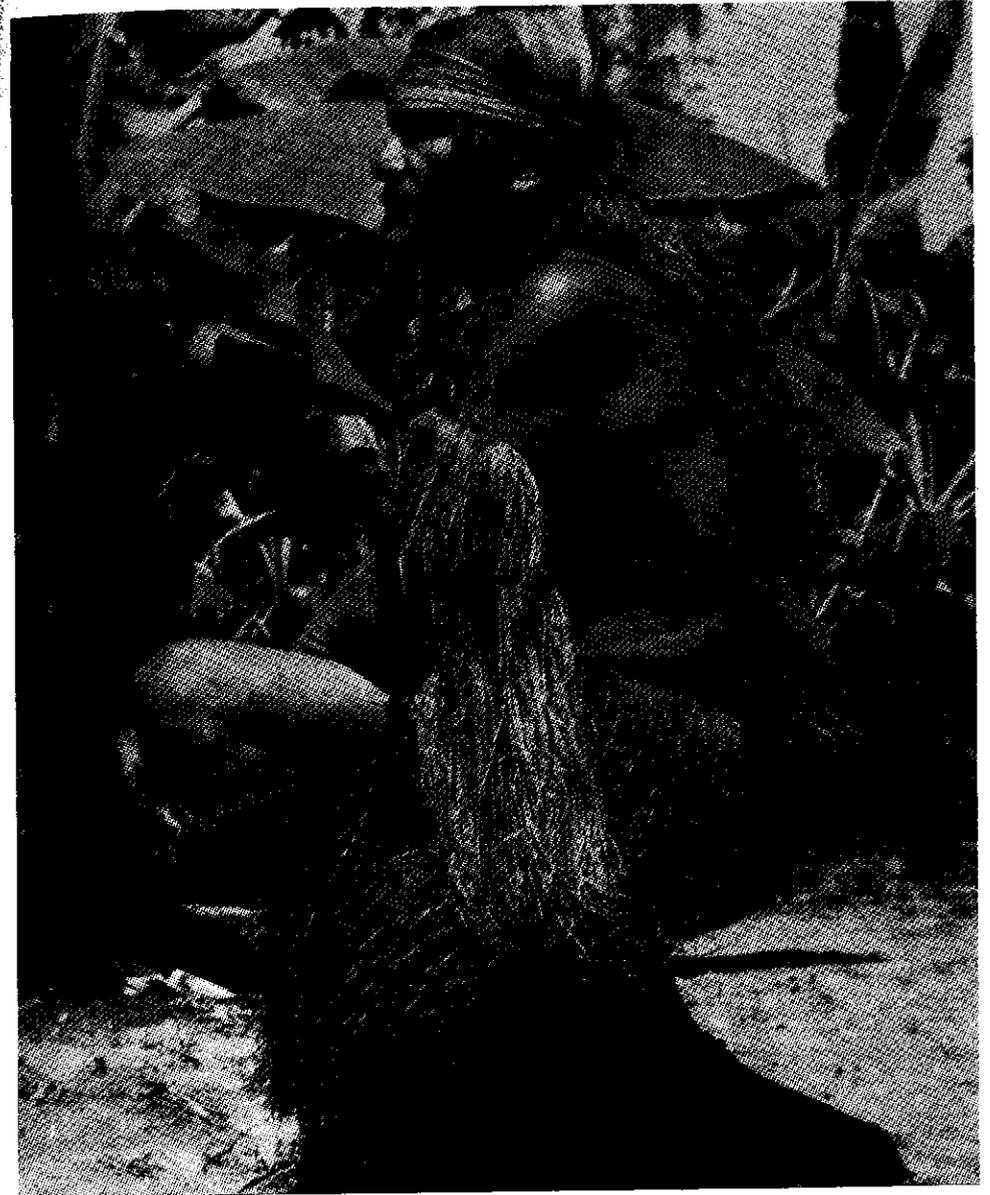


CAZADORES DEL AMAZONAS



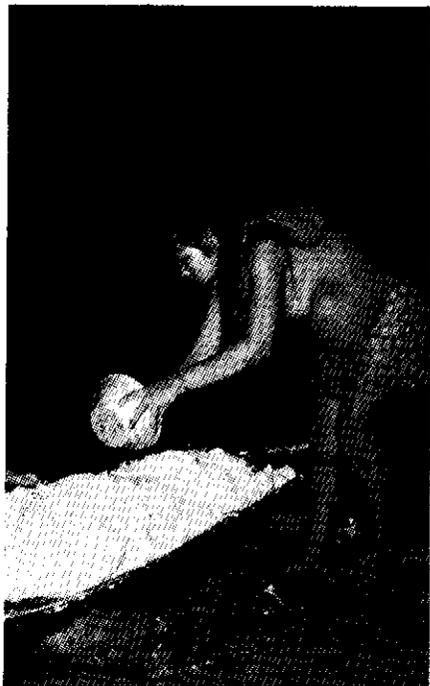
Gráfica 1.—Cazador yagua.



Gráfica 2.—Mujer yagua elaborando una corona de plumas para premiar al mejor cazador.

Gráfica 3.—Mujer yagua preparando la pasta de yuca para confeccionar el mazato.

Gráfica 4.—Cazador orejón.



Gráfica 5.  
El cocamero  
yagua.

Gráfica 6.  
Francisco Shuño,  
curandero omagua,  
tirando con  
la cerbatana,  
cuya embocadura  
consiste en  
dientes de  
lagarto.





Gráfica 7.—Mujeres omaguas preparando la pasta de barro y ceniza para elaborar cerámica.

Gráfica 8.—Cerámica y canasta cocamas.



### 33. CULTURAS AMAZONICAS Y CULTURAS DE TIPO SELVA TROPICAL

En el estado de desconcierto en que se encuentra el americanismo no es sorprendente la confusión que existe entre las culturas amazónicas y las que Julián H. Steward denomina "The Tropical Forest Tribes". Dichas culturas coexisten en el mismo ambiente tropical. Pero su desarrollo histórico es distinto y ambos tipos de cultura corresponden a ciclos étnicos diferentes.

Tal confusión ha oscurecido el panorama demográfico del área selvática al este de la cordillera andina, como se verá en casos concretos, que se expondrán en el capítulo siguiente.

Interesado en la identificación de los rasgos característicos de dichas culturas, emprendí en 1957 una expedición a la Amazonía peruana, *habitat* de un mosaico de pueblos selváticos de culturas diferentes.

Realicé investigaciones etnográficas en ocho grupos indígenas: yagua, huitoto, bora, ocaína, orejón, omagua, cocama y shipibo para tratar de conocerlos en sus vivencias profundas y percibir, a través de tradiciones vigentes, los acontecimientos de su pasado. De otros grupos: cashibo, cashinawa, conibo, shapra, iquito, tuve informes directos a través de conversaciones con sus jefes o representantes más conspicuos, encontrados ocasionalmente. Tales investigaciones fueron publicadas en mi libro *Indios selváticos de la Amazonía peruana*<sup>1</sup>.

Todos esos grupos selváticos mantienen, en mayor o menor grado, su originalidad cultural, pero no se trata de una cultura homogénea. Tres grupos étnicos diferentes coexisten en esta inmensa región: cazadores recolectores primitivos aculturados superficialmente por sus vecinos; culturas tupís y culturas Medias que han conservado su identidad cultural a pesar de

<sup>1</sup> R. Girard, *Indios selváticos de la Amazonía peruana*, 336 págs., 207 fotografías, 100 grabados en el texto, 2 mapas, México, 1958. Edición en francés publicada por Payot, París, 1963.

los fenómenos aculturativos que operan desde mucho tiempo y tienden a modificarla.

### *Cazadores-recolectores*

Los yaguas son cazadores-recolectores que adoptaron el cultivo de la yuca dulce al contacto de sus vecinos.

Preparan la carne ahumada y en barbacoa. Para cazar se unen tres o cuatro individuos; pasan la mayor parte de su vida en la selva cazando y pescando, en tanto que la mujer se ocupa en cultivar su pequeña huerta. Plantan yuca, camote, ñame y banano, a veces, algo de maíz. La recolección de frutos y raíces silvestres constituye una actividad importante para ellos. Carecen de granero, las mujeres van periódicamente a la huerta por mandioca y otros productos.

La descendencia es patrilineal y la residencia patrilocal. La educación del varón está orientada exclusivamente hacia la caza. Su única artesanía consiste en el tejido de fibra de chambira, ocupación femenina que tiene su paradigma en los mitos; la primera mujer, *Sohya*, enseñó a torcer fibras sobre su muslo e hizo una sogá larga y resistente.

Con su espectacular vestuario de fibras sueltas de chambira (*Astrocarium tucuma*, Mat.), el indio yagua es uno de los más pintorescos de la Amazonía peruana. Su indumentaria está hecha del cogollo de esa palma. Contrariamente a lo que pudiera pensarse, es el hombre el que usa faldas, en tanto que la mujer anda desnuda. El vestido masculino se compone de dos o tres faldellines, superpuestos, amarrados a la cintura, que caen hasta la rodilla, y en algunos lugares, hasta el tobillo. Para dormir, el hombre se queda con una de las faldas, y la mujer, completamente desnuda. Lucen como tocado dos bandas largas de fibras, occipital y frontal que se cruzan y amarran en la nuca, cayendo sus extremos a manera de talaria sobre la espalda. En el cuello llevan una pechera del mismo material. Los brazos y piernas los tienen adornados con brazaletes, ajorcas y rodilleras de fibra.

Este traje masculino de fibras que flotan defiende al cazador de los insectos de la selva, pues quedan atrapados en su maraña. Sin duda, ésta es la función principal del original vestuario de los yaguas, que pasan la mayor parte de su vida en la selva, en contraste con la mujer, que raras veces sale al monte.

La más vistosa prenda en que la mujer centra su coquetería femenina es una corta pechera, formada por tres haces de fibra: dos hacia adelante, que dejan los senos al descubierto, y el tercero, sobre la espalda. Al igual que el blanco, que halaga a su mujer con costosas joyas, el yagua ofrece a la suya, cual preciadas alhajas, los más bellos pajaritos de la selva, que, disecados, servirán de adorno a su collar, que tiene para ellos cierto poder mágico.

No usan aretes, nariguera ni deformación corporal o del cráneo. Tampoco usan tatuaje o símbolos en su indumentaria, como los cultivadores. No son canoeros, sino indios terrestres. Desconocen el uso del arco y la flecha, pero adoptaron la cerbatana.

A diferencia de sus vecinos, omaguas y cocamas, los yaguas carecen de una tradición bélica. Entierran a sus muertos en un hoyo cavado en la casa, donde extienden el cadáver en posición horizontal, mirando hacia arriba. A su lado colocan los objetos de uso personal, con la excepción de la escopeta, si la tuvo. Cuando muere el chaman, todo el grupo se traslada a otra parte.

Al tratar de los cazadores recolectores primitivos se ha dado a conocer el mito de origen de los yaguas, que nos pinta con vívidos colores la vida del cazador inferior primitivo.

Por sus características, ese mito corresponde al primer ciclo de las mitologías americanas<sup>2</sup>.

### *Los orejones*

Al igual que los yaguas, los orejones son cazadores-recolectores de índole pacífica. Carecen de una tradición guerrera. Ellos se autodenominan *Maa i*, vocablo que significa, a la vez, gente, sol y luna. No existe palabra especial para designar a la luna, pues el astro diurno es "el sol de día" y el nocturno es "el sol de noche". Se identifican con el sol, equiparándose a su Dios y patrono, de quien llevan el nombre y ostentan la imagen, el disco solar, a guisa de orejera (gráfica 4). La dimensión del disco auricular aumenta con la edad.

Lucen los hombres enormes discos auriculares; no así las mujeres, que carecen de aretes. Tradicionalmente, los orejones andan desnudos. Los que viven en contacto con el blanco se visten a la usanza criolla.

La carne de cacería constituye el alimento básico. La comen ahumada o asada, sin acompañamiento de otro alimento. Cultivan, en escala muy reducida, yuca dulce, camote, ñame y banano.

Son los mejores cazadores de la selva; pasan semanas enteras en el bosque dedicándose a su actividad favorita. Antes de la introducción de las armas de fuego, atacaban al jabalí y otros animales de gran tamaño, como el tapir, con la maza, o macana, hecha de madera de pifayo. Usan, además, la jabalina y la cerbatana. Esta no saben fabricarla, sino que la compran a sus vecinos. Carecen del arco y la flecha.

En lugares donde se conservan las costumbres tradicionales, la vivienda es "el tambo", ocupado por una sola familia. No hay jefe; en la actualidad,

<sup>2</sup> Para más amplios informes acerca de los yaguas véase mi citada obra, págs. 21, 52.

el chaman, *dabwubaixi*, es la única autoridad del grupo. El sistema de descendencia es patrilineal, y la residencia, patrilocal. La formación que recibe el varón tiende a hacer de él un perfecto cazador, para que pueda mantener a su familia. No podrá unirse en matrimonio mientras no sea un hábil cazador.

Sus concepciones cosmo-teogónicas están centradas en torno a la figura del dios solar, patrono y modelo de vida de los orejones.

Su única fiesta es la del Pifayo. Tres o cuatro individuos van de caza en busca de provisión de carne, en tanto que las mujeres preparan el masato de pifayo. A su regreso, los hombres danzan en círculo con sus armas de cacería. Acompañan la danza con la flauta de Pan y la flauta larga. Desconocen el tambor de madera, la sonaja y no usan el tabaco (para más informes, véase mi citado libro, págs. 153-162).

#### *Grupos de filiación tupí*

Los omaguas, cocamas y cocamillas, de filiación tupí habitan en la actualidad la región central de la Amazonía peruana.

En contraste con el carácter pacífico de los yaguas y orejones, los tupís peruanos fueron guerreros famosos que sembraron el terror entre los indios del Amazonas y del Napo, regiones que recorrían en sus canoas, en expediciones bélicas para capturar prisioneros y comerlos en sus festivales canibalísticos.

Según el padre Samuel Fritz, a la llegada de los blancos, el área omagua ocupaba una extensión de doscientas leguas a lo largo del Amazonas y sus islas. Estaban por entonces en plena expansión. Realizaban expediciones guerreras por las innumerables vías fluviales de la cuenca del Amazonas y penetraban en regiones remotas. Los primeros misioneros los encuentran establecidos a grandes distancias sobre el río Napo, Aguarico y Quebena. La extensión del habitat tupí abarcaba ambas márgenes del Alto Amazonas, desde el Brasil, arriba de la confluencia del Jurúa hasta los cursos inferiores del Ucayali y del Marañón, donde colindaban con los chama (shipibonibo). Realizaban expediciones bélicas en grupos de hasta cuarenta y cinco canoas. Celebraban sus triunfos con grandes masateadas y danzas en torno a cabezas-trofeos.

La economía de los omagua se basa en el cultivo, la pesca y la caza. Cultivan el maíz (awáti), el frijol grande (yaneena) y el vulgar (yitikásu), yuca dulce y yuca amarga (yawari), ñame (kaara), maní (muñui), camote (yitigja), zapallo (koworu), banano, sandía, piña, calabazo, palmera de pifayo, caimito, aguacate, zapote, guanabana, papaya, caña de azúcar, naranja, melón, mango y tabaco (pitima).

El cultivo de la yuca llamada amarga está casi abandonado; la dulce es la tradicional. La siembra del tabaco cayó en desuso, desde que pasó a ser monopolio del Estado.

Las dos plantas principales, yuca y maíz, se siembran en cooperación del hombre con la mujer. El primero, *awa*, hace el agujero con el palo de sembrar, o de plantar; *muruka*, la mujer, coloca la semilla de maíz o la estaca de yuca en el hoyo.

Persiste todavía la costumbre de la *minga*, trabajo colectivo, en las labores de desforestación y preparación de la chacara, el cual está retribuido con abundantes comilonas y bebiatas de masato.

Son expertos canoeros y fabrican todavía sus propias canoas cavadas en troncos de árboles. Antiguamente, su arma principal para la guerra y la cacería era el arco, *kanoeti*, y la flecha de plumas tangenciales. En la actualidad su arma principal es la escopeta. Usan todavía una maza en forma de espada, *sigra*, que es el arma tradicional. Preparan los alimentos por cocción y ahúman las carnes.

Hacen casabe mezclando yuca dulce con yuca amarga. Maceran las raíces en agua durante cuatro o cinco días, hasta que se pudren. Después las machacan en una batea de madera, *koroka*, de empuñadura zoomorfa, con un pilón *takári*, del mismo material.

Merece destacarse la peculiar técnica que tienen de prensar la yuca, pues no conocen el tipiti, de los arawak. Utilizan una prensa de palanca que se compone de una caja de madera colocada sobre el piso, que sirve de plataforma; un poste vertical, plantado en el suelo, junto a la caja y una palanca de madera articulada en el poste. Para la extracción del jugo colocan la masa dentro de un costal encima de la plataforma, y sobre el costal, una tabla que es ajustada por la palanca. El líquido escurre hacia abajo y la masa se cierne en un cedazo para eliminar las impurezas, que se depositan en un recipiente, como puede apreciarse en la figura siguiente. Después, la masa se tuesta a fuego lento en un plato grande de arcilla llamado "blandona".

