenta el olvido en que ha caído el estudio de los pueblos prehispánicos, afirma que este animal no es el conejo del que hoy sabemos. Existen muchos lagomorfos de la familia Leporidae entre el Ártico y el Antártico, cubriendo todo el continente americano, “varias liebres y *sylvilagus*, que si bien son parecidos al conejo común, tienen marcadas diferencias”. Por eso cuando el cronista Bernal Díaz del Castillo escribe que los aztecas comen conejos y liebres, se está refiriendo quizás sin saberlo a los *sylvilagus*, que tienen una muy buena carne para comer y de seguro los asan en esa época junto a otros animales como insectos, peces y otros animales de caza sencilla más cercana a la recolección “ya que tanto los incas como los aztecas y mayas, eran poco cazadores y sin embargo, excelentes agricultores. Seguro que rellenaban ya sus tamales de maíz con los que ‘cazaban’”. Incluso en tiempos contemporáneos, dice el autor de este artículo, él mismo ha constatado en sus viajes a países de Centro y Sudamérica cómo hay una extrañeza entre los cunicultores noveles, pues dicen que ven a los conejos hacer madrigueras bajo el suelo cuando se escapan de sus jaulas, cosa que nunca hacen los silvestres locales (pp. 76-77).

Todo lo cual contribuye a la imaginación de este animal, conejo o como quiera llamársele, es cierto que la confusión de especies que se produjo en la escritura, escenificadas por tiempos de mixtura de culturas e idiomas durante la llegada europea, produjo las especies que se mezclaron en la literatura, ganando

densidad mitológica, extendiendo sus historias desde el Antiguo Egipto —allí eran liebres y tampoco conejos comunes— donde ya era conocida su crianza en los años 5000 y 6000 a.C. (p. 74), hasta el impero azteca prehispánico y los cunicultores de hoy que ven asombrados cómo los conejos de cautiverio construyen madrigueras en la tierra.

Los anteriores extractos literarios escritos gracias a los informantes de Sahagún muestran rituales que entonces ya son literarios. Animales aparecen en estas prácticas, ya sea porque el sacerdote los personifica o porque se utilizan directamente en ellos, como los cuatrocientos conejos que dieron vueltas en torno al pulque hasta alcanzar uno la caña agujereada. Que estos animales, dentro de sus variantes, estén tan relacionados con la fertilidad es fácilmente comprensible porque se reproducen generosamente. Las conejas tienen embarazos de un mes y luego, dependiendo de la especie, pueden parir de cinco a doce crías. Poco después del parto vuelven a entrar en celo, así que encontrándose con un macho suficientes la proliferación de conejos es enorme a lo largo de su vida. Este símbolo del conejo como fertilidad se extiende por muchas culturas. Por eso también está relacionado a la Luna y al agua como en el caso de la diosa maya Ixtel, cosa aun más razonable cuando se considera que el sistema reproductivo de la mujer funciona con los ciclos lunares.

Los motivos por los que al conejo se le relaciona con bebidas sagradas embriagantes no son tan claros, y seguramente tiene mucho que ver con la comprensión mesoamericana que se tenía de él en tiempos prehispánicos. Hay un elemento aquí que es propio y hermana al conejo con esos estados alterados que se alcanzan en instancias religiosas. Como sea los conejos son un animal bienhechor y por eso se invoca sus poderes.

Mas hay otros animales que, como se ha visto, no tienen buena situación dentro de algunos textos antiguos, y aunque conservan facultades notables se tiende a evitarlos o de plano rechazarlos. Aquí entran aquella fauna que es utilizada en el lenguaje para atribuirle malas cualidades a personas, y funciona porque precisamente se resaltan características del

comportamiento de ese animal trasladándolas a vilezas humanas. Guamán Poma, por ejemplo, para hablar de los horrores de la iglesia en su trato con los indios escribe que ellos temen al encomendero porque es un león ya que cuando agarra a alguien no lo suelta con sus garras, y además se cuenta como el animal más bravo y sin remedio. En cuanto al cura es temido por ser como una zorra mañosa, y los licenciados también porque saben aun más que la zorra de cómo cogerlos y seguirlos para robarles sus mujeres, hijas y pertenencias. Con todo, se llaman a sí mismos bachilleres, doctores y letrados mientras destruyen a los indios. Al escribano se le tiene miedo porque es un gato cazador, acechando y atrapando al ratón para jugar con él quitándole todo lo que tiene. A los españoles del tambo pasajeros se les teme porque son bravos tigres, en cuanto se llega al tambo atracan, se gastan todo sin mirar si se trata de un indio pobre, un cacique principal o un alcalde, a todos luego les golpean con palos y les roban lo que pueden sin remedio alguno. El corregidor es como una serpiente, (p. 121) a quien ya vimos que desde la cultura occidental europea se la desprecia desde tiempos bíblicos y Poma ya está utilizando el lenguaje con el que carga el español. León, serpiente, zorra, tigre, gato, todos estos animales disfrazados de humanos malvados se comen al indio en palabras de Guamán Poma, sin permitirle intentar defenderse y desollándolo sin más. El autor les llama derechamente ladrones que se favorecen y se ayudan entre ellos, y cuando el cacique principal defiende a los suyos lo matan, causando un daño aun mayor, “porque son enemigos mortales en este reino” (Guamán Poma, p. 123). Todos estos animales son cazadores y carnívoros, es decir que pueden si así lo necesitan atacar al ser humano dentro y fuera de la literatura, así que es fácil identificar el comportamiento que se rescata de ellos en pos de denostar a la los hombres de la iglesia.

El puma, aunque animal cazador y carnívoro, es muy admirado en el manuscrito también andino *Dioses y hombres de Huarochirí*. Esta admiración suele suceder con los grandes felinos alrededor del planeta. Al puma Cuniraya le dice “Tú has de ser muy amado; comerás las llamas de los hombres culpables. Y

si te matan, los hombres se pondrán tu cabeza sobre su cabeza en las grandes fiestas, y te harán cantar; cada año degollarán una llama, te sacarán afuera y te harán cantar”, todo lo cual involucra a este animal como una pieza que trae fortuna el mundo de los rituales. Además el libro está diciendo que si un puma se come una llama es porque su dueño era culpable de algo, es decir que mantiene algo así como un sentido de justicia. Los hombres se disfrazan con la cabeza de un puma que han cazado y lo hacen cantar. Esto también quiere decir que con la intervención del hombre en boca del puma sale también una tradición oral. Es común encontrar estatuillas incas que recuerdan esta escena, donde la cabeza humana sale del puma aludiendo al disfraz pero también a un nacimiento o a un sentido de protección como en la siguiente imagen. Nótese que el animal es más grande que el hombre en este caso, se yergue con dos patas y mira directo al espectador. Esta cerámica le da unos ojos extremadamente grandes al puma, distintos al personaje humano debajo que los tiene pequeños, distraídos, menos penetrantes. Como la cabeza humana se encuentra en el vientre también podría ser que lo estuviera pariendo.

El puma tiene más tarde una bella historia en este libro. Un hombre rico estaba desafiando a Huatyacuri para competir con él en diferentes pruebas, y una de esas ocasiones el hombre rico llegó acompañado de muchos pumas. El padre de Huatyacuri lo ayudó: “...hizo aparecer, en la madrugada, un puma rojo del fondo de un manantial. Y con ese puma rojo estuvo Huatyacuri, mientras el animal cantaba; y cuando Huatyacuri cantó con el puma rojo, apareció un arco en el cielo, lo que ahora se llama arco cielo, de colores, mientras cantaba” (*Dioses y hombres de Huarochirí*, p. 41). Si la diosa Iris era comunicadora entre el cielo y la tierra para la mitología griega, aquí el puma lo es para mitología andina que se escribió desde Huarochirí. El puma es rojo como los amaneceres en llamas. Conecta entonces también al cielo con la tierra creando junto con Huatyacuri, el personaje sabio de esta leyenda, las líneas de colores que sostienen ambos territorios. Salió del fondo de un manantial, donde no puede vivir un animal terrestre. Es un animal fantástico, ni

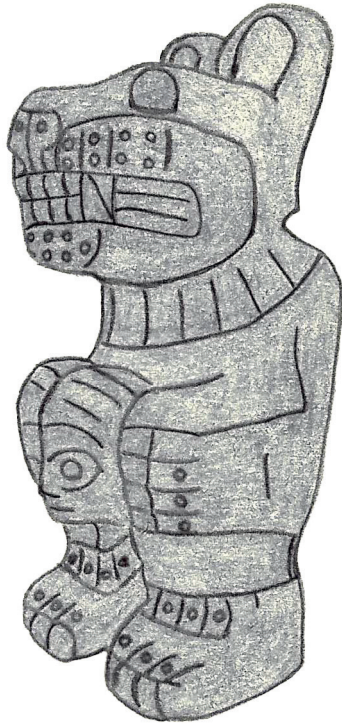


Figura 20. Puma-humano de cerámica. Preincaico. Museo Precolombino.
Cuzco, Perú.

más ni menos mitológico que los pumas que sí encontramos en la naturaleza. Pues se trata del mismo puma que va paseándose por estancia en estancia, relato por relato, canción por canción, en completa metamorfosis. Lo tenemos un “Canto grande” que dice:

... ¿Eres tú el señor rey Waman Chawa,
Puma Chawa, el Yaruy Willka,
eres tú el Señor?
Por la laguna de Apa, en Cajamarca,
reverenciando
al señor poderoso, al rey emperador,
consultando con él,
está Waman Poma de Ayala,
el noble del señor rey Chawa,
el compañero de Wayaq Poma (*Poesie quechua en Bolivie*, p.
36).

Aquí se menciona a Guamán Poma y a la laguna, quien reverencia la aparición de este animal. Poma está en una situación de poder espiritual y gubernamental, consultando cosas con un rey emperador. Hay una situación ceremoniosa envolviendo al gran felino que se repite en los poemas aztecas cuando, como se verá en el próximo capítulo, se les llama a príncipes y gente de gran valor águilas y tigres quienes en ese caso son los jaguares.

En las profundidades de Xibalbá, un lugar que se acerca al infierno occidental si se quiere hacer una comparación en esos términos, pero que más habría que comprender como inframundo o región de los muertos, los primeros hombres tuvieron que pasar por varias pruebas que se registran en el *Popol Vuh*. Como se distribuía por casas, la tercera le correspondía a los grandes felinos en su aspecto más amenazante.



Figura 21. Jaguar de cerámica. Maya. Museo Nacional de Antropología e Historia. Ciudad de México.

Los castigos de Xibalbá eran numerosos; eran castigos de muchas maneras. (...) El tercero era la Casa de los tigres, *Balami-ha*, así llamada, en la cual no había mucho más que tigres que se revolían, se amontonaban, gruñían y se mofaban. Los tigres estaban encerrados dentro de la casa (p. 56).

En sus *Tristes Trópicos* Lévi-Strauss habló de la relación entre las sociedades indígenas y su estilo.

El conjunto de las costumbres de un pueblo es marcado siempre por un estilo; dichas costumbres forman sistemas. Estoy persuadido de que esos sistemas no existen en número limitado y de que las sociedades humanas, como los individuos —en sus juegos, sus sueños o sus delirios— jamás crean de manera absoluta sino que se limitan a elegir ciertas combinaciones en un repertorio ideal que resultaría posible reconstruir.

Con estas palabras el francés dio en el clavo un rasgo de la cultura, y es que al acercarse a cualquiera de sus manifestaciones, como pueden serlo las manifestaciones literarias prehispánicas, comienzan a surgir ecos y sintonías de otros imaginarios, otras culturas que iluminan estos casos en semejanzas así como en las diferencias que se levantan como las montañas y arrecifes andinos o tupidas selvas mesoamericanas. Lévi-Strauss continúa diciendo que incluso podría hacerse un inventario de todas las costumbres que se observan, que se imaginan, sueñan o evocan y de las conductas. Así él se imagina una tabla periódica de los elementos químicos, pero donde puedan reunirse a esas costumbres en grupos de familias e identificar la que va adoptando cada sociedad (p. 209).

Pero las diferencias, aun las sutiles, son tan importantes que también vale la pena revisarlas de nuevo, acercarse y mirar, ojalá como un niño, sólo así se extraerán los significados más profundos y se luchará por nombrarlos como han hecho los hombres desde nuestra antigüedad. Es atractiva la tabla periódica de Lévi-Strauss pero por más esfuerzo se hace imposible imaginarla. Tendría que ser una con vida y movimiento propio,

con capacidad de crecer constantemente articulándose sin cesar en sus diversidades, y cualquier estudio llegaría siempre un poco después a nombrarla, porque en el momento en que lo hace esta ya es diferente. Un animal que de sus primeros pasos de vida sobre la tierra para iniciar su permanente metamorfosis.

Hay “un gato montés bellísimamente pintado” que antiguamente aparece de pronto sobre el muro durante la fiesta de Chaupiñamca. Cuando lo descubren los hombres dicen que es un regalo de Pariacaca, lo levantan y bailan con él mientras tocan el caracol. Se cuenta que esa imagen, en el momento en que se escribe el libro, está guardada pero muy descompuesta ya, (De Ávila, p. 145) por lo que sabemos que se trata de una pintura ancestral. Es un mensaje del pasado que guarda la figura del animal en imágenes visuales o literarias. Se festeja y se baila al encontrar este puma, se le hace cantar.

Aunque el rol del puma no es despreciable en la literatura andina.

Aun así, los felinos de los Andes no muestran en los documentos el peso simbólico que se descubre en el jaguar mesoamericano. Esta situación parece repetirse en el caso del cóndor y el águila; situación que para nosotros es el resultado del vacío que existe en la investigación sobre cosmovisión y religiones precolombinas en esta parte de América (Millones y Mayer, pp. 124-125).

AIRE

¿Y el aire, sobre qué? Sobre la nada y basta.
Y la nada es nada, así que todo esto no es nada.
FARID UD-DIN ATTAR. *El lenguaje de los pájaros*

Lengua de aves

En la casa de las pinturas
comienza a cantar,
ensaya el canto,
derrama flores,
alegra el canto.

Resuena el canto,
los cascabeles se hacen oír,
a ellos responden
nuestras sonajas floridas.
Derrama flores,
Alegra el canto.

Sobre las flores canta
el hermoso faisán,
su canto despliega
en el interior de las aguas.
A él responden
variados pájaros rojos.
El hermoso pájaro rojo
bellamente canta.

Libro de pinturas es tu corazón,
has venido a cantar,
haces resonar tus tambores,
tú eres el cantor.
En el interior de la casa de la primavera,
alegras a las gentes.

Tú sólo repartes
flores que embriagan,
flores preciosas.

Tú eres el cantor.
En el interior de la casa de la primavera,
alegras a las gentes (p. 43).

Este texto compilado por León Portilla en un libro sobre la poesía de Nezahualcóyotl muestra varias características que pueden ir viéndose en la literatura antigua americana sobre los pájaros. En primer lugar los pájaros cantan, ese es un don esencial. Lo cual por supuesto tiene mucho que ver con la percepción humana, pues percibimos como canto el sonido de algunos animales y no de todos. Como sea, los pájaros comparten el canto con las ballenas dentro y fuera de los relatos literarios, asimismo el canto de la ballena está bastante relacionado con los avances de la ciencia desde que el humano puede sumergirse al mar lo suficiente como para escucharla. El canto de las aves, creado por diferentes especies en todo momento del día y la noche pero fuertemente relacionado con la mañana, cuando tras pasar un aparente silencio estático previo a la aurora surge una sinfonía de voces aladas. Este es un motivo por el que también en diferentes tradiciones antiguas el lenguaje de los ángeles es el mismo que el de las aves.

Marius Schneider en *El origen musical de los animales símbolo*, dice que hay dos planos en los que se presenta el alma de los animales. El visual (sombra) y la melodía que es la parte inmortal del alma. Así mismo está el alma inmortal, el alma mortal y el cuerpo, simbolizados por los animales del aire, la

tierra y el subsuelo respectivamente. Desde esta perspectiva los pájaros entran en terreno del alma inmortal, así como esas melodías que compone su voz. Lo mismo sucede con quien adopta sus facultades en el poema. Canta el faisán como centro de la escena, y cantan con él diferentes pájaros rojos. Las flores bellas y embriagantes son precisamente los cantos de aves, sintonizados en las palabras como lenguaje poético. Tal como el faisán el canto que describe el texto es de flores, que además tienen el poder de hacer feliz a la gente, por lo tanto la escena ocurre en casa de la primavera. Los cascabeles suenan en son de fiesta. “No acabarán mis flores,/ no cesarán mis cantos./ Yo cantor los elevo,/ se reparten, se esparcen./ Aun cuando las flores/ se marchitan y amarillean,/ serán llevadas allá,/ al interior de la casa/ del ave de plumas de oro”, (p. 67) continúa Nezahualcóyotl en otro poema. Él mismo es esta vez la voz dentro del poema y atestigua que los cantos no desaparecen sino que transforman su existencia cuando llegan a la casa de un ave que tiene plumas de oro, es decir la eternidad así como la vida después de la muerte. El ave lo mira todo desde su lugar. Hace que las flores continúen vivas.

Dentro del mundo maya en el inicio de los tiempos los dioses, necesitando que alguien pronunciara sus nombres para poder existir, crearon primero a los animales. Las palabras de este libro nombran entonces la fauna creada y en primer lugar, junto a los venados, menciona siempre a los pájaros. A ellos los dioses les dicen una vez les dan sus hogares “Pájaros, anidaréis sobre los árboles, sobre los bejucos moraréis; engendraréis, os multiplicaréis sobre las ramas de los árboles, sobre las ramas de los bejucos”. Así iban los dioses señalando sus casas a todos los animales. Luego de quedar instalados les dicen cuál es el porqué de haberlos creado, qué deben hacer ellos por su parte.

Estando pues todos terminados, venados, pájaros, les fue dicho a los venados, a los pájaros, por los Constructores, los Formadores, los Procreadores, los Engendadores: “Hablad, gritad; podéis gorjear, gritar. Que cada uno haga oír su lenguaje según su clan, según su manera”. Así fue dicho a los venados, pájaros,

pumas, jaguares, serpientes. “En adelante decid nuestros nombres, alabadnos, a nosotros vuestras madres, a nosotros vuestros padres” (*Popol Vuh*, p. 4).

Sabemos lo que pasa después. Los animales no pueden decir sus nombres, no pueden hablar. Entonces los dioses mayas deben continuar adelante con la creación del humano para que cumpla con lo deseado. Como estos dioses se equivocan lo construyen tres veces hasta dar con el elemento indicado: el maíz. Pero, volviendo a los animales, son ellos los primeros en existir y no dijeron los nombres de ningún dios, sí hicieron lo primero que es hacer oír “su lenguaje según su clan, según su manera” y aquí comienzan a gritar entonados los pájaros que aparecen nombrados junto al venado, quizás, por su carácter en ambos casos delicado y tímido, por su elegancia. Sin embargo son las aves quienes usan su voz para lanzar mensajes divinos. Aquí las vemos presentándose ante instrumentos musicales, dos piezas mayas que se parecen las no son iguales. Están en el Museo Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México. Por su fisonomía de pico largo podrían ser guajolotes, pavos en Sudamérica, o una modificación estética práctica del colibrí, picaflor para los Andes.

Un texto que relata la desaparición y transformación de Quetzalcóatl, en el *Manuscrito de Cuauhtitlán* folio 7 y luego compilado por Ángel María Garibay, cuenta que en el año 1 Caña luego de llegar al mar y ponerse a llorar, fue ataviándose con una máscara de turquesas y vistiéndose con plumas de quetzal. Cuando se inmola y está muriendo “vinieron también a verlo y estuvieron contemplándolo todas las aves de hermoso plumaje que por los aires andan volando: la guacamaya de rojas plumas, y el azulejo y el tordo fino, el luciente pájaro blanco, y los loros y papagayos, los de amarillo plumaje y todas las aves finas”. Una vez muerto su corazón se eleva y adquiere el nombre de “Dueño de la Aurora”. Luego se eleva y continúa su reino en una metamorfosis, lo cual le hace muy similar al ave Fénix de la mitología antigua griega quien una y otra vez arde haciéndose cenizas para renacer en su esplendor.

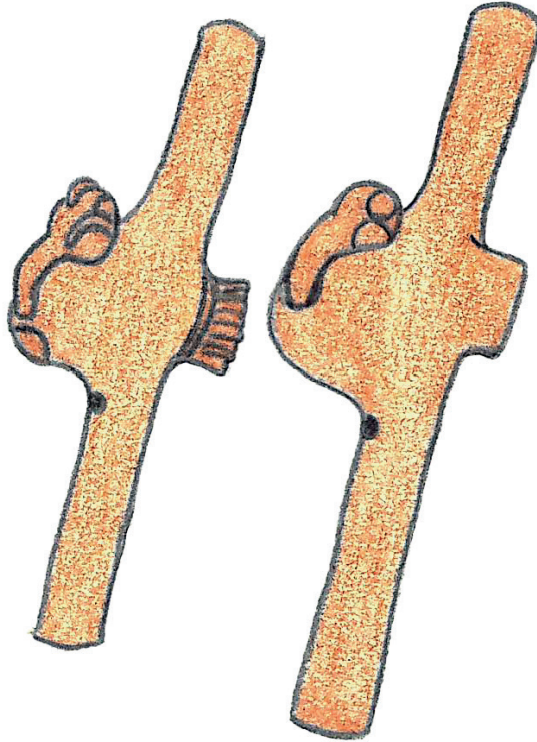


Figura 22. Aves de cerámica. Instrumentos musicales. Maya. Museo Nacional de Antropología e Historia. Ciudad de México.

Diferentes crónicas y textos europeos que aquí no se abarcan porque su intención no es registrar las literaturas antiguas latinoamericanas, pero que muchas veces son escritos durante los mismos años de invasión, muestran cómo los españoles llegados a América se sorprendían con las aves de múltiples colores y cantares. Ya desde las cartas de Colón puede verse cómo de forma reiterada hacían notar la fantástica cantidad y variedad de aves y sus cantos. Muchas veces les faltan palabras para nombrarlas así que, al igual que sucede con otros animales, comienza algunas veces a aparecer nombrada fauna que aquí no existe en tiempos antiguos.

Para los prehispánicos también las aves eran símbolo de riqueza, y las nombran en sus historias con el fin de crear un panorama de prosperidad, material y espiritual. Pero hay excepciones.

El búho, por su parte, no es un pájaro de la aurora ni de la claridad del día, así que los cantos de las aves llenan realmente todos los momentos del ciclo vital. El *Popol Vuh* nombra los mensajeros Búhos, escritos con mayúscula:

Flecha-Búho, Maestro Gigante Búho, Guacamayo-Búho, Cabeza-Búho; así se llamaban los mensajeros de Xibalbá. De Maestro Gigante Búho la naturaleza era de gigante. De Guacamayo-Búho, la naturaleza era (tener) un dorso de fuego. Cabeza Búho no tenía más que una cabeza, no tenía piernas pero sí alas (pp. 54-55).

Son los cuatro mensajeros que desde Xibalbá, el inframundo, se dirigen hasta el juego de pelota y su cometido es aconsejar a los varones, entonces puede leerse que dictan palabras de sabiduría a quienes participarán en el juego de pelota, o al menos estarán presentes. Esto los sitúa en un contexto ritual de suma importancia para el mundo maya, donde son demostradas la astucia, la fuerza, la audacia y en último término quién es el mejor. Se sabe que el fin del juego de pelota desemboca en un sacrificio. Cuando son los ganadores quienes tienen el honor de ir al más allá para estar junto a los dioses por la

eternidad, se ve claramente que la muerte es valorada de forma muy distinta a otras culturas donde se la observa con miedo o como un castigo.

