

Los mariscadores y los orígenes de la iconografía andina

Shellfish gatherers and the origins of the Andean iconography

Cristóbal Campana Delgado

Investigador. Exdirector del Proyecto Especial Complejo Arqueológico de Chan Chan, Perú.
cmcampanad@hotmail.com

Resumen

En el Arcaico Tardío, antes del uso de la cerámica y de un desarrollo agrícola con regadío, en Huaca Prieta, un sitio del litoral norteño, aparecen muchas imágenes relacionadas con la recolección de mariscos, más que con la pesca, teniendo como soporte físico, sencillos tejidos de algodón, planta que debió ser cultivada en las “tierras vegetales” originadas por los efectos de desertización en los alrededores de los humedales, los que más tarde se convertirían en *huachaqes*, manejados como huertos familiares. A la par, hay imágenes de felinos, águilas pescadoras y “triángulos escalonados”.

Las imágenes en los tejidos de su época plantean tres hipótesis: 1ª, el sembrío del algodón; 2ª, que el tejido era un bien suntuario, con imágenes ordenadas por un canon preestablecido y, 3ª, la existencia de una ideología religiosa. En el texto se desarrollan las respuestas a preguntas gravitantes: ¿Por qué representaron mariscos y no peces u otros alimentos importantes? ¿Por qué serían los mariscadores los primeros en desarrollar esa iconografía compleja y trascendente? ¿Por qué los caparzones de dos cangrejos (*Platyxanthus orbignyi*), hembra y macho (concepto dual), ya tienen el rostro sintetizado del jaguar? En el de la hembra, en la parte correspondiente a la “huevera”, tiene una “boca sonriente”, asociando así la risa con el fenómeno de dar vida; en cambio, la boca agresiva y con colmillos del jaguar, en el cangrejo macho, representaría la muerte, como fenómenos conjuntos y alternantes. También *dualidad*. Estos símbolos propios del felino permiten deducir que su prestigio era anterior, para conferir “sacralidad” a los mariscos y a otros seres. En el análisis del campo social se advierte que el grado de desarrollo permitía obtener excedentes para la construcción de “edificios públicos” y que los grandes señores fueran coronados por el símbolo marino de la ola, al igual que el caracol (*Conus fergusonii*) que lleva en el ápice una ola a manera de corona, idea que se mantuvo en toda la iconografía andina.

Ligados a estos símbolos de mariscos, aparece otro –geométrico– al que hemos denominado “triángulo escalonado”, el cual suele duplicarse o cuadruplicarse, configurando la *chacana*. Pese a la claridad de su imagen en los tejidos, pareciera no haber sido detectada en su valor significativo. En tanto, en uno de los dos mates, las figuras de dos triángulos a los costados de la cabeza del personaje central son claros, pero no se advirtió que era un símbolo del poder de los señores que construyeron los edificios para estudiar y predecir el tiempo.

Palabras clave: mariscadores, iconografía andina.

Abstract

In the Late Archaic Period, before the use of pottery and the development of agriculture with irrigation, in Huaca Prieta, an archaeological site in Peru's North Coast, appeared many images related to shellfish gathering on simple cotton textiles, plant that had to be cultivated in dry organic soils near wetlands, which later were transformed in *huachaques* managed as family orchards. At the same time, images of felines, fish eagles and "stepped triangles" appeared.

The images in textiles conduct to three hypothesis: 1st, cotton cultivation; 2nd, textiles were luxury items, with images ordered by a established canon and, 3rd, existence of a religious ideology. In the text, we answer to important questions: Why did they depict shellfishes and not fishes or other important aliments? Why would shellfish gatherers be the first to develop that complex and significant iconography? Why do the carapaces of two crabs (*Platyxanthus orbigny*), female and male (dual concept), have a schematic depiction of a jaguar's face? In the female, we observe that in the area corresponding to the reproductive organs, there is a "smiling mouth", associating the smile with the phenomenon of giving life. Otherwise, the aggressive mouth and jaguar teeth, in the male crab, would represent death, as complementary and alternate phenomenon. Also *duality*. These symbols of the feline show that its prestige had emerged previously and its depictions were used to "sacralize" shellfishes and other beings. The level of development allowed to obtain surpluses for public building. Principal lords were crowned with the marine symbol of the "wave", as well as the sea snail (*Conus ferguson*) carry a "wave" as a crown, idea that was continued along Andean iconography.

Related to these shellfish symbols, a geometric symbol named "stepped triangle" appeared. When it is duplicated or quadruplicated, it configures the *chacana*. Despite the clarity of this image in textiles, it seems that its significance has not been detected. Meanwhile, two triangles at the sides of the main personage's head are clear in one of two gourd vessels, but it was not noticed that they were symbols of power among the lords who erected the buildings for studying and predict weather and future.

Keywords: shellfish gatherers, Andean iconography.

Hagamos notar que, así como el hombre moderno se estima constituido por la Historia, el hombre de las sociedades arcaicas se declara como el resultado de cierto número de acontecimientos míticos. Ni uno ni otro se consideran “dados”, “hechos” de una vez para siempre, como por ejemplo, se hace un utensilio, de una manera definitiva. (Eliade, 1994)

Introducción y deslinde

Es natural que cualquier sociedad de los Andes Centrales haya hecho imágenes representando seres o paisajes propios de su entorno. Pero, en este caso, en un paisaje costero del litoral norteño, las imágenes son múltiples y están relacionadas con la recolección de mariscos y tienen como soporte físico sencillos tejidos de algodón. Son pequeñas obras textiles que no eran para abrigo y que debieron ser usadas como elementos distintivos. Esto presupone la existencia temprana de sociedades complejas con excedentes para mantener un aparato social capaz de construir edificios “públicos” y ceremonias que fortalezcan a un grupo de poder con una ideología religiosa.

Las imágenes en los tejidos presuponen tres hipótesis a explicar: 1ª, el sembrío del algodón; 2ª, que era un bien suntuario con imágenes ordenadas por un canon preestablecido y, 3ª, la existencia de una ideología religiosa. Las preguntas previas más gravitantes serían: ¿Por qué mariscos y no peces u otros alimentos fueron el tema principal? ¿Serían los mariscadores los primeros en desarrollar esa iconografía compleja y trascendente? ¿Por qué un caracol o *Conus* (*Conus fergusonii*) lleva en el ápice una ola a manera de corona, la cual aparece en toda la iconografía andina? ¿Por qué el caparazón del cangrejo tiene el rostro sintetizado de un felino mostrando sus caninos? ¿Y por qué la imagen de un cangrejo hembra, en la parte correspondiente a la “huevera”, tiene una “boca sonriente”? (Fig. 1).

Es necesario recalcar la importancia de los tejidos en este sitio del Precerámico, pues son los primeros en mostrar imágenes de los alimentos “sacralizados”, agregándoles rostros felínicos, ojos, bocas y otros elementos significativos. Los hay en serpientes de dos cabezas, en aves dobles y opuestas, y en una serie de imágenes que bien podrían ser los claros antecedentes del concepto de *dualidad* y del uso de símbolos propios de una iconografía estructuralmente ordenada (Bird, 1948, 1963, 1973). Lamentablemente, poco se ha avanzado en deslindar la relación entre alimentos, iconografía y simbolización, agregando que, desde entonces, en esta relación alimento-símbolo ya habían otros con otros valores sémicos cuya expresión formal es geométrica.

No se puede creer que las representaciones de un rostro felínico, dispuestas en diferentes partes de una imagen, pudieran ser recursos del artista que tejió las imágenes, porque, si comparamos en otras imágenes equivalentes de sociedades posteriores como de los chavinos, mochanos o de los Nazca, veremos que obedecían a un ordenamiento litúrgico (Fig. 2) y, con ello, a los patrones establecidos para representar las fuerzas naturales (Campana, 1983, 2015), con sus respectivos elementos simbólicos

como partes de un vocabulario específico o “la omnipresencia de una estructura lógica interna que se deriva de la tradición andina. Esta dicta el canon para sus partes específicas” (De Bock, 2012, p. 30).

Ligados a estos símbolos de mariscos, aparece otro –geométrico– al que hemos denominado “triángulo escalonado”, el cual suele duplicarse o cuadruplicarse. Pese a la claridad de su imagen en los tejidos, pareciera no haber sido detectada en su valor. En tanto, en uno de los dos mates, las figuras de dos triángulos a los costados de la cabeza del personaje central, según el dibujo de M. Covarrubias, son claros, pero no fueron advertidos en su momento como posibles símbolos. Más tarde, fue H. Bischof (1999) quien los identifica y describe como dos símbolos, uno a cada lado

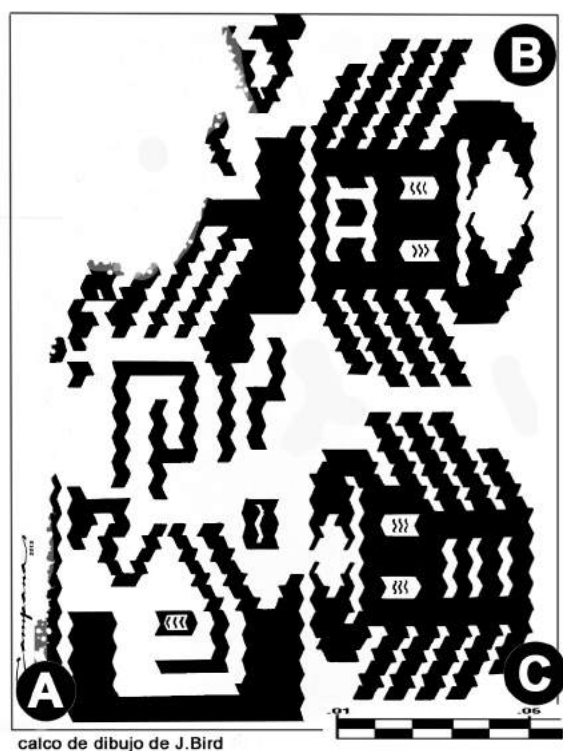


Figura 1. Las tres figuras, A, B, y C, son simbólicas con un canon establecido para sus formas, de origen marino, asociado a la recolección de mariscos. Huaca Prieta (2500 a. C.) (Fragmento textil).

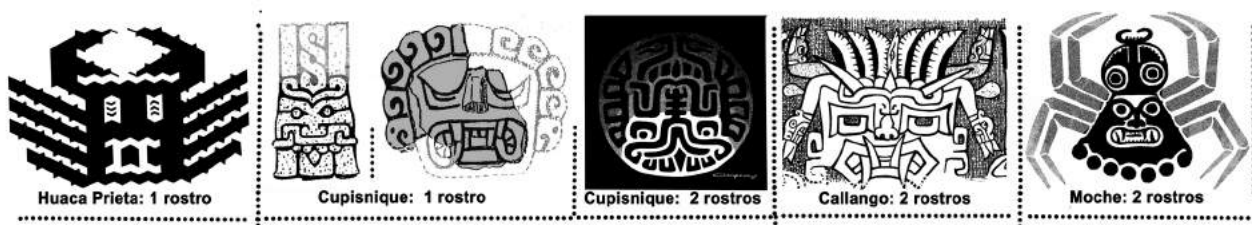


Figura 2. El rostro frontal del felino. Puede aparecer como uno solo o como rostro doble.

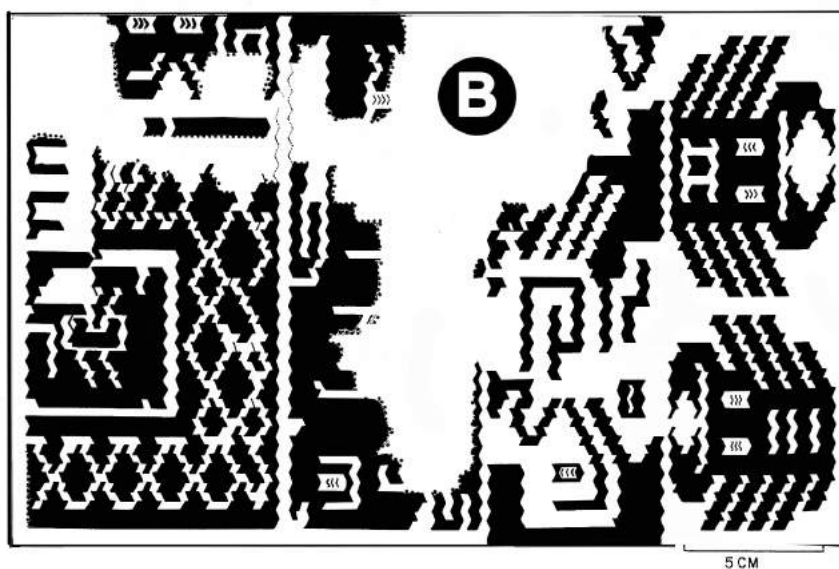
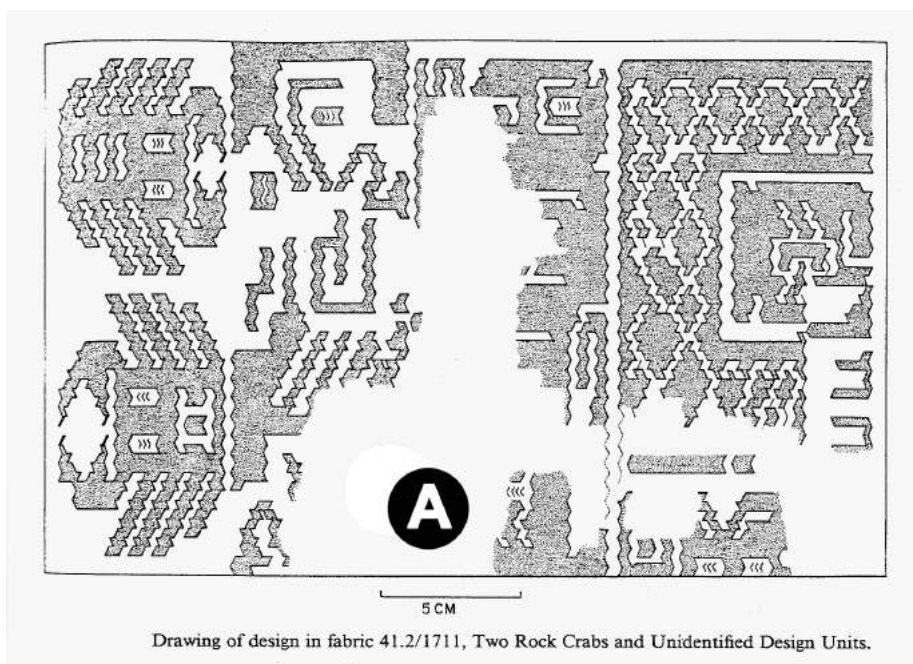


LÁMINA 1. Se trata de un fragmento de un tejido de Huaca Prieta, entre varios otros, pero que –en este caso– en el **A** al voltearlo se hacen visibles otros animales como el caracol *Conus* con una ola en el ápice. En el otro extremo, en **B**, posiblemente una red, una nasa cuadrangular y una langosta. J. Bird (1948) advirtió que los tejedores con mucho cálculo entre los hilos de trama ya usaron elementos simbólicos para caracterizar a los seres sacralizados.