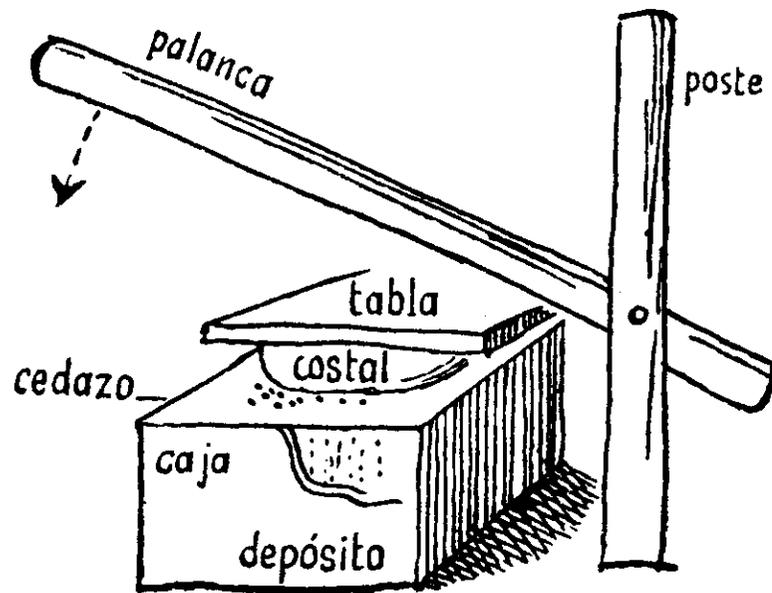
En cambio, los cocamas no cultivan la yuca amarga ni elaboran casabe, pues desconocen el uso de la prensa. Sólo cultivan la yuca dulce, que llaman "legítima", por ser la planta cultural básica y tradicional.

Los tupís peruanos mantienen los rasgos fundamentales de su cultura ancestral: organización social y familiar, descendencia patrilineal, residencia patrilocal, división del trabajo, covada, categorías de edades, cómputo del tiempo por lunaciones, y en el siglo XVI, complejo guerra-sacrificio humano, antropofagia ritual, etc., que caracterizan las culturas tupí-guaraní, ampliamente descritas y analizadas al tratar de las culturas de tipo florestal.

Por otra parte, la lengua y la teología de los omagua-cocamas los vincula estrechamente con la cultura de los tupí-guaraní.

Aún recuerdan y veneran el nombre de sus dioses ancestrales. *Yára* es el

nombre del Creador de la tierra y de los hombres omaguas. *Yára yannakatoémai tuyuca*: esta tierra la hizo *Yára*, dicen mis informantes. Vive en el cielo, *kuarátschi* y es el padre de los espíritus, *shamura*. Es interesante recordar que el vocablo *Yára* entra en la composición de *Nhandeyara*, *Nhandejara*, dios Creador de los Apapocuva-guaraní (Nimuendajú). *Tupa* es el dios del trueno, del rayo y del relámpago. Es también un dios del Fuego. Aquí encontramos otra conexión con *Tupán*, dios del Trueno, del rayo y del relámpago de los antiguos tupí-guaraní. *Zume Topina* o *Zumi Topana* era, según el padre Fritz, la deidad principal de los omaguas. Métraux relaciona a



*Zumi* o *Zumé Topana* con *Sume* y *Tupán*, respectivamente. Dios creador y dios del trueno de los tupinamba, de donde infiere que la mitología omagua se relaciona con la de los tupí-guaraní occidentales y meridionales<sup>3</sup>.

Los omaguas presentes ya no designan a su deidad con el vocablo de *Zume*. Sin embargo, éste subsiste en la designación del chaman-curandero. Siendo el chaman representante de la deidad que personifica, y llevando éste el nombre de *Sume*, puede inferirse que el mismo nombre era antiguamente el de la deidad, como informan Fritz y Maroni. También designan al hechicero con el nombre de *payo* o *payumai*.

<sup>3</sup> A. Métraux, *La Religion des Tupinamba*, Paris, 1928, pág. 24.

Desde 1955 desapareció la institución del jefe que llamaban *curaca* (influencia andina).

La cerámica cocama, como la omagua, es renombrada por su belleza, colorido y figuras decorativas. Ambas constituyen una elocuente expresión del arte femenino. En mi citada obra, el lector encontrará amplias referencias e ilustraciones acerca de la técnica de fabricación de esta cerámica. Usan como desengrasante ceniza de corteza de apacharama.

En la sección que trata de las culturas tupí-guaraní se ha ilustrado algunos bellos ejemplares de cerámica cocama, así como ollas monocromas decoradas por impresiones digitales, elaboradas en la actualidad por las alfareras omaguas y cocamas.

Los tipos morfológicos más comunes son: olla de cocina, *uuöri shiro*, sin pintar, del color natural del barro y decoradas con líneas acanaladas hechas con las uñas. Tinajones de gran tamaño para el masato, *kamu shiro*, pintados de rojo y blanco. Grandes ollas globulares y monocromas, de boca ancha y cuello corto, para almacenar chicha y cocer alimentos. El cuello está decorado con incisiones hechas con las uñas o con impresiones digitales. Hay dos tipos de ornamentación: la acanalada y la pintada. La primera consiste en bandas o líneas paralelas y en plumillas ejecutadas con las uñas o la presión de los dedos, técnica que parece más antigua que la pintada. Es un estilo netamente tupí-guaraní, extendido en todo el área de esos pueblos, desde la época arqueológica hasta el presente. En cambio, su peculiar cerámica artística, pintada y barnizada, sólo la elaboran los tupís peruanos.

La cerámica artística comprende cántaros para depositar el agua en la casa, *uni shiro* (guardador de agua), ricamente decorados con dibujos policromos; tinajitas pequeñas, bellamente adornadas, que utilizan a guisa de joyeros para guardar cosas de valor. Cajetes, *mocagua*, para tomar masato. Tazas con asas. Tinajas para acarrear agua, *uni* (lo mismo en cocama que en omagua), artísticamente ornamentadas con dibujos geométricos o fitomorfos de vistosa policromía. Elaboran también jarros de formas diversas, provistos de una asa lateral; cubetas o grandes platos hondos; diminutas vasijas de fondo blanco barnizadas y decoradas con dibujos en rojo y negro. Las figuras decorativas de los recipientes destinados a guardar el agua se relacionan con la serpiente y las plantas. Entre otros motivos ornamentales resaltan la onda, el gancho, la sigma, la greca, la cruz, combinaciones de ondas y ganchos, líneas quebradas, el zig-zag, el triángulo, el rombo y flores.

Es interesante hacer notar que los dibujos ofidiformes o fitomorfos son empleados exclusivamente para decorar los cántaros destinados a transportar o almacenar el agua. Es evidente la relación que establecen entre el agua, la serpiente y las plantas. Al indagar sobre el valor simbólico de tales dibujos, manifiestan que "las plantas son el fruto del agua, y el agua es un don de *Mui*

wasó, la gran boa del agua, que cuida o guarda los manantiales". En el cántaro se proyecta la imagen de la mítica serpiente, guardián de las fuentes de agua y dispensadora del líquido vital. La función del ofidio se confunde con la del cántaro que llaman *uni shiro*, guardador de agua. Pero la presencia de la boa sagrada en las pinturas del recipiente confiere a éste y a su contenido un valor mágico, el mismo que tiene la fuente donde mora la serpiente, y que por esta razón no se agota.

Ya se ha visto que la presencia del ofidio plasmado en cántaros destinados para depósito de agua es general en las culturas agrícolas del continente, como manifestación de una concepción panamericana, vigente hasta la fecha entre los mayas.

El zig-zag, símbolo del rayo, según mis informantes omaguas y cocamas, es también un motivo frecuente, lo mismo que la cruz, la sigma, la estrella, el rombo, el triángulo, líneas cruzadas, líneas quebradas, ganchos, ondas o combinaciones de ondas. En resumen, los dibujos, así como su agrupación en series de 4, 5, 7 y 9, expresan ideas religiosas y cósmicas que se relacionan con el culto al agua, a las plantas y con los seres sobrenaturales, dispensadores de esos elementos.

De barro o madera elaboran pipas de forma cónica para fumar la "hierba santa", nombre que aplican al tabaco, que tanta importancia tiene entre los indios selváticos. Se usa casi exclusivamente por el chaman.

El asiento de madera, *apoeka*, *apwoka*, *apuika*, es otro elemento cultural importante usado exclusivamente por los hombres. Hay banquitos zoomorfos y otros simples de cuatro soportes. El asiento bajo es un elemento netamente tupí, usado por su dios Tupan, que se sienta en el cielo en su *apika*. El chaman usa la sonaja esférica, hecha de calabaza (*Crescentia cujete*), provista de un mango de madera que atraviesa el instrumento y sobresale en la parte superior. Es adornada con dibujos geométricos raspados. Este importante instrumento ceremonial no ha sido mencionado por Tessman ni en el Handbook. Es netamente tupí.

En cambio, la túnica larga de algodón, sin mangas y pintada con dibujos geométricos policromos, que usaban hasta hace poco tiempo, es semejante a la *cushma* de los shipibos, sus vecinos en un tiempo. La túnica era tejida y ornamentada por las mujeres, que son las que decoran todavía la alfarería y las calabazas. Indudablemente, la túnica pintada fue adoptada al contacto de los shipibos, pues originalmente los tupís andaban desnudos. Ninguna mitología tupí hace referencia a dioses tejedores o al uso de telas de algodón. El telar cayó en desuso, pero persiste entre los shipibos.

## 34. CULTURAS AMAZONICAS

Las culturas amazónicas, así llamadas porque se extendieron a lo largo del Amazonas, difieren fundamentalmente de las tupís peruanas y, obviamente, de las cazadoras-recolectoras.

Corresponden a un nivel superior al de las culturas Medias, como se verá en seguida.

Representantes genuinos de ese tipo de cultura, los shipibos y conibos ocupan la región del río Ucuyali, arriba de su desembocadura con el Amazonas. Colindan con los tupís. Probablemente fueron desplazados a ese territorio por la despiadada persecución de sus belicosos vecinos, que comían a los hombres y capturaban las mujeres para reducirlos a esclavitud. La tragedia de ese pueblo es comparable a la de los arawak, perseguidos por los caribes.

Shipibos y conibos mantienen los patrones básicos de su cultura ancestral. Enfoqué mi atención a esos grupos para tratar de establecer su status cultural-histórico, mal conocido aún. Mi investigación etnográfica se realizó en el área Maputay Yarinacocha. De mi citada obra sobre la Amazonía resumo los datos siguientes.

### *Shipibos y conibos*

Shipibos, conibos, cashibos, amahuacas, caschinawas, marinawas y otros grupos indígenas forman la gran familia Pano.

A diferencia de los tupís peruanos, la sociedad shipibo-conibo es matrilineal y, con la excepción de los jefes, son monógamos. Estos suelen tener dos esposas, que generalmente son hermanas (poliginia sororal). Prevalece la endogamia tribal, pero el matrimonio no es permitido con parientes por línea femenina.

Al igual que los cunas, prefieren tener hijas y no varones, porque ellas

traen a los yernos que se incorpora a la familia y trabajan por los suegros. En cambio, los varones abandonan el hogar para incorporarse a la familia de su esposa.

Fuertemente arraigado, el derecho materno se expresa en la descendencia por línea femenina, la residencia matrilocal, la pertenencia de los hijos y de la casa <sup>1</sup> a la familia de la esposa y el tabú de la suegra.

Esta curiosa costumbre, general en las sociedades femeninas, tuvo oportunidad de observarla entre los taoajkas, iroqueses y otros pueblos de cultura Media, a los que se ha hecho referencia. La experimenté a mis expensas, cuando Leandro, uno de mis informantes, se negó rotundamente a hablar con Canayó, abuelo de su esposa, para proporcionarme un dato que interesaba.

El yerno no puede hablar a sus suegros directamente, sino por intermedio de su esposa. Si infringe esta regla y si los suegros le contestan en voz alta, ello significa que el imprudente debe abandonar la casa y vivir en otra parte. Esta curiosa costumbre resalta la posición jurídica privilegiada de la mujer. En toda ocasión, el yerno debe mostrar profundo respeto a sus suegros, y de modo particular, a su madre política. Tampoco los padres, *papa*, y los abuelos de ella dirigen la palabra al yerno. Se valen de su hija o nieta. El suegro es el que manda a los casados, y su yerno le debe obediencia. La madre, *tita*, desempeña la función de casamentera, pues ella es quien concierta los matrimonios y busca marido para su hija. En el hogar, la mujer es la que manda; el marido habla bajo, con respeto y sumisión, a su esposa; los niños pertenecen a la familia de su madre. El hombre se encuentra en estado de inferioridad social con respecto a la mujer mientras no alcanza la categoría de suegro.

A veces, la petición de matrimonio se hace desde niños, pero el enlace no tiene lugar sino después de la fiesta de la pubertad.

*Pubertad.*—Al llegar la muchacha a la edad de la pubertad se realiza una de las fiestas más importantes, llamada *wake honeti*, que la habilita para el matrimonio. Se celebra en luna llena. La joven es aislada en un apartado llamado *púshuva*, donde su madre le lleva los alimentos. Existe entre los shipibos, como en los otros grupos panos, una relación mística entre la doncella, la luna y la fertilidad del suelo.

La ceremonia se realiza bajo la advocación de la diosa lunar-terrestre. Tanto los hombres como la doncella vierten su sangre sobre la tierra en esta ocasión. Los hombres se causan heridas con un cuchillo afilado <sup>2</sup>, en tanto

<sup>1</sup> Actualmente, las casas carecen de paredes; consisten en grandes techos de dos aguas, cubiertos de palma trenzada, apoyados sobre horcones.

<sup>2</sup> Ver la sección "Pelea con macanas".

que la muchacha es sujeta a un rito de escarificación. La ofrenda de sangre a la Tierra equivale a un rito de fertilidad, inseparable del de la pubertad.

La ceremonia de la pubertad es la más importante en el ciclo de vida de la mujer; presenta grandes analogías con la que celebran los cunas y los guajiros. Resalta la trascendencia de este acto ritual-social en las culturas femeninas (para más detalles sobre el particular, véase mi citado libro, pág. 244).

*El brazalete de compromiso.*—Sin entrar en detalles acerca del acto matrimonial, conviene, sin embargo, referirse a la costumbre de la novia de obsequiar a su prometido un brazalete hecho con varias hileras de dientes de mono, engarzadas en chaquiras decoradas con figuras geométricas (gráfica 6).

Así expresa su voluntad de unión. Ese canje, que corresponde al cambio de anillos en nuestra sociedad, es una costumbre que tiene largo historial, pues se remonta al horizonte de los cazadores primitivos. Según referencias de Gusinde, el cazador obsequia un brazalete de cuero a su prometida.

Esa costumbre es muy difundida en América. Se observa también entre los cunas de Panamá y tiene su equivalente en el wampum de compromiso matrimonial de los iroqueses.

*División del trabajo.*—Los hombres desmontan y queman la maleza; las mujeres siembran maíz, maní, frijol y plantan yuca dulce y camote, utilizando el palo de sembrar, de punta aguzada, que manejan con maestría desde la infancia (gráfica 5). Asimismo, la mujer cosecha, transporta los productos del campo al hogar y prepara los alimentos. Acarrea las piezas de caza y pesca, logradas por el esposo, caminando detrás de él. Desde niñas traen el pescado sobre la cabeza. El hombre no carga bultos ni transporta nada; solamente lleva sus armas. También incumbe a ella acarrear el agua y la leña.

La alimentación del shipibo se basa principalmente en la agricultura y en menor grado, en la pesca y la caza. El alimento básico es la yuca dulce. Con ella y el camote se hace el masato, *tokónki*, que se toma como sopa, o bien como bebida. De la yuca elaboran, además, harina. Cultivan el algodón.

Los hombres comen separados de las mujeres, sentados en el suelo, formando ruedas detrás de la casa. Ellas comen con los niños.

Además de ocuparse de las labores agrícolas y del servicio de transporte, la mujer se dedica a la artesanía, tejido, cerámica y otras realizaciones artísticas. Tiene el mando del hogar en virtud del principio de "quien hace todo el trabajo es también quien debe mandar". Tal proclamación de derechos y obligaciones debe tomarse en cuenta por parte de los sociólogos. La mujer no sólo alimenta al hombre, sino también le viste.

Sin duda, tiene relación ese valor capital-trabajo de la mujer con la poliginia sororal que parece remontarse a una época muy antigua, a juzgar por un mito shipibo que atribuye a Dios tres mujeres; eran hermanas. Usan el mismo término para hermano y primo, *huetsa si*, cuando el que habla es hombre, y *poi si*, cuando es mujer.

Como en todas las sociedades matrilineales, en la sociedad shipibo, los jefes y chamanes son hombres. Hay también mujeres curanderas.

**Indumentaria.**—Los shipibos presentan un aspecto llamativo, principalmente las mujeres, por su vistosa indumentaria elaborada por ellas mismas, con sus rostros pintados y sus adornos de plata colgantes de la nariz y del labio inferior. A diferencia de los tupís, aquí es la mujer la que usa tembeta (gráfica 1).

Hombres y mujeres llevan un disco de plata colgante de la nariz, *rjesó*, pero sólo ellas usan en el labio inferior la tembeta de plata, *cudi*. Lucen, además, vistosos collares. Los hombres ostentan pecheras de chaquiras policromas con dibujos geométricos semejantes a los que adornan los vestidos y la cerámica. La parte inferior del pectoral está adornada con hileras de discos de plata, iguales al que se colocan en el tabique de la nariz (gráfica 4). Esos pectorales son similares a los que usan los cunas, con la diferencia de la orla, que está hecha de conchitas marinas.

Las mujeres shipibos se pintan de negro la parte superior del rostro. Para las fiestas suelen cubrirse totalmente la cara con dibujos geométricos y puntos grabados con varillas de bambú. También se pintan las manos y los pies con figuras geométricas y puntos, similares a los que decoran su cerámica, telas, armas y otros artefactos. Las pinturas corporales las hacen con achiote y genipa. Para las fiestas, ambos sexos se pintan el rostro de rojo y negro.

