

LOS MARISCADORES Y LOS ORÍGENES DE LA ICONOGRAFÍA ANDINA.

Cristóbal Campana Delgado.

“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 considera “dados”, “hechos” de una vez para siempre, como por ejemplo, se hace un utensilio, de una manera definitiva” (Eliade, 1994).

1.0.0. FACETAS DEL PROBLEMA Y OBJETIVOS:

Al conjunto de imágenes que dejaron las diversas sociedades que vivieron en los Andes antes de la llegada de los castellanos, se le entiende como “*Iconografía Andina*”. Es porque tienen cierto parentesco histórico en sus rasgos generales, pero más son las diferencias que los rasgos que sostengan *una* generalidad “andina”. Es fácil observar que un conjunto de ideas básicas determinadas por una ideología religiosa asociada al poder, partieron patrones icónicos o morfológicos, los cuales –lentamente- se fueron enriqueciendo y modificándose y que, al adaptar formas de seres propios de nuevos ecosistemas y escenarios sociales, se diversificaron. Así, también se modificaría el campo de creencias de acuerdo a las nuevas realidades. No hay pues *UNA* iconografía, sino varias que coinciden por sus elementos estructurales ideológicos.

Los estudios actuales versan sobre imágenes complejas y desarrolladas, analizando atributos y acciones significantes de personajes a quienes se les asigna 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. Nuestro objetivo central es identificar y establecer esos rasgos, sus diferencias, su valor significativo según niveles y sus mecanismos de asociación.

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 funciones. Son *simples* cuando sólo intentan representar un ser u objeto. Son *elementales* cuando representan objetos simples o aislados, sin conexiones aparentes con otras imágenes, pero con un significado adscrito que lo haga diferentes o que sirva como rasgo diferenciador. Son *complejas* cuando hay varias imágenes simples y elementales conformando una mayor en forma recurrente, con uno o varios mecanismos de conexión simbólica entre sí. Estos mecanismos tienen cierto parecido a la sintaxis en el lenguaje.

También las imágenes pueden ser *profanas*, cuando refieren o representan lo cotidiano, eventual o doméstico sin una ideología por sobre la simple función; en

cambio serán consideradas como *sagradas*, cuando refieran o narren hechos que por algunos signos o rasgos, fueron o pudieron ser considerados como sobrenaturales o *sagrados* con una relación ideológica. Es decir, según la presencia asociada de formas o *imágenes elementales* que configuren éste carácter.

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 más allá de 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), pues la personalidad cultural tiene roles preponderantes (M. 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. Hay mitos donde 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 una crisis ecológica. Éstos, 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.

La concepción de las deidades por una sociedad, necesariamente adoptará algunos rasgos, formas elementales o *estigmas* extraídos de su medio ambiente y su estructura alimentaria, considerando que éstos provienen de un “espacio sagrado”. Más tarde, serán justamente esos rasgos los que cambien, modifiquen y diferencien la nueva imagen de tal o cual ser sobrenatural o deidad, al cambiar de ambiente y de sociedad. Por ello analizaremos el origen de las *imágenes elementales* que conforman *imágenes complejas*, pretendiendo explicar el carácter y la función signifiante, así como sus cambios o evolución a lo largo del proceso histórico de muchos íconos del pensamiento andino. Ya hemos demostrado que las *imágenes complejas*, responden a un largo proceso evolutivo, adaptador y creativo de símbolos con variados significados, llegando a configurar representaciones de ideas religiosas (Campana 1974, 1993 a y b, 1995 a y b, 1997).

2.0.0. EL TIEMPO: ENTRE LO COTIDIANO Y LO EVENTUAL

La actividad básica y cotidiana del hombre es la 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 entre alimentos y deidades, se derivan las tensiones más importantes de los sistemas ideológicos, en cualquier sociedad temprana. En este caso de estudio, los “mariscos” tienen imágenes muy ilustrativas y con datos específicos de sus sistemas sexuales y de alimentación. Es decir, de aquello que explique su existencia.

Las actividades humanas en una sociedad pueden ser entendidas como el producto de lo cotidiano y lo eventual. Lo que acaece y lo que acontece. Lo coti-

diano, por su sencillez, tal vez, no intenta dejar evidencias en imágenes para ser comunicadas y recordadas. En cambio, lo que acontece o es eventual, tiende a ser recordado y por ello es necesario convertirlas en imágenes más perdurables. Pareciera que las actividades cotidianas se mantienen sólo como aspectos del comportamiento, a través de la gente y el tiempo, sin producir imágenes trascendentes: Terminan al concluir el acto mismo, a diferencia de lo eventual que es más. Pueden tener vocabularios perfectamente aprehensibles por todos, pero no se proyectan más allá de una expresión sencilla.

Un “marisco” es *“cualquier animal marino, invertebrado, y especialmente el crustáceo o molusco comestible”*.¹ Lo interesante del caso es que los mariscos tienen más presencia en la iconografía temprana que los peces u otro tipo de alimentos obtenidos por acciones de caza o pesca. Aquí se deslinda el problema: la obtención de mariscos es más eventual y la caza y la pesca son actividades más cotidianas.

Para obtener mariscos se tiene que esperar que la luna “retire” las aguas marinas para que los mariscos estén más a “la mano”. En cambio, un pescador tiene que estar todo el tiempo alerta para pescar o “cazar” peces con una lanza. La acción de mariscar plantea un estado de atención y análisis relacionado con la presencia, aparición o ausencia de otras fuerzas – diferentes a las humanas- que en ciertos momentos le permitan obtener alimentos, casi sin instrumentos, pues sus pies y sus manos les son suficientemente útiles. Es decir, las acciones de mariscar reclaman el ordenamiento de los sucesos, para establecer procesos frente a lo eventual y cíclico. Esto, desarrollará ideas y formas de pensar que integren al hombre dentro de su medio, junto a otros fenómenos eventuales que no controla. Esto le hará entender su entorno en términos de tiempo, que no está solo y que hay otras fuerzas que deben ser integradas en un cuerpo de ideas. Entonces aparecerán los mitos y las ideas sobre la existencia de fuerzas no humanas –religiosas- por sobre la cotidianeidad. (Ver Lámina III).

Es interesante observar en los tejidos de Huaca Prieta, que las imágenes de mariscos como caracoles, cangrejos² u otros, tienen algún elemento simbólico morfológicamente ajeno a su naturaleza. Por ejemplo: el caparazón 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. Otro caso muy expresivo es la de una pareja de cangrejos, 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”. 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 como una boca de donde serpientes, frutos u otras partes del cuerpo del mismo ser.

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 as-

¹ DRAE. 1970. Pág. 854.

pecto de la vida. Es decir, como una noción lineal doble o de “DUALIDAD”, que si se oponen, también se complementan y explican. Así aparecen, el “triángulo escalonado” simple y doble, la “ola” simple y doble, el ofidio como serpiente “bicéfala”³ y la falcónida, como “águila pescadora”⁴ (Ver Láminas I, II, IV y V). Esto quiere decir que, antes de que los mariscos tengan su caracterización simbólica, ya existían otros símbolos derivados de seres de ese medio ambiente que podían exhibir fuerza y poder.

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. El caso del “triángulo escalonado” que suele ser “uno”, rectángulo escaleno, y cuya hipotenusa tiene de 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. (Lámina I). En la figura de un rostro antropomorfo, existente en un mate de Huaca Prieta, aparece por primera vez dando jerarquía al personaje, a cada costado de dicho rostro.