J. Bird anotó en su cuaderno de campo la presencia de “ojos simbólicos” para varios seres en otras imágenes, hecho que ha sido ampliado y ratificado por J. Hyslop (1985) en la selección de tejidos por Milica Dimitrijevic y el citado estudioso y descubridor.

del rostro. El “triángulo escalonado” tiene tres “gradas” y cuatro niveles, los que corresponderían a convenciones relacionadas con el poder¹, cuyos valores y cálculos numéricos según su disposición nos llevan a desarrollos matemáticos muy interesantes (Fig. 3).

A estas imágenes simbólicas más simples y tempranas las hemos denominado *símbolos elementales* para facilitar nuestro análisis. Son de tres tipos: **A**, asociado a seres del contexto paisajístico, básicamente el jaguar, el águila pescadora y la serpiente. **B**, a los que se les asocian dos imágenes de mariscos (el caracol y la pareja de cangrejos), los que suelen aparecer con pequeños rostros felínicos y/o con partes de este rostro, a los que –luego– veremos ya como símbolos elementales. Y, **C**, imágenes geométricas que parten del “triángulo escalonado” para configurar otras imágenes (Fig. 3). Esto nos dice que las imágenes del jaguar, su síntesis facial y las divisiones de sus rasgos naturales, como boca, colmillos, ojos, ceño, etc., se convierten en símbolos elementales, los que en varios casos “actúan” fuera del contexto facial, por sí mismos, modificando los significados. En los pequeños felinos de Huaca Prieta aparecen ojos en el tórax, bajo el título de *eye symbol in square units* (Bird y Hyslop, 1985, p. 162, fig. 126, p. 180).

Existen otros símbolos como la ola, y los ya enunciados como el “triángulo escalonado”, la *chacana*, etc., los mismos que pueden fusionarse o ampliarse modificando la forma y los parámetros de su significación. Todos llegan a configurar estructuras numéricas a base de 2,

¹ El autor (Campana, 1995a, 2015) anotó su presencia simbólica conjuntamente con las otras formas de representación que incluía a la “pirámide”, al “sepulcro” y a la *chacana*.

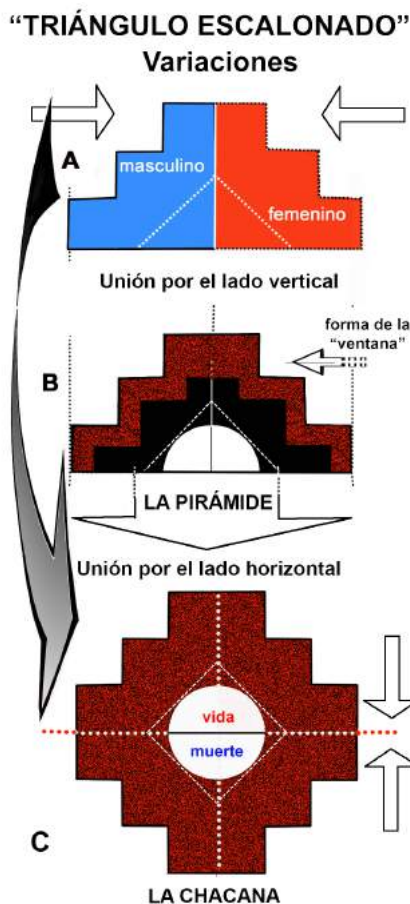


Figura 3. Evolución del “triángulo escalonado” a la *chacana*. Origen y muerte.

3, 5 y 7, cantidades que –evidentemente– tienden a relacionarse con calendarios y armar una visión cosmogónica, relacionada con los astros. El caso del “triángulo escalonado” tiene o muestra una evolución formal bastante lógica: si se une por el lado vertical, deviene en la “pirámide”; si a esta se la invierte sin unirla o duplicarla, aparece la imagen de la “sepultura real”. Pero, si duplicamos la “pirámide”, aparece la *chacana*. Como este símbolo cuadruplicado de la *chacana*, comienzan a aparecer las cantidades propias de calendarios que expli-

can su cosmovisión con rigores matemáticos (Fig. 11 C).

Al conjunto de imágenes que dejaron las diversas sociedades que vivieron en los Andes antes de la llegada de los castellanos, las entendemos como *iconografía andina*, sin definidos límites espaciales ni temporales. Eso porque tienen cierto parentesco formal derivado de una forma de pensar, tradicional y no pocas diferencias derivadas de sus correlaciones de espacio y tiempo. Es posible deducir que un conjunto de ideas básicas determinadas por una ideología religiosa y asociada al poder, partieron como patrones icónicos o morfológicos, los cuales –lentamente– se fueron enriqueciendo y modificando al adaptar formas de seres propios de otros ecosistemas y escenarios sociales. Así, se diversificaron, adquiriendo personalidades estilísticas propias más locales. No hay pues *una* iconografía propia de una sola sociedad, sino varias que trascienden y coinciden por sus elementos estructurales ideológicos, cuyas formulaciones las iremos definiendo.

Los estudios actuales versan sobre imágenes complejas y desarrolladas, analizando atributos y acciones significantes de personajes a quienes se les asignan poderes sobrenaturales, los que en la mayoría de los casos, son aceptados como “deidades”, sin ninguna demostración previa de los signos de esa “sobrenaturalidad”, “sacralidad” o “divinidad”. Las propuestas se fundamentan en la presencia iterativa, recurrente o magnificada de alguna imagen que muestra caracteres diferentes a otras más simples. En cambio, nuestro objetivo central es identificar y establecer esos rasgos, sus diferencias, su valor significativo según niveles y mecanismos de asociación.

1. Facetas del problema: objetivos e hipótesis

Existe un consenso de que cada sociedad y su cultura tienden a explicar el mundo que les rodea, creando entes con poderes sobrenaturales, capaces de ejercerlos por sobre los poderes humanos. Ya se ha discutido lo suficiente lo referente al particularismo histórico y su implicancia en la comprensión de cada sociedad (Kroeber, 1959; Linton, 1956; Malinowski, 1966), porque la personalidad cultural tiene roles preponderantes (Mead, 1968; Radcliffe-Brown, 1972). En algunos casos, los dioses son “creadores del mundo” planteando una cosmogonía. También son creadores de otros dioses menores explicando así una teogonía. Paralelamente, hay mitos donde los dioses aparecen como creadores de la naturaleza o representan las fuerzas de esa naturaleza creada. En otros, son seres humanos que –de alguna manera– reordenan el caos producido por alguna hecatombe o crisis ecológica. Estos son los *héroes culturales* que cambian las cosas hacia un nuevo orden y así es como aparecen en la mayoría de los mitos andinos. Sus posibles representaciones mostrarán atributos visibles para el respectivo reconocimiento de sus poderes y misterios, organizando para sí una *hierofanía*.

Por la forma o el contenido, las imágenes pueden ser *simples*, *elementales* o *complejas*, desde el punto de vista de sus significados. También pueden ser *profanas* o *sagradas*, según sus ejecutores y expresiones comunicativas. Son *simples* cuando solo intentan representar un ser o un objeto. Son *elementales* por su valor constitu-

tivo para configurar otras, aun representando objetos simples o aislados, sin conexiones aparentes con otras imágenes, pero con un significado adscrito que las haga diferentes o que sirva como rasgo diferenciador. Son *complejas* cuando hay varias imágenes simples y elementales conformando una mayor en forma concurrente, con uno o varios mecanismos de conexión simbólica entre sí. Estos mecanismos tienen cierto parecido a la sintaxis en el lenguaje.

2. El tiempo: entre lo cotidiano y lo eventual

Las actividades básicas y cotidianas del hombre son las de proveerse de alimentos para subsistir. Si eso es lo básico, los alimentos tendrán un significado valorativo que explique su existencia, su obtención y la caracterización de los poderes de las fuerzas o “deidades” en relación. De esas relaciones se derivan las tensiones más importantes de los sistemas ideológicos, en cualquier sociedad temprana, entre alimentos y poder. En este caso de estudio, los mariscos tienen imágenes muy ilustrativas y con datos específicos de sus sistemas sexuales y de alimentación; es decir, que expliquen la vida y la existencia.

Las imágenes de actividades humanas reflejan lo cotidiano y lo eventual. Lo que acaece y lo que acontece. Lo cotidiano no intenta dejar evidencias en imágenes para ser recordadas. En cambio, lo que acontece o es eventual tiende y debe ser recordado y, por ello, es necesario convertirlas en imágenes más perdurables. Las actividades cotidianas suceden a la gente y el tiempo, sin producir imágenes trascendentes: terminan al concluir el acto mismo, a diferencia de lo eventual que es más duradero, sobre todo cuando se lo convierte en ceremonia.

Un *marisco* es “cualquier animal marino, invertebrado, y especialmente el crustáceo o molusco comestible” (Real Academia Española, 1970, p. 854). Lo interesante del caso es que los mariscos tienen más presencia en la iconografía del Arcaico Tardío

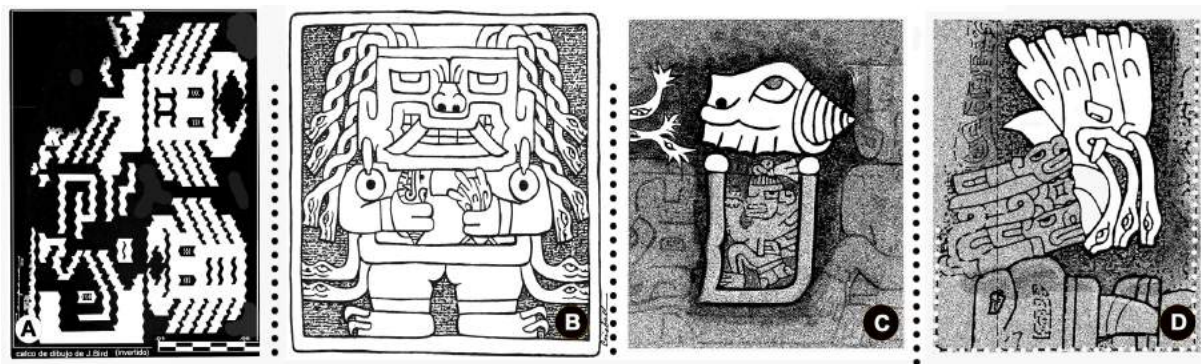


Figura 4. **Mariscos:** **A**, en tejido de Huaca Prieta, el caracol y una pareja de cangrejos, el macho tiene la cabeza del jaguar. **B**, personaje con caracol y espóndilo en sus manos definen el sexo: derecha-caracol-macho, izquierda-espóndilo-hembra. **C**, *Strombus* “da origen” a estructura en “U”, y **D**, concha de espóndilo sobre la cabeza del personaje del obelisco Tello, dando origen a serpientes. Estos tres últimos son de Chavín.

que los peces u otro tipo de alimentos obtenidos por acciones de caza o pesca. Aquí se inicia el problema: la obtención de mariscos es *eventual* y la caza y la pesca son actividades más *cotidianas*.

Intentaremos una explicación que nos conduzca a una visión cosmogónica o cosmológica: para obtener mariscos se tiene que esperar que la luna “retire” las aguas marinas para que los mariscos estén más “a la mano”, así, entran en juego la luna, las estrellas y sus relaciones con el tiempo. En cambio, un pescador tenía que estar todo el tiempo alerta para pescar o “cazar” peces con una lanza o un palo aguzado, antes de la invención de la red: no se preocupaba mucho en los problemas estelares.

Las acciones de mariscar reclaman un ordenamiento de sucesos, para establecer relaciones entre lo eventual y cíclico. Esto desarrollará ideas y formas de pensar que integren al hombre dentro de su medio, junto a otros fenómenos eventuales, aun interestelares que no controla, pero que debe “saber”. Si entra en juego la luna, en su análisis, también tendrá que medir los espacios en donde intervienen la luz lunar y las estrellas. Esto le obliga a entender más rigurosamente su entorno, midiendo el tiempo y sus espacios. Así, entenderá que no está solo y que hay otras fuerzas que deben ser integradas dentro de un cuerpo de ideas, construidas y con medidas. Entonces, aparecerán los mitos y las ideas sobre la existencia de fuerzas no humanas por sobre la cotidianidad, pero el *conocimiento* de esas medidas, es decir, el *saber*, le permitirá subsistir (Fig. 4).

En los tejidos de Huaca Prieta, las imágenes de mariscos como caracoles, cangrejos² u otros tienen algún elemento simbólico morfológicamente ajeno a su naturaleza. Por ejemplo: la concha de un caracol tiene un ojo como el de un ser humano y una boca de perfil, propia de mamíferos, como la del jaguar, y –además– tiene una ola como corona (Fig. 1 A). Otro caso muy significativo es la imagen de una pareja de cangrejos (*Platyxanthus orbignyi*), de notable prestigio alimentario desde el Paijajense, después del ascenso del nivel del mar (Gálvez, 2004; Briceño, 2004, p. 20). Estos cangrejos de color violáceo están diferenciados sexualmente: el macho, además de sus rasgos naturales que definen su sexo, tiene en el caparazón dos ojos y una boca con colmillos, como la que conocemos como “boca felínica” (Figs. 1 B, 1 C). Y, la hembra, tiene su caparazón con la “huevera” desplegada, en la que muestra tres líneas quebradas que recuerdan a la “boca sonriente” o “boca-vagina”, símbolo de la función reproductora de una vagina, pero dibujada (más tarde) como una boca de donde nacen serpientes, frutos u otras partes del cuerpo del mismo ser.

Es notable la aparición de dualidades en complementariedad, es decir, que lo uno no puede estar o existir sin lo otro. Por ejemplo, en la boca antropomorfa del *Conus*, que significaría la alimentación y la vida, de su labio inferior sale una probóscide venenosa para matar y capturar a las presas (Campana, 2015, p. 186). Así, es la vida y la muerte a la vez. En la imagen, esa probóscide que sale de la boca prosigue hasta llegar al ápice del *Conus* donde se convierte en ola, símbolo del poder. En este caso, el poder obtener los alimentos es una forma del poder representado en la corona o el

2 Se trataría de la especie *Platyxanthus orbignyi*.

“poder” entre la vida y la muerte (Fig. 1).

Si los símbolos de las nociones de la vida aparecen en imágenes desde muy temprano, así también aparecerán las nociones de la muerte, como otro aspecto de la vida. Es decir, como una noción lineal doble o de *dualidad*, que si se oponen, también se complementan y explican. Así, aparece el “triángulo escalonado” simple y doble, la ola simple y doble, el ofidio como serpiente bicéfala³ y la falcónida, como águila pescadora⁴ con rostro felínico, doble o en vuelo opuesto. Estas imágenes ya están presentes en los tejidos de Huaca Prieta, lo cual quiere decir que, antes de que los mariscos tengan su caracterización simbólica propia, ya existían otros conceptos y símbolos derivados de seres de ese medio ambiente que podían exhibir fuerza y poder, los cuales serían el jaguar, el águila pescadora y la serpiente, a los que hemos dado en llamar la *triada sagrada*, porque “sacralizan” a los seres que los portan.

Estos símbolos, aparentemente unitarios, siempre suelen expresarse a manera de oposiciones, que no se excluyen, sino que se complementan, ampliando o enriqueciendo la noción básica de lo sagrado. El “triángulo escalonado” es rectángulo y escaleno, cuya hipotenusa tiene tres ángulos, razón de su nombre. Se duplica por el lado recto, a su derecha, y pasa a ser, así, la mitad de otro, cuya base es plana y horizontal, configurando la imagen de una pirámide trunca, imagen del poder religioso. En la figura de un rostro antropomorfo, existente en un mate de Huaca Prieta (Fig. 5), aparece por primera vez cada triángulo, a cada costado de dicho rostro confiriéndole jerarquía al personaje. Es evidente que desde aquellos tiempos el lado derecho (masculino) era más grande y con más información.