Otro paralelo con la pintura facial de las mujeres cunas y taoajkas consiste en la línea que se pintan sobre el filo de la nariz. La pintura corporal de ambos sexos incluye los pies y las manos, que, dentro de la simbólica americana, representan las cuatro partes del mundo (hombre-cosmos). La figura siguiente, tomada de Farabee, ilustra pinturas faciales de pies y manos de los shipibos. Como puede apreciarse, en las manos figura la cruz cósmica y en los pies la cruz decusata o aspa.

Los mismos símbolos cósmicos están grabados en petroglifos centroamericanos que sustituyen, a veces, las manos y los pies por cruces, y aun en esculturas de piedra. La gigantesca estatua de Chontales, que representa a la diosa Madre, ilustrada precedentemente, tiene una cruz estampada en una mano. Puede compararse a la cruz que se pinta en la mano la mujer shipibo.

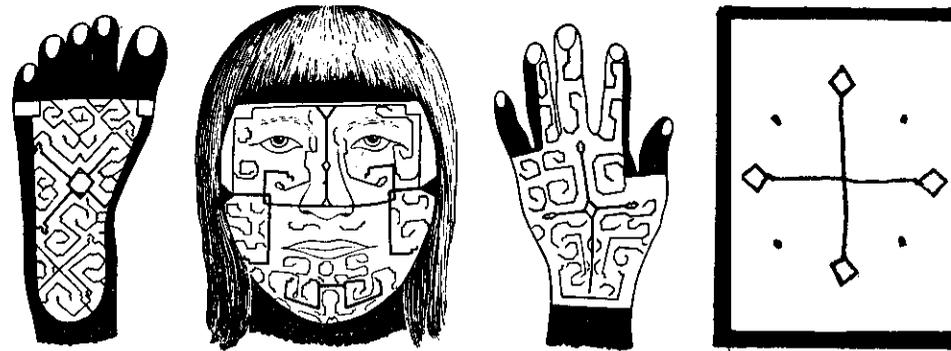
Usan cinturas con campanillas y bandas deformantes de las pantorrillas,

como las mujeres cunas. Llevan falda envuelta, cubierta con los dibujos tradicionales.

El traje festivo del hombre consiste en la *cushma, tari*; se cubren la cabeza con una pequeña tela. La *cushma* es una túnica larga que cae hasta los pies; generalmente, es de fondo blanco con dibujos geométricos oscuros. También las hay de fondo negro con dibujos claros (gráfica 2).

La *cushma* o túnica larga es una prenda de vestir masculina típica de las culturas Medias. Se usaba en toda la América Central.

Acostumbraban teñirse los dientes de negro, práctica que observan igualmente los conibos.



A la derecha, en recuadro, proyección horizontal de la corona coshivo, imagen del Cosmos.

**Tocados ceremoniales, imagen del cosmos.**—Al igual que los shipibos, los cashibos expresan sus concepciones cósmicas en su tocado festivo. Los primeros, con figuras simbólicas en el gorro o tela que cubre la cabeza. Por el interés etnográfico e histórico que representa, merece describirse el tocado ceremonial de los cashibos.

Consiste en una corona cuyo arco está formado por varillas de bambú. Cuatro cruces están insertadas verticalmente en aro y cuatro vástagos con manojitos de plumas alternan con aquéllas. Las cuatro cruces colocadas equidistantemente corresponden a los cuatro puntos cardinales. La del frontis y el occipucio señalan, respectivamente, el Oriente y el Occidente; las dos laterales, el Norte y el Sur. Los brazos y la parte superior del eje vertical de las cruces están adornados con un pequeño haz de plumas. La parte media presenta una placa romboidal hecha de hilos. En ella hay varios rombos inscritos, marcados con hilos de diferente color. Los rombos de una de las cruces laterales están hechos con hilos verdes que se destacan sobre el fondo rojo; los de la otra son blanco y negro sobre campo rojo. Los del frente y del

occipucio son hechos con hilo negro sobre fondo blanco, con la particularidad de que los hilos forman la figura estilizada de la serpiente.

A veces, solamente se colocan dos cruces con su respectiva placa romboidal, en vez de cuatro. En este caso son de mayores dimensiones y representan los rumbos oriente y occidente del universo.

Los cuatro vástagos plantados en los puntos intermedios forman un cuadrilátero. Están coronados por un penacho de plumas rojas y amarillas (gráfica 9).

Esas coronas sólo las lucen durante las fiestas, expresa *Shooranioni*, mi informante cashibo, quien tuvo la gentileza de obsequiarme una hecha por él. Es similar a una serie de coronas cashibo expuestas en el museo de la cultura en Lima (gráfica 20). Los cuatro vástagos, afirma *Shooranioni*, constituyen la parte esencial del artefacto, porque representan a las cuatro palmeras sagradas, colocadas en los ángulos del mundo para sostener el cielo o las nubes. "Detienen las nubes", manifiesta mi citado informante, las cuales son objetivadas por copos de algodón prendidos en la punta de la varilla, que representa el tronco recto de la palmera cósmica. Las hojas de la palmera son figuradas por diminutas plumas, que reproducen la imagen de las ondulantes palmas.

La forma cuadrada del plano cósmico se objetiva en el cuadrilátero imaginario, limitado por los cuatro vástagos. Las palmeras cósmicas se llaman *shëbin*.

En cuanto a la cruz, que divide el cuadro cósmico en cuatro partes iguales, reproduce la que está en el cielo. Tanto las tradiciones cashibos como las shipibos son explícitas al respecto. Expresan que en la puerta o centro del cielo hay una gran cruz que se extiende en el mundo. El centro del firmamento coincide con el punto de intersección de la gigantesca cruz cósmica que apunta hacia los cárdenes y así se representa en la corona por cuatro cruces. Asociada a los elementos identificativos del oriente y del occidente está, como se ha dicho, la figura de la mítica serpiente, dispensadora de las lluvias. En la corona usada por los amahuacas pende del borde, a manera de flecos, una fila de tubitos de hueso que simbolizan la lluvia.

El tocado que acabo de describir, con sus elementos representativos del cosmos indígena, de las fuerzas que actúan en el drama de la fertilización de la tierra y sus colores sagrados, que son invariablemente los mismos, constituyen una síntesis de la visión del mundo indígena. Difiere de los tocados usales en la selva; que consisten generalmente en coronas de plumas que representan la imagen del sol. Ambos tipos de tocado objetivan, de manera diferente, la imagen cósmica, el cielo o el sol y, a la vez, los hechos míticos vinculados al origen de los dioses, del mundo, de la raza y de la cultura. Los cazadores no usan símbolos cósmicos fuera de la imagen solar.

Mi informante cashibo es un joven. Sorprende, en realidad, que tenga una noción tan clara del universo, que constituye el fundamento de las creencias religiosas. No puedo dudar de sus explicaciones, porque corresponden a una visión del mundo que es panamericana, como tuve oportunidad de comprobarlo no sólo entre los mayas, sino también en otros pueblos del continente.

*Comparación con otras culturas.*—La corona cashibo puede ponerse en relación con la que usan todavía los cunas en sus ceremonias religiosas. Está adornada igualmente con placas romboidales hechas de hilos de diferentes colores.

Interesante es la referencia a cuatro palmeras que limitan el cuadrante cósmico y sostienen al cielo, a manera de atlantes. Recuerdan las palmeras sagradas de la cosmología guaraní (León Cadogan, citas anteriores). Esos árboles cósmicos tienen su equivalente en las cuatro ceibas mencionadas por el *Chilam Balam* de Chumayel.

En cuanto a la figuración de las nubes por copos de algodón, este símbolo es conocido en otras culturas, las de los indios pueblo, por ejemplo.

Pero aún hay más. La placa romboidal con una serie de rombos concéntricos, inscritos en diferentes colores, es un motivo de amplia distribución geográfica. Por su forma y confección, no puede confundirse con otros objetos ceremoniales. Es típica de las culturas huichol y cuna. Similares placas romboidales han sido encontradas en tumbas de Ancón, en la costa del Perú, y en tumbas chibchas, según referencias del padre Simón, que se mencionarán más adelante.

Este singular elemento cultural sólo ha sido encontrado en culturas formativas o influenciadas por ellas, como la huichol.

En cuanto a la idea de representar símbolos cósmicos en el tocado o sobre cabezas humanas, como lo hacen todavía shipibos y cashibos, la misma se objetivaba en esculturas antiguas, como se ha visto al tratar de las culturas arqueológicas de los tarascos, de la América Central y del Oriente de Norteamérica. Tales símbolos expresan una concepción panamericana, la vinculación del hombre con el orden universal.

*Alter ego y rayos solares.*—Los shipibos tienen la concepción del *alter ego*, que objetivan con la figura entera de un saurio sobre la cabeza. La cola del animal caía sobre las espaldas del danzante, como puede apreciarse en un grabado de Paul Marcot ilustrado en 1869, que se reproduce a continuación.

Esta figura representa una procesión en la que lucen los shipibos sus galas festivas. El *alter ego*, específicamente el lagarto, es un rasgo típico de la escultura de Nicaragua y Costa Rica. El mismo motivo, representado por un animal entero llevado a cuestas, se escenifica todavía en las ceremonias

guaimis. Otro paralelo con los guaimis es el collar de puntas triangulares que, en concepto de ellos, representa la figura de un sol resplandeciente. En el centro del cortejo está el personaje principal que se identifica por su collar y por ser el único que lleva un incensario de mayores dimensiones que el de sus



acólitos que le siguen. ¿Los cinco soles cósmicos? Delante de este grupo, una cuadrilla de cuatro danzantes con tocados de plumas rinde homenaje al grupo, que protagoniza, al parecer, a los soles de la cosmología indígena. Este grabado representa una procesión del siglo XIX, en la cual se lleva en andas a la Virgen con su hijo. Una diosa Madre que en la trasposición católica resultó la Virgen María.

**Arte y artesanía.**—Son renombrados los shipibos y conibos por sus bellísimos tejidos, su cerámica artística y su artesanía de madera. La artista es la mujer, que ha conservado, hasta la fecha, los símbolos tradicionales de la raza. Los pinta, con admirable maestría, en objetos de madera fabricados por el hombre, como puede apreciarse, por ejemplo, en la gráfica 8, que ilustra un taller indígena. El hombre talla el arco y la flecha; la mujer, los decora. El hombre fabrica su pipa; la mujer la decora con las figuras geométricas tradicionales, como puede apreciarse, por ejemplo, en la figura siguiente<sup>3</sup>. El varón es un artesano; la mujer, una artista.

Observé algunas tejedoras ejecutando afanosamente su labor en un telar de gran tamaño, de ocho metros de largo por uno de ancho. Es tan grande,

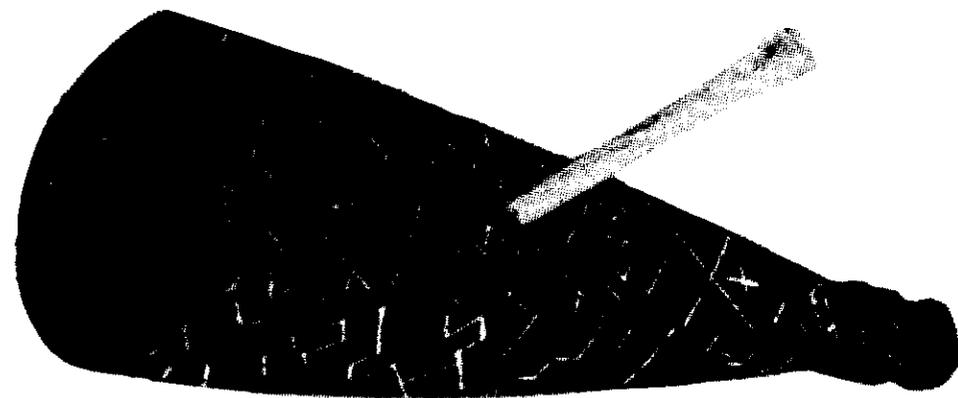
<sup>3</sup> Grabado tomado de Karl Gustav Izikowitz, ilustrado en la *Revista Etnografiska Museet*, Göteborg, 1967, pág. 73.

que abarca diagonalmente toda la longitud del espacioso rancho. Su extremo superior se amarra en un horcón, y el opuesto, a la cintura de la operadora, que trabaja sentada (gráfica 10). Es el telar de cintura de mayores dimensiones jamás visto por mí en otros pueblos indígenas. Asombrosa habilidad tienen para la ejecución de los dibujos, de perfecta simetría, que obtienen intercalando en la trama hilos de diferente color. La lanzadera es de madera de chonta o de palmera real (*Oreodoxa oleracea*, Mart.). Cultivan el algodón, pero usan también algodón silvestre de flores amarillas y rojas, que abundan en la región.

El tipo de telar shipibo es similar al telar horizontal de los guajiros.

La cerámica shipibo y conibo es considerada por algunos investigadores como la mejor de América de las que se elaboran en la actualidad. Aunque ambas presentan grandes semejanzas morfológicas y decorativas, sin embargo, se distinguen por el trazo de las líneas matrices, que son más anchas en la cerámica conibo.

**Motivos ornamentales.**—Predominan los dibujos geométricos: líneas dobles, figuras cruciformes y cruces, cruces dobles (una dentro de otra), grecas, aspa, rombo, bricho, triángulo, líneas quebradas, rectángulos, cuadros, combinación cuadro-aspa, zig-zag, escalones, líneas cruzadas, dibujos en forma de M, de W o de T, entrelazamiento y combinación de rombos y cruces, dibujos estilizados de cabezas humanas romboidales con pies y manos figurados por ganchos rectos, identaciones, grupos de cruces alrededor de una cruz central, cruces cuyos brazos rematan en rombos,



cruces con apéndices filiformes, decoración con puntos en campo limitado por líneas, que estilan también en su pintura facial. Los shipibos emplean el verbo *chachat*, que significa “pintarse la cara con puntitos”, lo que indica que es tradición antigua.

Característica de esta cerámica es el *horror vacui*; la superficie está totalmente cubierta de figuras. Los motivos principales están dibujados con líneas gruesas que limitan intrincados diseños a manera de arabescos en proyecciones lineales. Otro rasgo es el uso de la doble línea de pintura tenue, que contrasta con líneas gruesas y no siempre se perciben en las gráficas. El mismo estilo se observa en los tejidos, en los que las líneas matrices se distinguen de las filigranas. También hay que mencionar el dibujo de líneas paralelas. A veces, la cerámica tiene decoración externa e interna.

Hay gran diversidad de formas, predominando los cántaros achatados, vasijas globulares de cuello alto, cántaros esféricos de cuello corto, platos, jarrones con asa, ollas, vasos tripodes, vasos dobles de silueta compuesta, ollas en forma de zapato, recipientes cilíndricos de fondo plano, vasos-efigies, antropomorfos y zoomorfos, vasos cruciformes, como puede apreciarse en las gráficas pertinentes.

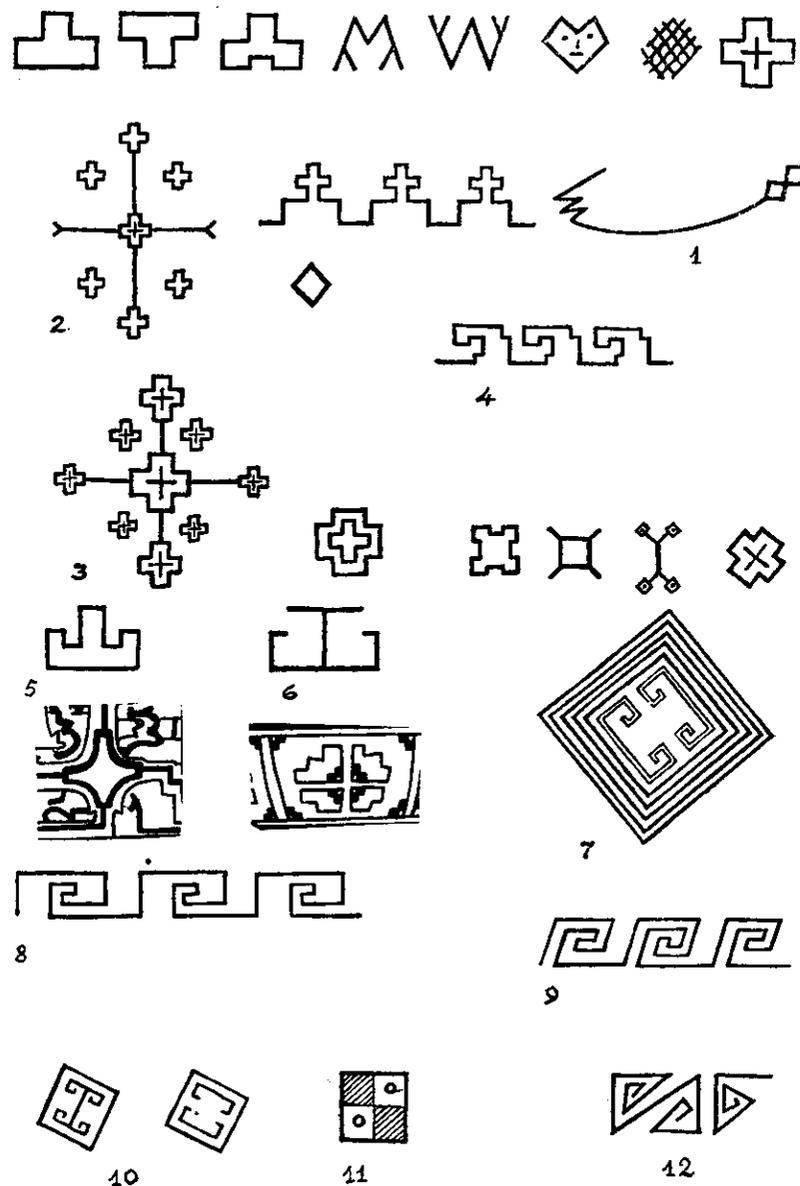
Los vasos-efigies antropomorfos son predominantemente femeninos, con el sexo pronunciado. Lo mismo ocurre en las figuras masculinas, que exhiben el miembro viril. El rostro está decorado con dibujos geométricos, semejantes a los que se pintan los shipibos en tiempo de fiesta. Entre otros rasgos faciales mencionaré los lagrimones en forma de zig-zag, boca rectangular mostrando los dientes. Los brazos están generalmente replegados sobre el pecho e indicados por líneas escalonadas o rectas. Lucen collares o sargas de collares, como los que llevan todavía las indias. Visten *cushma* blanca, ornamentada con dibujos geométricos, destacándose en la parte frontal diseños de cruces. Sobre el pecho y la parte correspondiente al sexo ostentan también el motivo cruciforme, y en los lados, grecas, rombos, etc. Domina el diseño lineal a color, sobre fondo generalmente blanco. El paralelo entre las figuras que adornan el cuerpo de los vasos efigies y la *cushma* es notorio.