Los búhos que se aparecen en este fragmento son de cualidades mitológicas y fantásticas, pues no pertenecen a este mundo. Uno es como las flechas viajando quizás rápidamente por el aire hasta su objetivo, otro es mucho más grande que los suyos alcanzando el apelativo de gigante, en otro se suma a su cuerpo el ave guacamaya que posee intensos y variados colores, y el último es sólo una cabeza con alas lo cual concentra todas sus facultades en la vista, la voz, la audición y el pensamiento así como en el acto de volar. Los búhos se encuentran en todo el planeta salvo los polos y tienen muy desarrollada la vista así como la audición, que los hace cazadores nocturnos de primer nivel. Son aves rapaces y se alimentan de animales más pequeños, sus ojos no tienen movilidad pero pueden girar por completo la cabeza lo cual compensa su panorama visual. Como habitante nocturno que puede verlo todo cuando gran parte del resto de la fauna duerme, se suele asociar a la clarividencia. El búho viaja por los territorios de los sueños y el inconsciente. Estos, al igual que el inframundo, son sus hogares simbólicos. A continuación tenemos a uno de ellos con grandes ojos en apariencia ciegos, pero que pueden ver lo oculto como desde las alturas. Es una pieza maya que encuentra hoy en el Museo Nacional de Antropología e Historia de la Ciudad de México.

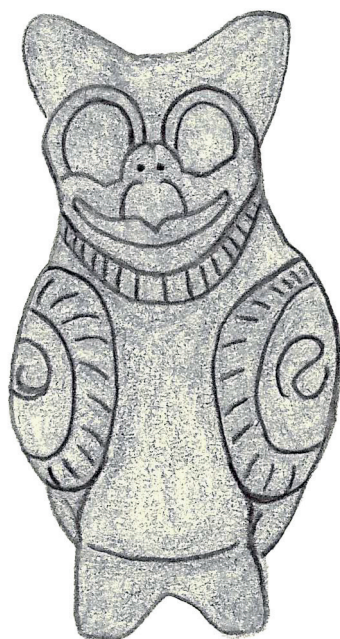


Figura 23. Búho de piedra. Maya. Museo Nacional de antropología e Historia. Ciudad de México.

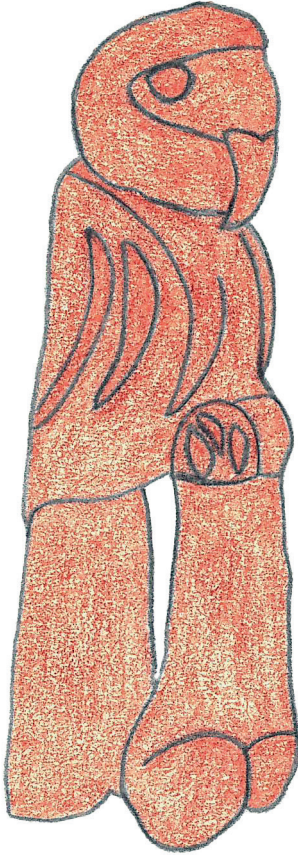


Figura 24. Loro de madera. Chancay. Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago de Chile.

Otra ave de presa, el halcón —a quien luego encontraremos en algunos casos junto al águila—, es premiado por Viracocha en el mundo andino, dentro del manuscrito *Dioses y hombres de Huarochirí*: “Tú has de ser muy feliz: almorzarás picaflores y luego comerás pájaros de todas clases. Y si mueres, o alguien te mata, con una llama te ofrendarán los hombres; y cuando canten y bailen, te pondrán sobre su cabeza, y ahí, hermosamente, estarás”. Comparte así con el puma el ser reverenciado dentro de rituales donde el hombre se corona con la cabeza del animal para “hacerlo cantar”, vivir de cierta forma dentro de él. También se habla de su alimento al igual y este es de pájaros y picaflores que son seres admirados por su belleza y encanto.

De los halcones que hay en el planeta, dos podrían ser geográficamente los que aparecen representados en este libro. El llamado halcón cuellirrojo del bosque, que vive entre el norte de Sudamérica y México, o el halcón peregrino porque es el más común y habita en casi todo el planeta. La forma más fácil de distinguirlos cuando están volando es porque los halcones cuellirrojos tienen las alas redondeadas y los peregrinos muy puntiagudas, y una vez de cerca son sin duda pájaros muy distintos. Tienen en común que son expertos cazadores, pero el primero come lagartijas, roedores y animales terrestres mientras que el segundo caza en el aire, golpeando a sus presas con las garras y luego siguiendo su caída hasta el suelo. Por eso es que el halcón del libro es de la especie de peregrinos, ya que comerá pájaros más pequeños. Ellos son una de las aves más rápidas y tienen un poder de maniobrabilidad en el aire sin comparación, por eso pueden sustentarse lujosamente con los alimentos que les asigna Viracocha.

El lorito es castigado por decirle a Cuniraya Viracocha que no lograría alcanzar a su hermana a quien anda buscando. “Tú caminarás gritando siempre demasiado; cuando digas: ‘destruiré tus alimentos’, los hombres, que han de odiarte, te descubrirán por los gritos y te espantarán; vivirás padeciendo”, le dijo el dios. Siendo que la capacidad de imitar la lengua humana es un rasgo especial en los loros, aquí esta característica hace

que revelen una naturaleza despreciable. El loro destruye los alimentos del hombre pero este le descubre antes al escucharlo hablar. A los loros se los percibe siempre por sus gritos, mucho antes que se les vea acercarse en su vuelo de colores saturados y brillantes. Lo tenemos en la siguiente pieza de madera que aparentemente es un gancho de propulsor. Es de la cultura Chancay en el período llamado intermedio tardío (1100-1470 d.C.) y está en la colección del Museo Chileno de Arte Precolombino.

Volviendo al alimento que le asigna Viracocha al halcón, el picaflor en Mesoamérica es llamado colibrí y se encuentra en un poema escrito en náhuatl dentro del folio 12 los *Cantares mexicanos*. Se titula “El colibrí florido” y, como puede verse, su presencia trae el gozo, el deleite así como las imágenes primaverales que como se vio en un comienzo tienen que ver también con los cantos y el lenguaje poético.

He llegado hasta acá,
a las ramas del Árbol Floreciente
yo el Colibrí florido:
deleite mi nariz y me siento gozoso;
sabrosos son mis labios (p. 54).

La poesía quechua en Bolivia, particularmente de la cultura kallawayá, muestra al colibrí en un fragmento que en los territorios andinos del aire hace brotar un camino de flores y un aliento que da vida es ligado a la muerte y a un renacer en la otra vida que el ave trae consigo. La voz de quien canta el poema se lamenta con tristeza la pérdida del amado. Le habla preguntándole si recuerda ese camino de flores donde con su aliento le daba vida, que está rota una promesa de amarse eternamente por un fallecimiento que se avecinaba, le pregunta si desde su sepultura es capaz de escuchar sus palabras, sus llantos, su amargura y desamparo. Pues esta voz está deseando desaparecer del mundo, dejar de vivir. Llama a su amado, confesándole sus ganas de estar siempre con él. “Con las alas de un colibrí llévame contigo”. Pues aquí y en otras imágenes mitológicas el colibrí es también un tránsito entre dos mundos, algo parecido

a un alma apunto de encarnarse o una que recién sale del cuerpo para ingresar al mundo espiritual de los aires (*Poesía quechua en Bolivia*, p. 76).

En Mesoamérica los cantos mortuorios recuperan a la codorniz como ave que propicia los ritos de muerte. En contraposición al canto de belleza y armonía que aparece en el faisán o el colibrí, existe un mito donde se habla de “el ruido ‘sucio’ de las codornices”. Quetzalcóatl había bajado al inframundo en busca de los huesos de jade, y pasa la prueba junto a las condiciones que le pone el dios de esos reinos Mictlantecuhtli. Este se arrepiente y le tiende una trampa a Quetzalcóatl, entonces los huesos se caen y las codornices los picotean completos. Johansson hace recordar que la codorniz, *zolin* en náhuatl, ritualmente es elegida entre las aves para ser decapitada de forma ritual todos los días al darle la bienvenida al sol durante el amanecer. Su sangre simboliza la muerte y la noche quienes cada jornada alimentan a la tierra y el sol. El canto de este pájaro es reconocido como desagradable, de gritos ruidosos. Son cuatro codornices las que se sacrifican en este contexto al comenzar el día, mientras el cuerpo de las aves es golpeado en la tierra haciendo ruido ellas a su vez aletean sumándose a esos sonidos. Así dice el tercer libro del *Códice florentino*.

En el mito Quetzalcóatl cae al suelo junto con los huesos lo cual puede leerse como una imagen de enfermedad, lo cual propicia la codorniz pues fue ella quien produce que estos huesos se rompan, se esparzan y desgasten. En muchos contextos de rituales prehispánicos que se asocian a una falta que es redimida, una codorniz, como imagen de la moral sucia, es tragada por un dios. A su vez la palabra en náhuatl *zolin* contiene el radical *zol-*, “lexema que se vuelve, en otros contextos gramaticales, un morfema que se añade a cualquier sustantivo para denotar lo viejo, sucio o desgastado del objeto referido”. Por ejemplo la palabra *tlazolli* se asocia a las inmundicias y la suciedad, de ahí el nombre de la diosa *Tlazoltéotl* que rige estos atributos así como el de la sexualidad. Ella también es muchas veces retratada en el acto de comer una codorniz, un pájaro que tiene sus mismas características porque además de ser asociada

a lo sucio su carne es en estos contextos afrodisíaca. Se trata de una “ambigüedad simbólica” pero sólo en apariencia.

Los informantes de Sahagún señalan como un punto importante que el vuelo de las codornices es en grupo y, si se llegan a dispersar por cualquier motivo, vuelven a reunirse al llamado de un solo silbido o grito por parte de una de ellas, cuestión registrada en el libro once del *Códice florentino*. De este modo siempre es fácil para un cazador capturarlas con su red. “La caída, el golpe, el hecho de reunir los huesos dispersos después de la caída y de colocarlos en una envoltura podría haber representado analógicamente el comportamiento de la codorniz en los contextos aquí referidos”. Quizás los silbidos y gritos que llaman a las aves a juntarse de nuevo entre ellas reproducen de alguna manera a los huesos que deben ser reunidos, cosa que se logra durante los cantos mortuorios.

El “ave corazón” es llamada a Yollototl, quien es pequeña y “en todo parecida a la codorniz”. Los informantes de Sahagún más adelante en el libro once del mismo código dicen que se trata de “la imagen del corazón del difunto” y al morir ella representa el corazón de todos nosotros. Su hogar está hacia Huitzilatenco, en la región de Teotlixco, el canto de ella a diferencia de las codornices comunes se considera que consuela, “... y cuando habla, cuando canta, su voz suplica, tranquiliza el corazón...” (pp. 15-18).

Por otra parte, el llamado canto de las tórtolas, *cococui-catl*, es considerado un “canto erótico amoroso” para ser entonado en las fiestas de matrimonio. Suele tener significados sensuales y traviosos, durante esta fiesta se canta pero también cuando uno de los esposos muere, para sanar la tristeza de su partida, sea este hombre o mujer. Esa palabra del náhuatl viene a su vez de la palabra tórtola, *cocotli*, y de ahí se conoce el *cococui-catl* como el comportamiento de esta ave que es rescatado con motivos míticos y rituales. Se suele decir en esa época antigua que la pareja llora imitando el sonido del pájaro al pronunciar las palabras “coco, coco” cuando se muere su amor y, dentro del mismo contexto, se come la carne de esta ave porque destruye el pesar (Johansson, p. 28).

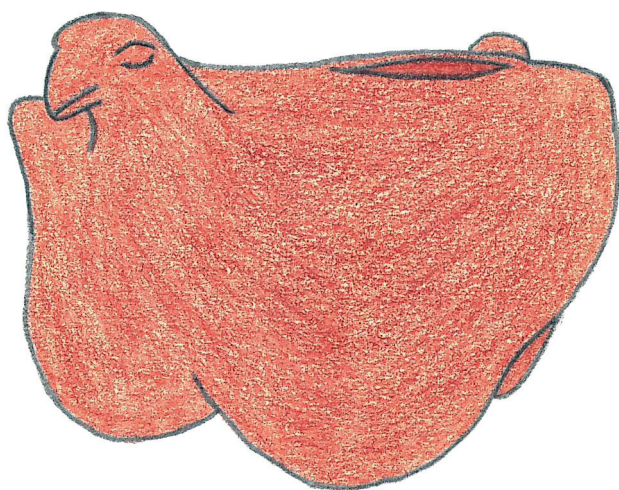


Figura 25. Ave de cerámica. Chupícuaro. Museo Larco Herrera. Lima, Perú.

Aquí un ave de la cultura Chupícuaro del período preclásico (600 a.C.-250 d.C.), al norte de Mesoamérica, presenta en su cuerpo una vasija conteniendo quizás todos los dones curativos de la tórtola. No se sabe qué especie de ave es pero el hecho de que tenga este uso contenedor la involucra automáticamente a estos contextos mágico rituales.

La literatura quechua de Bolivia tiene un texto de Ollanta llamado “Tercer arawi”, palabra que en quechua significa canto o poesía y que denomina composiciones de palabras que se refieren al canto a la vida en torno al amor en un estado ideal, las emociones y muchas veces la alegría. El hablante cuenta en este *arawi*:

En un paraje deshabitado perdí de pronto
a la paloma que crié.
Pregunta siempre por estos valles,
quizás la veas.

Describe cómo el rostro bello de esta paloma florece de amor, y que se llama Estrella. No hay error al encontrarse con ella u otra, es fácil reconocerla. Su frente muestra al sol y la luna al mismo tiempo, astros que emiten un fulgor al amor de ella, y su regocijo por esto no tiene fin. Describe su cabello como negro y suave, como urdido por dos colores en el blanco total de sus orejas y el negro prieto del pelo, juntos se encienden. Las cejas de su amada son para el hablante como un arco iris en el amanecer, y de las pupilas dos soles se encienden con ternura y franqueza. Sus pestañas anidan “amor florido de seducciones” con las que fácilmente arranca el corazón, ellas no dejar mirar casi y a los importunos les dan su muerte. En cuanto a las mejillas dice que en ellas la gracia se abre junto a la nieve, en un instante se vuelve escarlata pura lo blanco de su piel. El espacio entero se perfuma con el aliento cuando ella sonríe, los labios son rojos y lucen joyas claras como dientes. Los pechos son como flores frescas de algodónero cuando abren, el cuello arriba es un cristal que pende y con la blancura de la nieve se compara. Las manos son suaves, se asemejan a la fruta que aun

no madura, están acariciando siempre, mas cuando sus dedos se deslizan se transforman en escarcha (pp. 32-34). Así la voz de quien canta compara a su amada con una paloma, y a continuación la describe con rasgos que la enaltecen y la llenan de un poder que embriaga y hechiza. Se trata de imágenes provenientes de la naturaleza que conjugadas producen la magia del encanto y embeleso. Flores frescas son colocadas en lugar de sus pechos, de donde se alimenta la vida y también lo que guarda el corazón. La paloma se le perdió, desapareció, y él la busca como entregando un retrato de ella para quien la encuentre se la regrese. La paloma es en este y otros poemas andinos utilizada para referirse a un amor femenino, y su comportamiento es el de una belleza febril que puede causar males del corazón. Quizás lo que el hablante no ha entendido es que, como toda ave, las palomas son libres de volar.

El “Segundo arawi” de la misma región, Ollanta, es un poema cuyas protagonistas son una pareja de palomas y es también la hembra quien desaparece de alguna forma y entonces primero las palabras giran en torno al sufrimiento del palomo. Pero aquí el sufrimiento es mutuo pues luego el poema viaja hacia la paloma y la ve lamentándose y muriendo por su amado. Aquí el amor los lleva a la desdicha gracias a la llegada de la muerte disfrazada de invierno.

Dos enamoradas palomas
suspiran, lloran y se afligen,
porque la nieve las sorprende
en un tronco seco y carcomido.

El palomo, dentro de la soledad de un páramo, pierde a su compañera a quien veía como tierna y dulce, nunca antes se había separado de ella. Sufre porque la recuerda y cree que quizás ella ya murió, así que le canta y entona su propio dolor.

¿Dónde, paloma, están tus ojos,
dónde tu pecho delicado,

tu corazón que me envolvía en su ternura
 tu voz que tierna me nombraba?

La hembra, sola y perdida, está entre las peñas vagando mientras llora sin poder encontrar un consuelo. Va arrastrándose entre zarzales y preguntando alrededor suyo, desesperada, “¿dónde estás, corazón mío?”, en su cansancio tropieza entonces y, sin fuerzas ya, al final del poema muere (pp. 30-32). Este poema recoge algo característico en las palomas que también comparten otras aves y es que eligen a una pareja de por vida y son monógamas. Lo cual también es un rasgo del comportamiento de las tórtolas, quizás porque ambas son de la misma especie columbidae. Su unión es tal que se dividen las tareas de crianza y el pensamiento de que cuando una muere la otra la sigue, por tristeza, es común dentro de sus relatos como este. Se utiliza una vez más la imagen del corazón, esta vez para referirse al ser amado, en el ave, y un invierno las invade, alcanzándolas hasta su muerte, por estar separadas.

Otro poema, el “Primer arawi” también de Ollanta, le canta a un pajarillo, advirtiéndole de los peligros de comer de un maíz que tiene dueña, quien habla insiste en que no continúe haciendo tal cosa por más que le apetezca. Lo cual puede ser leído de forma literal o asimismo como metáfora de un peligro amoroso. Constantemente le llama “tuyita, tuyita mía”, luego de cada verso, en una actitud confidente. El hablante puede considerarse el dueño de la mujer, puede ser su pareja o su pretendiente que ahuyenta a la competencia.

No comas ya, pajarillo,
 tuyita, tuyita mía,
 en el predio de la infanta,
 tuyita, tuyita mía,
 no vayas a consumir,
 tuyita, tuyita mía,
 el apetecible maíz,
 tuyita, tuyita mía,
 está blanco aun el grano,

tuyita, tuyita mía,
muy blanda está la sustancia,
tuyita, tuyita mía,
y tiernas aun las hojas...

Los golosos se acercan y, según quien canta, han terminado mal. Si el pajarillo come del predio de la infanta le saldrán heridas, lo apresarán, como a ese que se puede ver ahorcado. Lo anima a preguntarle a su corazón, a tratar de encontrar el plumaje que antes lucía, fue destrozado el pobre y todo porque picó un grano del maíz. Le advierte que así es como se verá si solo un bocado prueba (*Poesie quechua en Bolivie*, pp. 28-30). El predio de la infanta, quien siguiendo la posible metáfora sería la amada, es tierno y dulce, fértil, como las primaveras que se han venido siguiendo hasta ahora junto con algunas de las aves. Aquí también aparece la imagen del corazón desde un pájaro que ahora está ahorcado y desplumado porque picó el maíz. Es un corazón muerto que ya no puede hablar ni cantar.

Otro poema en la Mesoamérica azteca, escrito por lo tanto originalmente en náhuatl y firmado por Monencauhtzin de Hexotzinco, se titula “En plena primavera” y vuelve a las imágenes de las flores como cantos y el ave en un contexto divino dentro del lugar donde sucede la poesía.

Brotaron, brotaron flores:
abiertas se yerguen delante del sol.
Ya te responde el ave del dios:
tú en su busca vienes:
“Cuanto son tus cantos,
tanta es tu riqueza:
tú a todos deleitas,
cual trepidante flor.”
Por todas partes ando,
por todas partes grito,
yo el cantor.

Quien habla firma con su nombre, creando un personaje de sí mismo, como suele ser común entre los poetas nahuas. Su canto, sus palabras, llamadas aquí “bellas olientes flores” se esparcen en el momento del poema por todo el patio. Llegan cada una “desde la región del misterio”, donde se encuentra una gran Flor con mayúscula que se yergue. Estas flores producen la pérdida del juicio en los hombres, les trastornan por completo el corazón. Llegan y se entretajan, se derraman, creando un telar florido, todo hecho de flores narcóticas (*Cantares mexicanos*. Folio 11, p. 64). Al hablar, al declamar sus palabras poéticas, en el acto el jardín empieza a florecer en compañía de esa “ave del dios” creador. Él va en su busca porque sabe que ahí se encuentra la expresión máxima que puede existir dentro de las palabras. Y estas embriagan como un buen poema y una canción verdadera, deleitando a quien escucha y enriqueciendo a quien canta. Como un colibrí que succiona el néctar de las flores, así este hombre va como embriagado por la poesía. Esta se compara con los narcóticos porque, en la literatura nahua, cuando se entra en ella es como si se tomara una planta alucinógena. Se tiene un viaje llegando fuera del cuerpo a los confines del universo, de la verdad y de la pureza de la vida, para luego volver a tierra, un poco agotado pero con la sabiduría y la certeza de saber que esos parajes y esos conocimientos son reales en un sentido espiritual. Por esto mismo la gran Flor con mayúsculas se encuentra en las regiones del misterio, aquí es cual una madre flor que envía desde lo desconocido a sus representantes para que bajen a la tierra y enciendan las almas de los dioses por medio de la palabra. El que canta tiene la habilidad de producir la primavera cual los dioses mayas pronunciaban lo que iban creando. Así, las palabras crean realidad.

Las plumas, finas, delicadas y suaves, junto con la imagen de un pajarillo que sale de su cascarón para salir al mundo, son formas con las que un padre le habla a su hijo en el conocido comienzo del *Huehuetlatolli*, compendio nahua que recoge los *Testimonios de la antigua palabra*. Allí el padre instruye el hijo, exhortándolo para que viva bien y rectamente: “Hijo mío, mi collar, mi pluma preciosa, has venido a la vida, has nacido,

has venido a salir a la tierra...”, así le dice dándole la bienvenida y también explicándole lo que significa vivir en este mundo que para él es todo nuevo. Le cuenta que sus madres, sus padres y sus parientes —punto donde se muestra un amplio sentido de comunidad— han velado por él, llorado y sufrido esperando su llegada mientras él estaba naciendo. Modo en el que se habla del parto como una espera llena de alegría así como dolor.

Y ahora, por breve tiempo, has venido a mirar, has venido a crecer, han venido a echar tallos, han venido a embarnecer, como si fueras un pajarito apenas puedes picotear; así te has presentado, has embarnecido, te has hecho grande, has crecido como si acabaras de salir de tu cascaroncito, como si te hubieras arropado con algo precioso, como si te hubieran brotado tu colita, tus alitas, como si apenas movieras tu manita, tu piececito, tu cabecita, como si ya hicieras el intento de andar volando (p. 279).