3. El método

La ausencia de escritura no nos permite leer la información referente, siendo esta la que expresa la validación y el fundamento del significado de las imágenes (Panovsky, 1955). Los conceptos de apertura metodológica hacia una valoración relativista cultural (Herskowitz, 1962; Benedict, 1964; Beals, 1960) nos permiten entender las diferencias –y aun– los paralelismos creativos de diversas culturas en un mismo nivel, sin pretender con ello algún parentesco. También, se ha propuesto la existencia de estructuras dentro de los mitos (Levi-Strauss, 1968), que al asociarse a las estructuras mentales de una sociedad, se pueden reflejar también en la estructuración de imágenes visuales ligadas a imágenes literarias o lingüísticas.

Entendiendo que ciertos rasgos elementales son formas representantes de significados, valores o señales sacralizantes, el paso siguiente sería establecer relaciones de ubicación y número dentro de un contexto mayor. Si usamos el ejemplo de la ola, veremos en qué parte de un jaguar se la ubica como corona, pues en otras partes del cuerpo, son dobles, para representar la fuerza. La ola que apareció coronando el *Comus* de Huaca Prieta se la verá coronando águilas, jaguares u hombres sacralizados. Solas o varias, significarán movimiento en el mismo sentido o en sentido opuesto en

3 La imagen del ofidio es casi siempre la representación de la “boa” *Boa constrictor ortonii*.

4 El águila que anida en la costa y pesca en el mar es el ñamla, nianla, ñampal, cuyo nombre científico es *Pandion haliaetus*.

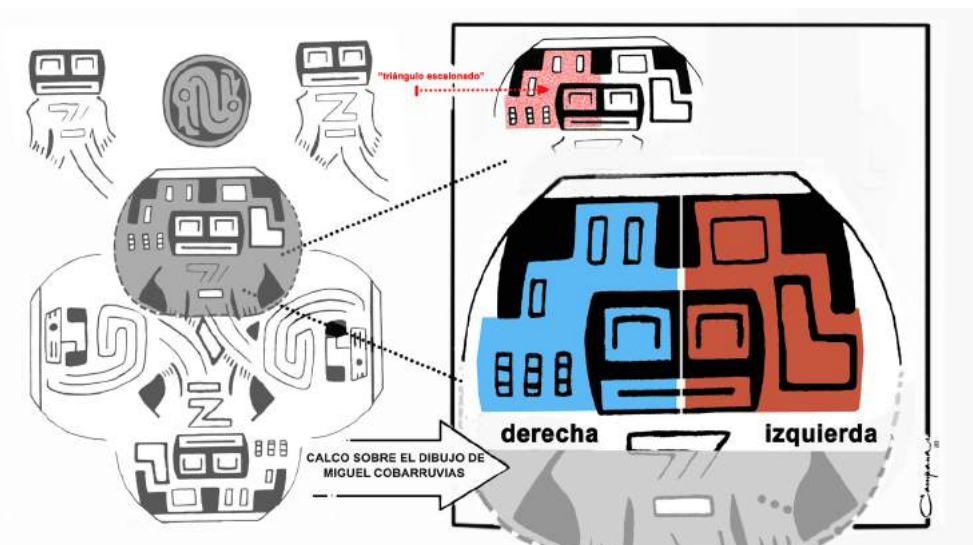


Figura 5. Los dos “triángulos escalonados” formando la “pirámide”. El derecho en azul es más grande y masculino.



Figura 6. El ojo como símbolo elemental. En A, nueve ojos excentos. En B, dos ojos excentos y cuatro en los rostros. En C, dos ojos y dos bocas en pareja de espóndilos, moluscos que no los tienen a la vista.

el cuerpo del jaguar o de la falcónida, o porque algunos caracoles o conchas fueron representados como levógiros. La misma imagen de la ola puede ser sacralizante si está en el cuerpo de la supuesta deidad, o como parte “narrativa” o descriptiva del “ambiente de origen”, si está fuera del cuerpo sacralizado.

Muchos de estos rasgos y su disposición aparecen ya desarrollados en la iconografía de Huaca Prieta y en otros lugares coetáneos del litoral norteño. Las formas complejas están configuradas por conjuntos de pequeñas imágenes duales o con dos cabezas opuestas e identificadas por Rowe (1963) y González (1976) en Chavín. Además, sus diseñadores las conformaban fusionando diferentes especies –*anastomosis*– o ubicando algunas formas simbólicas como ojos y bocas fuera del contexto facial, pudiendo ser en el pecho, las alas o en los pies, a lo que denominamos *anamorfosis* (Campana, 1993).

En los casos de “bocas simbólicas”, ya aparecen como signos dispuestos en las diversas partes del cuerpo de seres mayores para asociar esa ubicación arbitraria con los lugares de nacimiento de otras partes del cuerpo, como alas, piernas, cola, cabeza, etc. (Campana, 1993). En cuanto a los “ojos simbólicos”, cuando están fuera de algún rostro, desconocemos su función o significado. En las imágenes, la boca o los ojos pueden aparecer fuera de su contexto facial, por ello los denominamos como *autosémicos*, por tener valores signícos por sí mismos (Fig. 6). En un tejido de Huaca Prieta, Bird y Hyslop (1985) advirtieron la presencia de un “ojo simbólico” en el cuerpo del jaguar y de otros seres. Nosotros seguiremos insistiendo en que la ola aparece coronando a un caracol, el *Conus fergusonii*. En los mismos tejidos de Huaca Prieta también aparecen como elementos simbólicos la boca, el ojo, los colmillos, etc. Con estas aclaraciones metodológicas, podremos explicar el fenómeno signifi- cante desarrollado por los mariscadores.

4. Mito e imagen: sus discursos

Las sociedades andinas muestran una creación iconográfica e ideológica conformando series icónicas de estructura representativa. Esta se mantuvo hasta los tiempos del Incario; aunque cambiando de estilo, perduró un esquema ideológico ordenado. Esta estructura iconográfica es lo más importante: como ideología, en su discurso, tenemos la poca información que se encontró a la llegada de los castellanos y no fue entendida. En su iconografía, expresó la *dualización* de formas e imágenes, cabezas dobles y opuestas –*anatóricas*–, fusionando seres de especies diferentes –*anatóricas*–, insertando partes simbólicas en otras partes del cuerpo –*anamóricas*–: todo de acuerdo a números o cantidades recurrentes, ordenando calendarios para sus ceremonias. Este discurso fue el menos entendido.

La presencia muy temprana de dos seres provenientes de mares ecuatoriales fue conocida como el mullo⁵: un caracol y una concha de caparazón encarnado (*Conus fergusonii* y *Spondylus princeps*); plantean un posible origen con alto valor significativo y más al norte (Lanning, 1967). A las imágenes de estos, se les agregaban olas, “bocas simbólicas”, “ojos simbólicos” en cualquier parte del cuerpo, “triángulos escalonados”, etc. Estas imágenes se mantuvieron con cierta unidad en sus contenidos desde el Arcaico Tardío hasta el Incario, pese a los cambios de escenario.

Cualquier estudio que se haga buscando los orígenes de imágenes o conceptos ideológicos, como en este caso la iconografía andina, nos exige comenzar desde las creaciones más tempranas cuyos asertos se mantengan presentes hasta las sociedades más tardías del mundo andino. Entonces, las imágenes de los tejidos de Huaca Prieta servirán para comparar qué es lo que subsiste en las imágenes de sociedades posteriores, entendiendo que estas, más la ideología asociada, tendrían su origen en esas imágenes del Arcaico Tardío.

Estudios iconográficos sostienen que una iconografía religiosa u orgánica, a base

5 El término runa simi *mullo* o *mullu* se refiere no solo al bivalvo (*Spondylus princeps* o *Spondylus calcifer*), sino también a los grandes caracoles de la provincia Panámica, como el *Conus* sp., *Conus fergusonii*, *Conus patricius*; o también, el *Strombus galeatus* o el *S. peruvianus*, etc.

de imágenes complejas, suele aparecer con la agricultura, reflejando las relaciones entre las fuerzas de la naturaleza que intervienen en las actividades agrícolas y el uso del poder. Pero, en el análisis que hacemos, comienzan antes: en el Arcaico Tardío y con la horticultura familiar (Campana, 1993)⁶. El sol, las lluvias, el rayo, el agua o el trueno fueron convertidos en expresiones o caracteres de las deidades (Tello, 1923; Carrión Cachot, 1955; Arguedas, 1941; Berezkin, 1972; Gölte, 1974; Benson, 1975; Duviols, 1976; Hocquenghem, 1987).

Es poca la investigación que aprecie, analice y caracterice las sociedades andinas para establecer las diferencias ideológicas en el planteamiento de las particularidades culturales andinas. Dentro de esa esfera, pareciera que tenemos una especie de substrato cultural más “occidental”, inmanente, que orienta “nuestra” manera de entender a “seres supranaturales” con sus equivalentes en la teología de otros pueblos (Mauss, 1985). Sería parte del inconsciente colectivo, de un substrato mental pautado, que no permite calificar, definir o interpretar las deidades creadas por otras sociedades. Es –pues– nuestra perspectiva cultural la que configura un modelo crítico, parcial, negándole valores a la estructura ideológica andina o a todo aquello que no sea “occidental cristiano”.

El mito fue y es valioso, tanto para los hombres “primitivos” como para los contemporáneos nuestros. No hay religión que no fundamente sus valores, ideología y ceremoniales en sus mitos. Toda religión es un ordenamiento mítico dado por *verdadero*, en un supuesto mundo sobrenatural. Ordenamiento que se refleja en la mayoría de las acciones familiares, ceremoniales y en las explicaciones de la realidad o de “la creación”. Los hechos dentro de los mitos son aceptados como “historia sagrada”.

El mito es, pues, un elemento esencial de la civilización humana; lejos de ser una vana fábula. Es, por el contrario, una realidad viviente a la que no se deja de recurrir; no es un modo alguno de una teoría abstracta o un desfile de imágenes, sino una verdadera codificación de la religión primitiva y de la sabiduría práctica [...] El conocimiento que el hombre tiene de la realidad le revela el sentido de los ritos y de los preceptos de orden moral, al mismo tiempo que el modo de cumplirlos. (Malinowski, 1955, p. 101)

Es esta irrupción de lo sagrado la que fundamenta realmente el mundo y la que lo hace tal como es hoy día. Más aún: el hombre es lo que es hoy, un ser mortal, sexuado y cultural, a consecuencia de las intervenciones de los seres sobre naturales. (Eliade, 1994, p. 13)

En el espacio andino, los pobladores:

Vivían vidas precarias. Sequías, inundaciones, sismos, erupciones volcánicas y heladas, plagas y enfermedades eran algunas de las amenazas al sostenimiento de la vida misma. Los habitantes de los Andes desarrollaron sistemas de creencias para explicar estos sucesos y guiar así las acciones de la sociedad. En pocas palabras, los pobladores andinos rindieron culto a sus

6 El autor, en varios estudios, ha demostrado las diferencias tecnológicas e ideológicas entre agricultura y horticultura, valorando el uso de los *huachaques*.

antepasados porque les atribuían el poder de influir sobre el clima y la naturaleza, así como de intervenir activamente en la vida diaria de la comunidad. (Ramírez, 2008, p. 37)

En el pensamiento andino, el hombre es *mallqui* y se siembra como cualquier *semilla* para volver a nacer. Además, observemos que las semillas son generalmente dicotiledóneas y así suelen ser representadas muchas imágenes sacralizadas como hombre y mujer en una sola imagen (Fig. 7a). El acto de “sembrar” o enterrar el *mallqui* se convertirá en el “culto a los muertos”: sembrar para mantener y fundamentar el nacimiento y valor de los seres existentes. El valor de los tiempos del “comienzo” justificaría acciones, poderes y potencialidades. La existencia entera, el acaecer cotidiano y el eventual tendrían en los mitos sus respectivas fundamentaciones:

Si el mundo **existe**, si el hombre **existe**, es porque los Seres Sobrenaturales han desplegado una actividad creadora en los “comienzos”. Pero otros acontecimientos han tenido lugar después de la cosmogonía y la antropogonía, y el hombre, **tal como es hoy**, es el resultado directo de los acontecimientos míticos, **está constituido por estos acontecimientos**. Es mortal porque algo ha pasado *in illo tempore*. Si eso no hubiera sucedido, el hombre no sería mortal: habría podido existir indefinidamente como las piedras, o habría podido cambiar periódicamente de piel como las serpientes y, por ende, hubiera sido capaz de renovar su vida, es decir, de recomenzarla indefinidamente. (Eliade, 1994, pp. 17-18) (Los resaltes en negrita son de su autor).

En el mundo andino las nociones de dios fueron diferentes a las occidentales. Al ser recogidas, sufrieron el maquillaje de los cronistas, quienes no comprendieron que su propia religión también era un conjunto de mitos, desde el hombre “hecho de barro”, el sexo como pecado y castigo, el mito del “paraíso terrenal” o la “huida a Egipto”, eludiendo castigos. Por eso, su primera intención fue presentar o hacer creer que los dioses de los pueblos conquistados eran falsos y de un nivel menor. Que las creencias eran idolatría y que lo inexplicable de la creación andina era *obra del demonio*. Los dioses de los pueblos vencidos debían ser vistos como ídolos inútiles derrotados. Los suyos eran los vencedores. Su ideología religiosa no les permitió entender la existencia de dioses que “sabían” de las siembras y cosechas abundantes, o “creadores” de todas las cosas, y las preguntas que hacían a sus informantes obligaban respuestas más o menos previstas (Carrera y Daza, 1644/1939).

Para los cronistas, las “falsas deidades” mostraban atributos representativos de las fuerzas de la naturaleza, como el sol, la lluvia, el agua, el viento, el fuego; lo cual, dicho con tanta generalidad, restaba valor religioso e identidad local o regional a su lugar de origen. Así, descuidaron analizar la información sobre el concepto religioso de huaca⁷, sin separar la noción de “casa de dios” con la existencia de su dios en esa

7 Huaca, como voz y concepto, es posible que sea anterior a la imposición y difusión del runa simi. Tiene varios significados: Para fray Domingo de Santo Tomás: “Guaca-templo de ydolos”. Para González Holguín: “Huaca: ydolos, figurillas de hombres y animales que trayan consigo”. “Todo lo extraordinario” para Garcilaso. Así mismo, “Huacca much hana: se entiende como lugar de ídolos, adoratorio”.