3.0.0.- MITO E IMAGEN: SUS DISCURSOS

Las sociedades andinas cuya creación iconográfica muestran relaciones ideológicas, conformando series de imágenes de estructuras representativas y que se mantuvieron hasta los tiempos del incario, bien pueden mostrar cierta unidad en el desarrollo de estas imágenes. Y, aunque cambiando de estilo, mantuvieron un esquema ideológico ordenado. Estos conjuntos icónicos se convertirán en la estructura iconográfica más importante y es la que debemos describir. Esta ideología -de cuyo discurso no tenemos información- se expresó con la *dualización* de formas e imágenes, con cabezas dobles y opuestas (anatómicas), fusionando seres de especies diferentes (Anastomosis), insertando partes simbólicas en otras partes del cuerpo (Anamorfosis), todo, de acuerdo a números o cantidades recurrentes, agregando a esta *sintaxis*.

La presencia muy temprana de seres provenientes de mares ecuatoriales como el mullo⁵ (*Spondylus princeps*) y caracoles como el *conus*, plantean un posible origen con alto valor significativo. A las imágenes de estos, se les agrega olas, “bocas simbólicas”, “ojos simbólicos” en cualquier parte del cuerpo, triángulos escalonados, etc. Estas imágenes configuraron una iconografía que parece modificarse en cada sociedad y cultura, por el estilo utilizado, pero que, sin embargo, mantienen cierta unidad en sus contenidos -desde el Arcaico Tardío- pese a los cambios de escenario.

² Se trataría de la especie *Platyanthus orbigny*.

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”, “ñanla”, “ñampal”, cuyo nombre científico es *Pandion haliaetus*.

⁵ El término runa simi, *mullo* o *mullu*, se refiere no sólo 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*, al *S. peruvianus* etc.

Estudios iconográficos sostienen que una iconografía religiosa u orgánica, a base 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. 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 a, Hocquenghem 1987, et al.). En el ámbito andino, las imágenes complejas y ordenadas, propias de una ideología religiosa, aparecen ya desarrolladas desde antes de la difusión de la agricultura de regadío. La gente de Huaca Prieta o de La Galgada (3000 a.C.) parece divulgar sus ideas a través de la textilería.

En otro plano, pareciera que tenemos una especie de substrato cultural, immanente, que orienta “nuestra” manera de concebir a “Dios” y no “comprende” así los dioses de otros pueblos (Mauss, 1985). Se diría que es como parte del inconsciente colectivo, de un substrato mental pautado, que no puede entender, calificar, definir o interpretar las deidades creadas por otras sociedades. Es –pues- nuestra perspectiva cultural la que configura un modelo crítico, parcial a nuestra estructura cultural.

El mito, como creencia es muy 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: 101).

*“Es esta irrupción de lo sagrado la que **fundamenta** realmente el mundo y la que 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: 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 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: 37).

Dentro del Pensamiento Andino, el hombre es “*Mallqui*” y se siembra como *semilla* para volver a nacer. Es la respuesta explicativa del culto a los muertos:

sembrar o enterrar el “*Mallqui*”, para mantener y fundamentar el nacimiento y valor de los seres existentes. Así, el valor de los tiempos de “*el comienzo*”, justificaría acciones, poderes y potencialidades. La existencia entera, el acontecer 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, esta 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: 17-18) (Los resaltes en “negrita” son de su autor)

En el Mundo Andino las nociones de “dios” o divinidad 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. Por eso, su primera intención fue presentar o mostrar a los dioses de los pueblos conquistados como de un nivel menor, a las creencias como idolatría y a lo inexplicable como *obra del demonio*. A los dioses de los pueblos vencidos los vieron –también– como a quienes había que cautivar y, a los suyos, como los vencedores. Su ideal religioso no les permitió entender la existencia de dioses que no fuesen “creadores” de todas las cosas y, las preguntas que hacían a sus informantes, obligaban respuestas más o menos previstas (Carrera y Dasa, [1644] 1939).

Es necesario observar que para los cronistas, las “falsas deidades”, que recogen de sus informantes, eran de seres que casi siempre estuvieron ligados a sus respectivos entornos o escenarios de origen. Mostraban atributos representativos de las fuerzas de la naturaleza, como el sol, la lluvia, el agua, el viento, el fuego, etc., lo cual dicho con tanta generalidad, restaba identidad local o regional a su lugar de origen. Así, descuidaron analizar la información sobre el concepto religioso de “*huaca*”⁶, tanto local como regional. 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 y sus seres *sobrenaturales*, desde muy temprano, fueron de imagen humana, 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, tuvieron otros roles diferentes, en relación con la vida cotidiana.

Existe la tendencia -en el estudio- de correlacionar imágenes “deificadas” pertenecientes a diferentes sociedades preincaicas, con leyendas, mitos o ceremo-

⁶ - “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*; Así mismo, *Huacca much hana*: se entiende como lugar de ídolos, adoratorio”

nias propias de los tiempos incaicos y que, éstos, 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, al ser la más tardía, heredó muchas tradiciones, mitos y deidades de sociedades precedentes, calificando así el parentesco y la asociación.

En otros casos, la necesidad de comparar el comportamiento humano universal en diferentes espacios y tiempos, para identificar su presencia creativa y su accionar en los Andes, se recurre 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; et. al). Desde luego, estas comparaciones, rigurosas, no pretenden encontrar relaciones de parentesco, sino explicar la recurrencia creativa del hombre andino en la estructuración de su pensamiento religioso y la apariencia de sus imágenes.

En los Andes el estudio de los rasgos convertidos en factores diferenciales, u otros elementos como olas, conchas, caracoles o cruces en el cuerpo del jaguar, nos podría permitir identificar los escenarios de origen del poder que ese rasgo representa y confiere. Son rasgos del “*illo tempore*”.

Las fuerzas de la naturaleza de un escenario específico o algún factor ambiental importante, inicialmente, debieron ser los fundamentos para su valoración icónica. Aunque, las imágenes del ofidio, de la falcónida, de un caimán o del felino han sido entendidas como de origen selvático (Tello, 1923; Rowe, 1963; Lathrap, 1968; et al), cuando en realidad -hoy sabemos- que la franja costera ha tenido a estas especies cómo endémicas, desde varios milenios antes (Yacovleff, 1932; Brack, 1983; et. al). Además, la transversalidad de los ríos costeros uniendo a otras regiones de diversos pisos ecológicos, hace posible el desplazamiento de estas especies que parecían propias de la región amazónica. Eso explicaría la existencia mitificada o sacralizada de estos seres que aparecen recurrentemente en la iconografía andina sugiriendo relaciones con el poder.

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 expresado como un “culto a los ancestros” (Lyons, 1984; Hocquenghem, 1984; Duviols et al.), paralelamente a una noción de lo divino o sagrado⁷. 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

⁷ En lengua mochica o yunga, la voz *machoec* significaba “cualquier ídolo u objeto sagrado”. (Fernando de la Carrera 1644).

Poco conocemos de las relaciones entre los mitos o leyendas, con los elementos representativos de los escenarios donde habrían tenido origen dichos mitos y su iconografía correspondiente. Nosotros hemos encontrado algunas de esas relaciones, tanto del *espacio sagrado*, como del *tiempo sagrado*, vinculándolos a sociedades del precerámico y demostrando 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. (Campana, 1993; 1995b; 1997).

Como ejemplo tardío podemos tomar el caso del personaje mítico Huallallo, cuyas acciones están enmarcadas y asociadas a sequías, luchas con el sol y que casi al final, su cuerpo fue “sembrado”, dando origen a alimentos definitivamente costeros, como la yuca, el camote, etc, lo que nos permite asociar y deducir que en esa fase del mito, las acciones se realizaban en la costa, donde la sequía es una constante y que la horticultura a base de huachaques, producen yucas o camotes desde el Precerámico. En otro mito recogido en el valle de Jequetepeque la gente creía que cuando la Luna no se veía en el cielo, era porque había ido castigar a ladrones y que a los malhechores se les entregaba a los gallinazos⁸, representados por cuatro estrellas que aparecían en el cielo (Calancha 1638/1977 lib. 3, cap. II: 1243). En la iconografía Mochica hay muchos ejemplos del entierro de una deidad y, en un extremo de la escena, cuatro gallinazos arrastran a un hombre o picotean los genitales de una sacerdotisa. O, que el enterrado llevaría 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 que 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). Hay un estudio específico de los significados en Estructuras Andinas del Poder (Rostworowski 1983). La idea que las fuerzas vitales se duplican y se representan dobles u opuestas (Platt: 1978), ya está presente desde el precerámico, como lo vemos en diversos lugares. Así, las imágenes 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.