Al hablarle a su hijo como si este fuera un pájaro recién nacido, el padre no sólo se refiere a la delicadeza y fragilidad de su cuerpo sino que, además, lo está dotando de todas las cualidades que un ave tiene para pronunciar palabras poéticas, volar por los aires desde los reinos de la tierra hasta los del cielo, traer con él la primavera con todas las flores que deleitarán a quienes lo acompañan. No es con otro animal con quien el padre lo compara, muy diferente habría sido si lo llamara jaguar o, como se verá más adelante, águila. El padre no pretende resaltar cualidades masculinas, bélicas o dominantes en su hijo sino que como el libro más adelante lo confirma de distintas formas desea hacer de él un hombre de bien, noble y mesurado, fuerte y humilde, cualidades que no debieran ser contradictorias en un pájaro que crece. Asimismo, en las primeras frases de este fragmento, el hijo es un árbol o una planta que viene a embarnecer y a echar tallos. Las raíces que penetran la tierra con la existencia de todo ser vivo, en esta literatura, son obras que continuarán el relato más allá de la muerte. Por eso las madres, los padres, los familiares que rodean a este niño lo esperan con tanto anhelo. Saben que él es parte de ellos y que juntos construyen el árbol

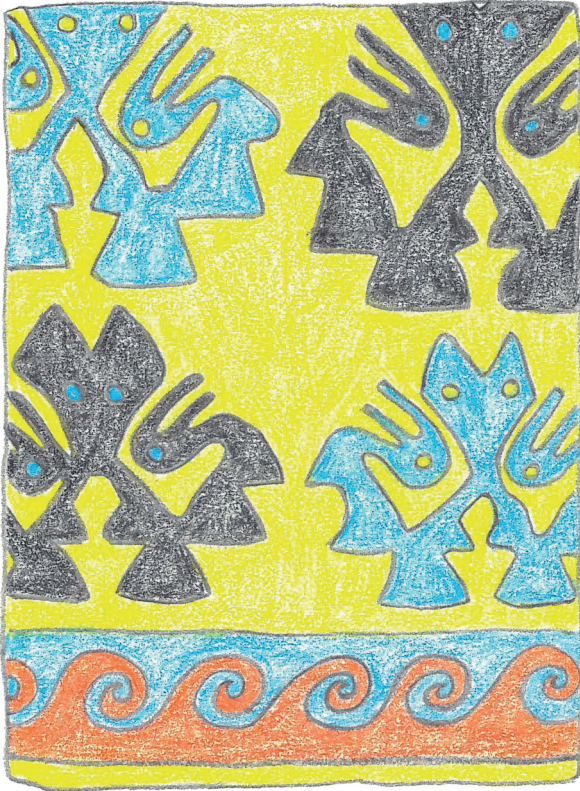


Figura 26. Aves de plumería. Chimú. Museo Amano. Lima, Perú.

que atraviesa las eras en un ritmo natural de la vida misma. El árbol es, también, la casa del pájaro tal como su familia.

Que este hijo sea llamado “plumita preciosa” es significativo pues las plumas son un bien preciado en las culturas prehispánicas, a lo largo y ancho de toda la América antigua. Se usan como atavío y como señal de elegancia, poder, divinidad, transformación en seres alados, unión con las divinidades celestiales. Los penachos son utilizados por gobernantes y sacerdotes, aquellos sabios que conocen otros mundos y saben dialogar entre ellos, por lo que su palabra es siempre un baluarte. El arte plumario de los Andes antiguos llevó el uso de las plumas a un nivel muy elaborado, más allá del atavío humano. Se trata de imágenes muchas veces de gran tamaño donde, como si fueran pinceladas, las plumas van creando panoramas visuales de una suave textura inigualable.

Este es el detalle de una obra de arte plumario donde se repiten en el espacio los mismos patrones de aves que aquí se ven. Pertenece a la cultura preincaica chimú que se desarrolla entre los años 1000 y 1200 aproximadamente y hoy se encuentra en el Museo Amano de la ciudad de Lima. Aquí la museografía cuenta la notable vinculación que tiene la nobleza chimú con los pájaros, pues estos son considerados los descendientes de ancestros comunes. Piezas como la que se tiene aquí simbolizan el linaje de sus gobernantes y el poder inherente en las aves. Para la manufactura de esta y otras obras similares se utilizan plumas de loros, guacamayos, colibrís, tucanes, garzas, ñandúes y águilas entre otros, todos provenientes de aves selváticas. Es muy probable que, en algunos casos, estas aves sean criadas, y no sólo cazadas, en la costa. En época de muda se obtienen las plumas y se pueden lograr variaciones de color aplicando dietas o bien utilizando tinturas de sustancias orgánicas a las plumas nuevas. La técnica empleada en su creación puede ser de mosaico o de enlace, pero también se hacen combinaciones de técnicas donde se colocan plumas de igual tamaño simulando escamas.

“Ven aun” es un poema creado originalmente en quechua y traducido por José María Arguedas en los años cincuenta.

Aquí se invoca al “verdadero de arriba, verdadero de abajo, Señor, del universo modelador”, quien es el poder de todo lo que existe, único en crear al hombre. Quien canta dice que diez veces ha de adorarlo con sus manchados ojos, que se va a admirar del fuerte resplandor al postrarse junto a él, le pide que lo mire, que lo advierta. “Y vosotros, ríos y cataratas, y vosotros pájaros, dadme fuerzas, todo lo que podáis darme; ayudadme a gritar con vuestras gargantas, aun con vuestros deseos, y recordándolo todo regocijémonos, tengamos alegría; y así, de ese mono, henchidos, yéndonos, nos iremos” (*Literatura quechua*, p. 33).

Muchos poemas quechuas, incaicos y preincaicos, son invocaciones a fuerzas mayores lo cual le da a esta literatura un alto poder magnético y mágico. Este es uno de esos casos. El dios creador es aquí llamado, en otros poemas se le dice Hacedor pero se trata en el fondo de quien posee la fuerza de dar vida a la existencia completa en todos los niveles. La invocación se traslada a lo creado, la naturaleza, que también tiene poder pues el sonido del agua, al igual que el canto de las aves, y su fuerza, puede ayudar al hablante para que el dios lo escuche y lo mire. La ayuda de las aves traerá alegría y regocijo para atravesar lo que dura la vida hasta que llegue la muerte de la mejor manera, encontrándonos henchidos. A continuación se ve un ave preincaica como las que está invocando la voz poética, muy probablemente, coronando un recipiente de cerámica donde entrará quizás el agua de los ríos y cataratas que acompañan su fuerza y poder. Se encuentra hoy en el Museo Larco Herrera de la Ciudad de Lima.

Al hablar de las codornices, anteriormente se vio que un ritual en el mundo antiguo azteca es el de cortarles el cuello delante de un dios, levantando su cuerpo luego y arrojándolo ante él mientras aletean y hacen ruido. Sí cuentan los informantes de Bernardino de Sahagún en *Ritos, sacerdotes y atavíos de los dioses* (p. 57). Las codornices también participan en el ritual que oficia el llamado sacerdote de Molonco, quien tiene a su cargo sahumadores, plumas negras con las que el dios nueve viento se atavía, pues en este contexto lo representa, y codornices que lo



Figura 27. Ave de cerámica. Preincaico. Museo Larco Herrera. Lima, Perú.

acompañan. También dispone de hule, copal, papel y tinta negra para pintarse el cuerpo (p. 91). Otra costumbre en relación a las aves es la de “hacer volar pájaros”. Se echan a volar distintos tipos de aves en la fiesta de Etzalqueqliztli que es donde se come frijoles y maíz revueltos, los jóvenes atan a un palo las aves y bailan en procesión mientras las sujetan (p. 63).

El comienzo de los tiempos de la mitología maya, como se ha visto anteriormente, cuenta que cuando la nada, la inmovilidad y el agua existen solamente, los primeros dioses llamados Procreadores, Formadores, Dominadores, Poderosos del Cielo, Constructores, Engendrados “estaban envueltos en las plumas, las verdes”, como Serpientes Emplumadas. Son, se dice, muy grandes Sabios. Las notas al libro explican que el cielo es en este mito la Ciencia, la Sabiduría, el Pensamiento, siempre mágicos. Los Espíritus del Cielo son estos dioses y comparten también sus nombres (p. 18).

Según investigaciones arqueológicas los animales que están domesticados en la antigua América antes de la llegada europea son un grupo selecto donde se encuentran el perro, el cuy también llamado cerdo de guinea, las llamas y dos grandes aves, el guajolote o pavo en el norte y un cierto tipo de pato, *carinia moschata*, desde el sur del hoy México hasta Sudamérica (Stahl, p. 121). En una pieza maya del Museo Nacional de Antropología e Historia se ve a un pato personificado como humano, con todos los atavíos y la postura de un ser sacerdotal y poderoso. Al paso entre lo terreno y lo celestial.



Figura 28. Pato antropomorfo de cerámica. Maya. Museo Nacional de Antropología e Historia. Ciudad de México.

Guardianes del cielo

Coniraya Viracocha se había convertido en pájaro para dejar preñada a una mujer, en sintonía con las andanzas de un Zeus que en otra época y lugar también gustaba de transformarse en animales con este fin. Ella no sabe de quién está embarazada, así el niño crece un poco y un día ella convoca a los hombres para averiguar quién es el padre y por lo tanto su futuro esposo. Todos querían tenerla, por su belleza, y acudieron a la cita. Ella sabía que el niño reconocería a su progenitor y así fue. Pero el dios se había transformado en un mendigo y ella huyó despavorida al comprobar que su bebé, apenas caminando, iba directo hacia él. Se fue corriendo con el niño en brazos y él la seguía diciéndole que era en verdad un dios y no quería hacerle daño, hasta que la pierde en el camino.

Continúa Coniraya Viracocha su búsqueda y se topa con algunos animales a quienes les pregunta si han visto a la mujer. Los que son premiados por darle ánimos al dios son el cóndor, el puma y el halcón. Al primero le dijo “Tendrás larga vida. Cuando mueran los animales salvajes, ya sea huanaco o vicuña, o cualquier otro animal, tú comerás su carne. Y si alguien te mata, ese, quien sea, morirá” (De Ávila, p. 27) resaltando así su naturaleza anciana de hecho se le llama “cóndor antiguo” y su alimentación que es principalmente carroña, animales de montaña o restos de animales marinos como focas o ballenas. Hay otras especies de ellos pero aquí estamos hablando del cóndor andino, el ave terrestre más grande del mundo que es capaz de volar hasta a cinco mil quinientos metros de altura y no es migratoria, razones que vienen a reforzar su “larga vida”. Lo vemos representado ampliamente tanto en la literatura como en el arte de los Andes antiguos, destacando las cerámicas que muy probablemente se utilizaban con motivos ceremoniales. Como en este jarro inca del período imperial (1300-1532 a.C.) en el Museo de Arte Precolombino del Cuzco.

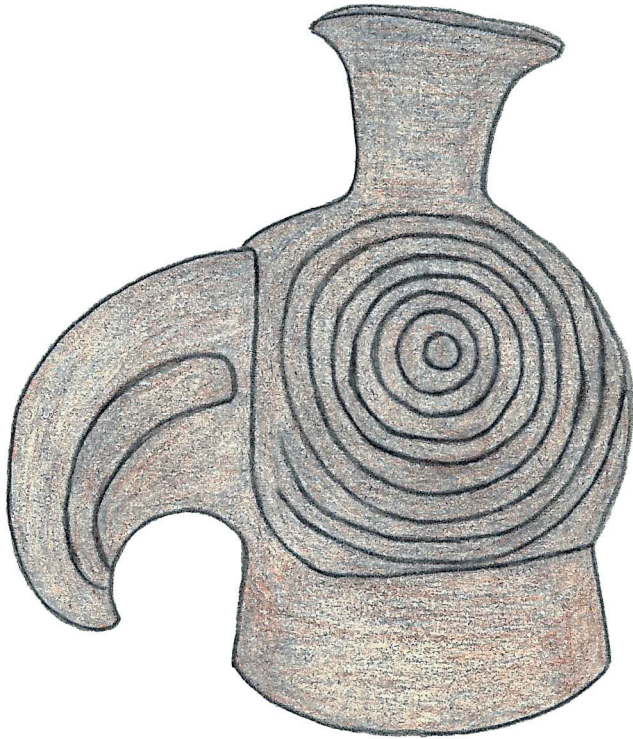


Figura 29. Cóndor de cerámica. Inca, período imperial. Museo de arte Precolombino Cuzco, Perú.

El espiral tiene larga tradición simbólica, antigua como el cóndor, en el imaginario universal, entre otras cosas es la “Forma esquemática de la evolución del universo. Forma clásica con la que se simboliza la órbita de la luna. (...) En el sistema jeroglífico egipcio, este signo, que corresponde al vau hebreo, designa las formas cósmicas en movimiento; la relación entre la unidad y la multiplicidad”, (Cirlot, p. 195) tiene múltiples conexiones con el movimiento de los planetas y el universo, lo cual también se comprende al mirar a este animal volando tan alto y al considerarlo como un ser antiguo.

En *Dioses y hombres de Huarochirí*, el mismo libro que recoge el mito con el que se ha dado inicio a este capítulo, aparece el cóndor bajo un contexto cotidiano, entendiéndose que sucedía en los tiempos de quien compila esta información allá por los comienzos del siglo diecisiete. Cuenta que en esa provincia existe un arraigo de ciertas costumbres que los indios “...guardan inviolablemente. Y así, tienen por muy cierto que el cóndor es cosa sagrada y no le osan matar, entendiendo que, el que lo hiciere, morirá por ello...”. El hablante dice tener entendido que, hace trece o catorce años, un cóndor que de tan viejo ya no podía volar andaba en San Damián por la quebrada y nadie se atrevía siquiera a tocarlo. Acto seguido confiesa de primera mano que él mismo ha matado cóndores y la gente le pregunta que cómo no tiene miedo “...y, antes que yo supiese esta historia, no entendía por qué lo decían” (De Ávila, p. 103). Así puede verse cómo el compilador de esta literatura antigua conecta la tradición mitológica del animal con el trato que se le da al mismo. Estas costumbres arraigadas vienen de lejos, desde un pasado inmemorial, y si bien el libro no manifiesta una directa relación entre el mito de Viracocha y el miedo de las personas ante el asesinato de un cóndor, queda de manifiesto cómo el pasado, por medio de sus relatos, se materializa en el presente.

Sus alcances cósmicos son también abordados en este manuscrito, cuando explica que en el cielo nocturno hay tres estrellas a las que se les llama Cóndor, Gallinazo y Halcón. Las implicancias de la vida del cóndor bajo la forma de una estrella

serán profundizadas en otro capítulo, pero por ahora basta decir que cuando dichas estrellas se ven grandes y claras es signo de buen augurio, de que se tendrá una generosa cosecha. Así mismo cuando aparecen pequeñas, relata el libro, los indios dicen que van a sufrir. La presencia, en este caso del Cóndor, junto con otras grandes aves de diferente categoría, es en este contexto derechamente beneficiosa y las causas mitológicas tienen claros alcances prácticos (De Ávila, p. 161).

Si colocamos frente a frente los documentos prehispánicos de Mesoamérica y de los Andes antiguos podremos notar cómo hay una mínima presencia del cóndor en el sur mientras que el águila es una de las ineludibles protagonistas en el norte, llenando las literaturas antiguas con su dorada presencia. El peso simbólico que muestran tener ambos animales definitivamente no es el mismo, de hecho el contraste intensifica dicha diferencia. Esto señalan Renata Mayer y Luis Millones en *Dioses y animales sagrados de los Andes peruanos*, explicando sin demora este problema que es "...el resultado de un vacío que existe en la investigación sobre cosmovisión y religiones precolombinas en esta parte de América" (Mayer y Millones, pp. 124-125). Así estos estudiosos dan en el clavo con una equivocación, pues aun en nuestros días se tiende a pensar que no existe un entramado cultural tan rico en Sudamérica, hay quienes se aventuran incluso a negar la existencia de una literatura prehispánica en estas zonas del mundo como ya hemos visto. Pero esto se debe a una negligencia investigativa más que a una falta de manifestaciones culturales con las que trabajar.

Aquí se agregaría otro hecho para ser reflexionado y es que los pobladores antiguos de la zona andina tuvieron noticia de la invasión europea antes que esta aconteciera, pues los relatos de unos extranjeros que arrasaban las tierras del norte fueron colándose por sí mismos. Esto dio como resultado que muchas obras de arte visual fueran ocultadas en cuevas, bajo tierra y en el fondo de las aguas, salvándolas así de ser destruidas. Si ocurrió tal cosa con los objetos debemos imaginar que con las manifestaciones de la palabra se dieron también otros

tipos de ocultamiento con el fin, algunos dirían contradictorio, de ser preservados.

Es en el siglo XIX que el cóndor al parecer toma una vida nueva, dicen Millones y Mayer (2013), pasando explícitamente a pertenecer a un imaginario criollo enaltecido en las banderas de Bolivia y Chile (p. 125) y así mismo en los escudos de Colombia, Ecuador y Perú. Habría que agregar un detalle significativo y es que, si bien existen pocos documentos escritos antiguos donde se represente el cóndor, sus apariciones en las manifestaciones visuales prehispánicas abundan y estas también nos sirven como documentos. Estos objetos, cerámicas en su mayoría, muestran que el cóndor no era sólo un animal importante sino que parece haber sido un personaje animal protagónico en muchas de las culturas de los Andes antiguos, desplazándose dentro de diferentes ámbitos y niveles. Aquí se lo puede admirar representado de forma más naturalista. Se trata de una cerámica Moche del Período intermedio temprano (1-800 a.C.) que hoy está en el Museo chileno de arte precolombino.

Guamán Poma, por su parte, en su compilación y traducción de mitologías andinas cerca de 1585, *Nueva crónica y buen gobierno*, se refiere a la importante labor de limpieza que asumen los cóndores para eliminar la basura y cadáveres de animales. Ilustrando esto cuenta que una vez en un pueblo muy pequeño hubo diez o veinte mil soldados de guerra, sin contar las mujeres, niños y viejos. Esto lo menciona para subrayar la gran cantidad de indios que había en el reino preincaico. Ellos construyeron cementeras con tierra pero dicen que una vez debido a una “pestilencia” murió mucha gente “y que seis meses comieron los cóndores, buitres, a esa gente y no la podían acabar todos los buitres de este reino, que así lo cuentan” (Guamán Poma, p. 230). Así se puede ver, además, cómo los animales dentro de estas literaturas antiguas pasan a ser nombrados como su referente europeo más cercano, con el fin de que los lectores españoles puedan comprender. Estas traducciones de animales dan cabida a imprecisiones, pero también permiten develar una realidad flexible que está en toda existencia animal, pues cuando este ingresa a las imágenes visuales



Figura 30. Cóndor de cerámica. Moche. Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago de Chile.

y literarias se transforma de cuerpos con facilidad, e incluso como en este caso pasa a ocupar el lugar de un animal ajeno a su hábitat con todo lo que esto implica. Aquí el buitre y el cóndor quedan hermanados por su cualidad de ave grande y carroñera.

Otra mención del cóndor hecha por Guamán Poma no es particularmente dedicada a él si no a los animales en general, pero resulta igualmente significativa. Se lo nombra cuando el libro habla de los indios que vivieron cinco mil trescientos años hasta la conquista hecha por el imperio inca. Esta es una era, una cuarta edad de indios llamada *auca pacha runa*.

Entre ellos adoraron a dios y criador como los antiguos indios, y había mucha caridad y mandamiento desde antiguo, buenos hombres y buenas mujeres y mucha comida y muy mucho multiplico de indios y de ganados; y se hicieron grandes capitanes y valerosos príncipes, de puro valiente dicen que ellos se tornaban en la batalla leones y tigres y zorros y buitres, gavilanes y gatos de monte; y así, sus descendientes hasta hoy se llaman: *Poma, otorongo, atic, cóndor anca, usco*; y viento *acapana*, pájaro golondrina uayanay, culebra *manchac uay*, serpiente amaro; y así, se llamaron de otros animales sus nombres y armas que traían sus antepasados, los ganaron en la batalla que ellos tuvieron; el más estimado nombre de señor fue *poma, Guamán, anca, cóndor, acapana, guayanay, curi, cullque*, como parece hasta hoy ha habido grandes reyes y señores principales y caballeros duques, y condes y marqueses en todo el reino... (Guamán Poma, p. 415).

Aparece uno de los muchos puntos donde se ve cómo confluyen los cuatro elementos de la naturaleza cuando nos acercamos a este estudio del comportamiento animal del arte y literatura antiguos. Es más, vida humana no está desligada a la vida animal, ni siquiera vida y muerte se desvinculan aquí como podemos ver en los antepasados que realmente se transformaban en animales durante la batalla, pasando sus nombres y poderes animales a los descendientes quienes según el texto fueron hombres muy estimados.



Figura 31. Cóndor de cerámica. Mochica. Museo Larco Herrera. Lima, Perú.



Figura 32. C6ndor de mosaico. Piedras. Mochica. Museo Larco Herrera. Lima, Per6.

La guerra es un área de la vida donde el cóndor participa activamente en el arte prehispánico andino. Podemos ver repetidas imágenes de hombres cóndor que justamente realizan esta metamorfosis con el fin de entrar en batalla. Por supuesto estos no son los únicos animales que se comportan de forma metamórfica en el ámbito de la guerra, pero sí es cierto que hay una reiteración particular como en el caso de las siguientes obras del arte mochica en la llamada época auge (1-800 d.C), todas ellas expuestas hoy día en el Museo Larco Herrera.

La museografía nos cuenta sobre los enfrentamientos de los guerreros mochica durante esta época, cuerpo a cuerpo en combate con escudos y porras en desiertos costeros y espacios abiertos. Hacían sacrificios con los derrotados a quienes llevaban amarrados con cuerdas al cuello luego de atar sus armas y desvestirlos hasta la completa desnudez. Cuando el guerrero le quitaba el casco a su adversario y lo sujetaba del pelo, terminaba el enfrentamiento y se daba por vencedor. Este punto une la costumbre mochica con otras en Mesoamérica. Podemos en el arte ver cómo, desde las pinturas mayas de Bonampak hasta los códices aztecas, sujetar el pelo es claramente una acción de sometimiento. Pero esta es otra historia que involucra humanos y no animales, aunque sólo aparentemente, pues podemos ver aquí cómo los cóndores se están colando en dicha realidad.

A través del cóndor aparece aquí otro aspecto importante que surge de las orejeras y otros ornamentos, así como transformaciones del cuerpo, perforaciones, deformaciones o tatuajes. Sabemos que este tipo de expresiones son primitivas y duran hasta hoy. En el caso de los Andes antiguos, continúa explicándonos la museografía, es determinante cómo las orejeras son un objeto vinculado a los personajes de poder. De hecho cuando llegaron los españoles les llamaron orejones a la nobleza inca porque continuaban con esta tradición de expandir sus orejas con estos objetos que a todas luces jugaban un rol más profundo que el de simple adornos. Algunos eran tan pesados que se los tenían que sostener con bandas amarradas a la cabeza.

En este caso el signo de nobleza lo expresa el cóndor no sólo en su aparición dentro del ornamento mismo, las orejeras

mochica, sino también en los materiales con que es representado. En un magnífico trabajo de mosaicos, van del uso de la concha nácar y concha de *Spondylus* a las gemas soldadita, turquesa y crisocola. “La diversidad de materiales en estos ornamentos exclusivos de prestigio, da cuenta clara de la participación de las élites en redes de intercambio de larga distancia”, dice el texto de la museografía anotando algo que resulta trascendental al leer las manifestaciones de forma multidisciplinar, forma más cercana parecería a lo que en estas imágenes visuales y literarias se consideraba conocimiento. En ellas además del cóndor-hombre guerrero destacan representaciones de espirales, rombos, iguanas en el disco de la orejera, y además, dice la museografía, algunas piezas sueltas o vástagos de orejera eran decoradas con escenas del combate ceremonial.

Hay un bello poema que se registra como proveniente del período incaico, mas por supuesto no podemos saber hasta dónde alcanzan sus raíces, fue traducido por Edmundo Bendezú en 1978 y tomado de un texto de Guamán Poma de Ayala. Se titula Padre Cóndor y dice así:

Llévame Padre Cóndor,
 condúceme hermano halcón.
 Avísale a mi madrecita:
 Que ya son cinco días
 que no como ni bebo.
 Señor recadero y cómplice,
 Chasqui portador de mensajes:
 ¡Le suplico que lleven
 mis palabras y mi corazón
 a mi padre querido,
 que le cuenten a mi madrecita! (p. 18).

No sabemos porqué la voz en el poema está en esa situación de desamparo pero sí sabemos que invoca al Cóndor llamándolo Padre y en mayúsculas para que le ayude y le sirva de mensajero. El cóndor desde el cielo puede escucharlo y llevar sus palabras y su corazón mismo a los padres del hablante. Esta

voz está muriendo y en ese lugar de vida al límite recuerda a sus ancestros inmediatos, invocando la autoridad de esta gran ave para conectarse con sus progenitores a través de la distancia física. Existe también otra versión de este mismo poema pero en este caso se titula “Canción triste desde la horca” y allí cambian por completo las posibilidades de significado. ¿Será, quien padece en la horca en inminente muerte de castigo un prisionero de guerra?