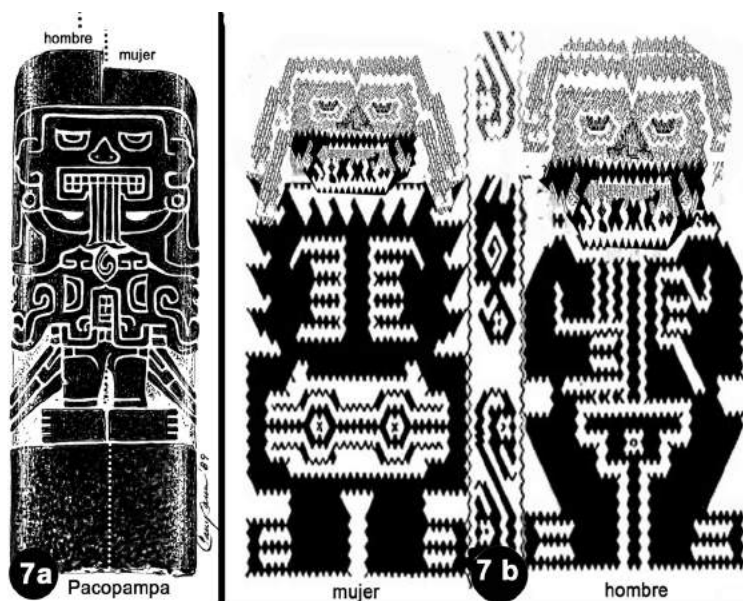


Figura 7. 7a, personaje en dos mitades, hombre y mujer. 7b, Pareja humana. La mujer con trenzas, anchas caderas y rostro en área genital. El hombre con instrumento en la mano derecha.

“casa”. No valoraron el carácter e importancia de personajes que habrían sido los “héroes culturales”.

Dentro de este contexto, es necesario insistir y recalcar que en la mítica andina sus seres *sobrenaturales*, desde muy temprano, fueron de imagen humana (Figs. 4, 7b), a los cuales se les adscribían otros atributos superiores a su naturaleza original (Campana, 1993, 1995a, 1997). Además, existían otros elementos de culto y ceremonia que los hispanos confundieron e interpretaron erróneamente. Las huacas, los cerros, las cuevas, las fuentes de agua (mares, lagunas o ríos) o las fuerzas de la naturaleza eran entidades opuestas y complementarias con otros roles diferentes, en relación con la vida cotidiana.

Para darle mayor profundidad y lógica a su pensamiento, crearon el concepto de *dualidad* para explicar la existencia de todas las cosas; no existía nada que fuese único, lo cual hacía indisoluble esa doble presencia. Un ser simbólico, apareciendo como “unidad”, tenía dos expresiones que podían aparecer como lados o partes opuestas, aun en lo sexual: eran opuestos y eran complementarios. Por ejemplo, en una escultura de Pacopampa (Fig. 7a), la mitad más alta es masculina y la otra más baja es femenina. Esto se ve más claramente en las imágenes de Chavín o de Cupisnique, en las cuales una misma imagen representa uno y otro sexo⁸. Es decir, la

⁸ Para expresar la presencia de los sexos en una misma imagen, se la dividía por un eje central, tanto el rostro del área cefálica como el rostro del área genital, haciendo dos perfiles en oposición. Estas imágenes llevaron a P. Lyons a creer que esas imágenes representaban la “vagina dentada”, tratándose solo de dos perfiles opuestos. Para el pensamiento andino lo sexual no era ni castigo y frustración.



Figura 8. Cuatro imágenes de águilas del Arcaico Tardío, A, B, C, D, y otra del Formativo Medio, E. Se hace notar que las imágenes, todas a su vez, son duales, incluso A y E, siendo unitarias, siempre son duales.

dualidad implica oposición y complementariedad porque nada puede existir sin lo otro: todo exigía complementariedad para su existencia.

Si se han relacionado imágenes “deificadas” pertenecientes a diferentes sociedades preincaicas, con leyendas, mitos o ceremonias propias de los tiempos incaicos, es porque estos, por tener asiento escrito o recogidos por los escribientes hispanos, cronistas, visitantes, jueces, etc., han sido usados como modelos para explicar –por ejemplo– imágenes, ritos y ceremonias mochicas (Hocquenghem, 1984). Hipótesis válida en cierta medida porque, si la sociedad incaica es la más tardía, heredó muchas tradiciones, prácticas, mitos y deidades de sociedades precedentes.

En la necesidad de comparar el comportamiento humano universal en diferentes espacios y tiempos, identificando su presencia creativa y su accionar en los Andes, se ha recurrido a ingeniosas comparaciones con ciertos rasgos formales de acción o de gestión, como “dioses nacidos de las aguas”, “el creador”, “dragones”, *kennings*, “dioses del rayo”, “Señor de la Vía Láctea”, “medusas”, etc., contrastándolos con los íconos andinos, para justificar su universalidad creativa (Tello, 1923; Larco, 1938; Kutscher, 1958; Rowe, 1968; Gölte, 1993; Makowski, 1994). Desde luego, estas comparaciones no pretenden encontrar relaciones de parentesco, sino solo explicar la presencia creativa del hombre andino en la estructuración de su pensamiento religioso y la apariencia de sus imágenes.

Las fuerzas de la naturaleza de un escenario específico serían los fundamentos para su valoración icónica y simbólica. Aunque las imágenes del ofidio, de la falcónida, de un caimán o del felino han sido entendidas como de origen selvático y no costeño (Tello, 1923; Rowe, 1963; Lathrap, 1968), hoy sabemos que la franja costera ha tenido a estas especies como endémicas desde varios milenios antes (Yacovleff, 1932; Brack, 1983). Además, la transversalidad de los ríos costeros uniendo regiones de diversos pisos ecológicos hizo posible el desplazamiento de estas especies que parecían propias de la región amazónica, desde milenios antes.

Como las deidades son creaciones culturales que en su mítica explican y justifican la detentación y el uso del poder por un determinado grupo, su imposición siempre refiere un lugar de origen o *espacio sagrado* y un momento de acción o *tiempo sagrado*, justificando su función teogónica, generando una especial valoración de lo

ancestral en la sociedad, lo cual en el mundo andino será entendido como un “culto a los ancestros” (Lyons, 1984; Hocquenghem, 1984; Duviols), paralelamente a una noción de lo divino o sagrado⁹. Siendo esto así, es dable deducir que al cambiar las deidades en el plano religioso, cambian también las estructuras del poder en el plano social (Rostworowski, 1988). Por eso, es fácil observar que, en muchos casos, las funciones dominantes de una sociedad se reflejan en sus dioses.

Las relaciones, tanto del *espacio sagrado* como del *tiempo sagrado*, vinculadas desde el Precerámico, demuestran que la mayoría de estos rasgos icónicos están bien definidos en Huaca Prieta y La Galgada. De allí habrían iniciado su desarrollo en La Galgada, Sechín, Punkurí, pasando a las primeras fases de Cupisnique y su difusión por Chavín, Paracas o hasta Ayacucho y Arequipa u otros sitios más alejados y tardíos (Campana, 1993, 1995b, 1997).

En ambientes tardíos, se recogieron partes del mito de Huallallo, cuyas acciones se asocian a sequías, luchas con el personaje mítico del Sol y, casi al final, su cuerpo fue “sembrado”, dando origen a alimentos definitivamente costeños como la yuca, el camote, etc., lo que nos permite asociar y deducir que, en esa parte del mito, las acciones se realizaban en la costa, donde la sequía es una constante, y que la horticultura a base de *huachaques* produce yucas o camotes desde el Precerámico. En otro mito recogido del valle de Jequetepeque se cuenta que, cuando la luna no se veía en el cielo, era porque había ido a castigar a ladrones y que los malhechores eran tirados a los gallinazos¹⁰, representados por cuatro estrellas que aparecían en el cielo (Calancha, 1638/1977, libro 3, cap. 2, p. 1243). En la iconografía mochica es recurrente la imagen del entierro de una deidad y, en un extremo de la escena, cuatro gallinazos arrastran a un hombre y otros picotean los genitales de una sacerdotisa. O que el enterrado lleve caracoles y conchas (*Strombus*, *Spondylus*) hacia su “nueva vida”.

La idea de “fuerza vital” o primordial generadora fue el *camaquen* de los quechuas (fray Domingo de Santo Tomás) y las enfermedades se daban por su ausencia. Garcilaso dice que el verbo *camac* es “el participio presente de animar por eso Pachacamac era el que anima el mundo” (Taylor, 1980), lo cual se puede leer en *Estructuras andinas del poder* (Rostworowski, 1983). La idea de que las “fuerzas vitales” se duplican y se representan dobles u opuestas (Platt, 1978) ya está presente desde el Precerámico, como lo vemos en diversas imágenes. Así, las partes icónicas son dobles como reflejadas en un espejo, produciendo una lógica binaria, la que se constituiría en una matriz simbólica de la representación cuatripartita. El espejo reproduce una imagen duplicándola, hacia los lados, hacia arriba y abajo. *Yanantin* manifiesta la simetría corporal, en las piernas, los brazos, los ojos, la “boca-vagina”, en todo aquello que es doble, en los seres de dos cabezas, tal vez expresando tempranamente la noción de *dualidad* como oposición y complementariedad.

9 En lengua mochica o yunga, la voz *machoc* significaba “cualquier ídolo u objeto sagrado” (Fernando de la Carrera, 1644).

10 El gallinazo es un vultúrido (*Coragyps atratus*) que vive preferentemente de carroña en los basurales costeños, lo cual lo reflejaría como un elemento de ese paisaje.

5. Las hipótesis

Desde las imágenes de los mariscadores, se presentan dos aspectos: Uno *formal*, que es un conjunto de rasgos representando un tema con un determinado estilo. Y otro de *contenido*, compuesto por los valores significativos o simbólicos que, además de ser la simple imagen representada, se convierte en un conjunto de ideas y conceptos que trascienden su forma y la función inicial, la de representar una forma de la naturaleza. Las imágenes, en sus diversos niveles de significación, provienen de un discurso oral, genealógicamente de origen mítico, convertidas a un discurso visible o gráfico. Fueron modificadas o adaptadas a sus tiempos y espacios respectivos, al igual que los valores elementales (Campana, 1993).

En lo referente a *forma y estilo* –para el Formativo–, ya hemos demostrado que derivan de la “lógica textil”. Pues, la formulación de bandas o cintas, así como los ángulos rectos, usados para sus imágenes, solo se pueden dar en la elaboración de un tejido. Existen propuestas respetables que arguyen que estas cintas o bandas y los módulos provienen del trabajo en madera (Rowe, 1967). Así, la textilería llegó a ser una suerte de patrón morfológico en la construcción de imágenes de contenido simbólico.

Nuestro interés es demostrar que las imágenes desde el Periodo Inicial muestran una serie de elementos formales con significados convencionales, los que, debidamente ordenados o ubicados, funcionan como aspecto deducible convirtiéndose en la “sintaxis” de su hierofanía. Determinan la *sacralización* de las imágenes. Así, *elementos simbólicos* como la ola, la boca, un ojo, el “triángulo escalonado” o la *chacana* o cruz, entre otros, al estar dispuestos en diferentes partes del cuerpo de un jaguar, por ejemplo, le confieren mayor importancia que los rasgos de su propia naturaleza, fuerza o ferocidad: lo “sacralizan” o tal vez lo muestran como una posible deidad. Estas formas agregadas, sin restarle su naturalidad, lo convierten en un factor continente de varias expresiones de la fuerza y el poder (Fig. 9).

Estos símbolos sacralizantes siempre aparecerán fuera de sus contextos propios o naturales para dar a entender o expresar lo sobrenatural o sagrado. Usando los ejem-



Figura 9. Imágenes de Huaca Prieta con ojos y bocas simbólicas donde no corresponden, obedeciendo a planteamientos canónicos, tal vez por mitos religiosos.

plos de la ola y la serpiente: en la primera, más cercana en su forma a la del mar, podríamos deducir su relación de origen, su asociación con la gran fuente de agua (Ni, Mamacocho, etc.) y con su fuerza, en donde se encuentran grandes cantidades y variedades de alimentos. En cambio, la serpiente –que es otro símbolo del agua– es el *amaru* y se refiere a lo que baja del cielo como lluvia, rayo o centella que al caer en la tierra se vuelve río y más tarde surco, ya “domesticada”, para regar los campos cultivados, porque es la forma que el “saber” controla.

Las dos formas de representación simbólica del agua, como ola y como serpiente, se convierten en la representación del poder, en los cetros de la gran deidad representada en la estela de Raimondi¹¹. No podemos saber desde cuándo la serpiente también fue entendida como sabiduría, como aparece ya en tiempos del Incario o como acción y gestión de un líder social y/o político.

Las imágenes que confieren sacralidad, partiendo de formas simples de la realidad o del escenario ambiental, son convertidas en elementos sacralizantes o hierofanía, y nos plantean un problema metodológico para deslindar entre lo sagrado y lo profano, linderos que no son claramente definidos.

Lo que queremos poner en evidencia es que una hierofanía supone una selección, una nítida separación del objeto hierofánico con relación al resto que lo rodea. Este resto existe siempre, incluso cuando es una región inmensa la que se hace hierofánica: por ejemplo, el cielo, o el conjunto del paisaje familiar, o la “patria”. (Eliade, 1972, p. 37)

En otros estudios anteriores, hemos tratado de demostrar cómo el discurso mítico –oral– se trasvierte a imágenes visuales, fijando o haciendo trascendentes las ideas o contenidos de dichas ideas, valiéndose de sistemas anatópicos, anamórficos y anastomósicos (Campana, 1993, 1994), agregando a la forma natural representada originalmente –por ejemplo de un jaguar– para convertirla en una forma continente de significados convencionales de valor simbólico.

Muchas de las formas elementales de los “comienzos” deben estar referidas a mitos *in illo tempore*. Sino no se explicaría esa arbitraria y desarrollada noción de realidad que se les adscribe en su uso e interpretación. Un mito cuenta una historia sagrada:

Relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los “comienzos”. Dicho de otro modo, el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de Seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea esta la realidad total, el cosmos o solamente un fragmento: una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución. Es pues siempre el relato de una “creación”: se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a ser. (Eliade, 1994, p. 12)

De lo expuesto se deducen las siguientes hipótesis:

1. En la iconografía andina hay *imágenes simples*, *imágenes elementales* e *imágenes*

11 El autor, haciendo un estudio cuidadoso y analizando las cantidades de olas y serpientes, ha denominado a este personaje como Señor de las Aguas.

complejas, diferentes entre sí por origen, función y nivel de significación.

2. Estas imágenes simples, elementales o complejas ya están presentes desde el Pre-cerámico.

3. Las *imágenes simples* son básicamente representaciones de algunos elementos de la naturaleza a los cuales aún no parece haberseles adscrito significados convencionales. Y recuerdan más a las formas de la naturaleza de las cosas o seres representados.

4. Las *imágenes elementales* tienen un nivel significativo complejo y fueron representaciones de algunas fuerzas de la naturaleza o algunas partes de algún ser prestigiado. Son formas que fueron extraídas de sus espacios o marcos de referencia natural, de su “espacio sagrado”, y a ellas se les añaden bocas u ojos para modificar la representación natural y sugerir o representar ideas de alto predicamento. Por ejemplo: olas, conchas, caracoles o serpientes con ojos o bocas humanas o felínicas, etc.

5. Con el tiempo, estas *imágenes elementales* serán convertidas en *elementos simbólicos*, siendo así como trascienden en la iconografía andina.

6. Los *símbolos elementales* son sencillos en su forma, pero son complejos constructos cargados de ideología. Lo de “elemental” es porque son realmente elementos constitutivos, como el hidrógeno y el oxígeno para el agua. No hay en esto juicios de valor.