4.0.0. HIPÓTESIS

Las imágenes presentan dos aspectos: Uno, FORMAL, el que es un conjunto de rasgos representando un determinado estilo. Y, otro de CONTENIDO, compuesto por los valores significativos o simbólicos que, dejando de ser la simple imagen representada, se convierte en un conjunto de ideas y conceptos que tras-

⁸ El gallinazo es una voltúrida, (*Attratus coragyps*), que vive preferentemente de carroña en los basurales costeros, lo cual lo reflejaría como un elemento de ese paisaje.

cienden su forma y la función inicial, la de representar una forma de la naturaleza. Dicho de otra manera, las imágenes, en sus diversos niveles de significación, son formas que provienen de un discurso oral, genealógicamente de origen mítico y que al ser representadas o convertidas en un discurso gráfico, van siendo modificadas o adaptadas a sus tiempos y espacios respectivos. Así, los valores elementales de las formas se hicieron trascendentes (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, sólo se pueden dar en el contexto de un tejido (Campana 1993). 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.

Ahora, 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 parte deducible convirtiéndose en la “sintaxis” de su hierofanía. Así, elementos como la ola, la boca, un ojo, un triángulo escalonado o la cruz, entre otros, al ser dispuestos en diferentes partes del cuerpo de un jaguar, le confieren mayor importancia que los rasgos de su propia fuerza o ferocidad y lo convierten en un ser sacralizado o en una posible deidad. Estas formas agregadas actúan “sacralizando” a la imagen del jaguar y éste deja de ser sólo la representación felínica, al ser convertido en un factor “contenente” de varias expresiones de la fuerza y el poder.

Estas formas o imágenes sacralizantes, siempre aparecerán fuera de sus contextos propios o naturales para dar a entender o expresar lo sobrenatural o sagrado. Si usamos el ejemplo de la **ola y la serpiente**: 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”, “Mamacocha”, etc.) y con su fuerza, en donde se encuentran grandes cantidades y variedades de alimentos. En cambio, la **serpiente** –el 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” para regar los campos de cultivo. Así, se podría deducir que ello representa al concepto complejo que va desde “agua” que baja (en forma vertical) hasta ser “gran fuente de agua” (Agua: río, laguna, lago, mar), de línea horizontal. Es decir, hasta “*yacu mamacocha*”. Se inicia como valor significante representativo y, sin dejar de ser algo cotidiano o profano, pasa a tener una función hierofánica.

Las dos formas de representación simbólica del agua, como “ola” y “serpiente” se convierten en la representación del poder, en los cetros de la gran deidad representada en la “Estela de Raimondi”. No podemos saber desde cuándo, la serpiente también es entendida como sabiduría, como aparece ya en tiempos del inca-rio o como acción y gestión del líder social y político.

Frente a las imágenes que confieren sacralidad y que, partiendo de formas simples de la realidad o del escenario ambiental, son convertidas en elementos sacralizantes o hierofanías, se nos plantea un problema metodológico al tener que

deslindar entre lo sagrado y lo profano, linderos que casi nunca 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: 37).

En otros estudios anteriores hemos tratado de demostrar cómo el discurso mítico, oral, se trasvierte a imágenes visuales, para fijar o hacer trascendentes las ideas o contenidos de dichas ideas, valiéndose de sistemas anatópicos, anamórficos y anastomósicos (Campana 1993; 1994), dejando 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*. Si no, 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 como, 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, 1994:12).

En lo expuesto están las siguientes hipótesis:

- 1.- En la iconografía andina hay “IMÁGENES SIMPLES”, “IMÁGENES ELEMENTALES” e “IMÁGENES COMPLEJAS”, diferentes entre sí por origen, función y nivel de significación.
- 2.- Estas imágenes, *simples*, *elementales* o *complejas*, ya están presentes desde el precerámico.
- 3.- Las *imágenes simples* son básicamente representaciones de algunos elementos de la naturaleza a las 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 añade 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.

- 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.
- 5.- Las *imágenes complejas* son construcciones significativas a base de “símbolos elementales”, usando de éstos como medios formales de “sacralización”. No son representaciones formales de seres naturales, sino, 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.

5.0.0 EL MÉTODO.

Hay varios métodos para el análisis iconográfico, aunque en la mayoría de estos, se asocian a la información escrita referente (Panovsky, 1955), siendo ésta la que expresa la validación y el fundamento en la lectura de las imágenes. Los conceptos de apertura metodológica hacia una valoración relativista cultural (Herskowitz 1962; Benedict 1964; Beals 1960), nos permiten entender las diferencias -y aún- 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 estos 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 seguimos con el ejemplo de la ola, veremos en qué parte de un jaguar se le ubica como corona o en otras partes del cuerpo, son dobles, para representar la fuerza. La “ola” así, aparecerá coronando a las águilas o a hombres sacralizados. Y, como imagen mayor y compleja, fue ubicada para modificar el significado de este icono. Es decir, qué significaría la ola o varias de éstas moviéndose en el mismo sentido o en sentido opuesto en el cuerpo del jaguar o de la falcónida, o por qué 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 cómo parte “narrativa” o descriptiva, referida al “ambiente de origen”, si está fuera del cuerpo sacralizado.

Reconocemos que 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).

Debemos anotar que las “bocas simbólicas” o los “ojos simbólicos” 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 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 que la “ola” aparece coronando a un caracol, el *Conus fergussoni*. En los mismos tejidos de Huaca Prieta también aparecen como “elementos simbólicos”, la boca, el ojo, los colmillos, etc.

5.0.0 HUACA PRIETA: Mariscadores y horticultores.

Existe la idea 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 argumenten que, tanto los cazadores alto andinos (Rick, 1982), como los pescadores que vivían en las deltas húmicas cercanas a la desembocadura de los ríos (Bird, 1945; Bonavía, 1965; 1981; Moseley 1975, Engel 1987, et al.), desarrollaron procesos tempranos de sedentarización, anteriores a 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. Entonces, aparecería una “conciencia del ambiente”, la misma que permitía al hombre darse cuenta que hay fuerzas extrañas y opuestas que hacen difícil su existencia y que hay que adaptarlas o dominarlas. Esas otras fuerzas serían representadas por determinados elementos o seres propios de ese paisaje y, el manejo de estos elementos simbólicos – a su vez- confería poder.

En la 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, J. Hyslop (1985), ampliaron este cuerpo de imágenes. De ese rico y variado conjunto, a las que se suman otras, encontradas en otros sitios del litoral, como las de Asia y Omas (Engel 1963), o en las sierras de La Galgada, partimos 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.

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 específica,

asociada a las variaciones temporales del ambiente, propias de ese escenario ambiental.

El litoral peruano tiene dos expresiones geomórficas: peñascos que llegan hasta el mar y arenas de playa. Todo dentro de un delta rico en humus y con humedales, formados éstos 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 de eventualidades, algunas con caracteres de hecatombe. Esas eventualidades serían las que retaron a la imaginación interpretativa de los lugareños de entonces.