Padre cóndor, llévame,
hermano gavilán, guíame,
intercedan por mí ante mi madre.
Ya estoy aquí por cinco días
sin comer, sin beber.
Venerable mensajero siempre
que lleva instrucciones, [caminando,
mensajero siempre en camino,
que mis palabras y mi corazón
llevas, te ruego,
ante mi padre, ante mi madre
intercede por mí (p. 24).

Lo vemos, así mismo, visualmente representado con atributos humanos como brazos y piernas, pero en acto de vuelo con su cabeza y alas de cóndor. Él adquiere cualidades de hombre cuando porta el mensaje del hablante en el poema a su padre y madre, pues se dice que lleve sus palabras —además de su corazón— y las palabras se suponen ser de un humano. En esta cerámica Huari (600-1100 d.C.) del Museo Amano los atributos de hombre son evidenciados por medio de la imagen. ¿Quizás porque las palabras no se ven?

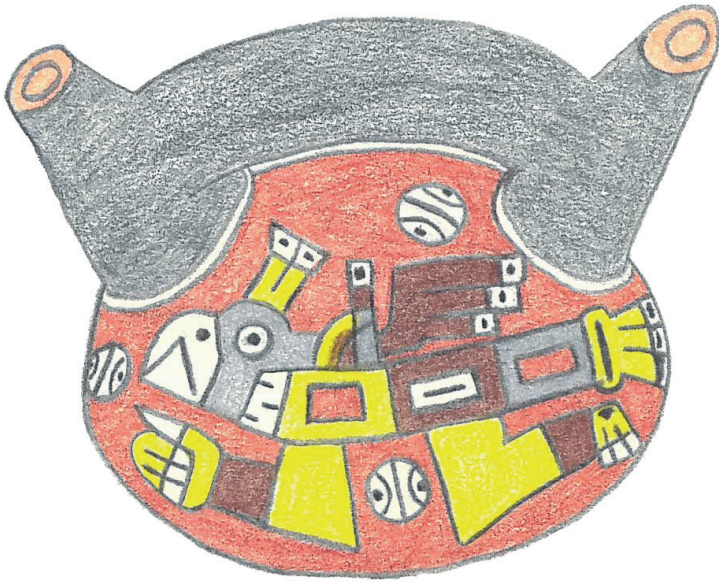


Figura 33. Cóndor de cerámica. Huari. Museo Amano. Lima, Perú.

Vultur gryphus es su nombre científico y Sudamérica son sus territorios. Es el ave no marina más grande del mundo, tan sólo superado por el monumental albatros. Carroñero. El macho es mayor a la hembra, él suele pesar entre once y quince quilos, ella entre ocho y once. El color de su piel cambia con el estado de ánimo, y los machos lucen una protuberancia a manera de cresta que deja lucir su virilidad. Vuelan cientos de quilómetros sin mover las alas, alcanzando los seis mil quinientos metros de altura. Son mudos. Gustan de hacer sus nidos en cuevas, duermen en comunidades, son monógamos y las hembras ponen un solo huevo. Como otras aves tienen tareas compartidas entre ambos miembros de la pareja para la crianza del huevo y del polluelo. Este ya puede volar a los seis meses. Ponen un huevo cada dos años. Son longevos entre las aves alcanzando los setenta y cinco años de vida.

Es símbolo de lo que hoy es Bolivia, Colombia, Ecuador y Chile. En este último país, además, se le declaró el 2006 monumento natural de Sudamérica. Es Patrimonio cultural y natural de Sudamérica. Y todos estos atributos, al igual que los mitológicos arriba descritos, son relatos que pertenecen al ámbito de la ficción tanto como de la realidad. Ambas son sus verdades.

Otra gran guardiana del cielo, ave magnífica presente en muchas cosmovisiones alrededor del mundo y a la que se volverá más adelante, en el reino del fuego, para verla centellear como el sol, es el águila. Este animal, a diferencia del cóndor, existe tanto en zonas mesoamericanas como andinas. Dentro de los cielos en los Andes antiguos aparece en una “Oración primera al hacedor” que compila en el siglo XVI el libro de Cristóbal de Molina *Relación de las fábulas y ritos de los Incas*. Aquí se invoca al hacedor que está “en el cabo del mundo”. A continuación se describe el lugar exacto, Chanca Huiracochan, una huaca que se encuentra en Chiquichaca donde estaba el inca Mango Inga Atun Huiracochan, en la huaca de un lugar llamado Urcos.

En ésta estaba un águila y un halcón de bulto de piedra a la puerta de la huaca, y dentro estaba un bulto de hombre con una camiseta blanca hasta los pies, y los cabellos hasta la cintura y a los bultos del águila y halcón cada día a mediodía piaban como si estuvieran vivos y los camayoc decían que porque tenía hambre el uiracochan piaban y les llevaban las comidas y las quemaban.

Estas piedras vivas tienen la cualidad de ser un águila y un halcón, animales que seguramente por ser considerados divinidades de los cielos son entonces alimentados por un grupo a los que se les llama camayoc, además de hacerles ofrendas quemando productos naturales para que el humo ascienda por los aires y llegue hasta el dios Huiracochan. Dice el texto a continuación que se comenta que estas aves son hermanos e hijos del dios. La oración invoca de nuevo a los poderes celestiales diciendo que pidan al hacedor, quien está “en los fines del mundo”, conceda que las tierras y las personas tengan prosperidad “dando con el hacedor dentro o fuera del cielo” (*Literatura Inca*, p. 80).

Las imágenes celestes y divinas del aire mezclan en la oración anterior a los dioses, quien todo lo hizo llamado hacedor, y a sus representantes como esculturas vivas el águila y el halcón. Se los vuelve a encontrar juntos a estos animales en otros casos, quizás por compartir la cualidad de ser aves de presa a diferencia del cóndor. Ambas, además, tienen cualidades únicas para la caza como la vista del águila o la velocidad del halcón. Ningún ave puede competir al respecto con ellos.

“El águila y el halcón fueron los tótemes de los antiguos ayillos originarios que se conservaron en veneración, y con culto propio, hasta los días de la conquista, y más adelante aún; como lo demostraron los misioneros jesuitas y agustinos”, cuenta Jorge Basadre mientras reflexiona sobre el pasaje anterior donde ambas aves aparecen como mágicas representaciones de piedra. Recuerda, ligándolo a esto, una leyenda compilada en el siglo XVI por Pedro Sarmiento de Gamboa en su *Historia de los Incas* donde se dice que en los tiempos originarios Manco Cápac —primer gobernador inca y fundador del Cuzco— tenía un “pájaro misterioso” del cual obtenía protección consejos. A

esta ave le llamaban *indi* y vivía mucho más que el resto de las aves así que pudo heredarlo a sus descendientes. Los quipocamayos del Cuzco relatan: “Y Mango Cápac traía consigo un pájaro como halcón, llamado Indí, al cual veneraban todos y le tenían como a cosa sagrada o, como otros dicen, encantada, y pensaban que aquel hacía a Mango Cápac señor, y que las gentes la siguiesen”. Manco Cápac guarda siempre el pájaro en un canasto de paja con sumo cuidado. Cuando lo deja a su hijo el pájaro continúa ayudando a la familia real hasta los tiempos de Inga Yupanqui. Luego de la llegada de los españoles se interpreta que este pájaro es uno más de toda una serie de ídolos o demonios que entregan oráculo a los incas, quienes siempre eligen uno para que lo acompañe. Los sucesores de Mango Cápac continúan con la costumbre de llevarlo a todas partes en una canasta de paja y no se atreven a abrir la tapa, pues le tienen miedo a sus poderes. Pero el más atrevido, Mayta Cápac, anidando deseos de ver con sus propios ojos el ser que sus antepasados atesoraban, abre la canasta, observa al pájaro y conversa con él. Como sus oráculos son sabios y exactos Mayta Cápac se hace famoso por sus conocimientos y desde entonces sabe perfectamente qué va a suceder y qué debe hacer al respecto (p. 79).

Es imprescindible la construcción de mitos fundacionales como estos cuando se da la construcción del Tahuantinsuyu, tal como lo explica Luis Millones en *Los mitos y sus tiempos*. El estado inca se organiza sobre el mismo territorio que antes pertenece a sus ancestros, entonces para organizar un relato de origen a veces mencionan que llegaron desde un lugar cercano, Tampusotoco o Pacaritambo. También utilizan en otras ocasiones la región de Collao como lugar de aparición. En otras versiones del mito los primeros gobernantes salen desde el lago Titicaca. Pero lo cierto es que el valle de Cuzco estaba ya poblado, así que dentro de él las familias dominantes también llamadas panacas siguen luchando por las ventajas de procrear soberanos, y no pierden su fuerza. En Mesoamérica la fundación de México Tenochtitlan es similar en el sentido de que desde sus comienzos apremia la necesidad de crear mitologías de origen. Pero una gran diferencia es que el esfuerzo de los mexicas por

hacerse legítimos oriundos del lago de Texcoco y la meseta de Anáhuac puede dar mayores frutos. “La señal que ofreció la imagen del águila sobre el nopal y la leyenda de Aztlán hacen posible reafirmar la autoridad de los pueblos que dominaron” (pp. 243-244).

Una de las versiones más antiguas que hasta ahora se tienen del mito cuenta que dos personajes, Cuaucohuatl y Axolohua, van siguiendo los mandatos que les da el dios Huitzilopochtli. Ellos son los guardianes del dios y por lo tanto actúan como sus padres, escuchando y atendiendo a cada palabra cual oráculo del ave indi que aparece en el relato inca. Pasan y observan maravillosas imágenes entre flores llamadas juncias y cañas, el dios justamente les dice que donde la tierra se tendiera entre estas flores y plantas allí es donde él mismo se pondría en pie para reinar. Huitzilopochtli les habla por su propia boca y va guiando cada uno de sus pasos. Entonces ellos, al llegar al lugar dicho, ven cañas y juncias blancas, sauces blancos, ranas, peces, culebras, todos también del mismo color, entre las aguas. Más adelante, en un sitio donde hay rocas encimadas que se parten, encuentran una cueva cerrada a su vez por cuatro rocas. La primera da hacia el oriente y se agita sin ayuda del agua. La segunda da hacia el norte y hay agua azul verdosa que sale de ella. Entonces los dos hombres se ponen a llorar, preguntándose y a la vez intuyendo que ese es el lugar indicado, pues todo lo que entonces observan lo ha descrito antes el dios, por lo tanto quedan admirados y se repiten a sí mismos cuánta impresión les causa lo verdadero de las palabras que han seguido, lo bien que este dios emite sus órdenes. Corren a buscar a los otros hombres del grupo y, llamándolos mexicanos, les dicen que vayan a admirar en conjunto todo lo que ven hasta ahora, y que juntos se lo cuenten al sacerdote para saber qué deben hacer de ahí en adelante. Se van hacia un lugar de nombre Temazcatitlán y ahí se reúnen todos en la noche. El sacerdote se aparece, es el mismo Huitzilopochtli encarnado en el cuerpo de Cuauhtlaquezqui. Él le pregunta a Cuaucohuatl si ya se ha fijado bien en todo lo que hay entre las juncias y cañas, pues falta ver algo más de lo que aun no se percatan. “Id y ved un nopal

salvaje: y allí tranquila veréis/ un Águila que está enhiesta. Allí come, allí se peina las plumas, / y con eso quedará contento vuestro corazón”. En ese lugar está el corazón de Cópil —un príncipe azteca que aparece en estas mitologías— donde el agua gira en torno a sí. Cayó en ese lugar donde ellos vieron, entre peñascos, la cueva con juncias y cañas. Hay un nopal salvaje que brota desde el corazón de Cópil. En ese punto exacto deben quedarse y reinar, instalándose y dando encuentro a todas las personas que comiencen a llegar, como la perdurable ciudad de Tenochtitlan, haciendo ver sus flechas, sus escudos, sus penachos, sus pechos, sus cabezas, conquistando a todos los que los rodean. “¡El sitio donde el Águila grazna, en donde abre las alas!”, donde se alimenta y donde además los peces vuelan, las serpientes hacen giran y silban. Muchas cosas están destinadas a suceder en ese lugar y la ciudad ha de ser famosa en los tiempos venideros.

Cuauhcohuatl toma las instrucciones del sacerdote, Huitzolopochtli, hace que esas palabras sean conocidas por sus padres, los ancianos, reunidos todos. Los mexicanos escuchan el relato y se dirigen hacia el punto sagrado a orillas de la cueva.

Llegaron al sitio donde se levanta el nopal salvaje
allí al borde de la cueva, y vieron tranquila
parada el Águila en el nopal salvaje:
allí come, allí devora y echa a la cueva los restos de lo que come.
Y cuando el Águila vio a los mexicanos, se inclinó profundamente.
Y el Águila veía desde lejos.
Su nido y su asiento era todo él de cuantas plumas hay: plumas
de azulejos, plumas de aves rojas y plumas de quetzal.
Y vieron también allí cabezas de aves preciosas
y patas de aves y huesos de aves finas tendidos por tierra.
Les habló el dios y así les dijo:
¡Ah, mexicanos: aquí sí será! ¡México es aquí!
Y aunque no veían quién les hablaba, se pusieron a llorar y decían:
¡Felices nosotros, dichosos al fin:
hemos visto ya dónde ha de ser nuestra ciudad!
¡Vamos y vengamos a reposar aquí!”

Este texto del águila en el nopal aparece en la *Crónica Mexicayotl* que redacta Fernando de Alvarado Tezozómoc aproximadamente en el año 1600. Está a su vez basada en documentos más antiguos pertenecientes a la casa real de México, donde él es deudo. No se le conoce hasta el año de 1945 donde ese dada a luz, y se trata del fondo de un mito repetido por muchos autores (Garibay, pp. 43-46). Nótese que el águila no está devorando a una serpiente como lo hace en el escudo nacional y en la leyenda que se relata hoy en México a los niños en las escuelas. Cabe suponer que esta imagen es posterior, quizás causa de la propia invasión española con la que los europeos pueden justificar desde un sustrato mítico su nueva soberanía. De paso, de demoniza a la serpiente quien como ya se ha visto era un personaje de gran poder sagrado para las culturas prehispánicas. El águila, sin embargo, queda siempre como representante de las fuerzas de la luz, de la claridad, de la palabra divina. En el antiguo mito aquí relatado ella devora pájaros de colores. Lo cual tiene implicancias poéticas que se verán más adelante, así como implicancias bélicas pues puede leerse aquí que el águila somete a las otras aves más pequeñas tal como los aztecas se comportarán con el resto de los pueblos vecinos. Por ahora es necesario resaltar el hecho de que el águila les habla a los mexicanos con lengua humana, náhuatl cabe suponer, pero sus palabras no son emitidas desde su boca pues los mexicanos no reconocen de dónde vienen. Tan solo alcanzan a percibir que se trata de un mensaje divino. El lenguaje de esta águila funciona de manera telepática o bien como una voz que se extiende por el aire. Erguida y mirando al cielo la tenemos en esta escultura del período posclásico —que termina justamente en el siglo XVI con la llegada de los europeos—, se encuentra en el Museo Nacional de Antropología en Historia de la Ciudad de México.



Figura 34. Águila de piedra. Azteca. Museo Nacional de Antropología e Historia. Ciudad de México.

En el lugar donde aparece el águila sobre el nopal había sido enterrado el corazón de un príncipe mitológico llamado Cópil. Buscando en el mito hacia el pasado, su muerte sucede de la siguiente manera. Antes de fundar Tenochtitlan los mexicanos andan busca de su tierra prometida. En su camino llegan a Chapultepec donde levantan un altar de tierra, ahí por veinte años es Tozcuecuech quien rige la tribu. Llega Cópil, que vive en el Pedregal, e intenta acabar con él haciéndole maleficios. Cuauhtlizezqui, “el que representa al Águila”, ve lo que ocurre pues a él lo ha llamado el dios para alertar al atacado. Le pregunta qué está haciendo, y le advierte que desde hace tres días lo están tratando de destruir. Le aconseja llamar a Ténoch, y cuando este llega le cuentan que hace tres días Cópil intenta acabar con quien reina ese lugar. Tenoch aconseja ir hasta Acuezcómac, donde el agua gira en torno a sí misma, tomar muchas teas y hacer un fuego. En ese lugar se van a encontrar. Cuauhtlizezqui se marcha y luego se echa en la tierra hasta que pasa por ahí Cópil. El primero le pregunta quién es y Cópil se presenta, diciéndole además que es de su misma raza, que se desbandó junto con otros mientras los demás permanecen en Tzompanco, que vive por su cuenta y es vigilante nocturno del rey de Colhuacan Acxocauhli, lo cual significa “águila de los abetos”. Allá tiene el mayor tesoro que es su hija. Le ofrece conocerla. Van en busca de ella y para esto entran juntos en el bosque. La joven, Xicomoyahual, está de pie junto a un árbol. Cópil llama a su hija y le pide que acompañe a Cuauhtlizezqui, lo presenta como su tío, luego le dice a él que vaya con su hija sin burlarse de ella. Cuauhtlizezqui le toma la mano a la joven, acto seguido mata a Cópil cortándole la cabeza y arrancándole el corazón. Sepulta su cuerpo en un lugar que hoy se llama Acopilco, cuyo significado es el agua de Cópil. Guarda los miembros en su morral y, al salir del bosque, enciende el fuego. Las lumbres son vistas por Ténoch quien llega enseguida y felicita a Cuauhtlizezqui por su buen esfuerzo. Este le da la cabeza de Cópil y le pide que la sepulte. Ténoch entierra la cabeza y Cuauhtlizezqui hace lo mismo con el corazón, en medio de las cañas, donde se levanta un nopal salvaje. Sus hojas

están teñidas de blanco “porque allí es donde el Águila se para a excrementar”.

Este mito, compilado por Ángel María Garibay, es parte del manuscrito de 1528 *Anales de la Nación Mexicana* cuyo original hoy se encuentra en la Biblioteca de París (pp. 34-36). Aquí se ve cómo desde el comienzo el águila ya pertenece al lugar donde más tarde va a levantarse Tenochtitlan. Cópil sirve a un rey que se identifica como el águila de los abetos, por lo que no se trata de la misma águila. El ave que se para sobre el nopal, señal de la fundación del imperio azteca, es llamada Águila con mayúscula. Ella guarda el corazón de un mago, pues Cópil es capaz de hacer maleficios. Además es destacable el hecho de que ese lugar donde va a pararse para excrementar esta guardiana del cielo es cimentado sobre un sacrificio. Todo lo anterior vuelve a determinar el carácter de los aztecas, tanto frente a ellos mismos como en cuanto al relato con el que se construyen de cara a los pueblos vecinos.

El águila, la guerra y el sacrificio están hermanados en la poesía y las narraciones mitológicas de la cultura azteca. Un poema anónimo de Tenochtitlan titulado “Eterno sacrificio” canta que el escudo gira como un nenúfar al viento, el polvo sube como si fuera humo, repercutiendo con el silbido de las manos en ese lugar, México Tenochtitlan.

En la casa de los escudos,
en la casa de las batallas:
se extiende el estrado del Águila,
es el sitio del solio del Tigre:
ellos llevan el peso de la guerra.
Se toca la flauta para el combate:
son las flores del Escudo que resplandece,
¡Nunca, nunca por cierto ha de acabar! (Garibay, p. 58).

El Escudo con mayúscula del que habla el poema es nada menos que el sol. El águila y el astro rey son símbolos de la misma grandeza, lo cual se verá a profundidad al adentrarnos en los reinos del fuego. Los escudos con minúscula son las

herramientas de guerra, sin utilizar metáfora alguna. Tenochtitlan en el poema es la casa de éstos así como de las batallas. Águila y Tigre son aquí y en otros poemas nahuas premiados como guerreros invencibles, como mágicos demostradores del gran poderío azteca. La gran ave aparece sobre un estrado, es reina de una civilización guerrera que está llamada a gobernar por siempre. Estos versos así lo sentencian.

“Canto a los ancianos”, seres que como se sabe son de gran reverencia en estos tiempos, es otro poema azteca donde la voz es en plural y dice nos llamaron para embriagarnos en Michoacán, en Zamacoyahuac, nosotros los mexicas fuimos en busca de ofrendas. Llegaron a quedar embriagados. Se preguntan “¿En qué momento dejamos a los águilas viejos, a los guerreros?”, y ¿cómo han de obrar los mexicanos, casi muertos ya esos viejos por la embriaguez? Nadie podrá decir que nuestra lucha fue con ancianas, así hacen notar. Dejamos allá a nuestro abuelito Cacamatón, en el lugar de la embriaguez oí las palabras del abuelo. “Vinieron a convocarse los viejos águilas”, de nombres Tlacaélel y Cahualtzin, dicen que van a dar de beber a los capitanes que luego saldrán a guerrear contra el señor de Michoacán. Quien habla en el poema se pregunta entonces si en ese lugar van a entregarse por fin los cuextecas y los tlatelolcas.

Mas adelante en el “Canto a los ancianos” unos personajes de nombres Zacuatzin, Tepantzin, Cihuacuecueltzin, quienes se dicen estar con el corazón y la cabeza esforzados, aclaman a todos que escuchen, preguntan qué es lo que hacen los valientes, si es que ya no están dispuestos a la muerte y a hacer sacrificios. Los ancianos alertan a los suyos para que no los hagan prisioneros, para que se den prisa. “A estos jóvenes guerreros/ se les quiere sacrificar,/ si así fuere, nosotros/ graznaremos como águilas,/ nosotros entre tanto rugiremos como tigres,/ nosotros viejos guerreros águilas./ ¡Que no os hagan prisioneros!// Vosotros, daos prisa”.

Otro anciano guerrero habla, quien se presenta como Axayácatl, el que se esfuerza en la guerra. “¿Acaso en mi vejez/ se dirán estas palabras de mis príncipes águilas?”. Los exhorta entonces a que se digan sólo buenas palabras de ellos, que no

se hable mal de sus nietos. Pues él deberá de dejarlos, entonces ofrendas de flores se harán para él. Este abuelo se confiesa despreciado, abatido, avergonzado. Les pide a sus nietos que no descansen, los llama bisoños y esforzados, no vaya a ser que al huir por fin sean derrotados y se caiga abajo el cetro de él, su abuelo Axayácatl.

Sus nietos son heridos por piedras y, una y otra vez, se esmeran esos mexicanos, a quienes el abuelo describe con rostro pintado, quienes tocan sus tambores haciéndolos sonar por los cuatro rumbos del mundo. El escudo con su flor está en sus manos. Esos, los mexicas verdaderos, sus nietos, están en guerra, firmes, en fila, tocando las percusiones. Y, repitiendo que el escudo con su flor está en sus manos, les dice que este es la misma victoria que tienen como suya. “Sobre la estera de las águilas,/ sobre la estera de los tigres,/ es exaltado vuestro abuelo, Axayácatl”. Aun viven ellos, sus abuelos, les recuerda. Todavía tienen poder sus dardos y sus lanzaderas con que dieron gloria a su gente. “Ciertamente ahora hay cansancio,/ ahora ciertamente hay vejez./ Por esto me aflijo, yo vuestro abuelo Axayácatl,/ me acuerdo de mis viejos amigos,/ de Cuepanáhuaz, de Tecale, Xochitlahua, Yehuaticac”. Se lamenta, y dice que ojalá estuvieran aquí con ellos cada uno de esos señores que se ganaron su fama luchando en Chalco. Esos, “los esforzados”, llegarían hasta ahí para tomar sus cascabeles y avanzar haciendo giros en torno a los príncipes. Por eso el abuelo ríe de las armas y escudos de sus nietos, los cuales denigra diciendo que son “de mujer”. “¡Conquistadores de tiempos antiguos,/ volved a vivir!” (*Quince poetas del mundo náhuatl*, pp. 190-193).