La cerámica es policromada, generalmente bien pulida y barnizada. Los colores básicos son negro, rojo, verde o azul y amarillo, que son los colores sagrados de los pueblos agricultores de América.

Muchos motivos son tomados de la serpiente y su piel; otros, del plumaje de la garza; otros, en fin, representan figuras cósmicas. Los adornos tienen un sentido mágico-religioso. Su presencia en las prendas de vestir, en la cerámica, en las canoas, en las armas, en las flautas, etc., y en el propio cuerpo tiene carácter de un talismán protector. Y tratando de encontrar el origen de esos símbolos, mis informantes shipibos sólo me dicen que "Dios les ha dado esos dibujos".

Comparando la morfología y motivos decorativos de la cerámica shipibonico con el arte de la América Central, encontramos semejanzas específicas con formas de alfarería y símbolos plasmados en la escultura, la cerámica o en grabados rupestres.

Gran importancia religiosa tienen en sus mitos, ritos y creencias, el ave, la



Motivos decorativos shipibos.

serpiente, el felino, el lagarto y el mono, cuyas representaciones estilizadas adornan los objetos que elaboran. Uno de mis informantes cashinawas ostenta un tatuaje en forma de T invertida en la frente y otro igual en el pecho. Me dice que representa "parte de una serpiente, que corresponde a la lengua bífida del ofidio" (figs. 5 y 6). Veo una túnica adornada con bandas longitudinales formadas por series de rombos. Cada uno de dichos rombos enmarca un par de ganchos. Mis informantes explican que la cadena de rombos representa una serpiente hembra—misma definición que me dieron los bóras—y que las figuras inscritas en cada rombo en forma de doble gancho representan serpientes pequeñas. La figura total reproduce un grupo de serpientes integradas en el cuerpo de una sola. Las figuras 8 y 9 muestran series de grecas que adornan una flauta. Cada uno de los ganchos simboliza una serpiente, objetivándose así el mismo concepto socio-religioso de pluralidad dentro de la unidad.

También reproducen al tigre en forma muy convencional, como puede apreciarse en la figura 11, con que representa felino con sus manchas. Estos signos se los pintan en el rostro. Asimismo, suelen pintarse el cuerpo con manchas redondas, negras, imitando las del felino. Sus motivos artísticos principales: serpiente, ave y tigre representan dioses zoomorfos de su mitología.

Esos animales sagrados, lo mismo que la greca, tienen su mito de origen en leyendas shipibos que se publicarán más adelante, lo cual pone de manifiesto que esos símbolos son propios de su cultura.

Al igual que en los pueblos americanos, el ave celeste es un dios tutelar de los panos. Persiste todavía entre cashibos, cunas, talamancas y quekchis la costumbre de enterrar un ave o plumas de ave con el muerto para que le acompañe al cielo.

*Escultura de madera.*—Tanto los shipibos como los conibos elaboran estatuas de madera que representan mujeres y hombres con el sexo muy pronunciado, predominando las femeninas. Están totalmente cubiertas de artísticos dibujos geométricos, del mismo estilo usado para la decoración de cerámica y tejidos. El aspecto general es de rigidez; cuerpos longiformes y brazos caídos. El rostro se caracteriza por la nariz larga, saliente, a veces triangular, como la que los cunas modelan en sus nuchus. La boca está marcada por una incisión o un rectángulo. Los dientes están representados y los ojos señalados por una incisión. En cada mejilla está estampada una cruz, cuyo centro es un rombo. La frente también ostenta dibujos geométricos; a veces, un cuadrángulo, que se repite en el pecho, modalidad que se usa aún entre los cashinawas. Se observa cierto ordenamiento en la disposición de los dibujos y en su ubicación en determinadas partes del cuerpo que, por su simbología, expresan la vinculación del hombre con el cosmos. Otra

particularidad del arte shipibo consiste en destacar las coyunturas del cuerpo con figuras simbólicas. Esta modalidad, así como el cabello con cerquillo en la frente y recortado en escalera en las sienas, rasgos propios de la estatuaria shipibo, son típicos de la iconografía maya, centroamericana y agustiniana.

Los shipibos-conibos son expertos en obras de madera, confeccionan primorosos asientos y canoas ornamentadas, útiles de cocina, arcos y flechas decoradas con las figuras tradicionales, peines de madera artísticamente trabajados y decorados con hilos de colores; fabrican, además, cuerdas para redes, arpones, esferas y otros objetos.

Puede decirse que viven en la Edad de la Madera.

*La cerbatana.*—Merece mención aparte el tipo de cerbatana que hacen todavía algunas tribus de la familia pano, como los tukanos y los marubas. Es de una sola pieza, como la cerbatana centroamericana, la maya y la mexicana. Está en uso todavía entre los hicaques.

En cambio, los grupos florestales tienen la cerbatana de dos piezas, que probablemente es una imitación de aquélla.

*Deformación del cráneo.*—Los shipibos conservan la costumbre ancestral de deformar el cráneo de los recién nacidos en el tipo fronto-occipital. Emplean para este objeto un aparato llamado *betaneti*, que consiste en dos tablillas que se colocan una en la frente y la otra en el occipital. El proceso deformante dura tres meses; paulatinamente se va oprimiendo el cráneo, ajustando las ligaduras. La deformación es tenida como un ideal de belleza, derivado de modelos divinos.

Las gráficas 15 y 16 que ilustran el proceso deformante y el resultado alcanzado a los tres meses, son documentos etnográficos de valor excepcional, en vista de que los shipibos son el único pueblo americano que ha mantenido, hasta la fecha, esa práctica. La etnografía comparada pone de manifiesto que la deformación intencional del cráneo no era conocida durante el período de la agricultura incipiente, y mucho menos de los cazadores recolectores primitivos, cuyos descendientes, los fueguinos y otros grupos, no se deformaban el cráneo. Volveré a ocuparme de este asunto.

*El taladro.*—Persiste entre los cachinawas el uso del taladro para encender fuego por el sistema de frotación de dos maderos. Es interesante hacer notar que el Fuego Nuevo debe encenderse solamente con este aparato tradicional. La misma costumbre se observaba entre los chortis de Guatemala hasta hace pocos años. Debían encender el Fuego Nuevo con el taladro.

Al igual que la ceremonia chorti del Fuego Nuevo, la cashinawa constituye un rito de renovación del hombre, del mundo y del tiempo. Por esta razón no

sólo es celebrado al comienzo del año, sino también a la muerte de un personaje importante, jefe o sacerdote, lo mismo que en la ceremonia de pubertad. Porque este ritual inaugura una nueva etapa, un renacimiento, el tránsito hacia una nueva situación o un nuevo estado. El "fuego viejo" se extingue por el peligro que representa y se sustituye por el "fuego nuevo" en acto que se celebra con gran regocijo. Sus participantes deben bañarse para purificarse y practicar el vomitorio colectivo.

*Vomitorio colectivo.*—Este ritual se practica principalmente durante la ceremonia petitoria de lluvia y alimento, llamada *chiri*, que se celebra en luna llena, y está destinada a obtener abundancia de alimentos, salud y fecundidad de las mujeres. Uno de los aspectos más originales de la fiesta consiste en el rito vomitorio, en el que todos los participantes deben arrojar sobre la tierra el contenido de su estómago. Para ese fin comen mucha carne, al final de las danzas toman masato en abundancia y provocan el vómito. Además de constituir una ofrenda a la tierra, la limpieza del estómago es considerada como un rito de purificación beneficioso a la salud. En el curso de la fiesta, las parejas se apartan para acoplarse en la unión sexual, mientras los danzantes en sus canciones imploran del cielo los beneficios de la lluvia y mieses abundantes. La relación que existe, en concepto del indio, entre la fecundidad humana y la fertilidad de la tierra está expresada de manera elocuente en el carácter erótico de la fiesta.

Esta concepción, que asocia fertilidad humana y vegetal, es general en los pueblos de cultura Media. Se expresa entre los cunas y otros grupos por el ayuntamiento de las parejas en el campo de cultivo.

En cuanto al rito vomitorio ha sido observado en el Sureste de Norteamérica entre los cunas (cronistas coloniales) y los tainos.

Elemento interesante que sobrevive entre los cashinawas es la pipa de doble tubo. Fumar es un acto social colectivo; todos los hombres de la comunidad se reúnen formando círculo y se pasan la pipa sucesivamente hasta que todos han cumplido con el rito tradicional (Kensinger, informe personal).

*Pelea con macana.*—Curiosa costumbre de los shipibos es la pelea con macana entre hombres para salvar el honor del marido ofendido. Dentro de sus normas sociales, cualquier hombre puede cortejar a una mujer casada. Ella no puede negarse a los galanteos, pero está obligada a confesarlos a su marido y revelar el nombre del pretendiente, con lo cual salva su responsabilidad. Desde este momento, aquél estará sujeto al castigo del *wisati*, por el cual el marido lava la ofensa. Para este propósito espera la fiesta de la pubertad; entonces reta al ofensor en singular combate. La pelea comienza con un duelo de macanas; las mujeres procuran separar a los

contendientes y arrebatarles el arma. Por último, el ofendido coge al adversario por la cabeza, increpándolo y amenazándolo. Lo sujeta del cabello y le infiere un corte en el cuero cabelludo, en la parte de la nuca, con el *wisati*, que es un pequeño cuchillo de punta corva, como el pico del tucán, que antes servía para el mismo fin.

Esta curiosa costumbre shipibo puede ponerse en relación con otra similar de los guaimis de Panamá, que parte de las mismas causas. El marido ofendido espera la fiesta de la balsería para retar al ofensor a un duelo con macanas.

*Calendario, astronomía.*—En la actualidad, los grupos panos computan el tiempo por lunas. El año tiene doce lunas y se divide, además, en dos partes iguales, que corresponden a las dos estaciones del trópico: seca y lluviosa (*bari-tián* = época de sol, y *gene-tián* = época de lluvias). El año solar se llama *Habichu-Baritia*, y la luna o mes, *Habichu-Use*; una luna o un mes se dice *Habichu Use*, entre los conibos.

Gran importancia reviste todavía el culto a la luna, que es la madre universal. En cada luna llena, los shipibos realizan en homenaje al astro nocturno danzas acompañadas de cánticos. Mi informante, Mc. Gregor, manifiesta que en esa oportunidad sólo cantan los hombres, pero con voz de falsete, imitando a la mujer, como los *taoajkas*, que pertenecen al mismo horizonte cultural.

Antiguamente celebraban sacrificios humanos en esta ocasión.

He aquí un interesante paralelo con los pueblos centroamericanos que también tenían calendario lunar; celebraban cada mes un culto a la luna llena y ofrendaban sacrificios humanos a la reina de la Noche.

Además del culto a la luna, los panos observan un gran número de estrellas y constelaciones, a las que, generalmente, dan nombres de animales que veneran como dioses. *Kan ho* es el ave de la tempestad para los shipibos. *Huishmabaon*, Las Pleyades, desempeñan importante rol en el cómputo del tiempo y el señalamiento de la estación de lluvias. *Terënkë* forma la constelación de las Hyades, *kapé koi* (quijada del lagarto), tiene relación con las lluvias. *Hino*, jaguar, es el nombre de una constelación. *Nëtë huishtin* es la estrella de la mañana (Venus), y *Antan huishtin*, la estrella de la tarde (Venus). *Nibo*, el escorpión, es el nombre de un grupo de estrellas que forman la cabeza de Orión. *Chasro*, el venado, es otra constelación celestial, así como *Chisrka*. *Sapën*, nombre de la Cruz del Sur. *Inón chaso chibani* es la gran nebulosa, sin duda la Vía Láctea, que, según los conibos, está formada por un gigantesco tigre. Desde el comienzo del mundo, el felino persigue a un cervatillo que corre, le alcanza y le da muerte.

De la nómina anterior se desprende la amplitud de las observaciones astronómicas en relación con el cultivo de la tierra, lo cual destacan mis

informantes al afirmar "que las estrellas ayudan a hacer las lluvias" para favorecer el desarrollo de las plantas.

Acerca de la astronomía pano conviene hacer algunas observaciones. Los mayas, como los indios centroamericanos, consideran que las estrellas son entes pluvíferos. La amplitud de las observaciones astronómicas de los panos los coloca, en este aspecto, a un nivel superior al de las culturas de tipo Selva Tropical, cuya astronomía era más reducida. En cambio, recuerdan a las culturas centroamericanas, cuyos observatorios son testimonios de la importancia que tenía para ellos el registro del paso de los astros y constelaciones.

Algunos grupos consideran que los muertos van a las estrellas. Esa creencia explicaría el concepto de los shipibos de que los antepasados muertos participan en la formación de las tempestades. Gritan a sus deudos en la tierra y lloran. Sus lágrimas son la lluvia misma. En relación con esta creencia, conviene informar que, cuando los sacerdotes shipibos realizan sus ritos petitorios de lluvia, derraman lágrimas para incitar mágicamente a los dioses pluvíferos a que derramen el agua del cielo. El motivo lagrimón se reproduce con frecuencia en el arte shipibo-conibo.

Capistrano de Abreu hace mención de la misma creencia entre los cashinawas, cuyos muertos participan en el pandemónium de la tempestad y gritan en el cielo, ueniendo sus voces al estruendo de los truenos y rayos<sup>4</sup>.

Igual creencia tienen los mayas contemporáneos, las cuales se remontan a épocas lejanas, a juzgar por las referencias siguientes del *Chilam Balam* de Chumayel: "Con trabajoso grito, gritan las almas de los muertos, solitarias en el día que es el primero" (Mediz Bolio, *op. cit.*, pág. 93). Ese primer día corresponde a *Uno Imix*, según la citada fuente, fecha en que se celebraba la ceremonia petitoria de lluvias (ver mi libro *Los Mayas*).

Conviene resaltar esa relación en detalles, nimios en apariencia, pero que asumen gran importancia en un estudio de etnografía comparada.

*El Arbol de Vida y de la lluvia.*—El árbol más alto de la selva, de tronco derecho, coronado por una vistosa copa, es la lupuna (*ceiba pentandra*, bombácea; otros la clasifican como *trichitia tocachiana*, de la familia de las meliaceae). Tiene su equivalente en la ceiba de los mayas, el árbol que "pide agua y hojas eternas", según el *Chilam Balam* de Chumayel. Es el rey de la selva, que alcanza hasta cincuenta y sesenta metros de altura. Los shipibos lo llaman *Srono*. El *Srono yoshin*, espíritu de dicho árbol "hace la lluvia" (informante, Calixto Magín). Se asimila, en cierto modo, al alto dios del cielo

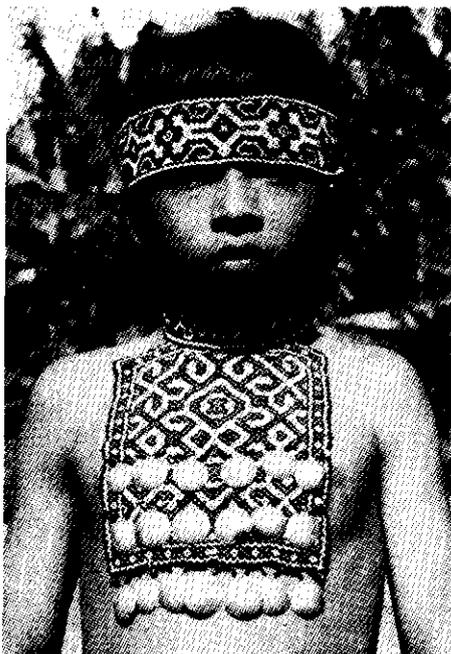
<sup>4</sup> Capistrano de Abreu, *A lingua dos Caxinauás do rio Ihuacu*, Livr. Briguet, Río de Janeiro, 1941, pág. 481.



Gráfica 1.—Mujer shipibo luciendo sus adornos labial y nasal, y el rostro pintado con figuras geométricas.

Gráfica 2.—Hombre shipibo en traje festivo, con la cushma y el paño sobre la cabeza.

Gráfica 3.—El traje de la mujer shipibo decorado con figuras geométricas.



Gráfica 4.—Banda frontal, collar y pectoral shipibo.