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 de un mayor instrumental, primero de arpones o de largas lanzas, luego de redes y de 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 y fuerte oleaje y cuando el agua se retira y deja ver los posibles alimentos. Los tiempos más largos sin poder mariscar, debieron permitir pensar en las causas y la relación entre el cielo, astros, las estrellas y la facilidad de la obtención de alimentos. En cambio, el pescador, tenía que estar muy atento para poder capturar los peces cercanos a la orilla o entre las rocas. Tal vez, por estas diferencias, frente a la posibilidad de capturar alimentos, el mariscador comienza a “pensar” en términos de alimentos, la vida, la muerte y el tiempo en relación con los estados lunares y estelares. Allí, nacerían los “símbolos elementales” que son mariscos. Pero esto no niega que ya el jaguar ya tenía rasgos que habían sido convertidos en símbolos, por ello en sus tejidos, tanto el caracol – símbolo masculino- tenga una boca de perfil, un ojo y esté coronado por una ola. Por igual, en la pareja de cangrejos, el macho tenga una boca felínica y la hembra tenga una “boca sonriente” que “da origen”, representada por la “huevera”. Todos estos fueron símbolos de la vida, la muerte y el poder.

Además, el lugareño sabía que podía conseguir en los 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, a ideologizar su escenario natural

La variedad de plantas domésticas encontradas en Huaca Prieta por Bird, Engel o por Bonavia (1981) 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 por semillas. También es cierto que carecemos de información de las plantas propias de los ecosistemas de humedales como son las de raíces, dígase yucas (*Manihot sculenta*), camotes (*Ipomoea batata*), 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 fueran 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, puedan 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 et al. (Grieder, Bueno, Smith & Malina 1988, Benfert 2006). Eso compromete el campo de las explicaciones iconográficas, porque, si un templo 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 tuvieron una forma icónica o simbólica de representación gráfica, identificable por toda la sociedad, dado a que la elevación de templos en acción mancomunada implicaría funciones religiosas y su respectiva iconografía con el “triángulo escalonado”, o las “pirámides de tres niveles”,(p.e.: fig. 1.) 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 huachiques (horticultura) (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, es seguro que logró entender cómo las variaciones de nivel se asociaban a la llegada de los ríos, cómo alrededor de éstos, 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. Sólo así podremos entender 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 halladas en los tejidos de Huaca Prieta permiten reconstruir un proceso evolutivo de las imágenes que llegarían a ser después las de Sechín, Cupisnique, luego de Chavín. Estas habrían ido pasando con las modificaciones propias a las demás culturas andinas, hasta la llegada de los hispanos. La asociación física de varios sitios excavados y estudiados como pozos de prueba aparecen

muestras de sumo interés. Por ejemplo: En la excavación del “pozo de prueba” 5, Bird encontró varias casas asociadas, de diferentes fases, pero en 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: 49).

En la figura N° 31 (de Bird) se ven los adobes cónicos, otros cilíndricos y otros en forma de “*biscuit*”, propios de 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 (...)*” (op. Cit.: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.” (En una carta, Bird 1981, cit. por Hyslop: 64). Esta opinión es compartida por nosotros y esa espátula encontrada en Huaca Prieta, vendría a ser el antecedente más cercano del 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.

Si estamos planteando el proceso evolutivo de imágenes y contenidos, sostenemos que se dieron las siguientes etapas:

- 1.- Imágenes representativas de las fuerzas de la naturaleza, como el águila marina (*Pandium Haliaetus*), el jaguar (*Felis onza*) y la boa (*Boa constrictor ortonii*), asociadas al mar y al bosque, las que después serán usadas como atributos de poder y sacralidad. Olas, caracoles, conchas, bocas, ojos y cruces fueron las imágenes más típicas de esta etapa.
- 2.- Imágenes “*Continentes*” como la del jaguar y del hombre, pasan a ser representaciones de seres “*continentes*” 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.
- 3.- Imagen de un ser antropomorfo, “sacralizado” con las fuerzas de la naturaleza como atributos. Ya no son representaciones humanas simples, sino son imágenes complejas, conceptuales, o íconos representativos del poder. La mejor muestra sería el personaje de la Estela de Raimondi o “Señor de las serpientes”, cuyas versiones las vemos en Moche, en Nazca, Tiahuanaco, Huari y Chimú.

6.0.0 IDENTIFICACIÓN Y REPRESENTACIÓN.

Del análisis de formas más tempranas, como aquellas que podrían pertenecer a cazadores y recolectores, encontraremos que tienen mucho parecido en su

simplicidad temática, espontaneidad, esquematismo y, sobre todo, en su poca convencionalidad. Esto puede sugerir la NO-EXISTENCIA de una “sintaxis” ordenadora entre imagen e imagen dentro de un grupo mayor de éstas.

En las publicaciones de los respectivos descubridores que investigaron esos sitios tan tempranos, no hay referencias de carácter interpretativo o iconográfico de tales imágenes, pues en la mayoría de los casos el análisis se circunscribe a la ubicación zoológica: “cóndores”, “peces”, “serpientes”, “monos”, “felinos”, “ seres antropomorfos”, etc., buscando su relación con determinadas partes del paisaje genérico, como “el cielo”, “la tierra”, “el agua”; o con actividades primarias como la caza, la pesca, etc. Ordenadas y catalogadas estas imágenes -aparentemente simples- creemos estar ante imágenes primordiales referentes a los “comienzos” de estructuras iconográficas referentes a ideales religiosos.

En cambio, 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 forma arbitraria, mostrando “oposición y complementariedad”. Fueron invirtiendo su posición, una hacia “arriba” y otra hacia “abajo”, u otras opuestas diagonalmente. 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, existe ya 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 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 impuestas a las primeras, le 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 como el rostro.

En el segundo tema de este estudio, hablamos brevemente de los “*símbolos elementales*” más conocidos como “triángulos escalonados”, “olas”, “crustáceos”, “ofidios”, “falcónidas”, “felinos”, etc., y entre las partes de un ser muy prestigioso, tenemos bocas, ojos, garras, colmillos etc. De acuerdo a su orden de aparición y recurrencia veremos:

I.- El “triángulo escalonado”. Aparentemente se trata de una imagen simple, de forma geométrica. Pero esto es más complejo, pues es una forma de representación del lado derecho de un templo o “huaca”, en sus aspectos arquitectónicos. Así como la mayoría de las imágenes faciales suelen ser representadas como un perfil, también se da con esta imagen (fig. 1a). Los dos perfiles que pue-

den conformar un rostro como una muestra de la dualidad, a la figura del “triángulo”, se la 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.1b). Si ese nuevo triángulo de base plana, siguiendo con el concepto andino de dualidad, lo duplicamos verticalmente, a la manera del espejo, produce la “chacana”, la cual, a nuestro entender, es la forma de representar en plano un templo en una visión cuadripartita, inicialmente, pues también fue una especie de “herramienta” para entender y comprender el mundo de su entorno (fig. 1c). Se debe recordar que en el Formativo, las imágenes sagradas tienen sobre la frente o en la cabeza, esa imagen. Ya habíamos observado que el “Triángulo escalonado” era la representación del trono o asiento del poder o la chacana. En aquel entonces le dimos el nombre de “*cruz angulada*”, y *que podría representar el plano de la Plaza Circular de Chavín*” (Campana 1995: 101). Esta imagen, como triángulo escalonado o trono, como pirámide o huaca, o como *chacana* o plaza del templo, se mantiene hasta los tiempos chimúes y posteriormente en los Incas. (Ver láminas I y II)

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 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 es concebido como el origen de las diversas formas de la vida y –por ello- es de allí vino el Wiracocha, 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, ser o imagen en donde aparezca.