Este poema, compuesto por el mismo Axayácatl, aparece en los folios 73 y 74 del manuscrito del siglo XVI *Cantares mexicanos* y compilado posteriormente por Miguel León Portilla. Actualmente se encuentra el original en la Biblioteca Nacional de México. En él puede verse que el anciano recuerda a los suyos, a los de su generación, lamentándose por la pérdida de aquella generación valiente. Sus nietos los mexicanos están embriagados y así no podrán ganar la guerra. Él sigue teniendo honor por sus batallas ganadas, y se encuentra en la estera de

las águilas y tigres quienes son como ya se vio una metáfora de los mejores luchadores. Él ya no puede pelear porque es viejo, pero le queda el poder de la palabra y con ella exhorta a los jóvenes a reaccionar para no perder lo que sus ancestros ganaron. Axayácatl es quien ya se encuentra por encima de ellos, la fama bien ganada le concede ese lugar. El sitio donde descansa el águila no lo alcanzan muchos. Desde ahí él puede adoptar esa mirada que todo lo ve y emitir palabras de sabiduría que son tristes, añorantes, despectivas incluso pero no fatalistas. Invocando a los abuelos que ya murieron, pidiéndoles que vuelvan a vivir, no añora lo imposible sino que pretende despertar esas vidas dentro de los nietos quienes llevan la misma sangre.

Los conquistadores eran en aquel momento de la cultura azteca previo a la llegada europea, héroes en los poemas. En *Anales de la Nación Mexicana* aparece un protagonista conquistador immortalizado en un poema, de nombre Tímal, quien construye y deja enhiestas dos casas de plumas y dos tazones del águila. De pronto se le aparece su dios, quien lo acompaña en su viaje veloz de conquista. Tímal va a la intemperie pues se dice que su muralla de defensa es el viento y la lluvia. Al llegar a la orilla del bosque el dios le habla diciéndole que fueron amigos pero ahora llega el momento de retirarse. Tímal responde que ya amaneció y va a ir hasta la casa del dios. Este le da la razón, y le pide que no se entristezca en ese momento, además le ordena ir hasta un lugar de nombre Chiquimola. El conquistador llora y comienza a cantar. Se dice que “Iba forjando su canto al tiempo que lo cantaba”, lo cual es un profundo comentario a la naturaleza de la poesía náhuatl la cual se sabe que muchas veces es improvisada y recitada en vivo. “Tímal soy, Tímal nació: yo del Águila soy hijo!/ ¡Soy reproducción del Viejo!/ ¡Soy serpiente de cascabel: mi padre es Mariposa Blanca!/ ¡Mariposa Blanca, el Sol!/ Yo los he divinizado cuando estaba junto a él”. Canta a continuación que se va hacia Nonoalco, dando clamores. Llama a los que conquistan. Se presenta de nuevo en voz alta, diciendo su nombre y declarando que va a conquistar tierras “para que tengan águilas y tigres”. Debe mantener el poderío Chichimeca. Se acerca a un lugar poblado y fija su mirada

en el humo, siguiendo así el borde del bosque se encuentra con el sitio de Chalco a quien domina y saquea. Se va de ahí y llega hasta Cholula, ciudad que lo recibe con guerra. Ahí a Tímal lo hacen cautivo, pierde su gloria y muere junto con sus vasallos (Garibay, pp. 37-38).

Este guerrero es otro elegido porque a él le habla un dios, le da ordenes, le señala el camino hasta un pueblo que debe conquistar, pero el protagonista muere perdiendo su fama. Lo cual está dentro de las posibilidades en el destino de estos guerreros. Se dice chichimeca, término que hasta el día de hoy no queda del todo claro porque los españoles a su llegada lo utilizan para referirse despectivamente a cualquier habitante del valle de México, pero que al parecer eran grupos nómades de diversa índole. Tiene sentido pues Tímal no posee un hogar determinado, sino que lo protege el viento y la lluvia. También se llama a sí mismo hijo del Águila y reproducción del Viejo. Es decir que se trata de un hombre de guerra de ancestros legendarios y divinos, que ha sabido adoptar las cualidades de ellos. Lo confirma el hecho de que a continuación declara que su padre el Mariposa Blanca, el Sol. Esta imagen que hace al águila símbolo del astro rey va a ser tema a profundizar en el próximo elemento, el fuego. Por ahora esta luminosidad solar debe aclarar que la gran ave dorada de presa es de una autoridad inquebrantable, y que los territorios de la batalla y la conquista le son familiares así como los de la sabiduría que un anciano puede tener. Conquistando Tímal da cabida a que los de las tierras vencidas puedan, al ser cometidos, tener águilas y tigres, es decir descendencia de valía. Podría imaginarse a este guerrero y a otros de los que se han visto hasta ahora en la cultura azteca vestido a manera de este animal. No sólo se sabe que para la batalla los atavíos imitaban muchas veces a la fauna bélica sino que los altos conquistadores como este dan lugar a la descendencia de hombres águilas y son ellos a su vez hijos de este animal escrito con mayúscula. A continuación se ve un hombre águila del Museo del Templo Mayor, Ciudad de México. Gran muestra del arte azteca ya que se trata de una cerámica del tamaño de un gran hombre. La posición de

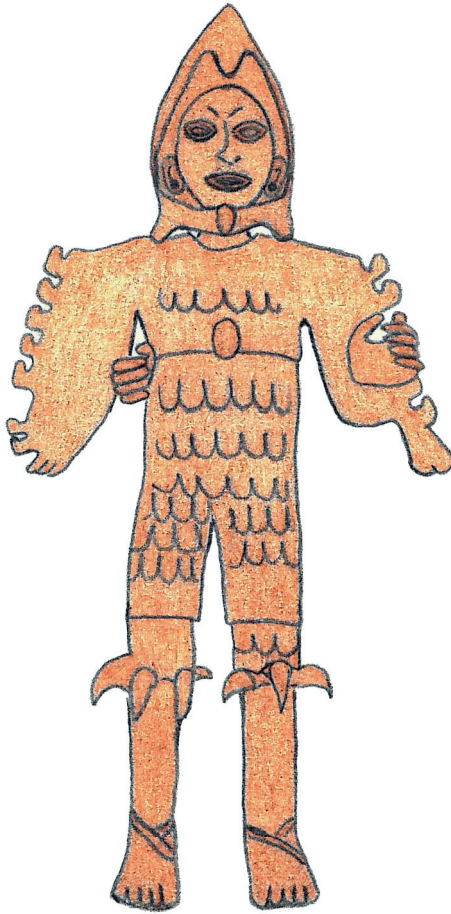


Figura 35. Águila-humano de cerámica. Azteca. Museo del Templo Mayor. Ciudad de México.

sus manos deja suponer que llevaba algo en ellas, muy probablemente elementos de guerra como el escudo y la lanza.

¡Oh Águila dios, en tu mansión imperas:
allí con dardos lee,
extiende las pinturas de los libros de divinas flores!
Motecuzoma en México:
cambió nuestro sustento por sacrificios.

Así exclama el fragmento del poema que se titula “La guerra sagrada”, de nuevo nombrando al Águila con mayúscula. Se trata de uno de los Cantares Mexicanos escrito en Tenochtitlán entre los años 1502 y 1518. La mansión donde el Águila impera es un lugar celeste desde donde todo se ve, pues ella tiene en sus manos las “pinturas de los libros de divinas flores”, es decir las palabras poéticas que se han dicho y por lo tanto la vida entera de muchos. Se puede entender que lo que ella ve en estos libros de pinturas son cantos de guerra como estos que se van repasando ahora, pues los lee con dardos. Sus ojos mismos, su mirada, es la de un dios de las batallas. Motecuzoma, el Tlatoani gobernante de México a la llegada de los españoles, en este poema hace felices a los dioses por medio de los sacrificios, y estos se consiguen con la guerra y los sometidos (Garibay, p. 78).

Las primeras profecías que aparecen escritas en los libros mayas reunidos dentro del Chilám Balám son divididas por Ahaus, tiempos en los que bajo el dominio de un gobernante han de ocurrir eventos muchas veces catastróficos. El día Ahau es según este libro símbolo del águila rapaz y, además de ser el cargador del año, puede traer enfermedad. Quien nace bajo estos días es imaginativo y noble. Se la ve aquí en una figurilla maya del período clásico tardío (600-800 d.C.) que hoy está en el Museo Nacional de Antropología e Historia de la Ciudad de México. Está parada en dos patas como un hombre, y con grandes atavíos de nobleza como el penacho o las orejeras. Sin embargo su cara ya es animal, y sólo en la postura o en las manos puede verse que hay algo humano en ella. Este ser ya no es



Figura 36. Águila antropomórfa de cerámica. Maya. Museo Nacional de Antropología e Historia. Ciudad de México.

un hombre guerrero disfrazado para ir en combate, sino que se trata del gran ave de presa que se ha estado conociendo hasta ahora cuyas cualidades se extienden hasta la vida de los humanos en una situación sacerdotal y religiosa.

No sólo en Mesoamérica sino, como bien dice Juan Eduardo Cirlot, desde el Extremo Oriente hasta el norte de Europa, “el águila es el animal asociado a los dioses del poder y de la guerra”. Desde su territorio, el aire, es la representante de las mismas cualidades del león en la tierra. “Un águila devorando a un león es el signo de la volatilización del fijo por el volátil (es decir, según las ecuaciones: a alas, espíritu, vuelo, imaginación, vitoria de la actividad de espírituación y sublimación sobre las tendencias materializantes e involutivas”. En la antigua América sucede lo mismo, un principio espiritual celeste está en lucha y es “contra el mundo ctónico inferior”, por eso muchas veces se la lee como la imagen contraria al la lechuza o búho, ave de las regiones de la noche y de la muerte mientras que el águila es el resplandor, la claridad, el día. La diferencia parece estar en la relación que tienen el águila y el león en tantos casos de la poesía azteca como estos, donde águilas y tigres aparecen aliados por una misma causa en el cielo y en la tierra, encarnándose que hombres que se asignan sus cualidades.

“El poder de volar y fulminar, de elevarse para dominar y destruir lo inferior es con seguridad la idea esencial de todo el simbolismo del águila” (pp. 57-58). Aunado a esto se encuentra el poder de iluminar, dar vida, clarificar. Como en este poema que será mejor reproducir a continuación más extensamente, aunque el poema original está incompleto, “Canto a Cihuacóatl”, por ser una pieza que, por un lado, se suma a la lectura que se ha ido desprendiendo de las alas del águila hasta ahora y, por otro, la hace aparecer bajo otro rasgo oculto hasta el momento. Es perteneciente a *De la colección de Tepepulco* hecha por Sahagún en el siglo XVI y compilada después por Garibay. Es de la parte meridional del Valle de México, en la región de Chalco.

¡El Águila, el Águila, Quilaztli,
 con sangre tiene cercado su rostro,
 adornada está de plumas!
 ¡Plumas de Águila, vino,
 vino a barrer los caminos!
 Ella, Sabino de Chalma,
 es habitante de Colhuacan.
 ¡Ea, donde se tienden los abetos,
 país de nuestro origen,
 la Mazorca en divina sementera
 en mástil de sonajas está apoyada!
 ¡Espinas, espinas llenan mi mano;
 espinas, espinas llenan mi mano:
 la Mazorca en divina sementera
 en mástil de sonajas está apoyada!
 ¡Escoba, escoba llena mi mano:
 escoba, escoba llena mi mano:
 La Mazorca en divina sementera
 en mástil de sonajas está apoyada!
 El 13-Águila, nuestra Madre,
 la reina de los de Chalma:
 ¡su cacto es su gloria!
 ¡Que me llene ya mi príncipe Mixcóatl!
 Nuestra Madre, la Guerrera,
 nuestra Madre, la Guerrera,
 el Ciervo de Colhuacan...
 ¡De plumas es su atavío!
 ¡Ya el sol prosigue la guerra,
 ya el sol prosigue la guerra:
 sean arrastrados los hombres:
 acabará eternamente!
 ¡El Ciervo de Colhuacan...
 de plumas es su atavío!
 ¡Ah, pluma de Águila, no máscara,
 el que sube, no máscara... (Garibay, pp. 75-76).

FUEGO

El alma: un amplio cielo escucha
con miles de fuegos.

RUMI

Ritos animales

Como todos los elementos de la naturaleza, el fuego tiene el poder de destruir y crear. Pero hay algo en él que une estos dos polos en una mutua complicidad muy especial. Destrucción y creación se traducen en el sentido mismo de la transformación. Sus manifestaciones, aunque vivas y por lo tanto variadas e incatalogables simplistamente, contienen esta característica. Por ello puede ser que los dioses, demonios y la magia en sí misma requiera tantas veces del elemento del fuego para su expresión.

Los animales afuera de la literatura no habitan en el fuego. Se trata del único territorio donde es imposible subsistir. Por lo tanto, todas las manifestaciones de la palabra que irán apareciendo a continuación se asocian aun más directamente con lo fantástico, la imaginación, lo poético, lo onírico, todos territorios comunes dentro de la mitología que sin embargo aquí son literales. Ningún ser vivo puede habitar dentro del fuego y, sin embargo, se ha leído la conjunción de principios masculino y femenino, en sus formas de fuego y recinto respectivamente, es el símbolo de la casa, del “sol familiar” y, por lo tanto, del amor (Cirlot, p. 241).

El anhelo del hogar asumido por el fuego puede explicar porqué en un poema azteca, que se cataloga como épico histórico y se titula por el compilador Ángel María Garibay como “Quetzalcóatl busca a su padre”, se habla de este dios en

forma del joven 1 Caña que, deseando encontrar a su progenitor, avanza repitiendo en voz alta dónde estará su padre. “Le responde el buitre: A tu padre lo mataron: allá yace, allá lejos lo fueron a enterrar”. Los responsables de esta muerte habían sido sus tíos, Cuatrocientos Serpientes de Nube, quienes se hicieron ayudar por Apenecatl, Zolton, Cuilton, palabras que quieren decir Morador de la ribera, Codornicilla y Cautivillo. El joven va a rescatar su cuerpo y lo deposita en su templo que es el Monte de Mixcóatl. Pero los tres ayudantes de sus tíos deciden enojarse y se preguntan con qué piensa perforar el templo para meter ese cuerpo. “¡Ni que fuera conejo, ni que fuera serpiente! (...) ¡bien que hay un tigre, un águila, un oso! Eso mismo le dijeron”. El joven responde valiente que así sea, que está bien. “Entonces llamad al tigre, al águila y al oso”. Los llama entonces, reta a todos los responsables diciéndoles que se acerquen, pues se supone que con ellos debe perforar su templo. Aclara que no morirán, sino que antes de eso van a comer gente, esos con los que va a perforar el templo, esa gente son sus tíos.

Los tíos quedan sin ninguna dificultad amarrados por el cuello con cuerdas. 1 Caña convoca entonces a los topos y les habla, llamándolos también tíos, pidiéndoles que se acerquen para agujerear el templo cavándolo. Los topos lo ayudan inmediatamente y hacen un hoyo en el templo. Por esa perforación entra el joven 1 Caña hasta que logra salir por la cumbre de la construcción. Luego los hermanos de su padre, tíos del protagonista, caen en la cuenta de lo que va a ocurrir y exclaman “¡Nosotros somos los que vamos a dar pábulo a los palos que encienden el fuego!”, pues van a ser sacrificados (p. 25).

Los animales en este mito ayudan al joven 1 Caña en la tarea importante de meter el cuerpo de su padre en un entierro digno dentro de un templo, pese a que sus adversarios los tíos pretenden llamar a otros animales salvajes para que lo interrumpieran en su labor destruyéndolo. Cuando el joven termina con su labor ayudado por los topos una situación de rito debe ocurrir, y esta es por medio del fuego. El sacrificio es aquí no solo un castigo, como puede apreciarse, sino que se trata de algo necesario pues hasta los tíos la identifican como tal. Ellos

obtienen su merecido y, al mismo tiempo, el fuego que va a quemarlos como palos de la hoguera va a restituir lo que antes fue quebrantado, un asesinato. No se conoce en este fragmento la transformación producto de este sacrificio pero ya se intuye que viene a equilibrar las acciones de esos Cuatrocientos Serpientes de Nube. Estos, por tener nombres de dioses, ayudan además a determinar en el texto que el padre de 1 Caña es de origen divino y su entierro en el templo es, por lo tanto, urgente.

Otro entierro se conoció atrás, en los reinos de la tierra. Recordándolo dentro del poema quechua perteneciente a lo que hoy es Bolivia “La zorra hambrienta”, se supo de una zorra engañada en reiteradas ocasiones por un mono quien, con su astucia, no permite jamás ser devorado y de paso se burla de ella. La zorra demuestra la fuerza bruta y el poco raciocinio, quizás por la misma hambre que la embarga. El mono finalmente logra enterrarla con sus palabras sagaces. Luego de que la misma zorra entra en un hoyo cavado, creyendo salvarse de una catástrofe, el mono danza como si con eso concluyera un ritual macabro o demostrando así que cualquier pensamiento avezado será el vencedor por encima de cualquier oponente.

El motivo central por el cual el mono logra engañar a la zorra y acabar finalmente con ella se presenta cuando pronuncia las palabras “Dicen que va a llover fuego. / Lo sé por el águila”. Lo que ocurre después refuerza la mentira del mono así como el comportamiento torpe y desconsiderado de la zorra.

En este hoyo que ahondo
me voy a enterrar
y cuando pase el fuego
me voy a salir...

Algunos celajes
en el cielo viendo,
medrosa la zorra
creyó que era cierto.

El hoyo cavado
para mí que sea.
Aquella nube de fuego
ya está sobre mi cabeza (*Poesie quechua en Bolivia*, pp. 54-58).

Se conoce entonces el final. Así la zorra entra en el hoyo y conoce su fin a manos de quien, ella creía, debiera ser su presa. Tiene miedo de que el fuego se caiga del cielo y la destruya, pero el motivo principal de esto es porque supuestamente el águila lo ha advertido. La relación del águila con el fuego es constante en muchas culturas a través del mundo, quizás por sus plumas que parecen doradas ante la luz solar mas también porque, como también se va visto en los territorios del aire, el águila es símbolo de claridad, luminosidad y fuerza fulgurante así como de destrucción, razón última por lo que se le asocia tanto con la guerra. El águila y el fuego tienen una relación íntima, se reconocen mutuamente dentro de sus respectivas naturalezas. Esto también tiene que ver con que ella vuelta alto y se vincula con los altos fuegos, cuestión que ya se verá un poco más adelante. Mientras tanto cabe clarificar que las palabras del águila son atendibles y que, en relación con el fuego que viene del cielo, difícilmente podría imaginarse a alguien quien supiera más de él.

Los sacrificios con animales son cosa común en toda la antigua América, y la literatura lo registra de diversas formas. En la zona andina se registra que en esos tiempos se cuenta con la existencia de los llamados calparicuri, quienes son los que tienen la capacidad de ver el futuro y de qué manera se va a presentar cada vez que alguien se los preguntaba. Para realizar este prodigio matan carneros, aves y corderos soplando sobre una vena específica para ver la forma que se produce y así encontrar señales. Como ya se vio, estos carneros y corderos son las llamas y sus variaciones de camélidos, puesto que en esos lugares y en aquellos tiempos no existen tales animales.

Otros humanos parecidos, por su capacidad adivinatoria, se llaman viro piricos. Ellos “quemaban en el fuego sebo de carneros y coca, y en ciertas aguas y señales que hacían al tiempo

de quemar, veían lo que había de suceder, y al que los consultaba se lo decían”. Sin embargo estos, según Cristóbal de Molina quien relata tales cosas, son los que menos inspiran confianza porque siempre mienten. Se mencionan también a otros llamados achicoc “que son los sortilegios que con maíz y estiércol de carneros echaban suertes; si quedaba pares o nones daban sus respuestas, diciendo asimismo lo que querían saber del el que los llamaba” (p. 6).

Estos personajes y técnicas de adivinación se ayudan por medio de animales, así como de algunos vegetales. El estiércol de camélidos, las formas que produce el soplo humano en las venas de ellos y la quema de sus cuerpos tienen mensajes ocultos que ellos saben descifrar. Es curioso que justamente quienes trabajan con el fuego son en este fragmento aquellos que mienten, mientras que a los otros no se les acusa directamente de charlatanes. El texto no dice porqué. Puede suponerse que algo hay en el componente del fuego que hace de sus predicciones menos verídicas, o que quienes practican tales métodos con el elemento del fuego tienen menos credibilidad pues pueden mentir mejor al ser menos claros los motivos de sus adivinaciones.

Los magos o hechiceros tienen otra aparición en los reinos mitológicos del *Popol Vuh* maya. Un ejemplo son los aquí llamados Maestro Mago y Brujito, llamados “los engendrados” por el libro en varios momentos, quienes en este instante tienen un encuentro con Gigante de la Tierra. Este les pregunta porqué vienen hasta su lugar, pues conoce sus rostros, y les pide que digan sus nombres. Ellos responden que no tienen nombre, que solamente cazan con liga y con cerbatana en las montañas, que son unos pobres solamente, que no tienen nada y nada es de ellos. Llaman joven al Gigante de la Tierra, quizás aminorando así su poder. Continúan diciendo que las pequeñas montañas recorren juntos solamente, y las grandes montañas también. Cuentan que entonces vieron una gran montaña, donde sin embargo encontraron precipicios que se aparecen desde lejos. Alcanza una gran altura, tanto que supera el resto de las montañas. En ella les fue imposible atrapar pájaros, ni siquiera

uno consiguieron. Entonces le preguntan a Gigante de la Tierra si de verdad es cierto que él, “oh joven”, derriba todas las montañas.

Gigante de la Tierra pregunta a Maestro mago y Brujito que si verdaderamente vieron esa montaña tan alta, que dónde está, que en dónde la avistaron, pues él la derribará sin problemas. Brujito y Maestro Mago responden que está en el este, hacia abajo. Gigante de la Tierra les pide que decidan por qué camino irán. Los engendrados lo hacen caminar en medio de ellos, con el argumento de que si ven aparecerse algunos pájaros ellos van a dispararles con sus cerbatanas. Probaron entonces esto pero las cerbatanas no tienen balas adentro, y un soplo solamente sale de las armas cuando intentan dispararles a las aves. Gigante de la Tierra se maravilla porque igual logran cazarlos. “Entonces los engendrados frotaron fuego, asaron sus pájaros ante el fuego”. Untan una de las aves con tierra blanca. Dicen que eso va a excitar la gula de Gigante de la Tierra por el humo que se desprenda, y finalmente el ave elegida va a derrocarlo. Del mismo modo en que el pájaro está envuelto en tierra, así dicen ellos que planean echarlo a la tierra y cuando esté dentro van a inhumarlo.

Ciertamente, el deseo que todos los corazones tienen de comer y de triturar hará que el corazón de Gigante de la Tierra quiera devorar eso que por el aroma le llega, dicen Maestro Mago y Brujito. “Durante este tiempo asaban al pájaro, el cual cocía y amarilleaba asándose; el jugo del pájaro goteaba, fluía por todas partes, tenía un husmo muy suave”. Gigante de la Tierra tiene hambre y se le aparecen las ganas de comer, haciéndosele agua la boca, bostezando, mientras la saliva corre, todo por el pájaro de exquisito aroma que están asando los engendrados.

Gigante de la Tierra pregunta entonces qué es esa comida que huele de forma tan maravillosa, e inmediatamente les pide un poco. Los engendrados le dan el pájaro para que lo devore y así vencerlo. Gigante de la Tierra lo come en el acto y luego caminan juntos hacia el oriente donde se encuentra la montaña enorme. Gigante de la Tierra entonces siente que los pies se

le desvanecen, así como las manos, la fuerza se escapa de su cuerpo, todo por la tierra con que los engendrados untaron por completo a esa ave que fue su alimento. Pierde así su poder y se ve incapacitado para hacerles algo a las montañas, mucho menos acabar con ellas derribándolas. Los engendrados amarran las manos de Gigante de la Tierra por atrás, así como el cuello y las piernas juntándolas para que no pueda caminar, y cuando este cae a tierra es inhumado. Así es como sucede la derrota de Gigante de la Tierra por Maestro Mago y Brujito que debían derribarlo y con astucia lo consiguen. Sus hazañas como esta, dice el *Popol Vuh*, son innumerables (p. 13).