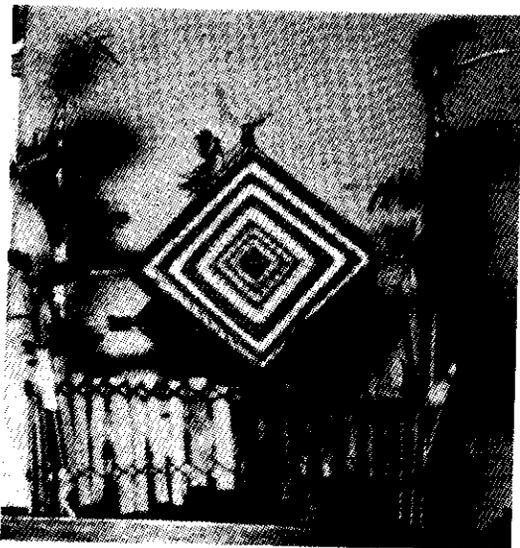
Gráfica 7.—Mujeres shipibos sorprendidas por mi cámara fotográfica cuando regresaban del monte con sus cargas.

Gráfica 6.—Flautista shipibo que luce el brazalete de compromiso matrimonial, obsequiado por su novia.

Gráfica 5.—Las mujeres shipibo manejan con maestría el palo de sembrar.

Gráfica 8.—El hombre talla el arco y la flecha. La mujer los decora con pinturas.

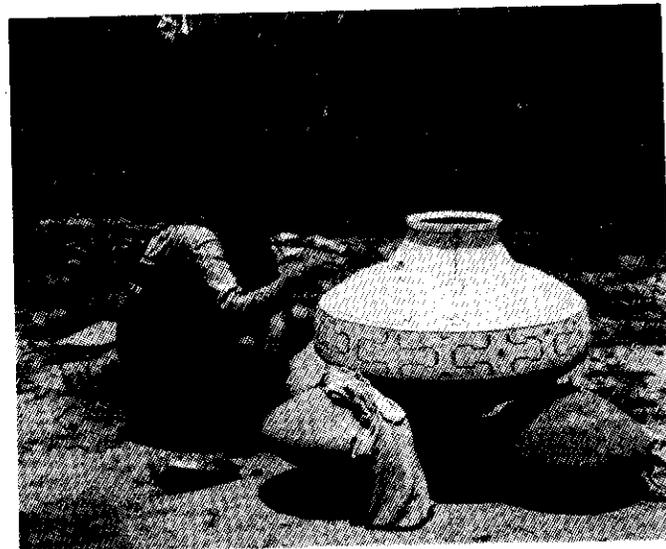




Gráfica 9.—La corona cashibo, imagen del cosmos.



Gráfica 10.—Telar shipibo.



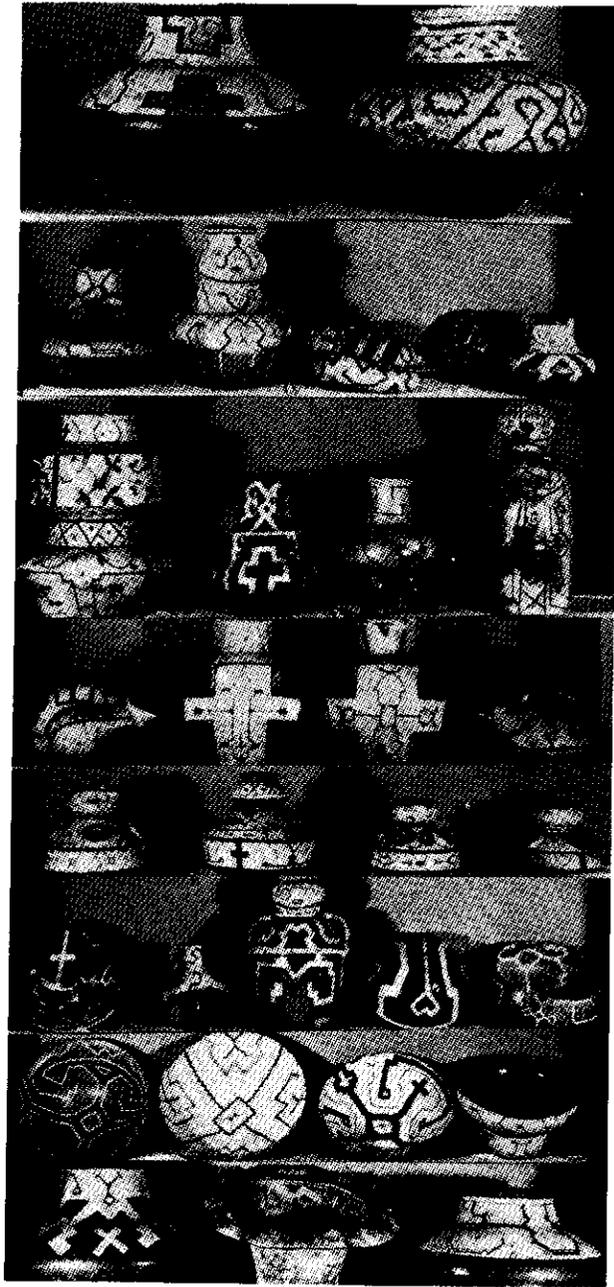
Gráfica 11.—Mujer shipibo pintando cerámica.

Gráfica 13.—Pequeña Mesa Redonda sobre temas planteados por las culturas amazónicas. En el plano: Betty Meggers, Clifford Evans, Peter P. Hilbert, fondo, mi esposa Rebeca y yo.



Gráfica 12.—Santos Canayó, uno de mis informantes, patriarca de Maputay, en coloquio con su esposa.





Gráfica 14.—Cerámica shipibo-conibo en el Museo de la Cultura de Lima. El vaso del centro en la última serie procede de Napo.

Gráfica 15.—Aparato deformante del cráneo (Swiss Foto).

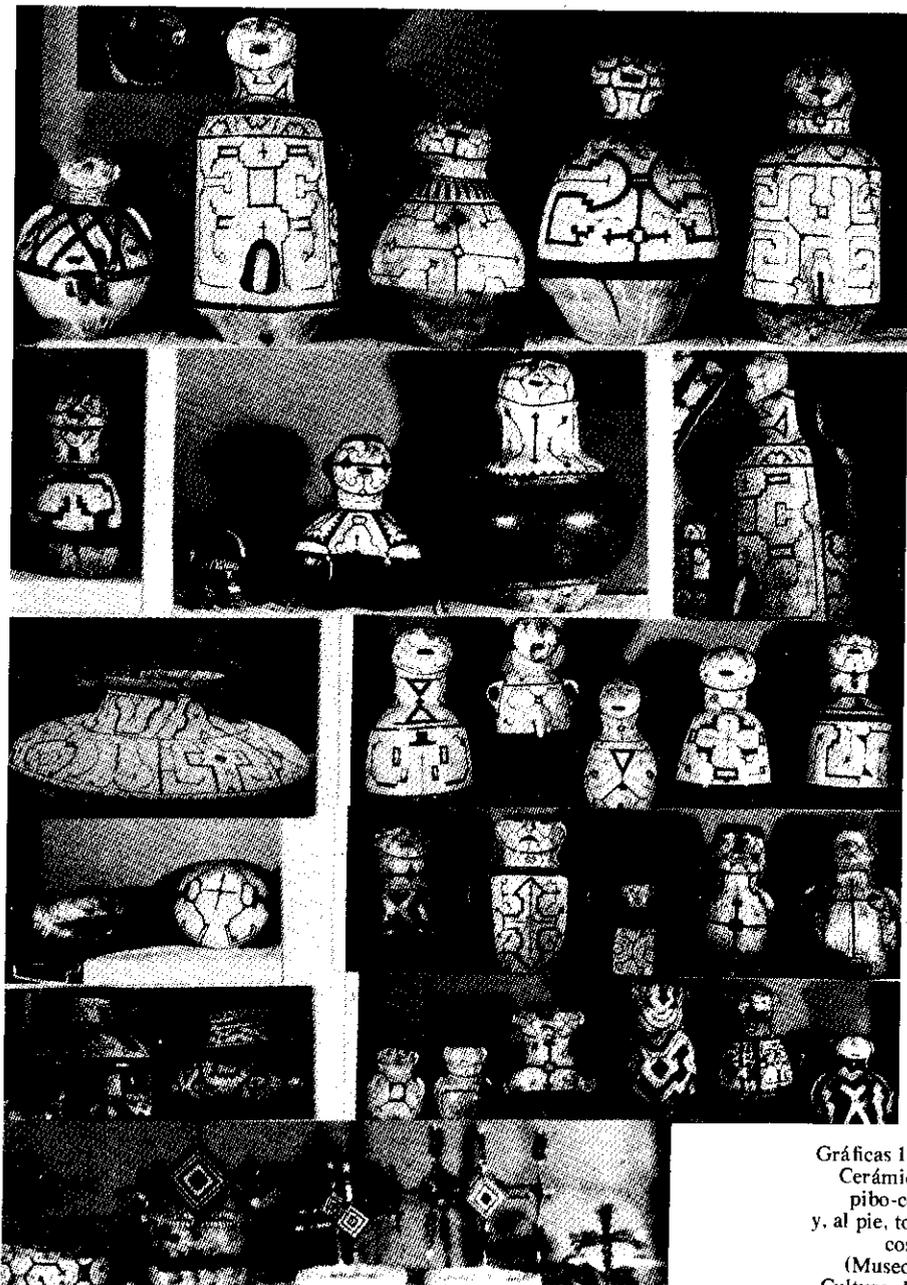
Gráfica 16.—Cabeza de niño deformada (Foto Wong).

Gráfica 17.—Esculturas de madera shipibo-conibos. Museo de la Cultura, de Lima.

Gráfica 18.—Estilizaciones de la lengua bífida de la serpiente en tocados cashibos (Museo del Inst. Ling. de Verano, Lima).

## 34. CULTURAS AMAZONICAS





Gráficas 19 y 20.  
Cerámica shi-  
pibo-conibo,  
y, al pie, tocados  
coshibos  
(Museo de la  
Cultura. Lima).

*Iba*, por sus atribuciones y poder. Para pedir la lluvia, el chaman realiza sus ritos al pie del árbol y lo golpea, cayendo luego la lluvia.

Durante sus ritos petitorios, el sacerdote shipibo fuma tabaco en la pipa ceremonial, *shinitapo*. Considera que el humo de tabaco atrae mágicamente a las nubes. Practica, además, una profunda hendidura en el tronco del árbol para que brote la savia dentro de un pequeño recipiente, que introduce en esta cavidad. Morote Best ha recogido un interesante mito shipibo, en el que este árbol sagrado produjo un diluvio. Su principal cualidad es la de ser el árbol de la lluvia y de los alimentos.

En los mitos, el Arbol de Vida se equipara al ave sagrada, *Mashin tari*, que fue golpeada en las piernas por una doncella, de ellas salieron los frutos alimenticios, como "cae la lluvia". Las funciones del Arbol de Vida y del Ave sagrada son semejantes. Representan dos aspectos distintos, ornitomorfo y dendromorfo, de la misma entidad divina.

Según los cashinawas, el ave de la lluvia reside en un lago situado en el centro del cielo. Este lago tiene una abertura, en la cual está apostada, vigilante, el ave de la tempestad, que regula la caída de las lluvias con el movimiento de sus patas.

*Cosmogonía. Mitología.*—"Para los indios shipibos del Ucuyali, el mundo y su contenido son la obra de una mujer celeste"<sup>5</sup>. En las culturas femeninas, la diosa-Madre asume la función de Creadora del mundo, que corresponde a un dios masculino en otras mitologías, como se ha visto en el curso del presente estudio.

Nuestro Dios se llama *Iba* y vive en el centro del cielo, manifiesta mi informante, Santos Canayó, el hombre más anciano de Maputay, patriarca de las familias allí establecidas (gráfica 12).

Compárese con *Oba*, nombre del dios de los cunas, y con *Aba, Oba*, el dios creador de los choktaw, o *Ibo fanga*, el dios de los creek.

Las boas y los lagartos son sus servidores. Por medio de ellos hace llover cuando el *moéraya* (pluviomago) pide la lluvia para hacer crecer las siembras de la comunidad.

*Iba*, ser omnipresente e invisible para todos, menos para el chaman, es llamado también *Kanarawa*, Jefe del Cielo. En época remota vivía en la tierra, donde tenía tres mujeres como esposas (mito de origen de la poligamia, limitada a tres mujeres, como entre los indios de Nicaragua).

La hamaca de *Iba* está hecha de boas del agua, *Yënë Rono*. Su asiento es una tortuga, que representa la tierra. Servidor de *Iba* es el tigre feroz, que se interpone en el camino de los muertos.

Entre el centro del cielo y el de la tierra existe una escalera, *catapuekao*,

<sup>5</sup> *Mythologies des Steppes des forets et des iles*, Larousse, París, pág. 205.

en conibo, que conecta ambos planos cósmicos. Por ella sube el espíritu del chaman cuando necesita entrevistarse con Dios, y por ella sube también el espíritu de los muertos. En el extremo de esa escalera hay una gigantesca cruz. Al pie de la escalera hay otra cruz, donde se congregan los muertos antes de subir al firmamento. Cantan antes de emprender su viaje al otro mundo. Esas cruces, celeste y terrestre, dividen los dos planos cósmicos en cuatro partes iguales.

Tanto los shipibos como los conibos y cashibos conciben al cosmos como un plano cuadrangular, orientado a los solsticios. Tienen términos propios para señalar los cuatro rumbos del mundo, que los lingüistas traducen por Noroeste, *nendoriki*, Noroeste, *nendoriparaatcipunki*, Suroeste, *matokayavi*, y Sureste, *matotcipunki*. El Arco Iris es una gigantesca serpiente de mar que cruza el cielo, llamada *Yoshin Koshi*. Su orina es la lluvia. Si se le señala con el dedo se pudre la mano. Otra deidad, llamada *Yoshin-srelaya*, se singulariza por su larga nariz, como los nuchus de las cunas; además, muestra sus dientes.

Dioses narigudos son omnipresentes en el arte maya, centroamericano y en culturas Medias, lo mismo en las estatuas de madera shipibos-conibos. En cambio, los que muestran sus dos filas de dientes parecen limitarse a las culturas Medias, como se ha visto al tratar del arte centroamericano, tarasco y se verá más adelante en culturas andinas.

*Comparaciones.*—Serpientes y Lagartos son agentes divinos tanto en las creencias y en el arte de los panos, como de los centroamericanos y de los mayas.

El mito de origen de la poligamia, limitada a tres mujeres, es idéntico al de los mitos ulvas de Chontales.

Considero de importancia etnológica el mito de origen de la hamaca. En ella se sienta el dios de los shipibos, ejemplificando la costumbre indígena de sentarse en hamaca. Se sienta, además, en una tortuga, ejemplificando así dos maneras de descansar, típicas de los panos. En cambio, el alto Dios de los tupís sólo se sienta en su banquillo. La hamaca, como el telar, no son elementos culturales característicos de los tupí-guaraní, aunque algunos grupos los adoptaron de culturas superiores.

La expresa mención de la hamaca en los mitos shipibos indica que este elemento es propio de ellos. Al igual que la cerbatana, la hamaca, omnipresente en la América Central, es característica de las culturas Medias.

No menos interesante es el tema de la escalera que, a guisa de eje cósmico, conecta el centro de la tierra al del cielo. Este motivo es conocido en la mitología de los cunas y de otros pueblos centroamericanos, lo mismo que entre los chortis. Lo importante del mito shipibo es la expresa mención de dos cruces: colocadas una al pie, y la otra, en la cima de la escalera cósmica que

señala el centro de la división cuadripartida de los respectivos planos cósmicos. Como se ha dicho, la existencia de la cruz terrestre o subterrestre está registrada en el *Popol-Vuh*.

Raramente encontramos en una mitología una definición tan explícita acerca de la forma del cosmos indígena: planos cósmicos, orientados a los solsticios divididos por una cruz, sostenidos por un eje en el centro y cuatro palmeras en las esquinas. Esta concepción del mundo es inseparable de la doctrina escatológica.

En cuanto a la naturaleza del arco-iris y la prohibición de señalarlo con la mano o el dedo, también se trata de un concepto panamericano.

*Mito de origen de la yuca.*—Un hombre que se llamaba *Yohuashikun*, dueño de la yuca, *hatsa*, no quería darla a otras personas. En tiempos muy lejanos, los hombres le pidieron algunas estacas para sembrar. El se las dio, pero previamente les cortó todos los nudos para impedir que nacieran. Al plantar las estacas, la yuca no crecía. Entonces resolvieron ir de noche a la huerta de *Yohuashikun*, y le robaron sus plantas de yuca. Desde entonces comenzaron a prosperar las chácaras. En todos los grupos de la familia pano se cultiva la yuca llamada dulce.

*Mito de origen de la yuca, del camote y del maíz.*—Una pareja y su hija se alimentaban sólo de frutos de genipa. Un ave, llamada *Mashin-tari*, bajó del cielo y visitó a la doncella que se encontraba sola en su casa. Ella le ofreció comida de genipa, pero el visitante rehusó, y le dijo que le golpeará las rodillas con un palo. Ella lo hizo así e inmediatamente salieron de una de las rodillas plantas de yuca, camote y maíz, *sréki*, y de la otra, diversas plantas. El pájaro la instruyó entonces sobre la manera de plantarlas.

*Mashin-tari* se asimila al Arbol de Vida, que, golpeado ritualmente por el chaman, produce lluvia y frutos.

Obsérvese que el mito sólo hace referencia a la yuca, el camote y el maíz, que son las plantas culturales tradicionales de los panos. Sin duda, el orden de sucesión en que se mencionan tiene relación con la importancia relativa de esas plantas. Además, hay un mito que habla sólo del origen de la yuca y no hay leyendas que se refieran exclusivamente al maíz.