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 la 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 (fig.2). Después, posiblemente, debió ser convertida en símbolo ligado a conceptos de dualización y - en esas circunstancias-, aparecerá dispuesta en dos sentidos opuestos, o diagonalmente y convertidas en serpientes, aves, etc. Creemos que la *ola*, desde entonces tenía un significado referente al mar y a los poderes o fuerzas propias de éste. 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. 9 a, 2a, - 2f). 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 o “su venida”, o su “destino” (Fig. 6b).

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. Esa dualidad –o dicotomía-, 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, hasta milenios más tarde. Un buen ejemplo es la más antigua conocida, el de “**la ola**” sobre la cabeza de un caracol como el ¿*conus*?⁹, ser que aparece en Huaca Prieta (2,500 a.C.), y sigue siendo representado en Cupisnique, en Chavín, en Moche, en el personaje central de la Puerta del Sol en Tiahuanaco, en las imágenes Huari de Chaquipampa (1,200 d.C.), en las chimúes y aún en algunas imágenes quechuas. (Ver láminas II y VI)

III.- El caracol y la concha. Si el mar es el origen de la vida y de él vienen o nacen las deidades y que, en sus sonidos, 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, 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 conocida en el entierro del “viejo Señor de Sipán” (Alva 1987). (Fig. 3a).

Tratando de explicar la relación entre la vida y la muerte, por este crustáceo, vemos que una característica del *conus sp.*, es que posee 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, la probóscide aparece representada como un labio que avanza delante del rostro y se asocia a la ola de 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: Ms.). Este parecido puede explicar las representaciones que aparecen fusionado a olas y serpientes, por ejemplo, en la parte superior del rostro del personaje del Lanzón de Chavín.

En imágenes posteriores, el caracol (*Strombus sp*) aparece en la mano derecha y la concha (*Spondylus princeps*) en la mano izquierda, representando los dos sexos en un personaje central encontrado en Chavín de Huántar, pero de estilo Cupisnique (Fig. 3c). En otros casos, de un caracol nacen seres mitológicos, como los dibujados en la cerámica mochica. De ellos –por ejemplo- nacen seres míticos con muchos de los mismos atributos de las deidades (fig. 3d), necesarios para vincu-

lar la relación entre el mar y la vida, como origen y mantenimiento de ésta. (Ver lámina III).

IV.- Los ofidios. La serpiente.- Deben ser varias especies las representadas, pero la más importante parece ser la macanche o boa costeña (*Boa constrictor ortonii*) que vive cerca de las fuentes hídricas y domesticada en tiempos mochicas. Ésta imagen debe ser la representación del agua en movimiento como son la lluvia que se convierte en ríos y surcos de regadío. Su imagen aparece en los tejidos de Huaca Prieta, y en otros de la costa central mostrando dos cabezas diagonalmente opuestas (fig. 4a). En esos tiempos ya es una importante imagen con valores significativos propios y que cuando es representada en Cupisnique o Chavín, jerarquiza a las deidades según cantidades y números, tal es el caso de la Estela de Raimondi, donde, parten en número de cuatro de la cabeza configurando el “ajuar” o “diadema” del personaje. Con cuatro las más importantes, saliendo otras cuatro de cada una de éstas, 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 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: 45, 47).

Fue en las imágenes chavines cuando aparece rodeando los ojos, la boca o su cabeza – en números convencionales- en el lomo del jaguar. Tanto en imágenes de Paracas, de Ullujaja por ejemplo, como en las de Cupisnique, aparece saliendo de la “boca-vagina” del rostro sagrado, en número de cuatro (Fig. 4d). Así también la encontramos en imágenes mochicas (Figs. 3d). (Ver láminas II, III, IV y VI)

Valcárcel (1964) al analizar 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 (fig. 4d), o asociada a ésta 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 incaicos¹⁰.

V.- Las falcónidas. El águila. Entre las imágenes de Huaca Prieta, la del águila es la más publicitada, siendo confundida por el propio J. Bird con el cóndor, el que mostraría un pez en su estómago (1945), idea ratificada mucho después en una publicación mayor, por Hyslop (1985: 165), en la figura 111. El águila es el *Pandium Haliaetus* o “águila pescadora”, la que tiene una mancha ovoide de color pardo en el pecho a manera de una serpiente (fig.5a). Fue identificada tempranamente

⁹ Según Zavaleta y Tufinio (2002: 16), la imagen del caracol que aparece en Huaca Prieta, debe tratarse del *Conus Fergusoni*, al igual que los que aparecen en las tumbas del Señor de Sipán.

¹⁰ Nosotros hemos publicado variada y amplia información al respecto, por eso no tratamos con más detenimiento.

por Yacovleff (1932: 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 esta de su pico. Así lo vemos en las imágenes textiles de La Galgada (figs. 5b, 5c, 5d) y así sigue apareciendo en Chavín. Pareciera que luego terminan formando una “tríada sagrada” entre el águila, la serpiente y el jaguar.

El águila pescadora, en la costa norte es conocida como *Ñampal*, *Niampal* o *naimpal* y es posible que más tarde fuera el ave de la mitología lambayecana conocida como *Naympal* o *Naylamp*. En tiempos de Cupisnique y Chavín aparece recurrentemente y asociada a una serpiente, saliendo de su pico, o a manera de emblema en el pecho. Como recuerdo de ésta, en los tiempos incas, aparece representada en dos plumas de *coraquenque* en la parte superior de la *mascapaicha*. En la actualidad los pescadores tradicionales ven, admiran y agradecen en el águila una gran capacidad predictiva de la buena pesca y le “agradecen” cuando la ven parada en algún escollo abriendo las alas para secarlas, así, producen un sonido muy especial como si fuera un ronquido. (Ver lámina V)

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, aunque posteriormente parece haber sido sintetizada y convertida en una imagen continente de signos para comunicar ideas más complejas. Su valoración de especie es cómo felino, más que como una familia definida, pues en unos casos es el ocelote (*Leopardus pardalis*) reconocible porque tuerce su cola. También aparece como *chinchay* (*Felis concolor*), una especie de gato montés muy grande que poblaba la costa norte, y del cual provino nombre de la zona, Chinchay suyo. En otros casos se trató del puma, aunque la más importante imagen correspondería al jaguar (*Felis onza*), dada la caracterización determinada por las motas de su cuerpo, las que en tiempos Cupisnique y Chavín serían convertidas en “ojos”, “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: 187). Al respecto sería necesario anotar que el jaguar es un cazador nocturno y es en la noche que se le puede ver 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), es el signo sagrado [...], soberano de las selva, considerado como el verdadero, autóctono y dueño del mundo florestal [...], Es un animal feroz con poderes sobrenaturales*” (Tello 1960: 160-161).

La imagen del felino aparece en los tejidos de Huaca Prieta (fig. 6a), con un “*ojo simbólico*” en el cuerpo. Se trata de series dobles, 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, bocas, cruces etc., (fig. 6c)

en números –generalmente- de siete. Con olas o serpientes a manera de insignias (fig. 6b y 6c), o siendo a la vez águilas y jaguares como en las imágenes de las columnas del templo de Chavín.

Es posible que la imagen del jaguar –o del puma- fuesen el tema icónico para el diseño arquitectónico, en la magnitud de una “huaca-templo”, pues en las fotografías publicadas por Tello (1956) mostrando partes del templo que “*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* (1956: 143). Con los hallazgos en 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 sus respectivas bocas (Campana 1994). En tiempos incas, la ciudad del Cuzco será diseñada con la forma del puma. 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 ésta la deidad central. Sólo como un ejemplo más: el colmillo felínico convertido en una representación del poder llega hasta la mítica quechua en Mama Guaco (Campana y Morales 1997: 62-63). (Ver lámina V).