7. Las *imágenes complejas* son construcciones significativas a base de *símbolos elementales*; narran o representan escenas usando otras imágenes de seres naturales, sacralizados o no. Son representaciones formales de formas continentales de conceptos y metáforas, cuyo discurso mítico se mantiene hasta el Horizonte Tardío. Las más desarrolladas son –por ejemplo– las cabezas dobles con olas y caracoles, las conjunciones de jaguares y águilas o los cuerpos de jaguares configurados con ojos múltiples, con olas o con cruces que aparecen en las imágenes cupisniques, chavines, mochicas, etc.

6. Huaca Prieta: mariscadores y horticultores

Existe la idea de que las actividades de pesca, caza y recolección fueron las primeras fuentes para la obtención de alimentos y que la agricultura fue la base de la sedentarización. En los Andes, la vida del hombre, al enfrentarse a paisajes tan disímiles y en territorios de tan variada gradiente altitudinal, justifica otras “visiones” que argumentan que, tanto los cazadores altoandinos (Rick, 1982) como los pescadores que vivían en los deltas húmicos cercanos a la desembocadura de los ríos (Bird, 1945; Bonavía, 1965, 1981; Moseley, 1975; Engel, 1987), desarrollaron procesos tempranos de sedentarización, anteriores la agricultura de regadío.

El mantenimiento de la vida de los grupos humanos asentados en determinado lugar implica aprendizaje y experimentación en la obtención de sus alimentos y, más aún, en la invención y desarrollo de técnicas para su preservación y conservación. Esto

implica una toma de “conciencia del ambiente”, la misma que permitiese al hombre darse cuenta de que esas fuerzas extrañas y opuestas que hacen difícil su existencia habría que adaptarlas o dominarlas. Estas otras fuerzas serían representadas por determinados elementos o seres propios de ese paisaje, y el manejo de estos elementos simbólicos –a su vez– les confería poder.

En el delta del río Chicama está Huaca Prieta, un asentamiento precerámico estudiado por J. Bird (1945), quien desde sus primeras publicaciones ofreció imágenes de seres marinos con alto contenido convencional, hechas en pequeños tejidos. Más tarde, con los mismos hallazgos de J. Bird publicados por J. Hyslop y Milica Dimitrijevic (1985), se amplía este cuerpo de imágenes. De la costa central existía otro conjunto encontrado en varios sitios del litoral, como los de Asia y Omas (Engel, 1963), o en las sierras de La Galgada (Grieder, Bueno, Smith y Malina, 1988), que enriquecen las imágenes para el estudio del origen de los primeros rasgos sacralizantes de la iconografía andina, como producto de la ligazón entre un asentamiento de mariscadores y su asociación con la horticultura.

El litoral peruano tiene dos expresiones geomórficas: peñascos que llegan hasta el mar y arenales de playa. Todo dentro de un delta rico en humus y con humedales formados por la afloración de la napa freática. Las variables climáticas incrementan sus diferencias con la dinámica del oleaje, con el movimiento lunar, así como por los efectos de las descargas fluviales asociadas a su respectiva periodicidad o eventualidad, algunas con caracteres de hecatombe. Esas eventualidades serían las que retaron a la imaginación interpretativa de los lugareños de entonces.

Ya vimos las diferencias entre mariscar y pescar que, siendo actividades conexas y paralelas, son diferentes en cuanto a procesos de aprovechamiento espacial, derivados de sus respectivas estrategias de acción. Estas diferencias generan técnicas, utillaje, relaciones en el grupo y –al final– una ideología con imágenes que simbolizan los caracteres propios de ese escenario. Es posible que las dos formas de actuar hayan sido ejecutadas por una misma persona, pero el accionar de la recolección de mariscos es la que motivó el pensar en relaciones más complejas.

Los peñascos ofrecen facilidades para la obtención y recolección de alimentos como algas, moluscos y crustáceos, así como de algunos “peces de roca” que quedan entre los peñascales cuando el mar se retira. Para esta recolecta, bastó la habilidad de las manos y los pies, saber cuándo “la luna está llena” y cuándo “el mar se vacía” o retira. En cambio, para la pesca se necesita mayor instrumental, primero arpones o largas lanzas, luego, redes y un mejor conocimiento de los movimientos de la luna, de los vientos, del oleaje o de la temperatura de las aguas.

Las acciones para mariscar se reducen a dos momentos: cuando hay abundante agua con fuerte oleaje y cuando el agua se retira y deja ver los posibles alimentos. Los tiempos más largos sin poder mariscar debieron exigir pensar en las causas y la relación entre el cielo, los astros, las estrellas y su relación en la obtención de alimentos. Estas diferencias, en la obtención alimentos, permitieron al mariscador pensar en términos vitales, entre la vida, la muerte y el tiempo en relación con los estados lunares

y estelares. Allí, nacerían los *símbolos elementales* que son de mariscos. Pero esto no niega que el jaguar ya tuviera rasgos que habían sido convertidos en símbolos, así mismo, en sus tejidos, el caracol –símbolo masculino– tenía una boca de perfil y un ojo no propios, sino con más parecido a lo humano y, además, el caracol (Figs. 1, 9) estaba coronado por una ola. Por igual, en la pareja de cangrejos, el macho tenía una “boca felínica” y la hembra tenía una “boca sonriente”, representada por la “huevo- ra”, la que “da origen”. Todos estos fueron símbolos de la vida, la muerte y el poder.

Además, el lugareño sabía que podía conseguir en los humedales y manantiales otros alimentos, como raíces, aves, mamíferos menores y peces, al igual que en el río o en el bosque cercano. Es posible que todos estos conocimientos, potencialidades y carencias pudieran ir generando ideas orgánicas del entorno, con sus respectivas iconografías y explicaciones míticas correspondientes. Es decir, ideologizar su escenario natural.

La variedad de plantas domésticas encontradas en Huaca Prieta, según Bird, Engel o Bonavia, en varios lugares de costa, pueden demostrar el grado de desarrollo al que debieron llegar los horticultores en el proceso de domesticación de plantas cultivadas como raíces, semillas o rizomas. Bonavia llegó a calcular las cantidades y la gran capacidad acumulativa de los pobladores de Los Gavilanes para plantas cultivadas usando semillas. Carecemos de información de las plantas propias de los ecosistemas de humedales como son las de raíces, dígame yucas (*Manihot esculenta*), camotes (*Ipomoea batatas*), achira (*Canna edulis*), pituca (*Xanthosoma poeppigii*), etc. Pero, sean semillas o raíces, de todas maneras se necesitaron varios milenios de procesamiento genético para llegar al grado de desarrollo en que fueron encontradas por los arqueólogos (Bird, 1945; Fung, 1969; Williams, 1979; Moseley, 1993).

Estas características ecológicas y los fenómenos reflejos son de vital importancia para la comprensión del proceso de la cultura andina (Vavilov, 1951-1957; Pulgar, 1948; Troll, 1958; Brack, 1962), pues, de otra forma no se podría explicar cómo sociedades relativamente pequeñas y sin una organización con clases pudieron construir templos tan grandes e importantes como los de Caral, el Templo del Zorro, La Galgada, El Paraíso, Áspero, Las Haldas u otros de igual magnitud (Shady, 1998; Ravines, 1975; Fung, 1969; Feldman, 1978; Grieder et al., 1988; Benfert, 2006). Esto compromete las explicaciones iconográficas porque, si un templo (que es un “bien público”) llega a ser la construcción más grande e importante y a ser huaca, equivalente a deidad, antes del desarrollo agrícola, es deducible que estas construcciones también tuvieron una forma icónica o simbólica de representación gráfica, identificable por toda la sociedad, dado que la elevación de templos en acción mancomunada implicaría funciones religiosas y su respectiva iconografía, como el “triángulo escalonado” o las “pirámides de tres niveles” (Figs. 3 y 11 B), tal como aparece en el Templo del Zorro, en el valle del Chillón (Benfert, 2006).

La presencia de humedales con agua dulce y con muy variadas formas de vida también hicieron posible la subsistencia de grupos humanos con viviendas dispersas. El control de esos nichos ecológicos daría origen al cultivo en *huachaques* (horticultu-

ra) (Campana, 1991). Así mismo, en territorios cercanos hubo fuentes de agua salada, salares o salinas, muy útiles para la subsistencia, tanto para el consumo diario, como para la deshidratación temprana de peces y mariscos. Más tarde, en el Periodo Inicial, su aprovechamiento debió ser una de las más importantes actividades de intercambio o trueque.

El horticultor, al estar ligado a las fuentes de agua manante del subsuelo, seguro logró entender cómo las variaciones de nivel se asociaban a la llegada de los ríos, cómo alrededor de estos, los bosques ribereños alimentaban a animales y hombres y cómo ese río o “serpiente”, en eterno movimiento hacia el mar, hacia su propia muerte, podía generar las fuerzas que exigen el control y determinan el poder dentro de un grupo social. Solo así entenderemos la conversión de las fuerzas de la naturaleza en símbolos que, representando esos poderes, conferirían poder a los entes sacralizados que los portaban. Las imágenes ponen en evidencia esa relación: *luna-río-agua-mar-alimento-poder*.

Las evidencias, en los tejidos del litoral, permiten reconstruir el proceso evolutivo de las imágenes que llegarían a ser después las de Sechín, Cupisnique, luego de Chavín. Estas se irían modificando con rasgos propios de otras sociedades andinas, hasta la llegada de los hispanos. La asociación física de varios sitios excavados y estudiados, como pozos de prueba, aparecen con muestras de sumo interés. Por ejemplo: en la excavación del pozo de prueba 5, Bird encontró varias casas asociadas, de diferentes fases, pero la casa 2, “... contemporánea con la superficie de la capa A, fue cortada por una pared de adobes cónicos asociados con la capa B” (Bird y Hyslop, 1985, p. 49).

En la figura nº 31 (de Bird) se ven los adobes cónicos, otros cilíndricos y otros en forma de *biscuit*, propios del Periodo Inicial, cuyas formas llegan hasta Cupisnique (Campana, 2000). En otro pozo de prueba, en el 4, encontró Bird: “un cilindro de estampar (...), una figurina de arcilla (...), un espejo de carbón (...) y un estampador de cerámica (...)” (Bird y Hyslop, 1985, p. 48). Al respecto, agregaremos que figuras muy parecidas fueron encontradas por Samaniego en el templo de barro de Sechín. A esto se suma el hallazgo de una espátula en el entierro 867 con una figura humana labrada en la superficie de la que Bird escribió: “[I] am reluctant to equate the grave at the base of H.P. with Cerro Sechín. The little carved bone spatula is somewhat in the C. Sechín style [of] stone carvings without being identical. It might as well be Cupisnique” (J. Bird, comunicación personal, 1981, citado en Hyslop, 1985, p. 64). Esta opinión es compartida por nosotros y esa espátula encontrada en Huaca Prieta vendría a ser el antecedente más cercano al estilo Sechín que hay en las piedras de ese sitio arqueológico. Dicho de otra manera, en la espátula de Huaca Prieta también estaría el antecedente estilístico de Cerro Sechín, el mismo que aparece en las piedras labradas de ese sitio arqueológico anterior a Chavín de Huántar.

Como estamos planteando el proceso evolutivo de imágenes y contenidos, sostenemos que se dieron no menos de tres etapas: 1ª, *imágenes representativas* de las fuerzas de la naturaleza, como el águila marina (*Pandion haliaetus*), el jaguar (*Panthera*

onca) y la boa (*Boa constrictor ortonii*), asociadas al mar y al bosque; son las que después serán usadas como atributos de poder y sacralidad. Olas, caracoles, conchas, bocas, ojos, “triángulos escalonados” y cruces fueron las imágenes más típicas de esta etapa. 2ª, *imágenes continentales*, porque dejan de representar –únicamente– formas naturales como la del jaguar y del hombre, perdiendo su propio valor morfológico y pasan a ser representaciones de entidades “continentales” de esas fuerzas, mostrándolas en su cuerpo como atributos. Hay imágenes de jaguares con más de 16 ojos, de diferentes estilos y con varias bocas en el nacimiento de la cola, las patas o de otras cabezas (Fig. 10). 3ª, la *imagen de un ser antropomorfo sacralizado*, con las fuerzas de la naturaleza como atributos. Ya no son representaciones humanas simples, sino imágenes complejas, conceptuales o íconos representativos del poder. La mejor muestra sería el personaje de la estela de Raimondi o Señor de las Aguas¹², cuyas versiones las vemos más tarde en Moche, en Nazca, Tiahuanaco, Huari y Chimú.

7. Identificación y representación

Analicemos con más detenimiento nuestras respectivas hipótesis. Las formas más tempranas, como aquellas que podrían pertenecer a cazadores y recolectores, demuestran que tienen mucho parecido en su simplicidad temática, espontaneidad, esquematismo y, sobre todo, en su poca convencionalidad. Esto pondría en duda la existencia temprana de una “sintaxis” ordenadora entre imagen e imagen dentro de un grupo mayor de estas. Esto porque a partir de estas imágenes no aparece un posterior desarrollo: el arte mural de los cazadores altoandinos, de cuevas, no muestra “descendencia” en milenios, la que si tiene el de los mariscadores.

En el Precerámico Final, aparecen conjuntos ordenados de imágenes, en cantidades regulares y dispuestas cuidadosamente. Son “conjuntos” duales, muchos de estos con seres de dos cabezas, dispuestas en el área cefálica (como es lo natural) y otra en el área genital, invertida convencionalmente, mostrando oposición y complementariedad. Fueron invirtiendo su posición, una hacia arriba y otra hacia abajo, u otras opuestas diagonalmente (Fig. 10). Muchas veces con rostros antropomorfos, exagerando la boca o las fauces. Todo esto parece indicar que ya no se trata de figuras descriptivas o de contenido mágico, sino de la existencia de un ideal religioso que al ser representado en imágenes, ordena, dispone y ubica rasgos caracterizadores, canónicamente. Es decir, en esta época ya existiría una especie de “sintaxis” en la disposición de los elementos significantes, con contenidos expresos que, según su posición, los diferenciaba y les confería sacralidad y poder.

Las *imágenes elementales* convertidas en *símbolos elementales* más recurrentes son de dos tipos: (a) las que representan expresiones o seres convencionales de su medio natural y de allí su valor originario; y (b) aquellas que fueron partes de un ser de alto predicamento y que son ubicadas o dispuestas convencionalmente para comunicar significados diferentes a los originales. Aquellas mantienen la forma del sujeto de origen, por ejemplo una concha. Las otras, al ser partes de un ser importante e

12 Este personaje ya no es humano, pues tiene cerca de un centenar de ojos o más de medio centenar de bocas. El autor tiene varios estudios específicos, siendo publicado el primero en 1963.



Figura 10. **Imágenes:** A, una serpiente bicéfala en oposición oblicua. B, pareja de cangrejos, ambos dando origen a serpientes. C, águila con un rostro en el área cefálica, arriba, y otro, abajo, en área genital, dando origen a cola y patas. D, águila con boca emblemática en todo el cuerpo uniendo los dos rostros.

impuestas a las primeras, les confieren significados convencionales, según su ubicación. Por ejemplo: una boca, un ojo o un colmillo en un caracol o en una concha, o fuera del entorno físico natural del rostro felínico, ya no son ojos o bocas “naturales”.