Que se trate de las primeras plantas cultivadas, lo establece el propio mito al manifestar que en la época anterior sólo se comía frutos de genipa.

La mujer fue la primera cultivadora, pues el ave mítica enseñó a plantar y sembrar las primeras plantas de cultivo a una joven.

En este aspecto, como en tantos otros, la agricultura de los panos puede compararse con la de los indios centroamericanos que cultivan las mismas plantas culturales básicas: yuca, camote y maíz.

*Mito de origen del mani.*—Canayó me ofreció esta interesante información acerca del origen del mani, *tama*. Hace mucho tiempo, *Neten pico* vivía en la tierra con su mujer. Del cielo vino otro hombre llamado *Varin koshi*, quien le dijo: "Vamos a vivir arriba." Aquél le contestó: "Bueno, pero no conozco cómo es allá arriba." Entonces, *Varin koshi* se fue al cielo y luego regresó con unos granos de mani. Al mostrarle el mani le dijo: "Ve; esto hay arriba y es bueno para comer." El hombre quedó convencido y se fue marchando con su mujer en el orden siguiente: primero, la mujer; detrás, él, y por último, *Varin koshi*. Los tres emprendieron el camino del cielo. Cuando llegaron se encontraron con el anciano *Kanarawa*, jefe del cielo, que convirtió a *Neten pico* en la estrella de la mañana.

Comparado el mito anterior con los precedentes se nota que el mani no figura en las primeras plantas obtenidas milagrosamente por el hombre, y que no procede, como la yuca, el camote y el maíz, del Arbol de Vida, sino de un personaje que bajó del cielo. Esos mitos parecen reflejar una prioridad del cultivo de la yuca y del maíz sobre el mani (*arachis hypogaea L.*).

*Mito de origen de las manchas de la luna.*—Los shipibos cuentan la leyenda siguiente referente al origen de las manchas de la luna. Antes de que la Luna se alojara en el cielo, vivía en la tierra. Era un hombre casado, pero tenía una amante, a la que veía secretamente. Esta le pintó la cara con dibujos negros hechos con tintura de genipa, iguales a los que luce el hombre en el rostro en la actualidad. Cuando regresó a su hogar, la mujer le preguntó: ¿Quién te ha pintado? El marido evadió toda explicación diciéndole: "No me preguntes tales cosas." Pero como su esposa insistiera, al fin confesó su falta. Apenado de esto, le dijo "me has hecho tener vergüenza". Dejó a su mujer en la tierra y subió al cielo, donde se convirtió en Luna.

*Mito de la cabeza cortada.*—Capistrano de Abreu hace referencia a un antepasado mítico de los cashinawas, llamado *A-po*, vocablo que se relaciona etimológicamente con *mapo*, cabeza, cerebro. A este antepasado aluden mis informantes cashinawas. Le cortaron la cabeza y ella tiene la virtud de mantenerse viva. Después de sufrir una serie de tribulaciones en la tierra, se va al cielo, donde se convierte en la luna, *oxö*.

Compárese con el mito de *Ahpú*, del *Popol-Vuh*, un dios al que sus enemigos cortan la cabeza, pero ésta revivió e hizo milagros. Después de sufrir grandes penalidades aquí en la tierra, finalmente se fue al cielo. Allí se incorporó al sol. La diferencia en el sexo del protagonista se debe, sin duda, al carácter femenino de la sociedad cashinawa y masculino de la maya. Obsérvese, además, la relación etimológica entre *A-po* y *Ahpú*.

*Mito de origen de las grecas.*—Los conibos tienen un mito de origen poco común; el de las grecas, con su color respectivo.

Después del diluvio, *Yushin* hizo nacer del fondo de un lago una pareja de loros, que habían de ser los padres de las nuevas generaciones. La lora parió en medio de los dedos de las patas cuatro grecas de distintos colores: *ushin*, *ñancun*, *ushu*, *huisu*; rojo, azul, blanco y negro. Venus llamó en la madrugada a los que iban a ser los habitantes de la nueva tierra. Respondió la primera greca (R. G., *op. cit.*, pág. 265).

Conocido el valor simbólico de la greca como representación estilizada de la serpiente, la figura del ave con grecas en las patas puede equipararse a la del ave-serpiente o ave montada en una serpiente, tan común en la iconografía americana. Por otra parte, la asimilación de las nuevas generaciones a serpientes, nada tiene de sorprendente para la mentalidad mágico-religiosa del indígena. Hay otros casos similares. Los mayas, por ejemplo, se identifican con el ofidio y llevan su nombre: *chan*. Resalta en esta saga el valor del mito como fuente del arte.

#### *Las tres Edades del mundo pano.*

*Shooranióni* me dio los informes siguientes acerca de la mitología cashibo, los cuales me fueron traducidos por la señorita Olive Schell, del Instituto Lingüístico de Verano. El mito de la creación se articula en Tres Edades, como sigue:

*Primera Edad.*—Antes que existiera la tierra no había nada. Todo era oscuridad. Sólo existía Dios, que sacó de su pierna un pez, del que formó la tierra. Esta creció "grande". Después hizo a los animales y a la gente, que salieron de la misma tierra. En este tiempo, la gente no tenía alimento ni existían plantas cultivadas. Comían semillas de pona (*Iriartea exorrhiza*, Mart) y moscas de diversas clases, dicen nuestros viejos. El Dios creador se llama *Noköyo*.

Por entonces, las aguas de los ríos, los árboles y los animales hablaban, pues los animales eran gentes; peleaban mucho entre ellos por el alimento. La gente iba a morir de hambre. Los animales se ponían ropa de los dioses, plumas, hojas de árboles (alusión al vestuario de la época). Más tarde Dios los puso a vivir en sus madrigueras, los pájaros en nidos sobre árboles, etc. También en ese tiempo el cielo estaba más "bajito" que ahora, y por esto las aves volaban bajo.

*Segunda Edad.*—Después de relegar la primera generación a categoría de animales y señalarles sus maneras de vivir, Dios hizo nueva gente. No sabía cómo empezar, su mujer le ayudó. Tomó barro, lo amasó e hizo una gente. Pero esa creación era muy imperfecta, pues el hombre no podía sentarse.

*Noköyo* sembró por primera vez yuca, camote, maíz y otras plantas. El hizo la primera chacara y enseñó el cultivo de las plantas.

Pero después "vino otra obscuridad". Habían dos Soles que se disputaban la supremacía del Universo. Al fin convinieron que uno fuera el Sol y el otro la Luna. La Luna le dijo al Sol: tú alumbrarás el día, y yo, de noche.

La segunda época mítica finaliza con un diluvio. Este empezó con muchos truenos; luego cayeron torrentes de agua del cielo; todos los animales atacaban al hombre, devorando la gente, entre ellos estaba *Yono*, un demonio-animal enorme. Venía como vendaval, tumbando árboles, acompañado de truenos, rayos y lluvias tempestuosas. La tierra "se volteó" y llegó al cielo, mientras el cielo se vino abajo. Después que bajaron las aguas se salvaron algunos en canoas.

Al preguntar a mi informante que indique cuando ocurrió este cataclismo, me manifiesta que sucedió después de la siembra de la primera chacara, esto es, al final de la segunda época, pues en la primera no existían chacaras. También expresa que la gente vivía debajo de la tierra, y tenía costumbres diferentes de las actuales.

*Tercera Edad.*—El mundo fue repoblado por los hombres que se salvaron del diluvio. Cuando apareció el sol comenzaron, de nuevo, a hacer chacaras. Por entonces existía el maní y el algodón. Una mujer vieja tenía el algodón.

Todos los pueblos panos conocen el mito del diluvio. Los cashinawas le cuentan como sigue: Un cataclismo destruyó las criaturas humanas. El cielo se resquebrajó y cayó sobre la tierra, matando a todos los seres vivientes. La tierra dio vuelta y ocupó el lugar del cielo. Sólo se salvaron dos hermanos, varón y mujer. Estos son los progenitores de los cashinawas, es decir, de los *hunikui*, los hombres verdaderos.

Compárese *hunikui* con *huinik*, hombre en chorti.

El mito de los gemelos, héroes culturales, está registrado en todas las tradiciones panos. Se trata de una historia "muy larga", me dicen mis informantes, "sólo puede contarse por pedacitos". He aquí un fragmento del mito shipibo:

En tiempos muy remotos había en la tierra un par de gemelos que fueron criados por su abuela. Ellos no desfloreaban ni quemaban chacaras; sólo iban a sus linderos y mientras dormían en la noche, el trabajo se realizaba sólo, milagrosamente. Los árboles y la maleza se cortaban y quemaban solos, y la tierra quedaba lista para sembrar. Esto ocurría de noche, por obra y gracia de *Oba*.

También eran cazadores y hacían muchas flechas para sus arcos. Hicieron una escalera de flechas y subieron al cielo.

Según el mito cashinawa, la madre de los gemelos fue herida por el rayo que la preñó, la mató y la arrojó sobre la tierra. Un cangrejo se acerca a ella y

le abre el vientre, extrayendo un par de niños, uno varón, hembra el otro. El cangrejo los cría, ellos crecen rápidamente y se casan. Establecen su residencia en un bosque; allí hacen la primera chacara.

#### *Comparación con el Popol-Vuh*

En los mitos panos se percibe un proceso creativo progresivo que se articula en tres etapas. En la última, el sol y la luna alumbran a la humanidad, como en la última "Edad" de la mitología maya-quiché.

Esas "Edades" del mundo, en sus grandes lineamientos, pueden ponerse en relación con las tres primeras de la ciclografía del *Popol-Vuh*.

*Primera Edad.*—Las mitologías panos concuerdan con la citada fuente maya-quiché en que la primera humanidad, la más antigua, se asimila a los animales. Por entonces no se conocía el cultivo de las plantas, la economía era exclusivamente parasitaria y la gente luchaba contra el espectro del hambre. Dios les dio sus moradas en madrigueras, a los pájaros en nidos sobre los árboles, etc. Este episodio se registra casi en los mismos términos en el *Popol-Vuh*, cuando el creador señala a los animales sus respectivas moradas y dice a los pájaros: "Vosotros, pájaros, habitaréis sobre los árboles, allí haréis vuestros nidos" (Para más informes al respecto, véase el *Popol-Vuh*, traducción Recinos, págs. 93, 94).

Considero de interés excepcional esos testimonios registrados en las mitologías americanas acerca del status cultural de los primeros pobladores del continente.

*Segunda Edad.*—Hay perfecta coincidencia entre las mitologías maya-quiché y la cashibo respecto a la creación del hombre de barro, al comienzo de la Segunda Edad. En ambas mitologías, esa creación es muy deficiente. "El hombre no podía sentarse", dice el mito cashibo. "Se deshacía, estaba blando, no tenía movimiento, no tenía fuerza, se caía, no movía la cabeza, la cara se le iba por un lado", reza el *Popol-Vuh* (*op. cit.*, pág. 95).

En esa creación de barro, diforme e inconsistente, se proyecta el alfarero inhábil que comienza a fabricar objetos de barro. Es decir, que registra el invento de la alfarería americana, dato muy valioso para el arqueólogo (ver la exégesis de la Segunda Edad del *Popol-Vuh*).

De interés etnológico es la referencia del mito cashibo al cultivo de la yuca, del camote y del maíz en esa época. El *Popol-Vuh* expresa de manera alegórica la aparición de las plantas de cultivo en este tiempo.

La creencia de que el cielo estaba en un tiempo más bajo que ahora es común a mayas y panos, y se remonta a la época de los cazadores primitivos, que tenían la misma concepción cósmica.

Asimismo, la creencia de que la gente vivía en un mundo oscuro —bajo la tierra—, dice el mito cashibo, hasta que el sol y la luna brillan en el último ciclo étnico, es común a mayas y panos.

Esa humanidad diforme fue destruida por una catástrofe y sustituida por una nueva, tanto en el *Popol-Vuh* como en los mitos panos.

La descripción de esa catástrofe es semejante en ambas mitologías. Vendavales. Ataque de los animales al hombre. Animales fieros como Cotzbalam, que les devoró las carnes... *Tucumbalam*... les molió y desmoronó los huesos. Se oscureció la faz de la tierra y comenzó una lluvia negra, de día y de noche... Así fue la ruina de los hombres..., etc. Este episodio ha sido transcrito precedentemente. Ver además *Popol-Vuh, op. cit.*, págs. 100-102.

Indudablemente, estos mitos derivan de una antigua tradición común.

Considero de interés histórico la referencia cashibo al cultivo del algodón y del mani, en la Tercera Edad. El cultivo del algodón implica la existencia del telar, elemento cultural característico de la cultura pano. "Una mujer vieja tenía el algodón", según el mito cashibo. La anciana *Ixmucané* es la primera mujer que viste enaguas, según el *Popol-Vuh*.

Hay coincidencia al respecto con la mitología maya-quiché, que registra el invento del telar en la misma época. Pero la citada fuente no hace ninguna alusión al mani, que no es una planta cultural de los mayas. De esto se infiere que los panos conocieron el mani después de su separación de los mayas.

Posteriormente al diluvio surge el sol y la luna para alumbrar el mundo, tanto en los mitos panos como en el *Popol-Vuh*. En el sol y la luna se proyectan las figuras de los héroes culturales, que son gemelos en ambas mitologías.

Dice el mito shipibo que fueron criados por su abuela. Según el *Popol-Vuh*, los gemelos se crían en la casa de su abuela, *Ixmucané*.

La narración de la chácara que se hace milagrosamente, por sí sola, tiene su equivalente en la del *Popol-Vuh*, que se refiere a los implementos de trabajo que labraban la tierra ellos solos. De los árboles y bejuco que caían y quedaban tendidos milagrosamente en el suelo..., como si efectivamente *Hunahpú* hubiera estado cortando los árboles (*Popol-Vuh*, págs. 147, 148).

Eran cazadores, dice el mito shipibo. Los gemelos del mito maya-quiché se dedicaban durante su infancia exclusivamente a la caza con cerbatana.

Ellos subieron al cielo, como los gemelos shipibos.

La madre de los gemelos fue herida por el rayo que la preñó, dice el mito cashinawa. La madre de los gemelos del *Popol-Vuh* fue fecundada por *Hun Hunahpú*.

Rasgo característico del tercer ciclo étnico es la presencia de los hombres-monos *Hun Batz* y *Hun Chuén*, los héroes culturales de esa época.

Los panos, que pertenecen a este horizonte cultural, consideran a los

hombres-monos como sus lejanos antepasados. Shipibo significa: pueblo de monos pequeños (Steward y Métraux, Handbook 3, pág. 561).

Entre los cashibos persiste la creencia de que estos remotos antecesores son los seres protectores de la tribu que siempre velan por ellos, principalmente durante el viaje *post mortem*. Los muertos llegan a un río que pasan; luego encuentran un cruce de dos caminos. En este punto peligroso, un hombre-mono enseña el buen camino que ha de seguir el muerto. Los espíritus de los parientes muertos llegan hasta la puerta de la casa de su deudo a encontrarlo, para guiarlo por un angosto sendero que atraviesa un inmenso campo de caña brava. Esta creencia es muy generalizada entre los pueblos de la América Central.

La concepción escatológica del paso de un río antes de llegar a una encrucijada de caminos está registrada en el *Popol-Vuh*. Tales concepciones son generales en América y están vinculadas a los mecanismos de control social.

En relación con el culto a los muertos hay que agregar que la tumba shipibo está cubierta por un pequeño techo de hojas de palmera sostenido en horcones bajos. Sobre la tumba encienden un fuego para cocer los alimentos del muerto. Tales costumbres, así como la de construir una choza sobre la tumba, son comunes en la América Central y persisten entre los cunas hasta la fecha. El *Popol-Vuh* registra el mito de origen de la casa sobre la tumba, en el episodio del entierro de Zipacna por los cuatrocientos muchachos que construyen una casa sobre la tumba del gigante.

Detalle interesante es el riego de ceniza sobre la tumba para proteger al muerto de los seres malignos; esa costumbre y esa creencia están muy difundidas desde el Sureste de Norteamérica hasta Suramérica. Me he referido a ellas al tratar de los lencas y de los subtiabas.

Además de los datos etnográficos, expuestos precedentemente, habría que mencionar otros más. Por ejemplo, el entierro en canoa, que se practica aún entre los taoajkas y los miskitos; entierro bajo el piso de la casa, entierro en urna; cremación, etc.

El complejo guerra-sacrificio humano, sin antropofagia, era característico de los shipibo-conibos, así como el escalpe y la cabeza-trofeo. Esas prácticas estaban vinculadas al culto a la fertilidad. Hablando de los indios de la Montaña (Amazonía peruana), Harry Tschoppik informa que la guerra y los sacrificios humanos promueven abundantes cosechas, suerte en la caza y fecundidad en las mujeres. Tessman hace la misma observación, manifestando que el sacrificio de los guerreros está íntimamente relacionado con la productibilidad de la tierra y la abundancia de los frutos. Tales concepciones son generales en América según referencias anteriores. Hablando de los indios del sureste de Norteamérica, P. Grimal encuentra que

la idea del escalpe, que constituye una cosecha guerrera, está ligada a la producción de la lluvia (citas anteriores).

Para informes más amplios acerca de esas esculturas remito al lector a mi citada obra sobre los indios selváticos de la Amazonía peruana.

### *La Mitología, una historia fidedigna*

De los informes precedentes se desprende que la mitología cashibo, de la que tengo mejor información, se articula en Tres Edades o ciclos étnicos. La última corresponde al tiempo presente o histórico. En otros términos, los cashibos viven todavía en la tercera época de su mitología que corresponde a la Tercera Edad del *Popol-Vuh*.