El pájaro que asan Brujito y Maestro Mago, cuyos nombres no pueden ser causalidad y deben referirse a sus facultades de hechicería, es un alimento apetecible y por medio de la cocina ellos logran acabar con un adversario difícil. Pero también ese pájaro asado debe ser, junto con la tierra y el fuego, una preparación mágica que creada por las manos sabias de los engendrados tiene consecuencias fatales. El resultado es la debilidad de Gigante de la Tierra, famoso por su fuerza sobrenatural. No puede ser causal tampoco que se utilice un pájaro y ningún otro animal. Como ya se ha visto, las aves tienen entre sus simbologías la de ser espíritus apunto de encarnarse o bien almas que recién dejaron el cuerpo. La aparición de un ave, leída de esta forma, es entonces el anuncio de lo que va a ocurrirle a Gigante de la Tierra quien, luego de devorar el pájaro untado en tierra y asado al fuego, cae entonces a tierra y muere quemado transformándose su existencia en otra que irá a un más allá. Los tres elementos presentes aquí —tierra, fuego y pájaro— se repiten simbólicamente en el acto del sacrificio.

El sacrificio principal y el preferido en épocas preincaicas es el de “los corderos, y luego el de los carneros, luego el de las ovejas machorras”, dice Garcilaso de la Vega, con lo cual se entiende que se está refiriendo a los tres tipos de camélidos que existen en los Andes antiguos. Asimismo “Sacrificaban conejos caseros y todas las aves que eran de comer”, junto con sebo, legumbres, mieses, yerba de coca y muy fina ropa de vestir. Todo lo quemaban como si fuera incienso y lo ofrecen cual regalo para

todo lo que el Sol ha criado como sustento de los seres humanos (p. 77). Se vio antes, en las técnicas adivinatorias ejecutadas dentro de las mismas tierras por seres no tan confiables según relataba Cristóbal de Molina, cómo aparecen también los camélidos y las aves quemadas en las hechicerías para conocer el futuro. Aquí se vienen a sumar los conejos caseros. Mas el motivo es muy distinto, estos son sacrificios como ofrendas rituales. No se trata de prácticas que los mismos seres humanos piden a quienes las ejecutan, sino de un requerimiento divino. En ambos casos, eso sí, el resultado va a beneficiar a los seres humanos mas en el segundo el componente religioso entra. A continuación una llama preincaica se acurruca en posición fetal, volviendo a su estado de nacimiento que, se dice, tan parecido y cercano es al de la muerte. Estos animales pasan por el fuego para funcionar como regalos a los dioses. Hoy se encuentra en el Museo Larco Herrera de la ciudad de Lima.

Los dioses de estos hombres preincaicos son, según De la Vega, viles y bajos, y la misma naturaleza comparten los sacrificios de esas por él llamadas antiguas idolatrías. Esto él lo recalca puesto que no sólo se hacen sacrificios de animales y mieses sino también de hombres y mujeres de todas las edades, cautivos de las guerras que se hacen los unos a los otros. Algunas de estas culturas son tan inhumanas, continúa Garcilaso, que se trata de seres peores a las fieras pues no contentándose con sacrificar a sus enemigos de guerra y a los cautivos, lo hacen también con sus propios hijos e hijas viéndose en necesidad (p. 29).

Continúan explicándose los sacrificios de aquellos preincaicos, aclarándose por Garcilaso que los de algunas provincias acostumbran a hacer tales cosas pero no todos lo practican. Pero lo que en términos generales y comunes sí se usa es realizar estas prácticas con animales como los por él llamados carneros, corderos, ovejas así como perdices y otros tipos de aves. También el maíz, las semillas, la madera que trae aromas, las legumbres y la divinizada hierba de la coca. Todo esto dependiendo lo que tienen a su disposición por temporada y cosecha y también según lo que cada cultura entiende como lo que es favorito de cada uno de sus dioses, “principalmente si sus dioses eran aves

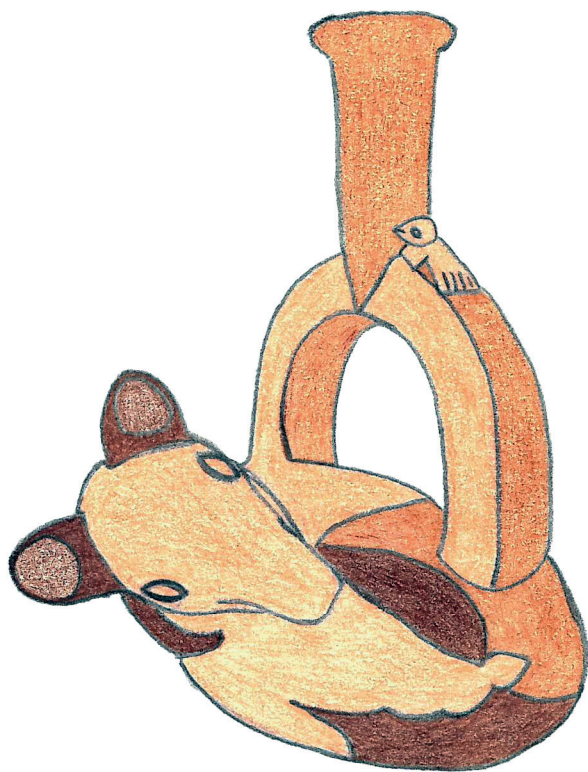


Figura 37. Llama de cerámica. Preincaico. Museo Larco Herrera.
Lima, Perú.

o animales, carniceros o no, que a cada uno de ellos ofrecían lo que les veían comer más ordinario y lo que parecía les era más sabroso al gusto”. Y así Garcilaso concluye todo lo referente a los sacrificios, tema que a él mismo, por lo que manifiesta, le repugna (pp. 30-31).

Las palabras anteriores son reveladoras porque en ellas se ve cómo los dioses preincaicos son en su mayoría animales de todo tipo, tanto aves como otro tipo de fauna sea o no carnívora. Este hecho no lo comparten por completo los Incas, puesto que en sus mitologías comienzan a aparecer dioses fantásticos o con cuerpo humano, y los animales pasan a formar parte de otra existencia paralela a los humanos aunque muchas veces puedan comunicarse con lo divino. Tal cosa también explica que en el arte más antiguo de los Andes aparezcan tantos animales, mientras que en la literatura no es igualmente grande su protagonismo. Los incas se dicen entre sí que el primer Inca, no satisfecho con sacarlos de un estado en que vivían como fieras para convertirlos en hombres, y tampoco contento con todos los múltiples beneficios que les da enseñándoles todo lo necesario para que vivan como seres humanos, les comunica además “la majestad de su nombre”, (De la Vega, p. 53) es decir que a partir de entonces ellos pueden llamarse a sí mismos como sus descendientes. Lo cual resalta de que sus dioses máximos ya no son muchos ni son animales sino que, aunque no dejan de ser politeístas, adoran sobre todo a un gran primer creador. Esto se suma al hecho de que la escritura es intervenida a través del tiempo, no así las artes visuales, por lo que al compilar y traducir el arte de la palabra oral a la escritura muchas de las concepciones europeas se cuelan, dejando afuera la importancia anterior de los animales ya no sólo como seres que poseen divinidad sino derechamente como dioses.

Estas transformaciones culturales pasan aquí por el fuego para explicarse mejor. Muere un estadio anterior para dar paso a algo nuevo que conjuga dos mundos, el pasado y lo que está por venir. Eduardo Cirlot explica que el fuego como agente de transformación es un sentido que los alquimistas medievales conservan de la sabiduría de Heráclito, puesto que todas

las cosas de este mundo nacen desde el fuego y vuelven finalmente a él. Se trata de un germen que en las vidas sucesivas se reproduce, por lo tanto se asocia también a la fecundidad y a la libido. Por ello es en muchos sentidos un mediador entre las formas de creación y desaparición, al igual que el agua, y también es símbolo de regeneración. “Para la mayor parte de pueblos primitivos, el fuego es un demiurgo y procede del sol es su representación sobre la tierra; por esto se relaciona, de un lado con el rayo y el relámpago, de otro, con el oro”. Es una imagen fuertemente energética y se la encuentra al mismo nivel tanto de la fuerza espiritual como de la pasión animal.

Las palabras de Heráclito y su idea del fuego como un agente de renovación, seguida de la destrucción, se encuentra en el *Apocalipsis* y en los Puranas de la India. Los alquimistas que retoman al gran presocrático creen en el fuego como elemento que siempre está accionando en toda cosa, motivo de fijación y unificación. Paracelso, por su parte, habla de la igualdad entre la vida y el fuego quienes con el fin de alimentarse es necesario que consuman existencias ajenas. Tomar entre manos el fuego, o bien entregarse a él, como sucede en el mito de Prometeo, “es el dualismo situacional del hombre ante las cosas” (pp. 209-210).

Xólotl, palabra cuyo significado en náhuatl es “el animal”, conocido como dios del fuego y también del ocaso y de Venus a quien normalmente se le asigna el apelativo de estrella de la tarde. Además él ayuda a todos los muertos en su viaje hasta el Mictlán o inframundo, cosa que comparte con el dios egipcio Anubis, un dios perro regente de la momificación y la vida después de la muerte. Algunas tradiciones lo consideran un dios de la mala suerte y, como gemelo de Quetzalcóatl, personifica la parte maligna. Se lo suele retratar como a un perro ataviado cual dios. Esta es la representación de su cabeza y se encuentra en el Museo del Templo Mayor de la Ciudad de México. La pieza la descubre Leopoldo Batres, uno de los primeros arqueólogos de México, en el año 1900 escondida en la Calle de las Escalerillas del centro de la ciudad.

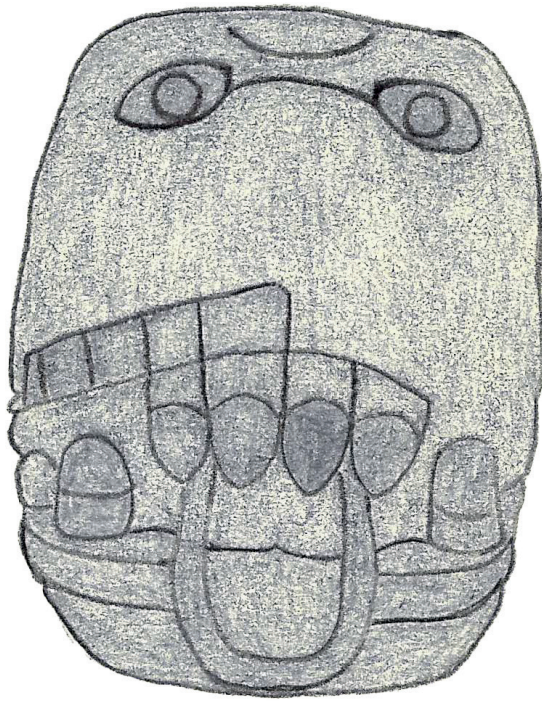


Figura 38. Xólotl de piedra. Azteca. Museo del Templo Mayor.
Ciudad de México.

Escritura en las estrellas

Yacana es un animal con forma de sombra que baja del cielo en las noches. Vive junto a las estrellas y camina como una oscuridad por el firmamento, su silueta es la de una llama gigante, completamente negra, deambula bajo los ríos cuando llega a la tierra. “Es muy grande, sí; más negro que el cielo nocturno avanza, su cuello con dos ojos, y muy largo, viene”. El manuscrito *Dioses y hombres de Huarochiri* lo nombra de forma masculina pero también nos dice que tiene hijos y despierta cuando ellos comienzan a lactar, por lo que también podemos suponer que es mujer pero lo más preciso sería tomar a Yacana como un animal con atributos tanto femeninos como masculinos porque es cósmico, no pertenece a la fauna de la tierra sino a una del cielo oscuro y nocturno. Al frente suyo hay una mancha negra más pequeña a la que le dicen Yutu y es una perdiz.

Desciende a media noche y sin que nadie se de cuenta se toma toda el agua del mar, asegurando así nuestra existencia porque sino el agua de los océanos inundaría el mundo. Un hombre dice que lo vio, “en un instante de felicidad”, cayendo encima de él. Cuenta haber sentido muchos copos de lana aplastándolo, como si muchos hombres estuvieran trasquilando. A la mañana siguiente fue a mirar el lugar y estaba lleno de lana cortada de muchos colores, “se parecía a toda cosa que tuviera color”, así que reverenció el sitio porque ahí había caído Yacana. Después compró una pareja de llamas de las que se produjeron nacimientos prodigiosos hasta llegar a tener tres mil llamas.

Estos relatos en relación a Yacana son llamados “visiones” por el narrador, y dice que se presentan a muchas personas de la zona (pp. 161-163). Yacana es un animal fantástico dentro de la fauna de este libro, y se distingue especialmente por esto ya que en este universo no abundan aquellos animales que no pertenecen a la naturaleza terrestre sino más bien al reino de la imaginación considerando que también es una realidad. Esto nos acerca íntimamente a una cultura en apariencia invisible, comprendemos su imaginario y podemos ir reconstruyendo

una especie de silueta entre las nubes de estrellas. Como dice Borges en el Prólogo a *El libro de los seres imaginarios* “Ignoramos el sentido del dragón, como ignoramos el sentido del universo, pero algo hay en su imagen que concuerda con la imaginación de los hombres, y así el dragón en distintas latitudes y edades” (p. 3). Y es curioso que así se nombre el universo a la manera de un misterio, lo que se ignora y que permanece en la oscuridad. Yacana pareciera entonces personificar también ese mismo espacio, un misterio benefactor y necesario, que trae felicidad y riquezas, y que asegura nuestra supervivencia.

La palabra tiene, como se ha visto, toda una filosofía en las culturas prehispánicas, cada una con sus respectivas singularidades. En los guaraníes esta humaniza al hombre, lo hace parte de la naturaleza y la divinidad. Así lo señala Alfonso Colombe en sus estudios sobre la palabra en la literatura popular. “En el final del largo camino hacia la perfección y la sabiduría está la posibilidad de hablar con los animales y las plantas, es decir, de descubrir sus lenguajes secretos y comprobar así que dichos seres se hallan en una categoría existencial similar a la del hombre”, esa es la recompensa y el nivel más elevado que puede alcanzarse de comprensión. Y si la llama de Huarochirí se ha comunicado con el hombre debe leerse en sintonía similar. Como anota Colombe los aztecas tenían muy arraigada la cultura del buen decir, instruían a sus niños para ello, y utilizaban la metáfora de la flor para nombrar la palabra poética, “noble y cuidadosa”. Los quechuas —continúa Colombe— señalan que “Viracocha crea con solo decir”, (pp. 163-164) y no olvidemos a los dioses mayas que crearon a los seres vivos sólo para que dijeran sus nombres, de lo contrario no podrían ser adorados y por lo tanto existir (*Popol Vuh*, p. 26).

En los reinos de la tierra se contó el relato sobre la domesticación de las llamas que aparece en Dioses y hombres de Huarochirí. Sucede en una ocasión en que muere el Sol durante cinco días y cinco noches, entonces las llamas bajan desde lo alto de las montañas para acompañar al hombre, y desde ese entonces se quedan a su lado, siguiéndolo por los caminos que este toma (p. 33). La actitud solidaria de las llamas se suma aquí

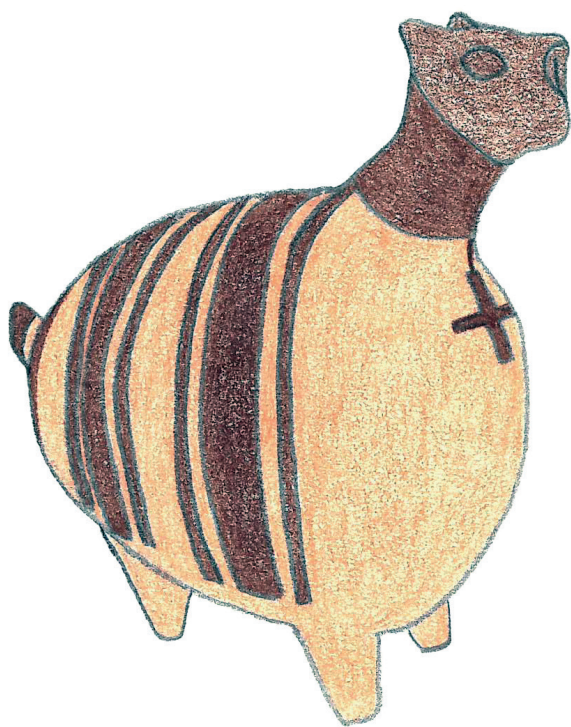


Figura 39. Llama de cerámica. Paracas. Museo de Antropología. Lima, Perú.

al hecho de que bajaran desde las alturas justo cuando el Sol se oculta y toda la humanidad está preocupada. Quizás esas alturas las comunican mejor con el mundo de los astros, al igual que sucede con Yacana quien sí permanece en el firmamento. Ellas por propia iniciativa deciden bajar y, de alguna manera, suplen son su presencia lo que la falta del Sol trae consigo. Además también cabe suponer que gracias a que muchos animales son dioses en aquellas épocas antiguas, ellas saben que la desaparición del gran astro es momentánea lo cual es ser humano no tiene cómo suponer. Una llama de la cultura Paracas (700 a.C.-200 d.C.) aparece aquí. Mira hacia arriba, divisando el cielo, tiene una cruz en el pecho lo cual podría ser una intervención posterior y su ancho cuerpo cabe leerlo como signo de abundancia ya que no responde a ninguna causa práctica pues no se trata de un cántaro ni vasija.

El relato náhuatl del Quinto Sol, como suele suceder en la naturaleza de la mitología, tiene diferentes versiones y se sigue recreando hoy mismo cada vez que alguien cuenta estas historias. Uno de estos relatos, compilado por Ángel María Garibay en *La literatura de los aztecas*, cuenta cómo los dioses están reunidos en una situación ritual de sacrificio. El Sol se ha detenido en el cielo, en medio de la conmoción que esto conlleva. Todos los dioses están preocupados, se cuestionan por qué se habrá quedado ahí y cuando por fin logran preguntárselo, por medio de un gavilán que actúa cual mensajero, la respuesta del Sol es clara y directa: “¿Sabes por qué? ¡Quiero sangre humana! / ¡Quiero que me den sus hijos, quiero que me den su prole!” (p. 19). Así, como en muchos inicios cósmicos, se pone en movimiento el universo por medio de los sacrificios. Estas palabras son pronunciadas por el Sol luego del siguiente suceso.

En un texto sacro épico de tiempos aztecas aparece este evento como testimonio poético del comportamiento que tienen estos dioses así como los animales. La solución es el auto sacrificio, y así se van echando todos al fuego con distintas actitudes. El dios llagado, por ejemplo, va, y se arroja hacia el fuego, incendiándose entre llamas. La Luna hace lo mismo y ella en cambio cae en puras cenizas.

Hechos fueron ya. Pero llega el águila y el tigre.
 El águila se repliega, se reduce y se atreve.
 El tigre tiene temores y no se atreve a caer.
 Saltó el águila y ardió. Saltó el tigre y sólo quedó a la vera del
 fuego.
 El águila ennegreció: el tigre solamente se manchó con huellas
 de fuego.
 El gavián llega luego y en el fuego queda ahumado.

Este último, el gavián quien también es un ave grande, queda alejado en este caso del honor que muestra el águila. Él —así como el tigre y también el oso— “... no supieron cómo debieran portarse”. Las plumas sirven luego para enaltecer al dios llagado, colocándolo sobre un solio echo con ellas, envolviéndolo con una manta del mismo material alado, tatuándole el rostro.

Así pasan cuatro días pero el Sol sigue detenido en el cielo, mientras la tierra entera padece temor bajo ese estado de las cosas. ¿Por qué no se mueve?, se preguntan los dioses. Aquí es cuando se nos hace saber que, para ese momento, “El Sol era el dios llagado mudado en sol, desde su trono”. Es el gavián a quien mandan de mensajero para que hable con él y ahí es cuando el Sol pronuncia las palabras citadas anteriormente. Desde su trono, suelta la sentencia donde admite su sed de sangre humana, de hijos, de prole sacrificada. Pero los dioses se congregan para ver qué hacen y Tlahuizcalpantecuhtli, quien aparece aquí como dios de la aurora, se adelanta y amenaza con darle un flechazo, lo intenta, pero falla. “Y entonces forma una saeta de plumas color de luz solar./ Pero con una flecha de plumas rojas color de llama, al fin pudo saetear”.

Así se ponen en marcha los nueve cielos y el mundo comienza de nuevo a girar. Todos los dioses mueren donde esto sucede, en la antigua ciudad de Teotihuacán, luego de que el mismo dios de la aurora vuelve trayendo el hielo. La Luna se va por el cielo porque ella ha caído sólo en ceniza. El dios de las espumas le rompe la cara incrustándole un conejo, el cual aun se ve en la cara de la Luna y no sólo la azteca sino que

muchas culturas lo reconocen como tal. Este mito es compilado por Ángel María Garibay como un poema sacro épico titulado “El Quinto Sol”. Pertenece a su vez a un manuscrito redactado por un nativo en la Ciudad de México, en 1558, basándose en poemas que se sabe de memoria. Se trata del resto de una epopeya religiosa que se perdió. Quien dio a luz este manuscrito es Francisco Del Paso y Troncoso en Florencia durante el año de 1903, bajo el título de “Leyenda de los Soles”, mas forma parte del *Códice de Cuauhtitlán* cuyo original está en el Museo Nacional de Antropología e Historia de la Ciudad de México. La versión que se toma aquí es formulada por Garibay (*La literatura de los aztecas*, pp. 15-17).

El águila volando en el aire, con sus plumas brillantes como de fuego, hace pensar en el Sol. Ella representa esa fuerza luminosa y cálida. Sube al cielo, conoce el espacio y se mueve en un vínculo con la existencia de los astros. En el mito del Quinto Sol ella es quien se comporta con mayor valentía, echándose al fuego para poner en movimiento el universo. El resto de los animales, incluso el tigre —o jaguar— no pueden demostrar esa osadía. Los motivos por los cuales el águila es la representante del valor ya se han visto en los territorios del aire. Su vinculación con el Sol se explica en este mito bajo una profundidad especial. Gracias a ella, por medio de su auto sacrificio en el fuego, el Sol sale de su parálisis. Abrasándose ella misma, impide que la existencia sea abrasada por un astro que necesita más que ningún otro de esos sacrificios para mantenerse como generador de vida y no de muertes.

El fragmento de un poema azteca menciona al sol como un escudo y da cabida a la aparición de las águilas y los grandes felinos que, como ya se vio, aparecen muchas veces nombrados uno al lado del otro mas esta vez lo hacen en una invocación al astro rey. Pertenece a un texto del manuscrito *Cantares mexicanos* y lo compila Miguel León Portilla en *Literaturas de Mesoamérica*.

Desde donde se posan las águilas,
desde donde se yerguen los tigres,
el sol es invocado.

Como un escudo que baja,
así se va poniendo el sol.
En México está cayendo la noche,
la guerra merodea por todas partes,
¡oh Dador de la vida!,
se acerca la guerra (p. 129).

El lugar donde se posan las águilas y se yerguen los tigres es un sitio de comunicación con lo divino pues desde ahí se invoca al Sol, el cual es visto como un gran escudo en este y otros poemas. Así, se llega hasta la noche junto a la presencia de la guerra. El Dador de la vida, dios creador llamado en el caso andino Hacedor, se acerca mucho a la imagen misma del Sol. Esta es una representación del astro rey que no sólo se relaciona con los animales sino que con la guerra misma, lo cual explica que en otros textos ya revisados exija sacrificios por medio del fuego. También se aparece como un símbolo de la creación, en su calidad benéfica, a diferencia del mito en que se queda estático en el cielo y amenaza con quemar y secar todo hasta la muerte. La guerra es entonces en este fragmento una acción ante todo vital, lo cual habla mucho de la cultura azteca eminentemente bélica.