Anteriormente, tratamos brevemente de los *símbolos elementales* conocidos, como “triángulos escalonados”, olas, crustáceos, ofidios, falcónidas, felinos, etc., y entre las partes de un ser muy reconocido y prestigioso como el felino, tenemos bocas, ojos, garras, colmillos, etc. De acuerdo a su orden de recurrencia veremos:

I. El “triángulo escalonado”

Aparentemente se trata de una imagen simple de forma geométrica (Figs. 3, 11). Tenemos la seguridad de que, al aparecer desde tan temprano, ya tenía la relación con la imagen de la “pirámide simbólica”. Pero esto es más complejo, pues es una forma de representación del lado derecho –masculino– (la mitad) de un templo o huaca (la pirámide), en sus aspectos arquitectónicos. En las imágenes siguientes de Cupisnique y Chavín se convierte en un trono, pues un personaje de alta jerarquía suele aparecer sentado en el segundo escalón. Más tarde, hay muchas imágenes mochicas mostrando a un personaje dotado de los altos atributos e, inclusive, de un rostro felínico, personaje que aparece de pie y mirando a la derecha, gesto que podría inducir a pensar que el poder se ejercía por varones. Así, también, la mayoría de las imágenes faciales suelen ser representadas como dos perfiles concurrentes y unidos, configurando una imagen *dual* (Fig. 7a). La idea de dos perfiles que pueden conformar un rostro como una muestra de la dualidad, también en el “triángulo escalonado” se plantea de igual manera: dos triángulos unidos por el lado recto conforman la imagen escalonada de una huaca o “pirámide de tres niveles” con una visión tripartita (*ucju pacha, kay pacha y hanan pacha?*) (Fig. 3 B).

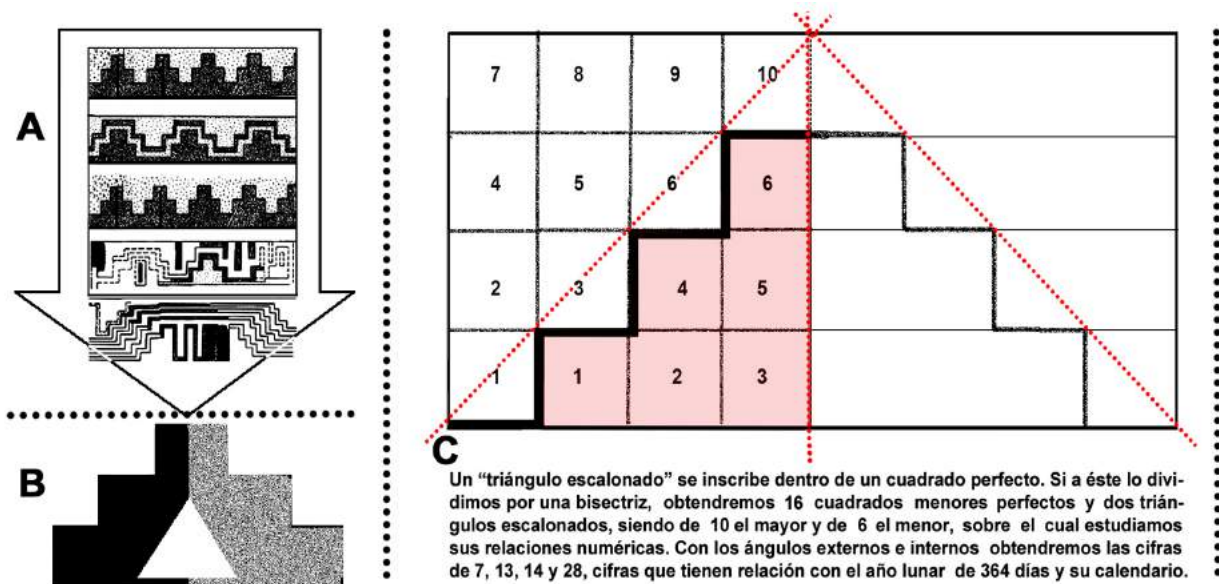
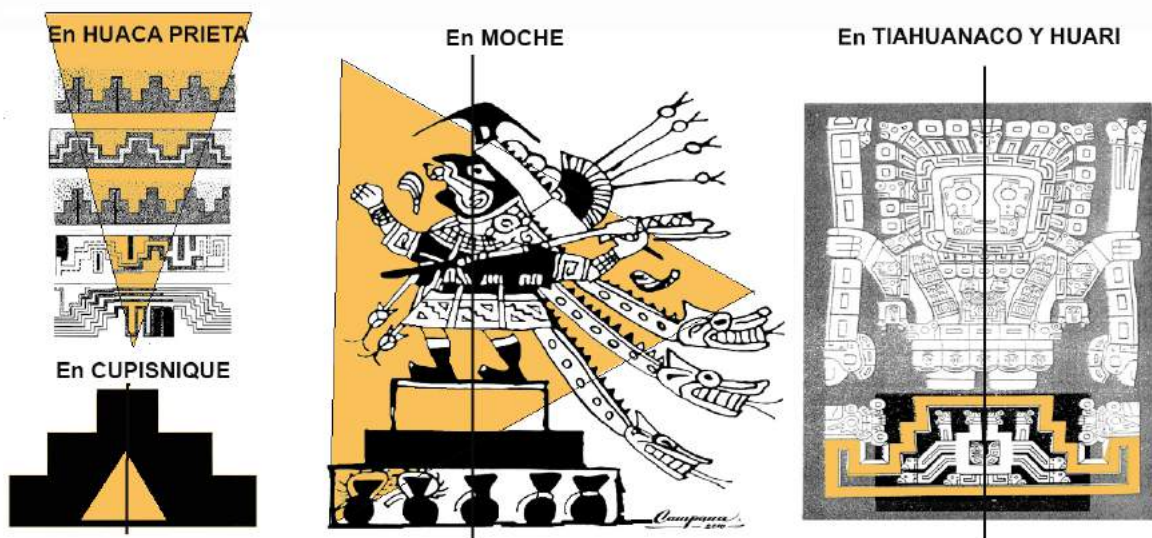


Figura 11. De la sencillez aparente del “triángulo escalonado” que aparece asociado a las “pirámides” de H. Prieta (A), se sigue a la “pirámide simbólica” (B). El desarrollo matemático del “T. E” es complejo.



El “triángulo Escalonado”. La “pirámide” y la deidad en Moche y en la Puerta del Sol.

Figura 12. Posibles deidades sobre la “pirámide”, tanto en tiempos mochicas como en los de Tiahuanaco. Ofrendas en la parte inferior del suelo.

Si ese triángulo de base plana, siguiendo con el concepto andino de dualidad por espejos (Plat, 1979), lo duplicamos verticalmente, aparece la *chacana*, la cual, a nuestro entender, es una estructura compleja de significados múltiples, pues es la representación de la visión cuatripartita –en planta– de un templo. Además, si a esta forma la analizamos en sus dos partes, la de arriba será la imagen del poder que “vive” y la parte inferior será el símbolo del sepulcro real o del poder “muerto” o sepultado.

En la vestimenta nobiliar, esa mitad es la imagen triangular que aparece en el pecho, por donde aparece la cabeza del señor o gobernante. La *chacana* también fue una especie de “herramienta” para entender y comprender el mundo de su entorno (Figs. 3, 5, 11, 12). Recordemos que, en el Formativo, varias imágenes sagradas tienen sobre la frente o la cabeza esa imagen y ya habíamos observado que el “triángulo escalonado” era la representación del trono o asiento del poder. Así se mantiene hasta los tiempos chimúes y posteriormente en los incas.

II. La ola

Es la representación del agua del mar y del mar mismo por extensión. En el pensamiento andino, el mar se asocia al origen y mantenimiento de la vida, tal vez por su grandiosidad tangible y por los recursos que ofrece para la ingesta alimentaria. En el mar se nace y en él se muere. Fue entendido como la fuente de la vida, la que hace posible la existencia y la que puede determinar la muerte. El mar fue concebido como el origen de las diversas formas de la vida y –por ello– de allí vino el Wira-cocha, según el pensamiento religioso andino. También, en el mar todo va a morir. En él mueren los ríos, el sol y la luna, para volver a nacer al día siguiente, en el otro lado del mundo. Es la madre del agua –la Mamacocha de los quechuas– y las olas constatan la presencia y su dinámica vitalidad. Entonces, la ola es la representación del mar y sus fuerzas. Y su representación puede expresar el origen del ente y sus poderes, ser o imagen en donde aparezca.

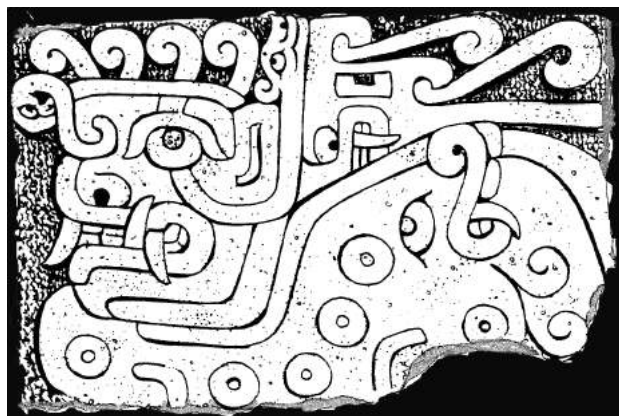


Figura 13. Jaguar coronado con olas y, otras más, en diversas partes del rostro y del cuerpo. Esto prueba su valor simbólico.

En los tejidos del Precerámico, aparecen imágenes muy definidas como un rasgo del paisaje marino, pero separadas del mar, es decir, de su ámbito real, adquiriendo simbología propia, con significado o valor metonímico. La ola es mostrada como un factor “ambientador”, explicando su origen y es vista en series en un solo sentido. Después, posiblemente, debió ser convertida en símbolo ligado a conceptos de dualización y –en esos casos– aparecerá dispuesta en dos sentidos opuestos o diagonalmente y convertidas en serpientes, aves, etc. Por eso, cuando aparece ubicada sobre la cabeza de otro ser, felino, falcónida o humano, era para representar una forma de poder adscrito simbólicamente ligado a su origen primario (Figs. 1, 2, 4). En muchos casos, algunos estudiosos la confundieron con crestas, plumas o adornos simples, sin un significado metafórico, simbólico o hierofánico. En los jaguares de la plaza circular de Chavín, la ola aparece en las patas del jaguar, sugiriendo su origen, su “venida”, o su “destino” (Fig. 6 A).

Si todas las imágenes son representaciones de seres o fuerzas naturales –*imágenes simples*– y después de conceptos e ideas, debemos identificar esa relación entre entidad u objeto representado y las imágenes o íconos representantes. El mar, con todas sus variables significativas de la vida y la muerte, es decir, del conjunto de alimentos que mantienen la vida y de las fuerzas naturales que pueden ahogar o quitar la vida al hombre, expresa la dualidad –o dicotomía–, que aparece representada por y en la *ola*.

En tiempos posteriores, su lectura es más fácil y frecuente. Así la vemos en las imágenes de Cupisnique, Chavín, Paracas, Moche, Tiahuanaco, Huari, etc. Desde el Formativo (Fig. 6) hasta milenios más tarde. Un buen ejemplo es la más antigua, la ola sobre la cabeza de un caracol como el ¿*Conus*?¹³, ser que aparece en Huaca Prieta (2500 a. C.), y sigue siendo representada en Cupisnique, en Chavín, en Moche, en el personaje central de la Puerta del Sol en Tiahuanaco, en las imágenes Huari de Chaquipampa (1200 d. C.), con sistemas numéricos muy complejos apropiados para sus ceremonias en calendarios precisos, en las chimúes y aun en algunas imágenes quechuas.

III. El caracol y la concha de espóndilo

Si el mar es el origen de la vida y de él vienen o nacen las deidades y, en los sonidos del caracol, se reproduce el oleaje marino convocando al pasado o a los orígenes del poder; en el caracol y la concha se expresan la vida y la muerte. Su representación explica su temprana aparición. El caracol representaba lo masculino y la concha lo femenino (Fig. 15), explicando así su constante recurrencia relacionada con la vida (Campana, 1993). Lo más interesante es observar que estos seres que representan el origen de la vida, también aparecen físicamente en los entierros de los personajes de las diferentes sociedades andinas, siendo el ejemplo más conocido en el entierro del viejo Señor de Sipán (Alva, 1987).

Tratando de explicar la relación entre la vida y la muerte, por este molusco, el caracol, como el que aparece en el tejido de Huaca Prieta *Conus* sp., se observa que posee

¹³ Según Zavaleta y Tufinio (2002, p. 16), la imagen del caracol que aparece en Huaca Prieta debe tratarse del *Conus fergusonii*, al igual que los que aparecen en las tumbas del Señor de Sipán.

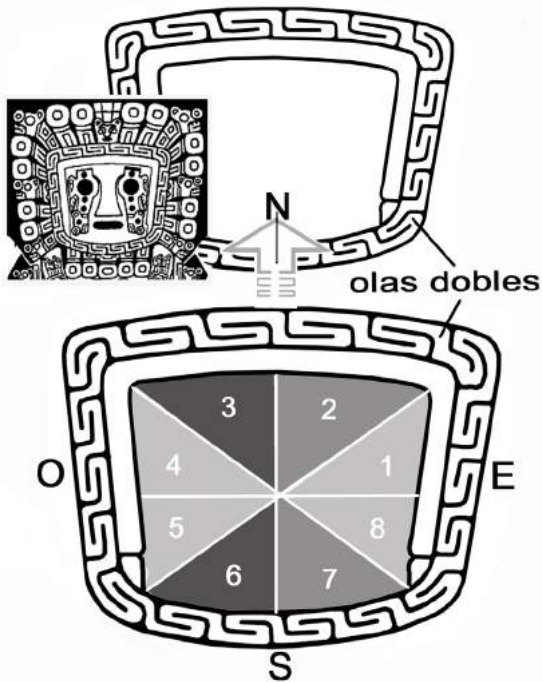


Figura 14. Olas alrededor del rostro de Wiracocha. Recuerdan su origen marino, calendarios y números.



Figura 15. El caracol y la concha conformaban el principio de la vida y la muerte. Se los conocía como el mullo.

una especie de arpón unido a una glándula altamente venenosa, unida a una especie de probóscide que se alarga, permitiéndole maniobras de aniquilamiento neurotóxico de sus presas (Barnes, 1986). En la imagen de Huaca Prieta (Fig. 1, Lám. 1), la probóscide aparece representada como un labio inferior que avanza delante del “rostro” y configura una ola en su ápice. Muchos rasgos parecidos del labio superior aparecen en la iconografía de Garagay y Cupisnique. Además, “la forma de inyectar el veneno que tiene el *Conus* sp. es parecido al mecanismo de las serpientes y ambos pueden producir la muerte” (Tufinio, 2001). Este parecido puede explicar las representaciones que aparecen fusionado a olas y serpientes naciendo de caracoles, como se puede observar en el rostro del antiguo Señor de las Aguas en la escultura más conocida como el Lanzón de Chavín (Fig. 16).

En una imagen pétreo de Chavín de Huántar, el caracol (*Conus fergusonii*) aparece en la mano derecha y la concha (*Spondylus princeps*) en la mano izquierda de un personaje central y único, representando los respectivos sexos de la especie humana. Esta lápida cuadrangular fue encontrada fuera de contexto en Chavín de Huántar, aunque pareciera ser de estilo Cupisnique Temprano (Fig. 4 B).