Tal equivalencia se comprueba, además, en las formas sociales, económicas y religiosas de los panos, que gravitan en torno al culto a la diosa-Madre, que se proyecta al derecho materno. Esas características básicas son las mismas que están registradas en la Tercera Edad del *Popol-Vuh*.

Las estructuras fundamentales de los mitos en los que se proyectan los mismos temas ponen de manifiesto la unidad de las mitologías americanas.

Ya se ha dicho que las Edades mitológicas tienen un valor cronológico, puesto que representan una secuencia en el tiempo y establecen el nivel cultural de los pueblos agricultores, que es directamente proporcional al número de Edades de su mitología.

Tales definiciones corresponden a una realidad cultural-histórica comprobada por la etnografía y la arqueología. Así, por ejemplo, la cultura shipibo-conibo (3 Edades) es superior a la tupí-guaraní (2 Edades), pero inferior a la maya (4 Edades). Todas están históricamente relacionadas; su grado de parentesco cultural y la distancia que los separa en el tiempo es dado en la mitología comparada.

*Conexiones lingüísticas.*—Al parentesco cultural corresponde el lingüístico.

En el curso de la presente exposición se ha hecho notar algunas similitudes lingüísticas y semánticas entre vocablos panos y mayas, tales como *Hunikui*, hombre en cashinawa; *Huinik*, hombre en chorti; *Apo*, antepasado mítico de los cashinawas; *Ahpú*, antepasado mítico de los mayas quichés; *Mapo*, cabeza en shipibo; *Apo*, cabeza, jefe en quiché; *Chami*, espíritu maligno en lenguas panos; *chami*, dios de la muerte en chorti, *Camé* en maya, *Camé* en el *Popol-Vuh*. Hay particularidades lingüísticas similares entre los panos y los mayas. En ambas lenguas, por ejemplo, se designa al sol y al día con el mismo vocablo; la relación cabeza o cráneo y guacal se expresa por una raíz común.

Tales relaciones lingüísticas se extienden a otros lenguajes, particularmente al cuna. Así tenemos, por ejemplo, que *Iba*, el alto dios de los shipibos, es idéntico a *Iba*, *Ibe*, sol en cuna; *Oba*, gran dios de los cunas. *Papa*, padre en conibo; *Papa*, padre en cuna; *Hino*, dios jaguar en shipibo y nombre de una constelación; *Hinon*, dios de los iroqueses, etc.

Por insuficientes que sean esos materiales para establecer conclusiones válidas, porque no resultan de un estudio de lingüística comparada, sino de una reseña de la teología indígena, sin embargo, son significativos.

Las lenguas de la familia pano fueron consideradas durante mucho tiempo como lenguas aisladas.

Pero Morris Swadesh estableció en el XXXIII Congreso Internacional de Americanistas, celebrado en San José de Costa Rica en 1958, que el grupo de lenguas panos y talamanca pertenecen al mismo *stock* lingüístico. En otra parte de su ponencia presentada a dicho congreso, titulada "La lingüística de las regiones entre civilizaciones mesoamericanas y andinas" incluye en una macrofamilia los grupos de filiación maya y chibchas. De esta manera establece que las lenguas panos son afines a las chibchas y a las mayas.

### *Los informes de la Arqueología.*

Varios especialistas se han interesado en las relaciones del arte shipibo-conibo con el de otros pueblos a través de la arqueología comparada. Reconocen las afinidades de esta cerámica con la fase Napo, del río Napo, al este del Ecuador, y con la fase Marajoara de la isla de Marajó, en la desembocadura del Amazonas.

Julián H. Steward había demostrado en 1945 que "el arte de los chama (*shipibo-conibo*) se relaciona definitivamente con el de Marajó <sup>6</sup>.

En su admirable estudio de arte suramericano, Alfred L. Kroeber resalta las afinidades del arte shipibo-conibo con el de Marajó. Concluye que las similitudes estilísticas que presentan dichas culturas implican una relación histórica <sup>7</sup>.

Ya Tessman había hecho notar las similitudes existentes entre el arte de los chama y el de Marajó (1928). Otros investigadores, como Lothrop, Tschoppik, Willey, para no citar más, que han comparado esas culturas, coinciden en que el arte shipibo y conibo y el de Napo-Marajó presentan rasgos morfológicos y estilísticos comunes que establecen una relación histórica entre esas culturas.

<sup>6</sup> J. H. Steward, *Tribes of the Montaña: An introduction*, en Handbook, *op. cit.*, vol. 3, página 522.

<sup>7</sup> A. L. Kroeber, *Art*, Handbook, vol. 5, pág. 486.

Considero innecesario repetir la descripción de esos rasgos comunes, ya que los arqueólogos coinciden al respecto y consideran a la cultura chama como supervivencia del horizonte Napo-Marajó.

A través de los materiales arqueológicos encontramos elementos que permiten establecer correlaciones entre creencias y costumbres prehispánicas y las que caracterizan la cultura chama.

Por ejemplo, la predominancia de esculturas femeninas en diversas formas, entre ellas mujeres en estado de gravidez, diosas con senos exuberantes y sexo bien marcado, mujeres perniabiertas, etc. Esta estatuaria sugiere la presencia de un culto a la diosa-Madre, que tiene su correspondencia en el derecho materno. Tales formas religiosas y sociales son las que caracterizan la cultura chama.

La tanga, ese cubresexo de arcilla de forma triangular y convexa en su exterior, se usa entre los chamas para cubrir el pubis de la doncella durante el rito de la pubertad. La que se ilustra a continuación, de Harry Tschopikk, está ricamente decorada con figuras cósmicas que expresan la cinvulación del ser humano al orden universal. Este adminículo, por sí sólo, establece una conexión ideológica y revela que la gente de Marajó celebraba ceremonias de pubertad en forma semejante a las que se practican todavía en el Bajo Ucuyali. Dicha ceremonia, que es la de mayor importancia en el ciclo de vida de la mujer, corrobora el *status* femenino de la cultura de Marajó.

Los banquillos de cerámica, la tembeta y la deformación del cráneo son otros elementos que arrojan luz sobre costumbres y creencias de los habitantes de Marajó.

Asimismo, los malacates y la decoración del vestuario ponen de manifiesto la existencia del telar y la elaboración de tejidos ricamente decorados, como los que elaboran todavía los chamas. Es interesante hacer notar que hay malacates idénticos, en forma y decoración, en Marajó y en la cultura de los shipibos contemporáneos, como puede apreciarse comparando la lámina 80, de Meggers y Evans (1947) y la 16 de la citada obra de Farabee.

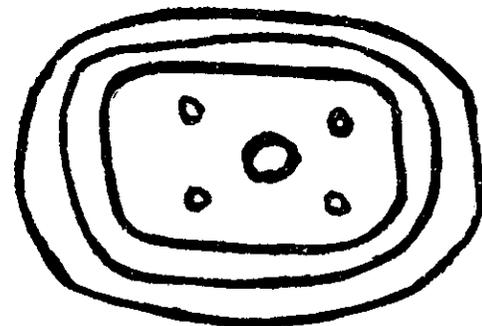
Característica de ambas culturas es la pintura facial y corporal con artísticas figuras geométricas, ejecutadas en el mismo estilo del que adorna la cerámica. Ya se ha dicho que la alfarería de Marajó presenta grandes analogías con la chama (shipibo-conibo).

Varias figuras de la cultura Napo-Marajó nos hablan de las concepciones religiosas de la gente de esa época. Por ejemplo, el ideograma cósmico de cuatro puntos unidos por un centro, reproducido en la pág. 1469, a la derecha, ilustrado por Nordenskiöld<sup>8</sup>. El mismo símbolo ha sido ilustrado por Bennet y Bird<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> E. Nordenskiöld, *Ars Americana*, París, 1930.

<sup>9</sup> Bennet y Bird, *Andean Culture History*, New York, 1949, pág. 60.

Expresa en forma grandiosamente sintética que la gente de Marajó tenía la misma visión del mundo, vinculada a la misma doctrina escatológica que los chamas. Esto es evidente, además, en las costumbres funerarias. Tanto en Marajó como en el Ucuyali, la tumba se arregla como una morada que habitará el muerto. Allí encienden fuego (vestigios de tierra calcinada en Marajoara), preparan alimentos y depositan todo el ajuar que necesita el difundo, tal como lo hacen ahora los shipibos.



Los de Marajó se pintaban sobre la frente una figura en forma de T (lámina 16 de Meggers y Evans)<sup>10</sup>, mismo signo que se pinta en la frente el jefe cashinawa.

En suma, las características de la cultura espiritual, social y material de las mencionadas culturas arqueológicas son esencialmente las que tipifican la cultura de los chamas contemporáneos.

Marajoara aparece en todo sentido como una cultura superior a las de tipo Selva Tropical, no sólo en tecnología, sino también en organización social y económica, así como en el plano religioso. Sus restos revelan una organización en comunidades mayores y una dirección superior (Meggers y Evans).

Los chamas ocupan la misma posición relativa con respecto a los grupos de la selva.

*Rutas migratorias.*—Tanto la cultura arqueológica Napo-Marajoara, como la chama, aparecen sin antecedentes locales, es decir, que son intrusivas en la cuenca del Amazonas.

¿De dónde vienen?

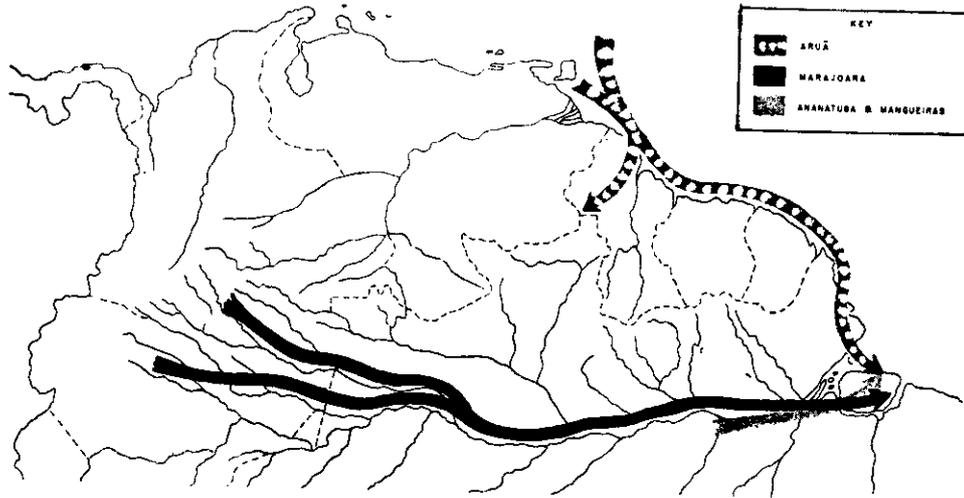
Betty Meggers y Clifford Evans, que han realizado intensas investigaciones arqueológicas en el Amazonas, en el Ecuador y el norte de

<sup>10</sup> Betty J. Meggers y Clifford Evans, "Archeological investigations at the mouth of the Amazon", *Smithsonian Inst., Bulletin*, 167.

Suramérica, ofrecen materiales que contribuyen a establecer la procedencia de dichas culturas. Establecen que Marajoara es exótico y parece fuera de lugar en la desembocadura del Amazonas; su origen, hasta ahora, era desconocido. La investigación muestra que esa cultura vino de las fuentes de los tributarios del Amazonas, en el Ecuador y Colombia. Esta es la primera vez que ha sido probado en Suramérica, con la evidencia arqueológica, una migración fluvial amplia en tiempos prehistóricos <sup>11</sup>.

En otra obra recalcan que las evidencias arqueológicas sugieren una directa derivación de esa región <sup>12</sup>.

El esquema que se reproduce a continuación ilustra las corrientes migratorias que convergen hacia la isla de Marajó. Ha sido publicado por los citados investigadores en los anales del XXXI Congreso de Americanistas, pág. 823, Sao Paulo, 1954.



Esta migración hacia el Amazonas es relativamente reciente. De la fase Napo se dispone de tres fechas de radiocarbono:  $1179 \pm 51$ ,  $1168 \pm 53$  y  $1480 \pm 180$  de la era cristiana. No hay fechas para Marajoara. Meggers y Evans consideran que esa cultura data aproximadamente de 1.200 a 1.400 después de J.C., y que Napo es anterior <sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Meggers y Evans, *op. cit.*, pág. 593.

<sup>12</sup> Diario *El Comercio*, de Lima, el 19 de marzo de 1957.

<sup>13</sup> Meggers y Evans, "Archaeological evidence for a prehistoric migration from the rio Napo to the Mouth of the Amazon", en *Social Science Bulletin*, 27, año 1958, pág. 15

Posteriormente al citado congreso de Americanistas, Meggers y Evans completan sus investigaciones en busca de las huellas de la cultura Napo-Marajó que encuentran en El Ecuador, Colombia, el oeste de Venezuela, Panamá y Costa Rica.

Esa dirección que señala la América Central como un centro de difusión de la cultura amazónica concuerda con el parecer de otros arqueólogos.

Bien conocida es la vieja teoría de Herbert J. Spinden, que hace proceder la cultura Marajó de Mesoamérica. En 1929, Sigwald Linné considera que culturas centroamericanas han penetrado al este de los Andes hasta las bocas del Amazonas <sup>14</sup>. En 1950, Helen C. Palmatary establece que Marajoara se relaciona con la cerámica del Amazonas Superior, de Colombia y de la América Central. Peter Hilbert y otros arqueólogos concuerdan al respecto (informe personal).

Tales conclusiones coinciden con las propias tradiciones de los shipibos y otros grupos panos, recogidas por mí y por Farabee (*op. cit.*, 79). Según esas tradiciones, sus antepasados vinieron del norte por el Ecuador (*Indios selváticos*, *op. cit.*, pág. 260).

*Coclé-Marajó*.—En su publicación más reciente, Meggers y Evans llaman la atención sobre el estilo de pintura de la cerámica Napo-Marajoara y manifiestan que ofrece mayores afinidades con estilos panameños que con ninguna otra cultura suramericana (1958, pág. 16).

Hay, en efecto, grandes semejanzas entre el arte de Napo-Marajó y el de Coclé, tanto en lo que se refiere a morfología como a decoración de la cerámica, a tal grado, que S. K. Lothrop no vacila en calificar de "estilo amazónico" el dominante en Coclé y fundamenta en tales afinidades su teoría del origen amazónico de dicha cultura panameña (Coclé, *op. cit.*, vol. II, págs. 254, 258).

Lothrop señala, entre otros rasgos comunes a dichas culturas: grandes vasos de cuerpo globular y cuello evertido; cajetes cuadrados o cuadrangulares, con o sin pedestal, forma popular en la cerámica de Napo, estilo curvilinear; decoración con diseños de líneas paralelas pintadas; modelos convencionales ejecutados en figuras análogas; volutas en la composición de rostros estilizados (face scrolls); brazos figurados por volutas; cabezas estilizadas; gran número de modelos de volutas; pequeñas unidades de dibujos pintados con líneas finas y limitadas por líneas gruesas, estilo que se mantiene hasta el presente en el arte shipibo-conibo y se aplica tanto a la cerámica como al adorno de telas, objetos de madera, etc.

A la serie de rasgos comunes a Coclé y Napo-Marajó presentada por

<sup>14</sup> S. Linné, *Darien in the past*, Götterborg, 1929, pág. 273.

Lothrop puede agregarse: gran desarrollo del policromo; distribución de las figuras en paneles simétricos; espacios llenados con figuras geométricas; decoración, a veces, interna y externa del vaso; cerámica barnizada o pulida, fondo blanco barnizado, típico de la alfarería chama contemporánea; fondos rojos; decoración con puntos en campo limitado por líneas, técnica usada todavía por los shipibos; división de los motivos ornamentales en bandas paralelas; estilizaciones antropo y zoomorfas; vasos rectangulares; decoración en relieve y appliqué; platos y vasos con soporte anular o base-pedestal; platos trípodes; ollas con tapa; soportes de vasijas; vaso en forma de zapato. Las estatuas de barro son pintadas y representan principalmente mujeres con el sexo resaltado; vasos efigies, antropo y zoomorfos; colores: negro, blanco, marrón, rojo, verde. Motivos geométricos usuales: cruz, zigzag, aspa, grecas en serie continua, greca doble en sentido divergente, signo escalonado, sigma, rombo, Tau, onda, en gran variedad de estilos, cruz en el centro o en el fondo del vaso, cruz, círculo o rombos concéntricos en el centro de un cuerpo humano o animal, cruz en el sexo o en el ombligo, serpiente bicéfala, serpiente con cabeza de ave, combinación cruz y aspa, aspas con rostros estilizados en los extremos, omnipresencia de la serpiente, naturalista o estilizada en gran variedad de formas, figura cruciforme sobre aspa, cuyos extremos rematan en cabezas de aves, greca con cabeza de serpiente, aves estilizadas, lagarto, felino, serpiente emplumada, pez, rey-zopilote, etc.

La tanga es otro elemento importante usado por los cunas, según referencias de Leonel Wafer. Santiago Morera B., del Banco Central de Costa Rica, nos manifestó, a mi esposa y a mí, que los "huaqueros" le habían llevado en diversas oportunidades tangas de barro y de oro. En figuras femeninas de barro de Diquis, que representan a la diosa-Madre, ella cubre su sexo con una tanga. Uno de estos adminículos exhibidos en el museo de San José de Costa Rica está decorado con un símbolo cósmico, que consiste en una cruz decusata o aspa dentro de un rombo. En los intervalos de la cruz hay cuatro diminutas cruces que configuran una mayor. Aquí, como en Marajó, la tanga está adornada con los símbolos del universo indígena. La pipa de dos tubos para aspirar rapé por la nariz tiene amplia difusión en Costa Rica (ilustración anterior), Colombia, Venezuela, las Guayanas y el Amazonas.