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

VI.- 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 aparente” como en los casos del conus de Huaca Prieta (fig. 2a), de la cual sale una probóscide larga y venenosa a manera de serpiente, asociando así la vida y la muerte. En las fauces (*boca felínica*) del jaguar, todos los otros animales mueren en la lucha por la subsistencia. Pero también, de las *bocas felínicas* invertidas nacen las diferentes partes del cuerpo de las deidades: de allí salen las alas, las patas y aún las cabezas de las deidades¹¹ (fig. 6c), 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 nombrar, son explicaciones que justifican la existencia y subsistencia del hombre y su entorno creado. Y talvez ello explique el por qué hay imágenes tan íntimamente ligadas: mariscos o crustáceos con “bocas” humanas o felínicas, de olas dispuestas de tan variadas formas y “movimientos” alrededor de las “bocas que dan origen” a serpientes y cómo éstas dan “fuerza expresiva” a seres felínicos o antropomorfos (fig. 7b)

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 & Bueno, 1981), todos ellos del período precerámico. Antes observamos (1993) la presencia de códigos en la disposi-

¹¹ En los tejidos de Carhuas aparecen bocas y ojos autosémicos, con mucha definición como tales.

ción 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, advirtiéndose que, aún 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”¹² 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 las acciones de mariscar para lograr los alimentos. (Campana, 1994a).

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. Pudimos demostrar que la boca llegó a tener hasta tres caracterizaciones: AUTOSÉMICA, SIMBÓLICA Y EMBLEMÁTICA (fig.7c), 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, tal vez 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, como es el caso del jaguar grabado en una espátula de hueso encontrado cerca de Casma y publicado por Tello en 1943¹³. 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. (Ver lámina VII)

VI.-Los ojos. El “ojo simbólico” como tal, también aparece en Huaca Prieta y su función simbolizante fue advertida por Bird en 1985 (fig. 6a). 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. 6b.)

¹² 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 & Hyslop 1985: 162), No lo describen ni desarrollan el estudio de ese símbolo.

¹³ Fue publicado en “*American Antiquity*” Vol. IX, nº 1, julio 1943,

El ojo, desde las imágenes de Huaca Prieta está asociado a la serpiente, pues en esos diseños ésta aparece enroscada, conformando un ojo en el pecho del ave. Dónde 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 semánticos propios, alejados del contexto facial donde debía aparecer, pues, en esas imágenes, el tema es solamente “el ojo” (fig. 8a), tal como sucedió con algunas figuras de bocas autosémicas en esos mismos tiempos (fig. 8a). (Ver lámina VIII)

Hay varios estudios de las bocas o de los ojos como elementos estilísticos (Rowe; Roe; et al.) tratando de determinar su evolución y desarrollo, aunque hay muchas imágenes de éstos, de diverso estilo, en una misma figura (fig. 6c). Debemos anotar que tanto bocas como ojos autosémicos no aparecen en el Horizonte Tardío, como elementos significativos o iconográficos. No sabemos la causa de su desaparición.

VII.- La imagen humana. Igual que con las otras imágenes, la humana ya aparece con rasgos de sacralización en los tejidos Huaca Prieta (fig. 9a), 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. Desgraciadamente carecemos de otras imágenes que nos puedan ofrecer mayor información para obtener una idea más cercana de la realidad 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, (fig. 9a, 9b, 9c y 9d), hasta en las imágenes incas y, aún, en los Cristos de pintores nativos al inicio del virreinato [CC1]. (Ver láminas III, VII y IX)

Finalmente, las imágenes humanas siempre aparecerán sacralizadas por olas, caracoles, conchas, bocas y ojos autosémicos, chacanas, etc.; es decir, con los atributos “deificantes” que aparecen desde Huaca Prieta.

7.0.- CONCLUSIONES:

- 1º.- 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.
- 2º.- 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°.- Una imagen de una deidad más antigua, podría parecerse en su forma a otra más tardía, pero al abandonar o sólo modificar los rasgos iniciales diferenciadores, nos indicaría que ya no se trata de la misma deidad, sino de la adaptación de la imagen, más 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 y que en la segunda imagen aparecen dispuestas de otra manera, aunque ya no aparecen los mariscos.
- 4°.- Las imágenes sirven para mostrar su proceso histórico, desde Huaca Prieta hasta el advenimiento Inca.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

ALVA; Walter

- 1986b Las Salinas de Chao – Asentamiento temprano en el norte del Perú. *Materiales zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie* 32. Munich. Verlag. C.H. Beck.

ARGUEDAS, José María

- 1966 Dioses y Hombres de Huarochirí. Traducción castellana de J. M. Arguedas. Estudio bibliográfico de P. Duviols, IEP. Lima.

BEALS, Ralph

- 1960 “Discusión: El symposium sobre las civilizaciones de regadío”. En: *Las civilizaciones antiguas del Viejo Mundo y de América*. Washington: Unión Panamericana.

BENSON, Elizabeth

- 1972 “The Mochica. A Cultura of Peru”. Art and Civilizations of Indian America, general editor Michael COE. Praeger Publishers. New York, Washington.

BEREZKIN, Y.

- 1980 “An Identification of Anthropomorphic Mythological Personages in the Moche Representations”. En *Ñawpa Pacha* nº 18: 1- 26. Berkeley

BIRD, Junius B. , John HYSLOP y Milica DIMITRIJEVIC SKINNER.

- 1985 *The Preceramic Excavations at The Huaca Prieta Chicama Valley, Peru*. Anthropological Papers of The American Museum of The Natural History. Vol. 62, part 1, pages 1-294.

BISCHOF, Henning

- 1994 Toward the definition of pre and early Chavin art styles in Peru. En: *Andean Past* 4. Ithaca.
- 1987 a Aproximaciones al arte temprano de Chavín. *7º Congreso Peruano del Hombre y la Cultura Andina. Santiago Antúnez de Mayolo. Resúmenes de Ponencias* (mimeógrafo). Huarás, Perú.

BONAVIA, Duccio.

- 1981 *Los Gavilanes (Precerámico peruano, mar, desierto y oasis en la historia del hombre)* Cofide. Lima.
- 1991 *Perú, hombre e historia. De los orígenes al siglo XV*. Edubanco. Lima.

BRACK EGG, Antonio

- 1986 “Ecología de un país complejo”. En: *Gran Geografía del Perú*. Tomo 2. Manfer- Juan Mejía-Baca. Madrid-Lima.

BURGER, Richard L.

- 1992 *Emergencia de la civilización en los Andes*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima

CAMPANA DELGADO, Cristóbal

1974 *"Chavín: Dioses, Símbolos y Estilo"*. Edit. Ávalos Trujillo.

1983(a) La Boca Felínica en el Arte Chavín. En: *Revista del Museo de Arqueología* N° 4, Facultad de Ciencias Sociales. U.N.T. Trujillo

1993(b) *Introducción al estudio de una deidad en el Formativo* Ed. Mimeográfica . Lima.

1995a *Una Deidad Antropomorfa en el Formativo Andino*. Edit. A&B. Lima

1995b *Arte Chavín: Análisis de estructuras, formas e imágenes*. Edit. Universidad Nacional Federico Villarreal. Lima

CARRERA Y DASA, Fernando.

1939 (1644) El Arte de la Lengua Yunga. Introducción y notas de Radamés A. Altieri., Instituto de Antropología de la Universidad de Tumán, Argentina.

CARRIÓN CACHOT, Rebeca

1955 "El culto al agua en el antiguo Perú". *Revista del Museo Nacional de Arqueología y Antropología*. Vol. II, n° 2: 50- 140. Lima.

DUVIOLS, Pierre

1976 a "La Capacocha", en: *Allpanchis Phuturinga*, n° 9: 11 – 58. Cuzco

ELIADE, Mircea:

1972 *Tratado de Historia de las Religiones*. Ediciones ERA, S.A. México

1994 *Mito y Realidad*. Editorial Labor, S.A. Colombia.