IV. Los ofidios. La serpiente

Deben ser varias especies las representadas, pero la más importante parece ser la macancho o boa costeña (*Boa constrictor ortonii*) que vive cerca de las fuentes hídricas y domesticada en tiempos mochicas. Esta imagen debe ser la representación del agua en movimiento como sería la lluvia que se convierte en ríos y surcos de regadío. Su imagen aparece en los tejidos de Huaca Prieta, como una “S” terminando en dos cabezas de falcónida y en otros de la costa central mostrando dos cabezas diagonalmente opuestas (Fig. 8). En esos tiempos ya es una importante imagen con valores significativos propios y cuando es representada en Cupisnique o Chavín, jerarquiza a las deidades según cantidades y números, tal es el caso del Señor de las Aguas en la estela de Raimondi, donde parten en número de cuatro de la cabeza, configurando el “ajuar” o “diadema” del personaje. Son cuatro las más importantes, saliendo otras cuatro de cada una de estas, ocupando el mayor espacio en dicha escultura. Anteriormente dijimos al respecto: “... categoriza a las deidades o las define como tales. Se podría decir que no existe imagen sagrada que no esté ‘signada’ por la serpiente”. En las imágenes de Chavín:

Aparece comúnmente, a manera de apéndice significativa en número de dos, cuatro, ocho y dieciséis, saliendo del “rostro del área genital”, igual que saliendo de la “boca que da origen” (o vagina) en el rostro anatómico de las deidades mayores, siempre asociada a olas. (Campana, 1995b, pp. 45, 47)

Fue en las imágenes chavines cuando aparece recurrentemente, rodeando los ojos, la boca o su cabeza y en números convencionales en el lomo del jaguar (Fig. 17). Tanto en imágenes de Paracas, de Ullujaja o en las de Cupisnique, aparece saliendo de la “boca-vagina” del rostro sagrado, en número de cuatro. Así también la encontramos en imágenes mochicas.

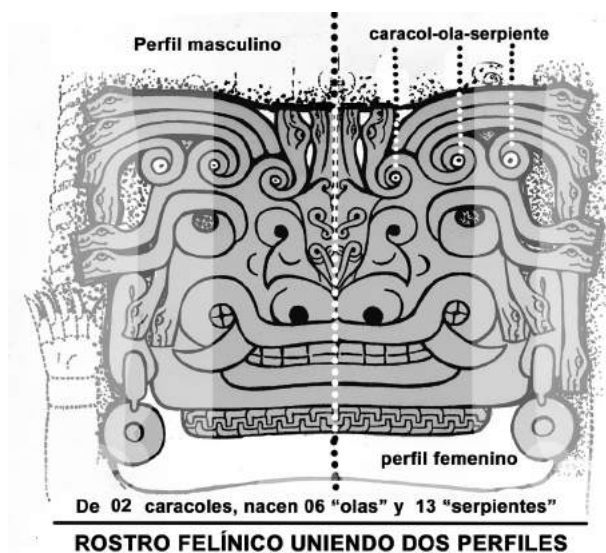


Figura 16. El rostro felínico, fusión de sus 2 perfiles, es coronado por 6 olas y 13 serpientes que nacen de 6 caracoles.

Valcárcel (1964), al tratar el pensamiento andino, anotaba que la Yacumama, o madre del agua para los quechuas, estaba representada por una gran serpiente o una boa. También dijo que era *illapa*, el gran rayo que baja del cielo para anteceder a las lluvias y al crecimiento de los ríos, de allí el nombre de Yacumama. En muchos casos aparece saliendo de la cabeza de los grandes personajes sacralizados (Figs. 4, 10) o asociada a esta en la deidad mochica. En tiempos tardíos aparece en la *mascaypacha* o signo de la dignidad del Inca, en número de cuatro serpientes rodeando la cabeza del monarca. De ello deducimos que su imagen expresaba alta jerarquía desde el Precerámico hasta los tiempos incaicos¹⁴.

V. Las falcónidas. El águila

Entre las imágenes de Huaca Prieta, la del águila es la más publicitada, siendo confundida con el cóndor por el propio J. Bird, quien creyó ver un cóndor con un pez en el estómago (1945), idea ratificada mucho después por Hyslop (1985, p. 165) en una publicación mayor (en la figura 111). El águila es el *Pandion haliaetus* o águila pescadora, la que sí come peces y que tiene una mancha ovoide de color pardo en el pecho como un aro serpentino (Fig. 8). Fue identificada tempranamente por Yacovleff (1932, pp. 62-71). Podría ser que esta mancha a manera de serpiente sea la explicación del porqué el águila siempre aparece asociada a la serpiente, saliendo ésta de su pico. Así lo vemos en las imágenes textiles de La Galgada (Fig. 8, C y D) y así sigue apareciendo en Chavín, configurando la sacralidad en otras imágenes. A estos tres seres: el rostro felínico, el águila y la serpiente las hemos denominado tríada sagrada.

14 Nosotros hemos publicado variada y amplia información al respecto, por eso no lo tratamos con más detenimiento.

El águila pescadora en la costa norte es conocida como ñampal, niampal o naimpal y es posible que fuera el ave de la mitología lambayecana conocida como Naympal o Naylamp. En tiempos del Arcaico Tardío y del Formativo temprano de Cupisnique y Chavín, aparece recurrentemente y asociada a una serpiente saliendo de su pico, a manera de emblema en el pecho. Como recuerdo de esta ave, en los tiempos incas aparece representada junto a dos plumas de coraquenque en la parte superior de la *mascapaicha*. En la actualidad, los pescadores tradicionales ven, admiran y agradecen en el águila su gran capacidad predictiva de la buena pesca y le “agradecen” cuando la ven parada en algún escollo abriendo las alas para secarlas.

VI. El felino

Es la imagen más importante y más elaborada de la iconografía de esos tiempos. Inicialmente debió ser la representación misma del felino, pronto sería sintetizada y convertida en una imagen continente de signos para comunicar ideas de fuerza y poder más complejas (Figs. 6, 8, 10, 17). Su valoración es como felino, más que como una especie definida, pues en unos casos es el ocelote (*Leopardus pardalis*), reconocible porque tuerce su cola. También aparece como chinchay (*Leopardus jacobitus*), una especie de gato montés muy grande que poblaba la costa norte, del cual provino el nombre de la zona, Chinchay Suyu. En otros casos se trató del puma, aunque la más importante imagen correspondería al jaguar (*Panthera onca*), dada la caracterización determinada por las manchas o motas de su cuerpo, las que en tiempos Cupisnique y Chavín serían convertidas en ojos, olas, *chacanas*, etc.

Para Julio C. Tello, el jaguar sería el mismo dios Wari y sobre él escribió:

Wari, el monstruo invocado en la laguna o adoratorio, por el brujo o curandero intoxicado por el alcohol, wilca, chamico, o tabaco; se le presenta en la forma de un gato de cuyos ojos y pelos se desprenden ráfagas de fuego. (Tello, 1923, p. 187)

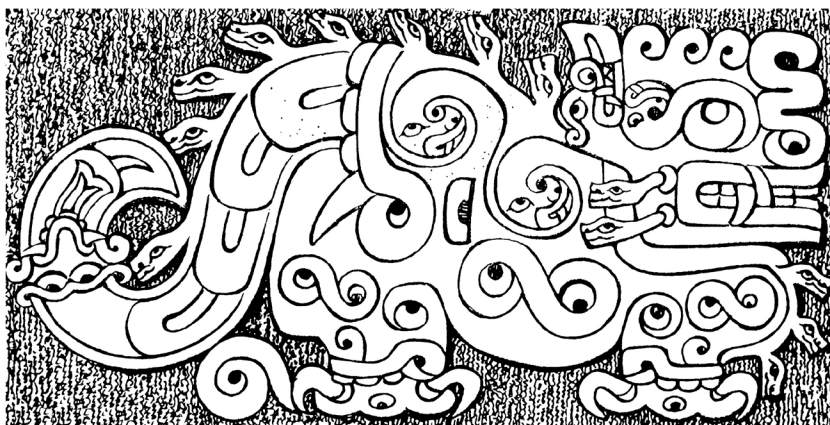


Figura 17. El contorno es la imagen del jaguar, compuesto por más de 80 símbolos elementales en el cuerpo: 13 bocas, más de 20 olas, 32 ojos y más de 17 serpientes.

Al respecto, sería necesario anotar que el jaguar es un cazador nocturno y es en la noche cuando se le puede reconocer por el fulgor de los dos ojos. En el caso de los gatos domésticos, cuando se les acaricia el pelaje en la oscuridad de la noche, salen “chispas” brillantes, como si fuesen estrellas pequeñas. Posteriormente, Tello escribió:

El felino es la base fundamental, la célula primordial, la unidad estructural de todas las representaciones del arte chavín. Este animal que no es otro que el jaguar (*Felis onza*) [sic], es el signo sagrado [...], soberano de las selvas, considerado como el verdadero, autóctono y dueño del mundo florestal [...], es un animal feroz con poderes sobrenaturales. (Tello, 1960, pp. 160-161)

La imagen del felino aparece en los tejidos de Huaca Prieta (Fig. 9), con un “ojo simbólico” en el cuerpo. Se trata de series dobles, hembras y machos, en hilera, dispuestas en sentido contrario entre unas y otras, tal vez representando la noción de dualidad. En tiempos Cupisnique y Chavín, su representación se acentúa y es más recurrente, ya como formas continentes de otros símbolos como ojos, olas, bocas, cruces, etc., en números –generalmente– de siete. Con olas o serpientes a manera de insignias (Fig. 17), o siendo a la vez águilas y jaguares como en las imágenes de las columnas del templo de Chavín.

La imagen del jaguar –o del puma– sería el tema icónico para el diseño arquitectónico, en la magnitud de una huaca-templo, pues en las fotografías publicadas por Tello (1956) mostrando a la vista, “ornamentan las paredes y altares del templo de Cerro Blanco en Nepeña. En estos fragmentos se descubren porciones considerables de figuras complejas derivadas de la común representación del felino Chavín” (p. 143). Con los dibujos de planta de Huaca de los Reyes, se ratifica ese concepto, pues es muy clara la imagen del templo, dando la impresión que se ingresaba a la deidad felínica por su respectiva boca (Campana, 1994).

En tiempos incas, la ciudad del Cuzco fue diseñada con la forma del puma (Tello, 1956; Rowe; Lumbreras; Gasparini). Es decir, la idea subsistió y persistió en milenios, tal vez como parte fundamental de la iconografía, prestando las partes de su imagen para representar varias formas del poder, pero sin ser esa la deidad central. Solo como un ejemplo mítico más: en runa simi, la voz *huaco* es ‘poder’ igual que colmillo. Con ese concepto en la mítica quechua, la mujer más valerosa de los hermanos Ayar fue Mama Guaco, o también era la que sabía “leer” en las piedras y augurar los acontecimientos. Es decir, tenía esos poderes (Campana y Morales, 1997, pp. 62-63).

De las diferentes partes del felino, especialmente de su rostro, aparecerán otros elementos simbólicos, representados en diferentes imágenes supuestamente sagradas, hasta épocas muy tardías. Veamos:

VII. La boca

Pareciera que fue una forma de representar la vida y la muerte en una dicotomía

infinita. En las imágenes tempranas del Precerámico costeño, aparecen estas bocas asignadas a personajes sin boca real visible o aparente como en los casos del *Conus* de Huaca Prieta (Fig. 1), de la cual sale una probóscide larga y venenosa a manera de serpiente, asociando así la vida y la muerte. Ante las fauces (boca felínica) del jaguar, todos los otros animales mueren en la lucha por la subsistencia, para ser su alimento. Pero también, de las bocas felínicas invertidas¹⁵ nacen las diferentes partes del cuerpo de las deidades: de allí salen las alas, las patas y aun las cabezas de las deidades¹⁶, tal como se representa en las imágenes Cupisnique y Chavín, o como lo vemos –por ejemplo– en el personaje central del obelisco Tello (Campana, 1993). Si fuera así, la boca expresa la vida, la muerte y el poder divino. El comer –o devorar– y el rugir son explicaciones que justifican la existencia y subsistencia del hombre y su entorno creado (Fig. 16). Y tal vez ello explique el porqué hay imágenes tan íntimamente ligadas: mariscos o crustáceos con bocas humanas o felínicas, olas dispuestas de tan variadas formas y “movimientos” alrededor de las “bocas que dan origen” a serpientes y cómo estas dan “fuerza expresiva” a seres felínicos o antropomorfos (Fig. 17).

El mayor y más temprano conjunto que muestra esa coherencia en la coordinación de los elementos significantes corresponde a aquellos rasgos o formas que aparecen en los tejidos de Huaca Prieta (Bird, 1945, 1985), de Asia (Engel, 1966), poco después en los de La Galgada (Grieder y Bueno, 1981), todos ellos del Período Precerámico. Antes observamos (1993) la presencia de códigos en la disposición canónica de estos rasgos, cuyas formas aparecerán más desarrolladas y compuestas en imágenes complejas de Cupisnique Temprano, en Chavín y en otras sociedades del Formativo andino, advirtiendo que, aun no tratándose de la misma deidad, varios de estos rasgos se mantienen o, en otros casos, estos rasgos pueden cambiar de estilo o de formas externas, pero siguen cumpliendo como elementos significantes, muchos de ellos hasta el Horizonte Tardío.

Análisis más rigurosos pusieron en evidencia que esas imágenes simples de olas, crustáceos, aves o serpientes se asociaban a bocas de diferentes gestos o a “ojos simbólicos”¹⁷ dispuestos fuera de su contexto facial y arbitrariamente. Todos eran elementos formales concurrentes a la enfatización de imágenes antropomorfas, de uno y otro sexo. Lo interesante es que aparecen asociadas a la acción de mariscar para lograr el alimento (Campana, 1994).

Cuando la boca se “feliniza” con impresionantes colmillos, aparece en varias partes del cuerpo y muy en especial en el “arranque” de las diferentes partes del cuerpo de jaguares o águilas, como dando origen a estas partes (Fig. 17). Hemos demostrado

15 Todos los personajes altamente sacralizados por elementos simbólicos en su cuerpo muestran dos áreas: una cefálica y otra genital, con un “rostro” en cada área. El del área genital, visto así, aparece invertido y la boca también. De esta nacen o salen plantas, animales u otras partes del cuerpo.

16 En los tejidos de Carhua aparecen bocas y ojos *autosémicos*, con mucha definición como tales.

17 Es necesario anotar que Bird, en el libro publicado con Hyslop, anotan la presencia de un *eye symbol in square units*, especialmente en el fragmento A (Bird y Hyslop, 1985, p. 162). No lo describen ni desarrollan el estudio de ese símbolo.

que la boca llegó a tener hasta tres caracterizaciones: *autosémica*, *simbólica* y *emble-mática*¹⁸, ocupando diferentes partes del cuerpo y con diferentes significados (Campana, 1993), debiendo agregar que este signo desaparece después de la influencia de las deidades del Formativo, talvez por haberse ligado mucho a una parte caracterizadora de las fuerzas del jaguar. En muchas imágenes mayores, la “boca autosémica” aparece sola, sin ninguna otra relación con el rostro o con cualquier otro elemento contextual asociado a la cabeza, como se la puede ver en la entrada del templo de Cardal.