Se vio en los territorios del aire, al hablar del águila, la idea de la guerra sagrada en un poema donde también águilas y tigres aparecen nombrados juntos. Recuérdese que en el mito donde el Sol se queda quieto primero el águila se arroja al fuego y el tigre no se atreve a hacerlo por completo, quedando así su piel manchada. Esto queda en directa relación con el hecho de que, cuando se mencionan a la par, siempre aparece primero el águila y en segundo lugar el tigre. El poema comienza con la presencia del humo en una hoguera, con el fuego como primer personaje, y allí se encuentra el estrépito que producen “los Águilas y Tigres”, metáfora de los valientes guerreros. Hay

un “ondular de llamas” y se le dice al Águila dios, visualizándola mientras impera en su mansión. Ella lee las pinturas de los libros, que puede suponerse cuentan las osadías de aquellos dichosos guerreros, escritas con las “divinas flores” que ya se sabe son lenguaje poético. La mansión del Águila aquí está en el cielo y cabe pensar que ella es el mismo Sol, pues desde ahí todo lo ve y lo lee “con dardos” (Garibay, pp. 77-78). Las imágenes de fuego que permean este poema le dan vida a esta Águila dios escrita con mayúscula y la hacen causante de toda la escena. Se trata de un homenaje y también de una invocación que llama a ganar una batalla con la que, ya se sabe, habrá más prole humana para sacrificarle.

En tanto al jaguar, ocelote o simplemente gran felino mal llamado tigre en las traducciones al español de estas literaturas, tiene también su propia simbología solar mas es diferente a la del águila. Mientras ella simboliza la claridad, el resplandor y el abrasamiento del sol durante un día despejado, él representa al sol en sus viajes nocturnos por el inframundo. Así lo cuenta el texto de la museografía en el Museo Nacional de Antropología e Historia, donde se encuentra la pieza a continuación. Es un jaguar maya del llamado período posclásico temprano, es decir del 900 al 1200 d.C. aproximadamente. Hay que imaginárselo entonces rondando la noche por las profundidades como el Sol que desaparece para luego traer consigo el alba. El jaguar es un animal venerado y respetado, mas también temido, pues su naturaleza es cazadora y puede devorar a un hombre si así lo desea. Esto debe explicar en parte porqué se lo vincula al inframundo mientras como Sol mientras que el Águila permanece en los cielos de la luminosidad como el fuego de la gran estrella diurna.

Las estrellas y planetas como fuegos celestes que, a diferencia del Sol, pueden apreciarse de noche cual puntos de luz, son muchas veces animales en las mitologías. De aquí que tantas culturas del hemisferio norte cuenten con zodíacos siempre liderados por animales en sus astrologías, desde la antigua China pasando por Mesopotamia, Grecia o los mismos mayas y aztecas. En el caso de la culturas de los Andes antiguos no se ha



Figura 40. Jaguar de cerámica. Maya. Museo Nacional de Antropología e Historia Ciudad de México.

encontrado hasta el momento un zodiaco como éstos pero sí se mencionan animales que representan esas antorchas nocturnas.

Hay en el cielo andino tres estrellas que brillan muy juntas. Se les llaman Cóndor y a las otras se les nombra como Halcón y Gallinazo. Y cuando aparecen Las Carillas —estrellas también conocidas como Pléyades— con un tamaño grande la gente sabe en esos tiempos antiguos que ese año se tendrá una excelente maduración de los frutos. En cambio, cuando estas estrellas se dibujan en el cielo muy pequeñas ellos asumen que habrá sufrimiento. Llamen Pichcaconqui a las estrellas que en conjunto brillan moviéndose. A las que ven de tamaño particularmente grande las nombran como Pochohuarac, Canchohuarac y Huillcahuarac, palabras que significan respectivamente que pone en maduración, que hace aparecer el resplandor, que amanece al sol. Gran parte de las personas en esta antigüedad rinden cultos a las grandes estrellas, diciendo que ellas mandan y crean. Otros les muestran veneración a todas ellas en cuanto se aparecen, pasando la noche sin dormir un solo instante para encontrarse con ellas en todo su camino y así hacer de su fuerza la suya para vencer en todo (*Dioses y hombres de Huarochirí*, p. 53).

“Lumbre eterna” es un poema quechua donde se invoca al Sol con dicho apelativo, así como con el de “padre” y “criador noble”. El hablante en el poema quiere que el Sol con toda su fuerza proteja al Inca y lo ampare de todo sufrimiento. La mano de este Sol dios puede aliviarle de todo, quien habla reza porque todo el Cuzco ama a su gobernante y no quiere verlo padecer ni morir. El Inca es, según este texto, hijo del Sol, y el que habla se dice a sí mismo su siervo. Si el Sol protege al Inca y, por lo tanto, al imperio cien llamas serán quemadas en su honor. Así lo promete pues sabe que entonces, cuando desaparezca la sangre de estos animales en el sacrificio, el corazón del Sol se verá colmado de felicidad y gozo. Este poema se acerca tanto a la imaginaria de Mesoamérica en cuanto a los sacrificios solares que hay un diálogo entre ambos surgiendo por sí mismo. Las culturas aparentemente inconexas se hermanan mediante la transformación de este elemento siendo la única diferencia la

aparición de las llamas que, como bien se sabe, sólo existen en las regiones Sudamericanas.

Lumbre eterna,
Sol mío,
Criador noble,
mi padre.

Aproxímate
a mi Inca,
mira cómo
padece.

Su mirada
te busca
y sus manos
te llaman.

Ya no tiene
palabra,
ya se acaba
su aliento.

Aproxímate
a mi Inca,
que tu mano
le alivie.

Que tu fuego
le aliente,
tu corazón
le cure.

Haz que viva
mi Inca,
quiere el Cuzco
a él solo.

El imperio
solloza,
pidiendo vida
para él.

Dale vida
a tu hijo
para que se alegre
tu siervo.

Habrá fiesta en todo
el Cuzco,
se te inmolará
cien llamas.

Y al consumirse
su sangre
ha de ir a colmar
tu corazón (*Poesía quechua en Bolivia*, p. 20).

Apareciendo en el cielo se ve a estos animales, las llamas, tal como sucede con Yacana a quien ya se conoció. Garcilaso de la Vega se refiere a un hecho muy similar. Tanto que, podría pensarse, es el mismo relatado por otra boca y en otro tiempo. Dice que en el cielo nocturno, justamente donde aparece la vía láctea, hay manchas negras que se aparecen entre medio a lo largo. En esas manchas los antiguos ven la figura de una oveja, dice él en vez de llama, que aparece de cuerpo entero mientras amamanta a un cordero. Confiesa él lo siguiente. “A mí me la querían mostrar, diciendo: “Ves allí la cabeza de la oveja, ves acullá la del cordero mamando, ves el cuerpo, brazos y piernas del uno y del otro”. Mas yo no veía las figuras, sino las manchas, y debía de ser por no saberlas imaginar” (p. 108).

El lugar donde este fragmento habla de una cría amamantando, puede ser el mismo donde en el mito de Yacana aparece una perdiz. Como sea, no es de extrañarse que Garcilaso no pudiera ver las figuras que allí se presentan. Esto sucede hasta

nuestros días con las constelaciones, hay que ejercitar la mirada y muy pocos pueden advertir las imágenes que allí ocurren. Lo cual se suma al cambio de paradigma cultural que De la Vega ya ha experimentado y le dificulta aun más la comprensión de las formas e imaginaciones de la antigüedad.

Estos antiguos andinos, continúa contando Garcilaso, hacen muchas veces pronósticos por lo que sueñan en las noches y, como se ha visto, en los sacrificios mediante el fuego y otras técnicas. No realizan las mismas artes adivinatorias con las estrellas ni señales del cielo. Al hablante le parece espantoso lo que escucha en cuanto a las lecturas y pronósticos que hacen mediante los sueños, y confiesa que no entra en detalle para no escandalizar a la gente (p. 108). Esto señala otra relación con las estrellas, quienes no predicen el futuro ni sirven de lectura para que el ser humano se guíe en lo que debe de hacer. Más bien tienen una vida propia a la que se le honra y, a veces, traen beneficios de todo tipo a manera de regalos o de salud más que de sistemas oraculares.

Otro mito se cuenta en boca de Garcilaso donde un extraño animal no perteneciente a esta naturaleza, sino quizás a los reinos fantásticos y ciertamente a los mitológicos, trae un mensaje especial. En él un príncipe relata algo que le ha sucedido. Está acostado y es mediodía, él mismo no sabe certificar si se encuentra dormido o despierto, cuando tiene una visión que aparece debajo de una peña grande, por los pastos de la llamada Chita, donde él mismo va a apacentar a las llamas — aquí llamadas ovejas — “de Nuestro Padre el Sol”. Se trata de un hombre raro que viste un hábito y tiene una figura distinta a la de los hombres en esas regiones, porque luce una barba larga y un vestido suelto que le cae hasta los pies, cubriéndolo enteramente. Este hombre “Traía atado al escuezo un animal no conocido. El cual me dijo: “Sobrino, yo soy hijo del Sol...” así como hermano del Inca Manco Cápac y de su mujer y hermana Colla Mama Ocllo Huaco, quienes como el príncipe ya sabe son los primeros antepasados. Por lo tanto ese quien le habla es hermano de su padre y de todos los suyos. Se presenta a sí mismo como Viracocha Inca y dice “vengo de parte del Sol, Nuestro Padre”, para

darle un aviso que debe traspasarle al Inca, su hermano. La noticia es que la gran mayor parte de las provincias de Chinchasuyu, que están bajo su imperio, además de otras que no pertenecen a él, están en esos momentos rebeladas juntando a mucha gente para llegar con un ejército poderosísimo con el fin de sacarlo de su trono y destruir toda la gran ciudad del Cuzco con su imperio ya alzado. Por lo tanto es importante que el príncipe se dirija al Inca y le diga de parte de su hermano que se prevenga y se prepare, que revise ahora mismo todo lo que es conveniente al caso. Al príncipe le dice que ante cualquier adversidad no dude en que tiene su ayuda, pues él siempre va a socorrerlo como si fuera su propia vida la que defiende. Entonces lo anima a no dejar de un lado ninguna hazaña, cuan grande sea, que le sirva a la grandeza de su imperio y a la realeza de su sangre, pues él siempre estará a su favor, entregándole amparo, y encontrará los remedios necesarios para socorrerlo si así lo necesita. En cuanto termina de decir estas palabras, cuenta el príncipe, se le desaparece dicho personaje y no lo ve más. Entonces va hasta su padre a comunicarle el mensaje que ha recibido por medio de un sueño o de una visión divina (pp. 207-208).

Quien se le aparece al príncipe es el hijo del Sol, o así se presenta, al cual se le llama aquí “Nuestro Padre”. Esto inmediatamente le da crédito. Viene de un lugar desconocido, y desde donde todo se ve, a prevenirlo de una guerra que ocurrirá. Trae un animal extraño colgado al cuello. El texto no explica con mayor detalle qué significa y cuál es ese animal, pero el hecho de que no sea ninguno de los que se conocen en la fauna de esas naturalezas infunde al personaje en un aura de misterio oculto. El animal es la puerta a lo desconocido, puesto que el resto de la situación, si bien algo extraña, podría ser explicada de un modo racional. Este mito demuestra que los sueños traen noticias sobre el futuro en estas literaturas, si es que el príncipe está verdaderamente dormido cuando se encuentra con esta escena. De lo contrario el estar despierto hace del momento una visión inexplicable y paranormal donde hay una verdad que debe ser atendida. Sin embargo la duda misma de si se está en la vigilia o durmiendo es lo que resulta más significativo.

El primer Inca, al mezclarse con los humanos para enseñarles los modos de una vida civilizada, señala como cuestión primordial un sitio donde se le debe hacer un templo al Sol, y ahí realizar sacrificios en su honor. Persuade a los hombres de que tengan al Sol como dios principal, que lo adoren y se rindan ante él dándole las gracias de todos los beneficios naturales que él les da como su calor y su luz. Pues es por ello que pueden entonces producir campos, multiplicar ganados y enriquecerse ganando sustento con los regalos que de él reciben. Continúa diciéndoles que en particular deben expresar honda adoración a la Luna y al Sol porque ellos les envían a sus hijos, los primeros hombre y mujer incas. Manco Cápac y Mama Ocllo, gracias al Sol y a la Luna, los sacan de su “vida ferina” en la que existían hasta entonces y los llevan hacia una vida humana de la que pueden gozar en esos momentos.

Los indios, siendo de alma simple en ese entonces y hasta hoy, según quien relata estos mitos, creen todo lo que se les dice por boca del Inca sobre todo porque este se les presenta como hijo del Sol. Esto lo diferencia de otras culturas donde existen “semejantes fábulas” pero no escogieron un mensajero digno de confianza, sino que pusieron las palabras y órdenes en boca de “animales y cosas bajas y terrestres” (p. 49). De nuevo se ve una diferencia entre la cultura incaica y las tradiciones que existen antes que este imperio, donde la vida animal se aprecia de otra manera. Es ahora el Sol quien dicta las palabras de mayor credibilidad mientras que los animales, antes dioses y concedores del porvenir, comienzan a percibirse como voces más bajas. Sin embargo, continúan siendo sagrados a otro nivel, sobre todo cuando se vinculan al Sol, y se cuenta que llaman huaca —objetos, seres y lugares de valor sagrado— “a las cosas que habían ofrecido al Sol, como figuras de hombres, aves y animales, hechas de oro o de plata o de palo, y cualesquiera otras ofrendas”. Pues precisamente las ha recibido el Sol como regalos y por lo tanto son suyas, entonces como posesiones solares les tienen enorme veneración (De la Vega, p. 68).

La Biblia muestra en un comienzo a dios hablando. Dice, por ejemplo, “Haya luceros en el firmamento celeste, para

separar el día de la noche, y sirvan de señales para solemnidades, días y años; sirvan también de luceros en el firmamento celeste para alumbrar sobre la tierra”. Entonces aparecen los dichos luceros. Entonces “Hizo Dios los dos luceros mayores; el lucero grande para regir el día y el lucero pequeño para regir la noche, y las estrellas”. Los pone en el firmamento dios para que alumbrén a la tierra, para que rijan el día y la noche, para que se aparten la luz de la oscuridad. Así ve este dios que su creación está bien hecha. Entonces puede atardecer y amanecer, todo lo cual ocurre en el día cuarto (*Génesis*, p. 1). Los animales, quienes ya se vio son creados en estas mitologías bíblicas para ser sometidos, aparecen con el ser humano luego de que los astros ya reinan en el cielo. Como bien se dice aquí es necesario separar los días de las noches así como señalar fechas importantes, es decir crear un calendario con el cual los seres vivos puedan ordenar su mundo. Los motivos por los que se honra a tales luces del firmamento son muy parecidos en el resto de las culturas antiguas, incluyendo las prehispánicas. La gran diferencia, por nombrar tan sólo este primer pasaje de la creación, es el trato e importancia que se les da a los animales dentro de todos sus matices. Tiene que ver con concepciones distintas sobre lo ritual para comunicarse con aquello que nos es común a todos.

Son innumerables los ritos de purificación por medio del fuego en las culturas agrarias, y se suelen entender como “ritos de pasaje”. Así lo explica Jean Chevalier. Simbolizan, ciertamente, el embellecimiento que aparece como un manto de naturaleza viva, radiante y verde luego de que un incendio invade los campos. En el *Popol Vuh* maya los dioses del maíz, héroes gemelos, mueren sin tratar de defenderse en una hoguera que es encendida por sus enemigos para luego renacer, encarnándose en los brotes del maíz verde. El Fuego Nuevo es un rito que se celebra aun entre los chortis, descendientes de la cultura maya. Se lleva a cabo en el momento del equinoccio, justo durante la quema antes de la siembra de las tierras. Aquí se perpetúa el mito de los gemelos. Los chorti Hacen una gran pira y ahí quemán corazones de aves y de otros animales, como el ave

simboliza el espíritu divino estos indios repiten aquí de forma simbólica la incineración de los señores del maíz.

En los ritos de iniciación relacionados a la muerte y su renacimiento, el fuego es asociado a su elemento antagónico, el agua. Tal como los gemelos del *Popol Vuh*, después de inmortalarse, llegan a su renacimiento por medio de un río donde sus cenizas habían sido arrojadas, más adelante ambos se convierten en el nuevo Sol y la nueva Luna, “consumando una nueva diferenciación de los principios antagonistas, fuego y agua, que han presidido su muerte y su renacimiento”. De este modo, la purificación por medio del fuego es por completo complementaria a la purificación por medio del agua. De aquí los mitos que por todos lados aparecen alternados de diluvios y enormes sequías e incendios.

El dios del fuego de los aztecas, Huehuetéotl, es anciano y muestra como emblemas en diferentes códices un perro, un pectoral con la forma de una mariposa y un penacho que es coronado por un pájaro de color azul. Su cinta frontal tiene dos triángulos isósceles, uno invertido y otro de pie, que se juntan. Fray Bernardino de Sahagún cuenta que el dios reside en donde las aguas se depositan, entre flores como almenas y muros que se envuelven en nubes hechas de agua. Entonces el fuego de la tierra honda, de los inframundos, es para los aztecas símbolo de la fuerza que da lugar a la unión de los contrarios y a la elevación del agua hasta convertirse en nubes. Se trata de la transformación del agua terrenal, un agua vista como impura, en agua divina, pura y celestial. El fuego es entonces por encima de todo un motor de regeneración que funciona de forma periódica. El triángulo que asciende como emblema es el glifo de una naturaleza que evoluciona, el triángulo que desciende representaría al dios Tláloc, gran dios del rayo, el trueno y las lluvias, es decir de la tormenta. Un glifo de “agua quemada”, asociado a este dios, es el resumen de los contrarios que se realiza en el seno de la misma tierra bajo las figuras de un papagayo y un jaguar (pp. 512-513).

Cuando Quetzalcóatl desaparece viene entonces inmediatamente su transformación. En un comienzo, bajo los reinos

del agua, se hizo notar cómo este dios llega hasta la rivera del mar en una playa donde se percibe todo el enorme océano. Allí se detiene y se pone a llorar. Toma entonces sus atavíos y se los va poniendo: la máscara de turquesas y las plumas de quetzal. Cuando ya está ataviado “él mismo se prendió fuego. Y en llamas se abrasó”. Se sabe que cuando Quetzalcóatl arde, y sus cenizas se alzan al cielo, se aparecen en el instante para contemplarlo cada una de las aves existentes. Deja de arder su cuerpo una vez se quema por completo, entonces el corazón del dios se eleva hasta las alturas, desde ese momento se le conoce como Dueño de la Aurora. Deja de ser visto por cuatro días, en los que baja a los inframundos. Cuando ocho días pasan Quetzalcóatl “vino a lucir como magna estrella. Y dicen que fue hasta entonces cuando comenzó a reinar” (Garibay, p. 35). Todo lo cual aparece en el *Manuscrito de Cuauhtitlán* y ahora adquiere un nuevo sentido.

El agua como gran océano ancestral es el lugar elegido para dar inicio y fin a un ciclo vital. La tierra es el suelo en donde el dios se detiene y puede ataviarse como es debido, así como el inframundo por el cual debe pasar para completar su camino. El aire es el lugar por donde ascienden las cenizas para que las aves, espíritus divinos, asistan este momento. Y el fuego, agente mismo de dicha transformación, acaba con un cuerpo para impulsarlo hasta el firmamento haciéndolo brillar por el resto de la eternidad.

Conclusiones

Me busco a mí mismo.

HERÁCLITO

Todas las culturas tienen el mito del héroe y de la resurrección. Osiris, en Egipto, es asesinado por su hermano y sus restos arrojados al Nilo, pero gracias a la magia de quien sería su mujer estos pedazos de su cuerpo fueron reunidos y vueltos a la vida. El Jesús bíblico es asesinado, cumpliéndose así la profecía que ya era de su conocimiento, para resucitar luego de tres días en cuerpo y espíritu. Cumple así el cometido ordenado por su padre antes de bajar a la tierra. Quetzalcóatl, tal como se vio, es consumido por las llamas para luego renacer en el cielo astral, acompañado por la presencia de las aves quienes llegan a observar su auto sacrificio donde el mar, la tierra, el aire y el fuego se reúnen en una misma escena.

Lo cierto es que de aquí en adelante hay un universo. La historia termina aquí, mas solo porque es necesario poner un punto final a este conjunto de narraciones. Propuse una forma, a manera de árbol, comenzando desde el germen y las raíces subterráneas que absorben el agua para subir luego a ras del suelo donde también se ve la línea del horizonte marino. Pasando por el tronco, reino de todo lo terrestre, donde como seres humanos habitamos la mayor parte de nuestra vida consciente conviviendo con otros seres vivos que pisan la misma tierra al caminar. Ascendiendo hasta las ramas que mueve el aire, creando formas de vida donde el viento y la madera son uno, como sucede en la cosmogonía antigua china lo cual puede verse en su astrología y en el libro del *I Ching*. Hasta que la energía del

árbol se desprende como una hoja volando hacia lo alto e instalándose en los fuegos del cielo nocturno.

Mas, por supuesto, esta no es la única forma posible. Otras figuras podrían contener el material aquí reunido, hecho con imágenes literarias y visuales de los tiempos antiguos americanos. Cual animal mitológico, toda investigación está viva y en permanente movimiento. Con el fin de acercarme a este objeto de estudio congelé el cuerpo de este animal en un instante donde se observa en un salto desde lo más profundo hasta lo más alto, pasando por los cuatro elementos de la naturaleza. Estos me ayudaron a organizar el océano de información con el que cualquiera se enfrenta al hundirse en un trabajo de esta naturaleza. Y dentro de dicha organización el material cobró una nueva fuerza, significativamente unida dentro de una realidad que es el cambio constante: la metamorfosis.

El sueño de capturar nuestros materiales de estudio es una constante que moviliza el trabajo de la investigación. Mas no deja de ser una fantasía, una ilusión sin la cual probablemente estaríamos perdidos. En el momento en que llegamos a ella se esfuma entre nuestros brazos anhelantes, lo cual sucede porque tiene vida propia, es decir que nunca deja de moverse y transformarse. Reconocer tal hecho no debiera ser una limitación, sino algo más cercano a un acto de necesaria humildad.

El animal que es este trabajo seguirá avanzando a través de las eras, como lo ha hecho hasta ahora. Nadie sabe qué deparará su destino. En el futuro próximo podrían encontrarse más manuscritos reveladores, textos creados en los primeros tiempos de invasión europea o bien previos a ella. Más obras visuales pueden ascender desde sus territorios ocultos, donde ahora permanecen invisibles bajo tierra, en las profundidades de lagos o cubiertas con capas de cemento y construcciones coloniales. No sería la primera vez que algo así ocurriera, que el pasado se manifieste en el presente de forma material y concreta. Mas incluso los fragmentos literarios y las piezas museográficas que componen esta investigación, donde los animales en su cualidad mitológica son protagónicos, no son estáticos y estarán siempre abiertos a nuevos acercamientos, o bien a aproximaciones

donde otras disciplinas se adentren individualmente o en conjunto. Aquí se practicó una interdisciplina y las posibilidades de proponer una misma estrategia bajo otras miradas son incontables. Las piezas y literaturas prehispánicas aguardan a que más lecturas sean arriesgadas para seguir profundizando en los mensajes que guardan.