ENGEL, Frederic André

1987 "De las Begonias al Maíz, Vida y Producción en el Perú Antiguo". *Ediagraria*. Universidad Nacional Agraria La Molina. Lima.

HERSKOWITZ, Melville

1967 "El Hombre y sus Obras". Fondo de Cultura Económica-. México

ENGEL, Frédéric

1968 El Complejo Paraíso e el valle del Chillón, habitado hace 3,500 años: Nuevos aspectos de la civilización de agricultores del pallar. *Anales científicos de la Universidad Agraria* 5(3-4): 241 – 280. Lima

FELDMAN, Robert

1985 Preceramic Unbacked Clay Figurines from Áspero, Peru. *The New World Figurine Project 1*, editado por Terry Stocker, pp. 5-19-. Provo, Utah: Research Press

FUNG, Rosa

1986 Las Aldas: su ubicación dentro del proceso histórico del Perú Antiguo. *Dédalo* 5(9-10):5-208 Sao Paulo: Museu de Arte e Arqueología, Universidad de Sao Paulo.

GRIEDER, Terence, Alberto BUENO MENDOZA, C. Earle SMITH, and Robert MALINA

1988 *La Galgada, Peru: A Preceramic Cultura in Transition*. Austin: University Museum, The University of Texas Press.

GÖLTE, Jürgens

1994 "Iconos y Narraciones. Reconstrucción de una secuencia de imágenes Moche" IEP. Lima

HOCQUENGHEM, Anne Marie.

1987 *Iconografía Mochica*. Pontificia Universidad Católica del Perú. Fondo Editorial, Lima.

IZUMI, Seichi, Pedro J. Cuculiza, y Chiaki Kano

1972 Excavations at Shillacoto, Huanuco, Perú. *Bulletin* 3. Tokyo: The University Museum, The University of Tokyo.

IZUMI, Seichi, and Kazuo TERADA

1972 Excavations at Cotos, Peru, 1963 and 1966. *Andes* 4. Tokio: University of Tokio Press.

- KAUFFMANN D. Federico
- 1978 *Manual de Arqueología Peruana*. Sexta Edición. Ediciones Peisa. Lima
- LEVI-STRAUSS, Levi
- 1968 *El Pensamiento Salvaje*. Fondo de Cultura Económica. México
- LATHRAP, Donald
- 1973 The Moist Propics, the Arids Lanás, and the Appereance of Great Art Styles in the New World. En: *Art and Environment in Native America*. , editado por Mary King and Idris R. Traylor, Jr. , pp. 115-159. Lubbock Texas: The Museum, Texas Tech University. Special Publications 7.
- LUMBRERAS, Luis Guillermo
- 1989 *Chavín de Huántar en el nacimiento de la Civilización Andina*. Lima: Ediciones Indea.
- LYONS, Patrice.
- 1981 b. "Hacia una interpretación rigurosa del arte antiguo peruano". En: *Etnohistoria y Antropología Andina*, tercera jornada 27 – 29 de mayo de 1981. Lima.
- MAKOWSKI HANULA, Cristóbal; Iván Amaro, Max Hernández
- 1996 *IMÁGNES Y MITOS*. Ensayos sobre las arte figurativas en los Andes Prehispánicos. Australis S. A. Fondo Editorial SIDEA. Lima
- Malinowski, Bronislaw
- 1955 "*Magic, Science and Religion*". Nueva York. Pp. 101 - 108.
- 1966 *Una teoría científica de la Cultura*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana
- MARCOS, Jorge
- 1986 "De ida y vuelta a Acapulco con mercadería de mullu". En: *Arqueología de la costa ecuatoriana*". *Nuevos enfoques*. Vol. 1. Guayaquil: Escuela Politécnica del Litoral. Centro de Estudios arqueológicos.
- MATOS Mendieta, Ramiro.
- 1977 "La Antigüedad del hombre en la sierra central del Perú. En: *Cuadernos del Concejo Nacional de la Universidad Peruana*. N°24-25. Lima, enero-junio.
- MAUSS, Marcel.
- 1971 *Sociología y Antropología*. Madrid: Editorial Tecnos.
- PANOFSKY, Irwin
- 1955 *Meaning in the Visual Art*. Garden City.
- PLATT, Tristan
- 1978, "Symétrie en miroir, Annales 33 année, septembre-décembre. Armand Colin, Paris
- RAMIREZ, Susan Elizabeth
- 2008 "Negociando el imperio: el Estado inca como culto". *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines/ 2008*, 37 (1): 5-18
- RAVINES. Rogger
- 1984 Sobre la formación de Chavín: Imágenes y Símbolos. *Boletín de Lima* 35:7-45. Lima.
- RADCLIFFE-BROWN, A.R.
- 1972 *Estructura y función en la sociedad primitiva*. Barcelona: Ediciones Península.
- ROE, Peter G.
- 1974 A Further Exploration of the Rowe Chavin Seriations and Its Implications for north COSAT Chronology. *Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology* 13. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks.
- ROSTWOROWSKI DE DIEZ CANCECO, María.
- 1988 *Estructuras Andinas del Poder*. Ideología religiosa y política. I.E.P. Lima

ROWE, John H.

1977 (a) "Religión e imperio en el Perú antiguo". En: *Antropología Andina*. Nº 1- 2. Lima.

1977(b) "Form and Meaning in Chavín Art". En: *Precolumbian Art History: Selected Readings*. Palo Alto, Cal. Alana Cordy-Collins and Jean Stern. Editors. Peek Publications.

SILVA SANTISTEBAN, Fernando.

1991 *Los geoglifos de Nazca, extrañas formas de poder*. Lima. Universidad de Lima.

1998 *ANTROPOLOGÍA. Conceptos y nociones generales*. Edit. Universidad de Lima - Fondo de Cultura Económica - Perú.

TELLO, JULIO 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). Editorial San Marcos, Lima. Pp. XXV – 344.

YACOVLEFF, Eugenio

1932 La Deidad Primitiva de los Nazca. En: *Revista del Museo Nacional*. Tomo 1. Nº 2. Pp.103-160. Lima

ZAVALETA URTECHO, Gabriela, y Víctor TUFINIO

2002 Los Caracoles del Señor de Sipán. En: *Ahora Lambayeque*. Pub. De la Asociación de Hoteles, Restaurantes y Afines de Lambayeque. Chiclayo.

Lima, julio de 2001

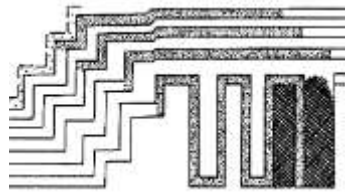


Fig. 1 a

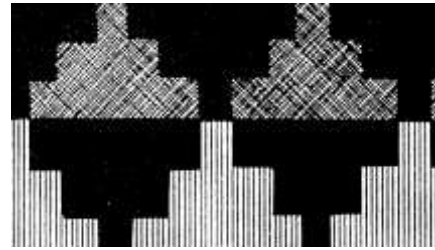


Fig. 1 b

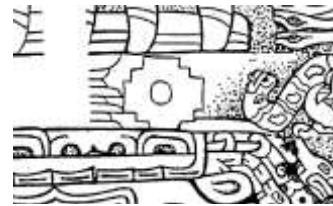
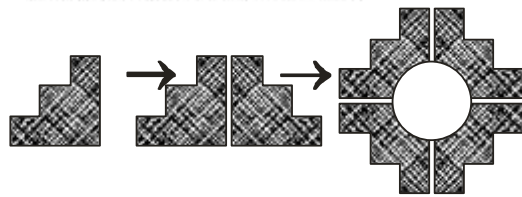
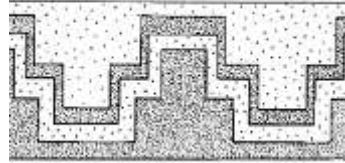


Fig. 1 c

EL TRIÁNGULO ESCALONADO

LÁMINA I: Nótese las modificaciones del “triángulo escalonado”, que duplicándose se convierte en “pirámide de tres niveles” o templo y después en chacana.