Desde el Periodo Inicial, la “boca simbólica”, de perfil, abierta hacia el este como los *huachaques* cercanos al mar, aparece ubicada donde nacen las patas o las alas (Figs. 13, 17), o como en el caso del jaguar grabado en una espátula de hueso encontrado cerca de Casma y publicado por Tello (1943). En ese dibujo se ve la boca dentro de un óvalo ubicado en las rodillas, en los codos, en el inicio de la cola y en el cuello del jaguar, es decir, en los mismos sitios que aparecerá en tiempos chavines. Para tiempos tardíos tenemos –por ejemplo– la voz *wáchacc*, equivalente en castellano a ‘madre uterina’ o a todo aquello que da origen a ríos o cualquier fuente de agua.

VIII. Los ojos

El “ojo simbólico”, como tal, también aparece en Huaca Prieta y su función simbolizante fue advertida por Bird en 1985 (Fig. 1). El ojo puede significar la constatación de la existencia de las cosas y el conocimiento del mundo que nos rodea. Tal vez por eso en imágenes más tardías como las de Cupisnique y Chavín aparecen ubicados en las alas y en las patas, tal vez para representar la idea de que estos seres saben por dónde vuelan o por dónde caminan, a dónde van o de dónde vienen (Fig. 17).

El ojo, desde las imágenes de Huaca Prieta, está asociado a la serpiente, pues en esos diseños ésta aparecería enroscada, conformando un ojo en el pecho del ave. Donde la asociación es más clara y explícita es en las imágenes de los seres divinizados de Chavín. Esta idea sugiere la presencia de una frase del mismo discurso mítico que se iniciaría en el Periodo Inicial y subsistió hasta los tiempos finales del Formativo o del Horizonte Temprano. En las imágenes de Paracas, Cupisnique y Chavín, el ojo llega a tener un significado *autosémico*, es decir, tuvo valores significativos propios, alejados del contexto facial donde debía aparecer, pues, en esas imágenes, el tema es solamente el ojo (Fig. 6), tal como sucedió con algunas figuras de “bocas autosémicas” en esos mismos tiempos (Fig. 6 B, C).

Hay varios estudios de las bocas o de los ojos como rasgos para determinar la fases de Chavín (Rowe; Roe; Coe), tratando de determinar la evolución y desarrollo, aunque hay muchas imágenes de ojos y bocas de diverso estilo en una misma figura. Debemos anotar que tanto bocas como ojos *autosémicos* desaparecen en el Horizonte Tardío, como elementos significativos o iconográficos. No sabemos la causa de su desaparición.

18 Estos conceptos han sido tratados por el autor en estudios específicos y nos parecería redundante tratarlos en este estudio cuya finalidad es aclarar el valor de las acciones de marisquear.

IX. La imagen humana

Igual que con las otras imágenes, la humana ya aparece con rasgos de sacralización en los tejidos Huaca Prieta (Fig. 7), aunque, en la imagen antropomorfa del mate que fuera allí encontrado, su posición de alguna manera recuerda al jaguar de frente y tiene como tocados dos “triángulos escalonados”, uno a cada lado del rostro (Fig. 5)¹⁹. Desgraciadamente carecemos de otras imágenes que nos puedan ofrecer mayor información para obtener una idea más cercana de la concepción de entonces. En lo referente a su iconografía, podemos observar que cuando es representada frontalmente, mantiene la disposición de los pies, opuestos y divergentes, desde Huaca Prieta y La Galgada, donde los brazos son serpientes, hasta en las imágenes incas y, aun, en los Cristos de pintores nativos al inicio del Virreinato.

Finalmente, las imágenes humanas siempre aparecerán sacralizadas por olas, caracoles, conchas, bocas y ojos *autosémicos*, *chacanas*, etc.; es decir, con los atributos “sacralizantes” que aparecen desde los mariscadores del Arcaico Tardío con sus íconos fundamentando el desarrollo de la iconografía andina.

8. Conclusiones

1^a) Existen caracteres o rasgos iniciales que confieren sacralidad a imágenes religiosas mayores y posteriores, desde el Periodo Inicial, en poblaciones que viven de la actividad marisquera y del cultivo en huertos aprovechando la humedad freática. Los ejemplos más destacables aparecen en los tejidos de Huaca Prieta y La Galgada, sugiriendo ya la presencia de una concepción religiosa.

2^a) Estos caracteres o rasgos iniciales son representaciones de cosas o de seres propios del entorno geográfico, que confieren o adscriben poderes y significados a la imagen de una deidad. Por ejemplo: olas, conchas, caracoles, u otras más complejas como bocas, ojos, garras, serpientes, águilas, felinos, o las partes más representativas de estos seres, los que se convertirán en metonimia de conceptos y rasgos emblemáticos.

3^a) Una imagen de una deidad más antigua podría parecerse en su forma a otra más tardía, pero al abandonar o solo modificar los rasgos iniciales diferenciadores, nos indicaría que ya no se trata del mismo ser sacralizado, sino de la adaptación de su imagen, mas no así de la caracterización de sus poderes. El mejor ejemplo sería la relación formal entre la deidad Chavín de la estela de Raimondi y la deidad central tiahuanacota que aparece en la Puerta del Sol. En la primera, las olas, las “bocas que dan origen” y las serpientes serían los principales rasgos caracterizadores, que en la segunda imagen aparecen dispuestos de otra manera y ya no aparecen los mariscos.

4^a) Las imágenes sirven para mostrar un proceso histórico, desde Huaca Prieta hasta el advenimiento inca.

19 También hay un excelente estudio de H. Bischof (1999), revisando las figuras de los mates de Huaca Prieta (dibujo de M. Covarrubias), anotando que, en las sociedades de esa época en los Andes Centrales, había imágenes con rasgos más cercanos a los de Huaca Prieta.

Referencias bibliográficas

- Alva, W. (1986). *Las Salinas de Chao: asentamiento temprano en el norte del Perú* (Materialien zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie, 32). Munich, Alemania: C. H. Beck.
- Arguedas, J. M. (Trad.). (1966). *Dioses y hombres de Huarochirí*. Lima, Perú: Instituto de Estudios Peruanos.
- Beals, R. (1960). Discusión: el Symposium sobre las civilizaciones de regadío. En *Las civilizaciones antiguas del Viejo Mundo y de América*. Washington, DC: Unión Panamericana.
- Benson, E. (1972). *The Mochica: A Culture of Peru* (Arts and Civilizations of Indian America). New York, NY: Praeger.
- Berezkin, Y. (1980). An Identification of Anthropomorphic Mythological Personages in the Moche Representations. *Ñawpa Pacha*, 18, 1-26.
- Bird, J. B., Hyslop, J., y Dimitrijevic Skinner, M. (1985). *The Prececeramic Excavations at the Huaca Prieta, Chicama Valley, Peru* (Anthropological Papers of the American Museum of Natural History, 62, part 1). New York, NY: American Museum of Natural History.
- Bischof, H. (1987). Aproximaciones al arte temprano de Chavín. En *7º Congreso Peruano del Hombre y la Cultura Andina: resúmenes de ponencias* [Mimeografía]. Huaraz, Perú: Universidad Nacional Santiago Antúnez de Mayolo.
- Bischof, H. (1994). Toward the definition of pre- and early Chavin art styles in Peru. *Andean Past*, 4.
- Bischof, H. (1999). Los mates tallados de Huaca Prieta: ¿evidencias del arte Valdivia en el Arcaico centroandino? *Boletín de Arqueología PUCP*, 3, 85-119.
- Bonavia, D. (1981). *Los Gavilanes: Prececerámico peruano, mar, desierto y oasis en la historia del hombre*. Lima, Perú: Cofide.
- Bonavia, D. (1991). *Perú, hombre e historia: de los orígenes al siglo XV*. Lima, Perú: Edubanco.
- Brack Egg, A. (1986). Ecología de un país complejo. En *Gran Geografía del Perú*, tomo 2. Manfer y Juan Mejía Baca.
- Briceño Rosario, J. (2004). Los primeros habitantes de los Andes Centrales y la tradición de puntas de proyectil “cola de pescado” en quebrada de Santa María. En L. Valle Álvarez (Ed.), *Desarrollo arqueológico de la costa norte del Perú*. Trujillo, Perú: Sian.
- Burger, R. L. (1992). *Emergencia de la civilización en los Andes*. Lima, Perú: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Campana Delgado, C. (1974). *Chavín: dioses, símbolos y estilo*. Trujillo, Perú: Edi-

torial Ávalos.

- Campana Delgado, C. (1983). La boca felínica en el arte Chavín. *Revista del Museo de Arqueología*, 4.
- Campana Delgado, C. (1993). *Introducción al estudio de una deidad en el Formativo* (edición mimeográfica). Lima, Perú.
- Campana Delgado, C. (1995a). *Una deidad antropomorfa en el Formativo andino*. Lima, Perú: Editorial A & B.
- Campana Delgado, C. (1995b). *Arte Chavín: análisis de estructuras, formas e imágenes*. Lima, Perú: Universidad Nacional Federico Villarreal.
- Campana Delgado, C. (2015). *Iconografía del pensamiento andino*. Trujillo, Perú: Fondo Editorial de la Universidad Privada Antenor Orrego.
- Carrera y Daza, F. (1644/1939). *El arte de la lengua yunga*. Tucumán, Argentina: Instituto de Antropología de la Universidad de Tucumán.
- Carrión Cachot, R. (1955). El culto al agua en el antiguo Perú. *Revista del Museo Nacional de Arqueología y Antropología*, 2(2), 50-140.
- Duviols, P. (1976). La Capacocha. *Allpanchis Phuturinga*, 9, 11-58.
- Eliade, M. (1972). *Tratado de historia de las religiones*. Ciudad de México: Era.
- Eliade, M. (1994). *Mito y realidad*. Colombia: Labor.
- Engel, F. (1968). El complejo Paraíso en el valle del Chillón, habitado hace 3500 años: nuevos aspectos de la civilización de agricultores del pallar. *Anales Científicos de la Universidad Agraria*, 5(3-4), 241-280.
- Engel, F. A. (1987). *De las begonias al maíz: vida y producción en el Perú antiguo*. Lima, Perú: Ediagraria, Universidad Nacional Agraria La Molina.
- Feldman, R. (1985). Preceramic Unbacked Clay Figurines from Áspero, Peru. En T. Stocker (Ed.), *The New World Figurine Project*, vol. 1 (pp. 5-19). Provo, UT: Research Press.
- Fung, R. (1986). Las Aldas: su ubicación dentro del proceso histórico del Perú antiguo. *Dédalo*, 5(9-10), 5-208.
- Gálvez, C. (2004). El Precerámico Temprano en la costa norte del Perú. En L. Valle Álvarez (Ed.), *Desarrollo arqueológico de la costa norte del Perú*. Trujillo, Perú: Sian.
- Gölte, J. (1994). *Íconos y narraciones: reconstrucción de una secuencia de imágenes Moche*. Lima, Perú: Instituto de Estudios Peruanos.
- Grieder, T., Bueno Mendoza, A., Smith, C. E., y Malina, R. (1988). *La Galgada, Peru: A Preceramic Culture in Transition*. Austin, TX: University of Texas Press.

- Herskowitz, M. (1967). *El hombre y sus obras*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Hocquenghem, A. M. (1987). *Iconografía mochica*. Lima, Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
- Izumi, S., Cuculiza, P. J., y Kano, C. (1972). *Excavations at Shillacoto, Huánuco, Perú* (Bulletin 3). Tokio, Japón: University Museum, University of Tokyo.
- Izumi, S., y Terada, K. (1972). *Andes 4: Excavations at Kotosh, Peru, 1963 and 1966*. Tokio, Japón: University of Tokyo Press.
- Kauffmann, F. (1978). *Manual de arqueología peruana* (6ª ed.). Lima, Perú: Peisa.
- Lathrap, D. (1973). The moist tropics, the arids lands, and the appearance of great art styles in the New World. En M. King e I. R. Traylor, Jr. (Eds.), *Art and Environment in Native America* (Special Publications 7) (pp. 115-159). Lubbock, TX: The Museum, Texas Tech University.
- Levi-Strauss, L. (1968). *El pensamiento salvaje*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Lumbreras, L. G. (1989). *Chavín de Huántar en el nacimiento de la civilización andina*. Lima, Perú: Indea.
- Lyons, P. (1981). Hacia una interpretación rigurosa del arte antiguo peruano. En *Etnohistoria y antropología andina*, tercera jornada, 27-29 de mayo de 1981. Lima, Perú.
- Makowski Hanula, C., Amaro, I., y Hernández, M. (1996). *Imágenes y mitos: ensayos sobre las artes figurativas en los Andes prehispánicos*. Lima, Perú: Australis y SIDEA.
- Malinowski, B. (1955). *Magic, Science and Religion*. New York, NY.
- Malinowski, B. (1966). *Una teoría científica de la cultura*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Sudamericana.
- Marcos, J. (1986). De ida y vuelta a Acapulco con mercadería de mullu. En *Arqueología de la costa ecuatoriana: nuevos enfoques*, vol. 1. Guayaquil, Ecuador: Escuela Politécnica del Litoral, Centro de Estudios Arqueológicos.
- Matos Mendieta, R. (1977). La antigüedad del hombre en la sierra central del Perú. *Cuadernos del Consejo Nacional de la Universidad Peruana*, 24-25.
- Mauss, M. (1971). *Sociología y Antropología*. Madrid, España: Tecnos.
- Panofsky, E. (1955). *Meaning in the Visual Art*. Garden City, NY: Doubleday.
- Platt, T. (1978). Symétries en miroir. *Annales*, 33(5).
- Radcliffe-Brown, A. R. (1972). *Estructura y función en la sociedad primitiva*. Barcelona, España: Península.

- Ramírez, S. E. (2008). Negociando el imperio: el Estado inca como culto. *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, 37(1), 5-18.
- Ravines, R. (1984). Sobre la formación de Chavín: imágenes y símbolos. *Boletín de Lima*, 35, 7-45.
- Roe, P. G. (1974). *A Further Exploration of the Rowe Chavin Seriation and its Implications for North Central Coast Chronology* (Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology, 13). Washington, DC: Dumbarton Oaks.
- Rostworowski de Diez Canseco, M. (1988). *Estructuras andinas del poder: ideología religiosa y política*. Lima, Perú: Instituto de Estudios Peruanos.
- Rowe, J. H. (1977a). Religión e imperio en el Perú antiguo. *Antropología Andina*, 1-2.
- Rowe, J. H. (1977b). Form and Meaning in Chavín Art. En A. Cordy-Collins y J. Stern (Eds.), *Precolumbian Art History: Selected Readings*. Palo Alto, CA: Peek Publications.
- Silva Santisteban, F. (1991). *Los geoglifos de Nazca: extrañas formas de poder*. Lima, Perú: Universidad de Lima.
- Silva Santisteban, F. (1998). *Antropología: conceptos y nociones generales*. Lima, Perú: Universidad de Lima y Fondo de Cultura Económica.
- Tello, J. C. (1943). Discovery of the Chavin Culture in Peru. *American Antiquity*, 9(1), 135-160.
- Tello, J. C. (1956). *Arqueología del valle de Casma: culturas Chavín, Santa o Huaylas Yunga y Sub-Chimú* (Informe de los trabajos de la Expedición Arqueológica del Marañón de 1937). Lima, Perú: Editorial San Marcos.
- Yacovleff, E. (1932). La deidad primitiva de los Nazca. *Revista del Museo Nacional*, 1(2), 103-160.
- Zavaleta Urtecho, G., y Tufinio, V. (2002). Los caracoles del Señor de Sipán. *Ahora Lambayeque*.