Observando en retrospectiva el camino recorrido recuerdo que en un comienzo la propuesta de *Fauna improbable. Animales mitológicos de la antigua América* fue la de trabajar con literatura y arte prehispánico en mutua iluminación de los materiales referentes al animal que siempre es mitológico, puesto que cuando ingresa a la literatura y al arte comienza a comportarse de formas diferentes a como lo hace en la naturaleza. Los animales en estos relatos pueden muchas veces hablar o utilizar su cuerpo de formas insospechadas. También aparecen en las piezas de arte visual combinando su forma física con la de otros animales, creando así un ser fantástico. Estas proezas que los animales logran en los medios literarios y visuales antiguos de América, se combinan con el comportamiento que sí despliegan fuera de la palabra escrita o de las imágenes. Entonces aparece una mirada sobre ellos que no es del todo irreal o fantasiosa.

La mitología, vista como narraciones que se remontan hasta tiempos inmemoriales y que funcionan de forma poética, es lo suficientemente flexible para contener todos los espectros de un ser vivo pasando por su estado natural consciente hasta los planos de la imaginación y los sueños donde la mente funciona de otra manera. Iluminar la literatura con la visualidad y viceversa, con el fin de observar mejor al animal, dio cuenta de los alcances tan amplios que este puede mostrar en los tiempos prehispánicos. También se desprendió de este ejercicio el hecho de que los relatos y poemas, sumados a las piezas visuales, están honrando al reino animal dentro de sus dimensiones más variadas. Y por distintos que sean los retratos y palabras relacionadas a un ser vivo, todas las representaciones coinciden en que están hablando de esto. Por lo que entonces el animal se aparece con todos los cuerpos y los comportamientos que en el

arte literario y visual se muestran. Es decir que también existe un universo en cada ser vivo y, tal como sucede con los árboles, ninguno es igual a otro.

La representación de animales mitológicos en las culturas prehispánicas americanas porta una etología con características propias. Esto puede verse cuando se estudia a los animales mitológicos en otras culturas antiguas del mundo, cosa que no era el fin de la investigación que aquí se está concluyendo. Mas también se da cuenta de tal hipótesis con la presentación de los universos dentro de cada animal, así como en el conjunto de esta fauna. La etología, entendida como el estudio del comportamiento animal, es aquí una que debe comprender a la fauna en dimensiones diversas, como se viene describiendo. Pues los animales transitan por zonas materiales e inmateriales. Los relatos que conforman este estudio los develan como seres esenciales para comprender la construcción de culturas antiguas americanas.

Leyendo y observando estas imágenes, así como hilándolas en un todo, pude comprender a los animales nativos de las zonas andina y mesoamericana aprendiendo más de ellos. La observación y la convivencia que se tiene con la fauna es el punto de partida desde el cual se formaron este arte y literatura. Pero ahí no se acaba el estudio, sino que se hace entrar al animal en implicancias mayores que lo vinculan con la fundación de civilizaciones, eventos mágicos, demostraciones de astucia o simpleza de carácter, transformaciones de todo tipo, relaciones con los humanos y con otros animales, conocimientos de eventos por venir o de situaciones que han ocurrido en el pasado, conformaciones de asentamientos urbanos, y un amplio número de ejemplos que en conjunto van construyendo el estudio de estos animales. Ellos están tan unidos al mundo prehispánico que no pueden ser separados de él. Al estudiarlos se iluminan símbolos que han estado callados por mucho tiempo. La manera en que estos personajes hablan, por medio de su comportamiento, es única como únicas son estas culturas y tierras antiguas del continente.

Por lo anterior encontré entonces que los animales mitológicos presentes en estos materiales portan una construcción de identidad por medio de imaginarios simbólicos. Y la mejor forma de conocerlos es observando y leyendo sus representaciones. Pues, como sucede siempre cuando se habla de identidad, aquí no hay una definición como bloque inamovible. Es posible ensayar para definir tal cosa, mas no retener. Lo cual comienza a explicar porqué el lenguaje necesario para hilar cada fragmento en una gran narración debió ser uno más cercano a lo ensayístico. Lo que sí es cierto es que con cada narración, poema e imagen, la mirada del lector y espectador se adentra en un mundo que es parte de nosotros como americanos y, más aun, como seres humanos, pues se trata de un patrimonio cultural que a todos nos pertenece y debe ser tanto estudiado como resguardado.

Esta construcción de identidad es asimismo viva como un animal, por lo tanto en continuo movimiento, porque contiene semejanzas y diferencias que son representativas de las culturas que aquí se presentan. Se habló de las zonas mesoamericana y andina, lo cual ya distingue dos culturas con todas sus complejidades. Pero estas a su vez contienen muchas zonas culturales que en diferentes tiempos y geografías dejan su huella en boca de los animales. Tanto las semejanzas como las diferencias deben ser respetadas y este fue un hecho que tuve muy en cuenta en cada capítulo. Por lo que puedo atisbar que la identidad se construye y nos construye a cada momento, como un entramado que va hilando distintos soportes provenientes de zonas culturales que se conjugan, y sus alcances son profundos, así como sus raíces. Estudiar el pasado es una forma en la que queda muy patente el hecho de que los procesos que involucran la identidad de una persona, pueblo o cultura, pueden encontrarse en la literatura bajo representaciones animales. Es como si estos fueron siempre testigos de dichos procesos, así como activos constructores de los mismos, por lo que sus mensajes son reveladores.

La identidad no está escrita en palabras unívocas, bajo un tratado que todo lo contiene representando una sola verdad.

Esperar tal cosa sería en extremo inocente, sobre todo considerando cómo ha sido la propia historia americana dentro de su colonialismo. Un ejemplo claro es la naturaleza misma de la literatura prehispánica. Como toda literatura antigua, se trata de relatos y poemas que circularon antes de forma oral, transformándose así cada vez que alguien los nombraba a su manera. Al pasar a ser palabra escrita, ya sea en tiempos prehispánicos o en los primeros siglos de asentamiento europeo, en lenguas nativas o extranjeras, su transformación no termina. Muchas veces se los sigue interviniendo y estas intervenciones pueden venir de distintas manos. Se trata, entonces, de literaturas fragmentarias y multiformes, donde caben diferentes tiempos. Esta concepción estética de la antigüedad literaria americana se articula con el imaginario visual que, a diferencia de la palabra, no ha sido intervenido de la misma forma, sino que conserva sus cualidades primeras. Ambos entonces se ponen en diálogo para hacer hablar al animal y a la vez recuerdan que difícilmente puede comprenderse a profundidad un ámbito sin el otro, por lo que la mirada abarcadora se hace cada vez más necesaria.

El camino trazado al comienzo de este libro, con sus propuestas, hipótesis y objetivos, fue necesario para crear un mapa del tesoro. De otro modo habría sido muy difícil, luego del recorrido que muchas veces es una verdadera odisea, volver a encontrar la causa de todo lo explorado para develar el valor que contiene en toda su expresión. Perderse en el camino es fácil, pero por más que el mapa fuera muy bien trazado desde un comienzo la flexibilidad fue necesaria. Es imposible imponer a los materiales, literarios y visuales en este caso, cualquier forma o acercamiento. Ellos mismos se resistirán impidiendo que se continúe avanzando por una senda reveladora. Mi trabajo como investigadora fue sobre todo observar estas palabras e imágenes e ir escuchando sus voces animales para que se ordenaran de manera en la que a ellas mismas les conviniera.

No hablo aquí de procesos mágicos e irracionales, aunque en *Fauna improbable* sí pueden encontrarse tales ámbitos de comprensión por su naturaleza mitológica y por lo tanto onírica. Me refiero a la forma de trabajo, misma que debió ser

en todo momento racional y concreta, pues lo que aquí buscaba era llevar una tesis doctoral a un término deseable. Este era presentar un universo prehispánico vinculado al animal mitológico, iluminando referentes que por diversos motivos aun no son suficientemente conocidos a profundidad desde la literatura y el arte. La forma fue encarnada por los materiales mismos, quienes exigieron una coherencia dada por los cuatro elementos. Mis esfuerzos por modificar estas formas a mi supuesta conveniencia fueron por completo derrotados en el camino. Un ejemplo claro es que en un comienzo mi intención era que cada capítulo tuviera la misma extensión y la misma cantidad de contenidos, pero es en la tierra y en el aire en donde se encuentran más ejemplos mitológicos de animales así que el agua y el fuego debieron ajustarse a su realidad si bien no menos importante sí menos cuantiosa. Entonces este universo de animales mitológicos se hizo más verosímil.

El trabajo intelectual como investigadora lleva también a la pregunta de qué sucederá cuando se grafique el punto final, aunque ya sabemos que este punto es colocado por necesidad pues tanto esta como otras investigaciones pueden continuarse por al menos toda una vida. Desde el comienzo hasta el final tuve una proyección muy clara que es la de hacer de esta investigación un material publicable en forma de libro. Ya que en la academia trabajo con la lectura y la escritura, llevar los resultados a una publicación que pueda ser leída por un público variado me parece imprescindible.

Reconozco como una responsabilidad el cumplir con los requisitos académicos en una investigación como esta, extendiendo a su vez los alcances. Se trata de una responsabilidad política a la vez que creativa. Nos encontramos en un momento histórico donde cada vez es más importante la participación de los investigadores en otros ámbitos ajenos a un claustro intelectual elitista. Los trabajos realizados por mis colegas y por mí son de largo aliento y es mi parecer que los tesoros contenidos en estos mapas deben ser compartidos a todo el que desee tener acceso a ellos. Por eso un lenguaje comprensible para lectores especializados y no especializados, así como una

extensión publicable, fueron necesarios en esta ocasión. De esto se desprenden las implicancias creativas, pues fue necesario depurar la escritura para que, sin perder los trasfondos, la forma avanzara en lo posible clara y fluida. Cumplir con todos los necesarios requisitos académicos así como con los que conllevan hacer un libro requiere muchas veces de un doble trabajo que vale la pena poner en práctica.

Ciertamente hacer un libro no es la única vía, así como tampoco soy la primera ni la última en considerar la importancia de abrir las puertas de la academia a la mirada de todo espectador. Más bien se trata de una realidad que bien puede observarse en el continente. De hecho el trabajo intelectual latinoamericano, por lo menos en cuanto al pensamiento y a la cultura se refiere, históricamente ha tendido hacia el lenguaje ensayístico. Esta es la forma que más le ha acomodado por muchos motivos que no es mi intención analizar aquí. Mas sí deseo señalar que dicha forma lo identifica de manera propia y le da una singularidad distinta a cómo se practica el trabajo intelectual en el resto del mundo. Por consiguiente tenemos en Latinoamérica una gran tradición de ensayistas pensadores, quienes han trabajado diversas disciplinas bajo este formato de escritura creando así contenidos que a su vez son valiosos literariamente. Seguir practicando esta tradición a conciencia es significativo porque hace del trabajo del investigador uno que entra en acción de forma más directa.

Los hallazgos que encuentro dentro del trabajo de una investigación llegan mucho más lejos a lo que se alcanza a capturar en la presentación de los resultados. Aquí me detengo en un punto sumamente personal, en el que no se suele ahondar mucho quizás por temor a caer en la falta de rigurosidad científica. Relato a continuación cómo fue en mi caso este hecho. La pregunta sobre el porqué deseaba hacer esta investigación encontraba respuestas en la importancia de estudiar e iluminar estos materiales, lo cual he estado explicando en estas páginas reunidas a manera de conclusión. Mas había otro motivo latente tan profundo que no alcanzaba a vislumbrarlo del todo. En un comienzo este motivo era un sentir más que un razonamiento.

La sensación de tener que realizar este trabajo no sólo por necesidades externas a mí, sino que por causas que eran parte de mi propia historia.

Nací dividida entre dos culturas, con una familia materna chilena y una familia paterna mexicana. Mi lugar de nacimiento tampoco ayudaba mucho para saber a dónde pertenecía yo pues sucedió en los Estados Unidos de donde me fui a los dos días sin tener allí raíces de ningún tipo. Con el tiempo descubrí que mi lugar de origen no era un sitio geográfico, y eso a lo que llamo hogar más bien se distribuía por una región del mundo que abarcaba el extremo sur y norte de un territorio al que llamamos Latinoamérica. Decidí estudiar Mesoamérica y los Andes en esta tesis porque esas son las zonas que contienen literaturas más antiguas en el continente, mas no vi al principio que esto tenía a su vez implicancias biográficas. Realizar el estudio que aquí concluye fue también hacer un arduo trabajo de auto investigación, desde el norte y sur de mis ancestros, hasta lo más animal dentro de mí que sin yo saberlo estaba dictando esta necesidad por medio de intuiciones. Lo cual, dentro de mi experiencia, sólo podía aparecerse bajo formas mitológicas.

El caso individual de esta historia que me contiene seguramente no es de mayor importancia para otro lector salvo por un hecho que lo involucra. Cada vez que estudiamos sobre cualquier tema estamos investigándonos a nosotros mismos, consciente o inconscientemente. Caer en este conocimiento personal y subjetivo, paradójicamente le dio a mi trabajo una luz de mayor rigurosidad con la que no avanzo a ciegas por el entramado que puedo estar planteando. Luego de esta caída en cuenta puedo dejarme a un lado y adentrarme con ojos más despiertos en mis materias de estudio, dándoles todo el protagonismo que se merecen por sí mismas. Dudo si este trabajo externo habría sido posible sin el revelador recorrido interior.

Como la resurrección misma de los personajes mitológicos —Osiris, Jesús, Quetzalcóatl y tantos otros— se transita por la oscuridad para luego alcanzar la luz. Se mira hacia dentro para luego mirar hacia fuera. Los animales de nuestra antigüedad parecen conocer de forma instintiva lo que a nosotros nos

lleva más tiempo graficar en el pensamiento. Pero la separación entre nuestra existencia y la suya es tan difusa que, vista de cerca, se desdibuja por completo. Este animal despertará cada vez que se vuelvan a contar sus relatos, que se observen de nuevo sus imágenes. Ahora se detiene a descansar.

Bibliografía

Bibliografía principal

- Anónimo. *Popol Vuh*. Losada. Buenos Aires. 2007.
- Anónimo. *Popol Vuh*. Fondo de Cultura Económica. Ciudad de México. 2009.
- Anónimo. *El libro de los libros de Chilam Balám*. Fondo de Cultura Económica. Ciudad de México. 1963.
- Basadre, Jorge. *Literatura inca*. Biblioteca de Cultura Peruana. París. 1938. Bendezú Aybar, Edmundo. *Literatura quechua*. Biblioteca Ayacucho. Caracas. 1993.
- De Ávila, Francisco. *Dioses y Hombres de Huarochirí*. Ed. Museo Nacional de Historia e Instituto de Estudios Peruanos. Lima. 1966.
- De Ayala, Felipe Guamán Poma. *Nueva coronica y buen gobierno*. Tomo II. Biblioteca Ayacucho. Caracas. 1992.
- De la Vega, Garcilaso. *Comentarios reales*. Tomos I y II. Biblioteca Ayacucho. Caracas. 1991.
- De Molina, Cristóbal. *Relación de las fábulas y los ritos de los incas*. Iberoamericana. Madrid. 2010.
- De Olmos, Fray Andrés. *Huehuetlatolli. Testimonios de la antigua palabra*. Fondo de Cultura Económica. Ciudad de México. 2008.

- De Sahagún, Bernardino. *Ritos, sacerdotes y atavíos de los dioses. Fuentes indígenas de la cultura náhuatl. Textos de los informantes de Sahagún: 1*. Ed. Universidad Nacional Autónoma de México. 1992.
- Garibay, Ángel María. *La literatura de los aztecas*. Ed. Joaquín Mortiz. Ciudad de México. 1992.
- León Portilla, Miguel. *Quince poetas del mundo náhuatl*. Diana. Ciudad de México. 2003.
- León Portilla, Miguel. *Nezahualcóyotl poesía*. Ed. Biblioteca Nezahualcóyotl. Estado de México. 2012.
- León Portilla, Miguel. *Visión de los vencidos*. Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad de México. 2010.
- León Portilla, Miguel. *Literaturas de Mesoamérica*. SEP. Ciudad de México. 1984. Varios. *Poesie quechua en Bolivie*. Edition trilingue. Patiño. Genève, Suisse. 1990.

Imágenes

- Museo de Antropología. Lima, Perú. Museo Larco Herrera. Lima, Perú.
- Museo Amano. Lima, Perú.
- Museo de Arte Precolombino del Cuzco. Perú.
- Museo Nacional de Antropología e Historia. Ciudad de México. Museo del Templo Mayor. Ciudad de México.
- Museo de Palenque. Chiapas, México.
- Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago de Chile.

Bibliografía secundaria

- Arguedas, José María. *Kachkaniraqmi! ¡Sigo siendo! Textos esenciales*. Fondo Editorial del Congreso del Perú. Lima. 2004.
- Berger, Arthur y Schmid, Josef. *El reino de los animales*. El animal en su medio ambiente. Tomo III. Ed. Espasa. Madrid. 1958.

- Borges, Jorge Luis. *Manual de zoología fantástica*. Fondo de Cultura Económica. Ciudad de México. 2006.
- Brady, James E. y Ashmore, Wendy. "Mountains, Caves, Water: Ideational Landscapes of the Ancient Maya". *Archaeologies of landscape*. Blackwell Publishing. New Jersey. 1999.
- Burnie, David. *Animal*. Ed. Altea. Ciudad de México. 2010.
- Campbell, Joseph. *El poder del mito*. Capitán Swing. Madrid. 2015.
- Campbell, Joseph. *Imagen del mito*. Atalanta. Buenos Aires. 2012.
- Campus, Jaime. "Lugar de origen del conejo". *Boletín de Cunicultura*. Universidad Nacional de Barcelona. Abril 1994. https://ddd.uab.cat/pub/cunicultura/cunicultura_a1994m4v19n108/cunicultura_a1994m4v19n108p73.pdf
- Charbonneau-Lassay, L. *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*. Sophia Perennis. Barcelona. 1997.
- Chevalier, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Herder. Barcelona. 1986.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Ed. Siruela. Madrid. 1997.
- Colombe, Adolfo. "Literatura popular. Palabra y artificio: las literaturas "bárbaras"" en Pizarro, Ana. *América Latina. Palabra, literatura y cultura*. Universidad Alberto Hurtado. Santiago de Chile. 2013.
- Durand, Gilbert. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*. Ed. Taurus. Madrid. 1981.
- Eliade, Mircea. *Mito y realidad*. Ed. Kairós. Barcelona. 2010.
- Foucault, Michael, *El orden del discurso*, Tusquets editores, 1992.
- Gadamer, H.G. *Verdad y Método*. Sígueme. Madrid. 1977.
- Gama, Luis Eduardo. "Una tensa cercanía: Hegel, Gadamer y el concepto de experiencia". *Ideas y Valores*. Volumen 51, Número 120. Universidad Nacional de Colombia. 2002.
- Hegel, W.F. *Fenomenología del Espíritu*. Fondo de Cultura Económica. Ciudad de México. 2017.

- Johansson, Patrick. *Miccacuicatl: cantos mortuorios nahuas prehispánicos. Textos y “con- textos”*. En Varios. Revista *Estudios de cultura náhuatl*. Universidad Nacional Autónoma de México. No. 48. Julio- diciembre 2014. p. 8-87
- Jung, Carl. *El hombre y sus símbolos*. Aguilar. Madrid. 1966.
- Kuckeberg, Walter. *Mitos y leyendas de los aztecas, mayas, incas y muiscas*. Fondo de cultura económica. Ciudad de México. 2000.
- León Portilla, Miguel. *Entrevista Instituto de Investigaciones Históricas*. <https://www.youtube.com/watch?v=YhYhq0jbnLY>
- Lévi-Strauss, Claude. *Tristes trópicos*. Ed. Austral. Barcelona. 2012.
- López Austin, Alfredo. *Los mitos del tlacuache*. Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad de México. 2006.
- López Austin, Alfredo y Millones, Luis. *Los mitos y sus tiempos. Creencias y narraciones de Mesoamérica y los Andes*. Era. Ciudad de México. 2015.
- Lorenz, Konrad. *Fundamentos de la etología. Estudio comparado de las conductas*. Paidós. Madrid. 2011.
- Millones, Luis y Mayer, Renata. *Dioses y animales sagrados de los Andes peruanos. Manuscrito de Huarochirí*. Theatrum Naturae. Madrid. 2013.
- Ovid. *The Metamorphoses*. A.S. Kline. Vermont. 2000.
- Ovidio. *Metamorfosis*. Ed. Austral. Madrid. 2007.
- Pizarro, Ana. *América Latina: Palabra, literatura y cultura*. Ed. Universidad Alberto Hurtado. Santiago de Chile. 2013.
- Santos-Herzeg, José. “Amor, vida, formación: Tras la huella del espíritu hegeliano”. *Thémata. Revista de Filosofía*. Núm. 24. 2000.
- Schneider, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*. Siruela. Madrid. 2010.
- Stahl, Peter. “Animal Domestication in South America”. En Varios. *South American Archaeology*. Ed. Springer. New York, E.U. 2008.

- Stone, Rebecca. *Art from The Andes*. Ed. Thames & Hudson. NY. 2006.
- Varios. *Acercarse y mirar. Homenaje a Beatriz de la Fuente*. Ed. Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad de México. 2004.
- Varios. “Animal Management at the Ancient Metropolis of Teotihuacan, Mexico: Stable Isotope Analysis of Leporid (Cottonail and Jackrabbit) Bone Mineral”. *Plos*. 17 agosto 2016. <http://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0159982>
- Varios. *Etología. El estudio comparado del comportamiento animal*. Ed. Biblioteca nueva. Madrid. 2002.
- Varios. *La Biblia*. Ed. Paulinas. Madrid. 1992.
- Varios. *The Incas. Art and Symbols*. Ed. Banco de crédito del Perú. Lima. 2004. Wittgenstein, Ludwig: “Cuaderno azul”. *Los cuadernos azul y marrón*. Tecnos. Madrid. 1993.
- Zambon, Francesco. *El alfabeto simbólico de los animales*. Siruela. 2006.

Agradecimientos

A Carolina Pizarro, por ser mi admirada maestra de la literatura prehispánica y porque gracias a su sabiduría y fe a través de los años este libro existe.

A Laura Piñeirúa, con quien me enamoré del arte prehispánico.

A Felipe Santander por su amistad, su talento en la portada y por ayudarme en el registro fotográfico de las piezas en los museos del Perú.

A Ana Pizarro por su generosidad y por el bello texto de la contraportada.

A Esteban Arias Zúñiga, mi madre Rosa María Bulnes y mi tío Juan Bulnes por ayudarme en el registro fotográfico de las piezas en los museos de México.

A mis padres y ancestros, por entregarme la vida y su apoyo.

Este libro fue posible gracias al apoyo de la Universidad de Santiago de Chile a través de la Vicerrectoría de Vinculación con el Medio. En la presente edición trabajó el equipo completo de Editorial Usach:

Director
Galo Ghigliotto

Equipo editorial
Catalina Echeverría (editora)
Katherine Hoch (editora)
Consuelo Olguín (editora)
Emiliana Pereira (editora)
Andrea Meza (diseñadora)
Ana Ramírez (diseñadora)
Andrea Estefanía (diseñadora)

Equipo administrativo
Martín Angulo (encargado de área)
Claudia Gamboa (secretaria)
Daisy Farías (auxiliar de servicio)

Equipo comercial
Darío Núñez (encargado de área)
Javier Solís (ventas)
Pablo Masquiarán (asistente de bodega)

Equipo librería Lastarria
Constanza Fernández (encargada librería)
Samuel Arancibia (librero)
Valentina Ruíz (librera)
June García (RR.SS.)



*

Esta
primera
edición de *Fauna
improbable. Animales
mitológicos de la antigua
América* se terminó de imprimir
en mayo de 2024 en los talleres de
Eclipse Impresores con un tiraje de 100
ejemplares.

Para los textos de portada se utilizó la
tipografía Bogart Trial; para el
interior se utilizó la tipografía
Stempel Garamond LT
Std.