Fig. 2 a



Fig. 2 b

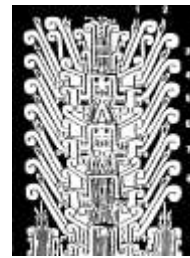


Fig. 2 c



Fig. 2 d



Fig. 2 e



Fig. 2 f

LA OLA

LÁMINA II: “La Ola” aparece en la frente del conus de Huaca Prieta (fig. 3 a); luego en cabezas de seres sacralizados, en diferentes épocas hasta Tiahuanaco y Huari. En el personaje de la Puerta del Sol, la ola rodea el rostro y él se para sobre una pirámide de tres niveles.



Fig. 3 a



Fig. 3 b



Fig. 3 c



LOS CRUSTACEOS

LAMINA III: En un tejido de Huaca Prieta aparece el conus con ojos, con un labio probóscide y con una ola en el ápice. También dos cangrejos (hembra y macho) con rostros felínicos en sus caparzones. En imágenes Cupisnique y Chavin el Strombus y el Spondylus representan al sexo. En moche los caracoles dan origen a seres monstruosos.



Fig. 3 d



Fig. 4 a



Fig. 4 b

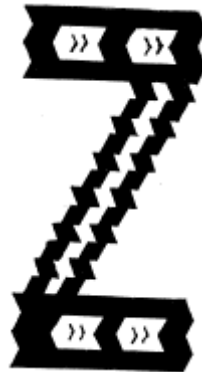


Fig. 4 c



Fig. 4 d



Fig. 4 e

LOS OFIDIOS

LAMINA IV: Desde el precerámico, en los tejidos aparecen imágenes de serpientes, unas con una sola cabeza y otras bicéfalas. En Chavin salen de la boca o rodean los ojos de los seres sacralizados. En Paracas, Moche, Huari, Chimú e Incas (el Amaru), las serpientes se asocian a los personajes de mayor poder.



Fig. 5 a: Huaca Prieta



Fig. 5 b: Huaca Prieta



Fig. 5 b: La Galgada



Fig. 5 c: Huaca Prieta

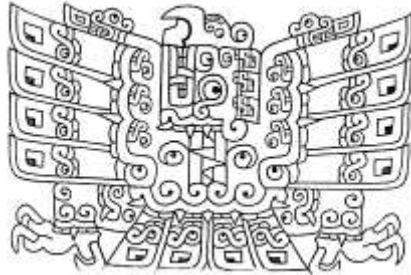


Fig. 5 d: Chavin

LAS FALCÓNIDAS

LAMINA V: En Huaca Prieta, La Galgada, Cupisnique y Chavin, la falcónida tiene siempre una serpiente entre el pico y el pecho. Hay otras especies de estas rapaces que también tuvieron valores simbólicos hasta tiempos incaicos.



Fig. 6 a: Huaca Prieta

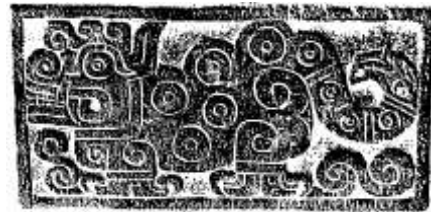


Fig. 6 b: Chavin



Fig. 6 c: Chavin

EL FELINO

LÁMINA VI: “En las imágenes del felino y especialmente en el jaguar, aparecen con ojos, bocas y rostros en diversas partes del cuerpo. Sus fauces son entrada y salida para otros seres. En sus patas hay olas. El Cuzco, fue planificado sobre la base de un puma.



Fig. 7 a: Diversas formas de bocas, con ojos y colmillos, sintetizando el rostro.



Fig. 7 b: Diversas bocas, dando origen a serpientes. Tejido de Ullujaja y escultura Chavin.

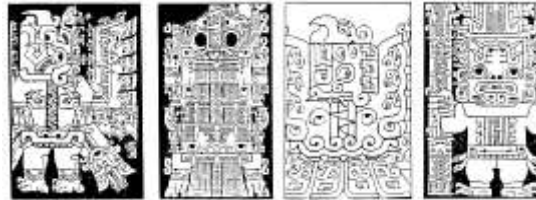
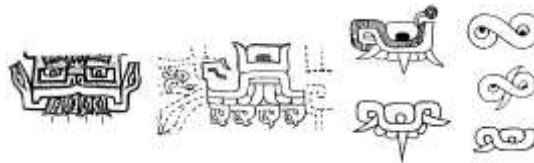


Fig. 7 c: Bocas emblemáticas en el pecho de personajes de Chavin y Yauya.

LA BOCA

LÁMINA VII: Desde Huaca Prieta, la boca aparece como un rasgo sacralizador y así llega hasta los tiempos tardíos de los Incas donde también es "Wachaq" o madre uterina.

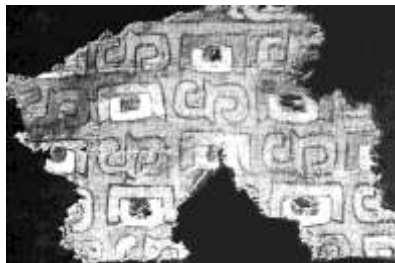


Fig. 8 a: Ojos simbólicos en tejido de Carhuas. Nótese que están fuera del rostro, y una boca doble en forma de "S", también de carácter simbólico orna n este tejido.

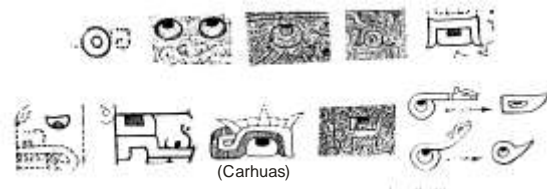


Fig. 8 b: Diversos estilos de ojos en esculturas de Chavin y en un tejido de Carhuas. Al rodear una serpiente el ojo daría origen al "ojo en coma", estilo que dura hasta los Lambayeque.

LOS OJOS

LÁMINA VIII: En las imágenes del período inicial, tanto en tejidos como en esculturas de hueso, los ojos y las bocas aparecen con un carácter altamente simbólico; es decir, separados del rostro y con un valor semántico propio.

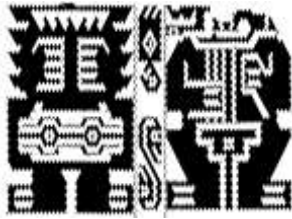


Fig. 9 a: Imágenes de mujer y hombre en Huaca Prieta.

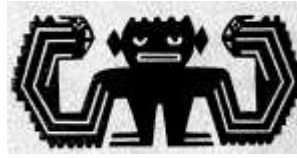


Fig. 9 b: Imagen de hombre, cuyos brazos son serpientes. La Galgada.

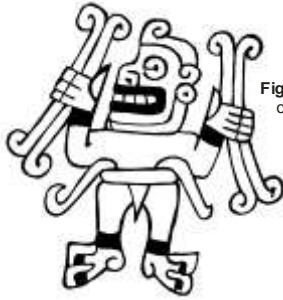


Fig. 9 c: Imagen de personaje con una ola en la frente y un cetro formado también por olas: Ullujaya.



Fig. 9 d: Personaje pintado en una tela. Véase la complejidad de su simbolización

LA IMAGEN HUMANA

LAMINA IX: La imagen humana en Huaca Prieta, muestra agregados simbólicos, tempranamente. La disposición de los pies separados y divergentes se mantiene hasta en los cristos del inicio de la pintura virreinal.