A esto hay que agregar que las ceremonias funerarias de los cunas, talamancas y shipibos son similares a las que se traslucen a través de los entierros de Marajó o de la América Central. Diferencias en categorías de entierro, pintura del cadáver, fuego sobre la sepultura, ajuar mortuario, etc., encontrados en tumbas prehistóricas de Panamá y Majaró, se explican por las prácticas funerarias actuales de cunas, talamancas y chamas. Las osamentas de aves encontradas en sepulturas de Marajó y Coclé se explican por las costumbres actuales de cunas, talamancas y shipibos, que colocan en

## 34. CULTURAS AMAZONICAS

la tumba una guacamaya. Esta llevará al cielo el alma del difunto (*Indios selváticos...*, op. cit., pág. 320).

Tumbas de pozo con cámara lateral, localizadas en Amapa, bocas del Amazonas, son similares a la arquitectura funeraria de las Guacamayas, en Coclé y recuerdan las de Panamá y Costa Rica. Los guaimis practican todavía ese tipo de entierro.

Asimismo, el sepultamiento secundario en urnas era conocido en Marajó, en el Darien, y en la América Central.

La cultura Coclé está vinculada a otras culturas centroamericanas, cuyas influencias se perciben en Marajó. Entre ellas pueden mencionarse: banquillos de barro o piedra, de forma circular (Panamá y Costa Rica); pequeñas vasijas con adornos grandes de cada lado, a veces tan grandes como el recipiente (Costa Rica). Al tratar de la cultura de Barriles se ha llamado la atención sobre el parecido de una urna de la cerámica Aguas Buenas, ilustrada precedentemente, con vasos de Marajó. Una de sus características consiste en el cuello más alto que el cuerpo del vaso y sus bordes evertidos. Muchos motivos grabados en la cerámica de Marajó recuerdan los que están plasmados en barro o en piedra en culturas centroamericanas. Por ejemplo, el tipo de cara en forma de T mayúscula estampado en un vaso de Marajó, que se encuentra en el Museo de Arte de Brooklyn, y me fue señalado por H. Spinden, entonces director de este museo, es presente en la estatuaria de piedra y en petroglifos centroamericanos, así como en el arte de San Agustín (ver ilustraciones pertinentes). El motivo del ser con dos cabezas, una de ellas en la parte inferior del cuerpo (lámina 16, Handbook, vol. 3), está representado en esculturas y grabados rupestres centroamericanos. Un vaso-efigie de Marajó que muestra a un individuo con las manos en la boca y el cuerpo adornado con el signo bandas cruzadas en relieve (lámina 18 de la citada obra de Meggers y Evans) puede compararse con figuras centroamericanas, plasmadas en barro, en piedra o en petroglifos. En el Museo de San José de Costa Rica pueden verse estatuillas de barro femeninas, semejantes a las de Marajó.

En fin, hay que hacer referencia a los grandes montículos de tierra de Marajó, usados como subestructuras, que son típicos de culturas centroamericanas y Formativas. Pueden ponerse en relación, además, los grabados rupestres de Pumayucu, que Pedro I. Porres atribuye a los panos, con los petroglifos centroamericanos, ilustrados en páginas anteriores.

Las culturas Napo-Marajó aparecen bruscamente en sus emplazamientos sin antecedentes locales y en época reciente. En cambio, las culturas panameñas relacionadas con aquéllas tienen un largo historial que puede apreciarse arqueológicamente con dos coordenadas, las horizontales y la vertical. Además están entroncadas con culturas centroamericanas que se remontan a épocas muy lejanas.

*Correlaciones etnográficas.*—Muchas de las técnicas alfareras, convenciones figurativas, símbolos y morfología de la cerámica Coclé se han mantenido tradicionalmente hasta la fecha en las culturas chamas.

Por ejemplo, la repetición en dos paneles simétricos de las mismas figuras geométricas; unidades de diseños geométricos en tenues líneas, enmarcadas por líneas anchas y de colorido más acentuado; pintura de motivos sobre fondo blanco, barnizado en la cerámica, unido en los tejidos, etc. Esos patrones artísticos que constituyen un patrimonio tradicional de los shipibos-conibos se relacionan estrechamente con el arte de Coclé.

Los cunas heredaron la misma tradición artística que conservan hasta la fecha, como se ha demostrado precedentemente.

En este aspecto, las culturas cuna y chama son ramas colaterales de la misma cultura ancestral.

Sus rasgos de unidad mutua, notados incidentalmente al describir la cultura shipibo-conibo, han sido ampliamente tratados en mi citado libro sobre los indios de la Amazonía peruana (capítulo "Comparación entre culturas etnográficas del Istmo y de la Amazonía", págs. 309, 324).

Tales comparaciones comprenden en el plano etnológico: formas sociales y división del trabajo, plantas cultivadas, complejo guerra-sacrificio humano, armas, lucha con la macana (rasgo que sobrevive entre los guaimis), indumentaria, adornos, juego de pelota, arte, estatuaria de madera, sistemas de entierro, danzas, ceremonias funerarias, mitología y otros rasgos comunes, que establecen una vinculación histórica entre dichas culturas.

*Conexiones lingüísticas.*—Morris Sadesh incluye a las lenguas panos y talamancas en el mismo grupo lingüístico chibcha. Las lenguas chibchas eran habladas desde la América Central al Ecuador, es decir, a todo lo largo de la ruta migratoria de los centroamericanos hacia el Amazonas, en la que quedan huellas arqueológicas de su paso.

Paul Rivet constituye el grupo talamanca-centroamericano con las lenguas de Panamá y Costa Rica, que es la región donde están los antecedentes de las culturas marajó y chama.

Coinciden los datos de la lingüística con los de la arqueología, de la etnografía, de la mitología y se corroboran mutuamente.

#### *Otras culturas centroamericanas en el Amazonas.*

En opinión de los arqueólogos, la cultura Napo se extiende hasta Iquitos. Pero hay otras culturas centroamericanas establecidas en las riberas del Amazonas. La de Santarem, por ejemplo, que ocupa una gran zona, al norte y al sur del Bajo Amazonas, y donde el arte del modelado alcanzó su más alta expresión.

#### 34. CULTURAS AMAZONICAS

*Santarem* es una cultura relativamente tardía. Meggers y Evans estiman que corresponde a la época protohistórica.

Donal W. Lathrap considera que el elaborado estilo barroco de Santarem tiene sus antecedentes en la cerámica Barrancoide (*op. cit.*, pág. 120). Kroeber relaciona el estilo florido de Santarem, en parte, con Marajoara, con cerámica de las Guayanas, de Venezuela, las Antillas y la América Central<sup>15</sup>. Palmatary señala rasgos de afinidad entre la cerámica de Santarem y la de Marajoara y Venezuela. S. K. Lothrop considera que el arte modelado de Santarem muestra formas encontradas en Veraguas, pero no en Coclé (*op. cit.*, parte II, pág. 255). Sigwald Linné encuentra numerosos puntos de comparación entre el arte de Santarem, de las Antillas y de la América Central. Compara el vaso (dibujo 1), véase la página 1476, con modelos de Costa Rica, que presentan, a menudo, cuerpos humanos que sirven de apoyo, a manera de cariátides, y considera a la arqueología de Venezuela como una continuación de la centroamericana<sup>16</sup>.

Cuerpos humanos a guisa de atlantes se ven también en el arte lítico de Barriles. Las tres vasijas que se ilustran en las gráficas siguientes se encuentran en el Museo de Göteborg y se reproducen de la citada obra de S. Linné.

El dibujo 2 muestra un vaso decorado con figuras en relieve que representan animales pluvíferos, entre ellos serpientes naturalistas o en forma de sigma y ranas. Obsérvese que tanto el estilo como la posición vertical de la rana, trepando en una pared del vaso, son similares a las que decoran el altar de los batracios de Costa Rica, ilustrado precedentemente. Representan indudablemente la concepción indígena de la rana que pide la lluvia al cielo para fertilizar los campos de cultivo. Los símbolos que le decoran sugieren que este vaso ritual era usado para el culto al agua.

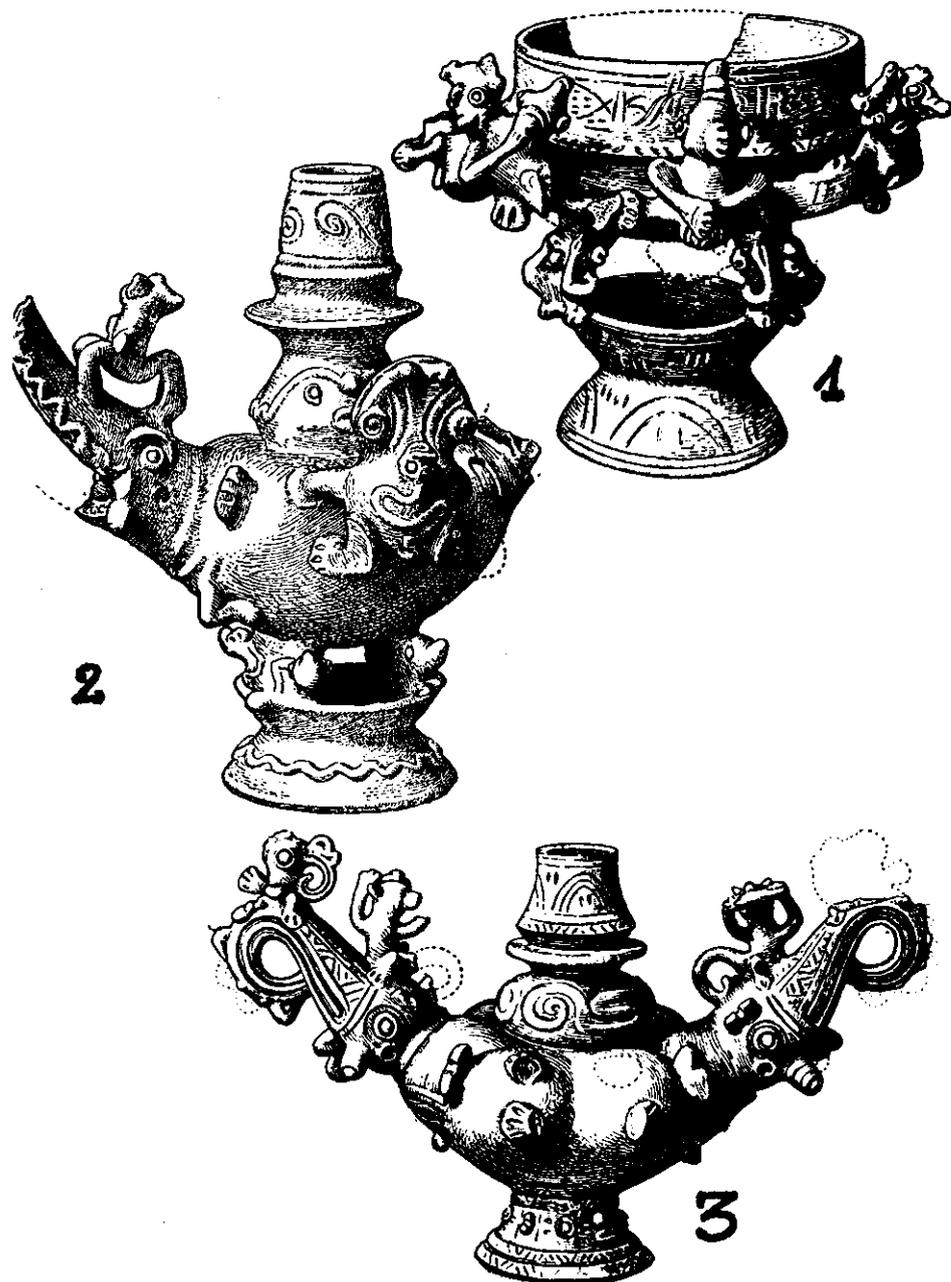
Una serpiente está montada sobre la rana. Tal asociación del ofidio con el batracio está registrada en un episodio del *Popol-Vuh*, transcrito precedentemente. *Ixmucané*, diosa lunar del agua, envía una rana en calidad de mensajera ante *Hunahpú*, pero ésta camina lentamente; entonces le lleva una serpiente.

Además de la rana y de la serpiente, el arte de Santarem muestra predilección por figuras de aves, jaguares, lagartos y otros animales de la zootropía americana.

El dibujo 3 representa un vaso en el estilo florido de Santarem. Recuerda las vasijas de Veraguas, Costa Rica, Colombia y Marajó, con grandes adornos modelados de cada lado.

<sup>15</sup> A. L. Kroeber, *Art. en Handbook*, vol. 5, pág. 489.

<sup>16</sup> S. Linné, "Recherches archéologiques de Nimuendajú au Brésil", *Journal de la Soc. des Américanistes*, París, 1928, tomo XX, pág. 88.



## 34. CULTURAS AMAZONICAS

En una vasija de Santarem, barrocammente decorada, ilustrada en el grabado 76 de la obra de Frederick J. Dockstader<sup>17</sup>, las proyecciones laterales representan sendas cabezas de lagarto y sobre ellas figuras escultóricas del ave de pico largo con ojos en forma de grano de café, monos y otros animales. En la panza de la vasija encontramos de nuevo el motivo de la rana en posición vertical, al estilo de Costa Rica. El lagarto, el ave de largo pico y el mono son muy frecuentes en el arte de la América Central.

Otra escultura de barro representa a un individuo sentado en cuclillas, con el miembro viril en evidencia. Tiene una maraca en la mano derecha y luce un "sombbrero" semejante a los que se ven en esculturas líticas de Nicaragua, San Agustín y en esculturas de madera, talladas por los cunas contemporáneos.

Otro vaso efigie representa a un jorobado, motivo conocido en el arte del Occidente y del Valle de México, así como en Nicaragua y el Preclásico maya.

En el arte de Santarem hay figuras de jade idénticas a las de Costa Rica. (Peter Hilbert, informe personal.) También pipas de barro, decoradas con figuras humanas, como las hay en Costa Rica y Venezuela. En la mayor parte de las figurillas humanas de barro, los ojos están representados en forma de grano de café, estilo común en el Preclásico, en el área tarasca, en la América Central y Venezuela. Son numerosas, además, las tangas, como en Costa Rica, Panamá y Marajó.

Este elemento revela la celebración de ritos de pubertad similares. Esos ritos están vigentes todavía en el sur de la América Central y en la cultura chama. Las formas sociales de los antiguos habitantes de Santarem se expresan, además, en estatuas de barro, que representan mujeres en estado de gravidez, perniabiernas y en otras posiciones que objetivan un culto a la diosa-Madre.

La presencia de la rana, asociada en todas las mitologías a la diosa lunar del agua, revela el uso de un calendario lunar.

Otras culturas arqueológicas, a lo largo del Amazonas, parecen haber seguido la misma trayectoria histórica. Obidos, por ejemplo, es más afín a Santarem que a Marajó. Miracanguera parece más cerca de Napo que de Marajó (P. Hilbert, datos personales).

Parte de los informes anteriores provienen de un cambio de impresiones con Betty Meggers, Clifford Evans, Peter Hilbert, entonces director del Museo Göldi de Belén, mi esposa y yo, en una pequeña mesa redonda celebrada en San José de Costa Rica, durante el XXXIII Congreso Internacional de Americanistas. Se discutieron varios problemas en relación con las culturas andinas, amazónicas y las de tipo Selva Tropical. La gráfica 13 recuerda este cónclave de especialistas de las culturas amazónicas.

<sup>17</sup> F. J. Dockstader, *Arte indígena de la América del Sur*. Editors Press Service Inc., 1967.

Aunque Santarem parece tener sus raíces en el sector meridional del Istmo, probablemente en Veraguas o Costa Rica, sin embargo, no es posible aplicar el método interdisciplinario en este caso, para obtener una información completa y definitiva, por la imposibilidad de realizar *in vivo* investigaciones en el dominio de la mitología y la etnografía.

*Culturas arqueológicas del área shipibo.*—En el estrato inferior del sitio donde se localizó la fase Napo, llamado Yasuni, se encontró una cerámica con decoración incisa que data de cincuenta años antes de la era cristiana (Lathrap, pág. 109).

Donald W. Lathrap realizó importantes excavaciones en el *habitat* shipibo, que ha sido ocupado desde tiempos remotos por oleadas de agricultores, portadores de un tipo de cerámica Barrancoide. Es decir, que esa cultura llamada Hupaiya también procede del norte. Data de alrededor de doscientos años antes de Cristo.

Pero la cerámica más antigua del área shipibo corresponde a la fase Tutishcainyo, que data, según Lathrap, de alrededor de 1.800 años antes de la era cristiana. Early Tutishcainyo se relaciona, al parecer, con la fase Waira-jirca de Kotosh, en el Perú, data de 1850 ± 100 años antes de Cristo.

En un cambio personal de impresiones, Lathrap me manifestó que la cerámica más antigua de Tutishcainyo ofrece ciertas relaciones con la del horizonte preclásico de Mesoamérica.

Tutishcainyo inferior, de ninguna manera es primitivo. Se continúa en la fase Sakimu, sin mayor interrupción. En Sakimu hay una fecha de 640 ± 200 años antes de la era cristiana. Tutishcainyo inferior muestra relaciones con la serie Salaloide de Venezuela y Momil. Yo creo que estas semejanzas representan conexiones históricas (carta 7 de agosto de 1967).

Lathrap considera que Early Tutishcainyo no deriva de ninguna cultura conocida del Perú o del Ecuador. La cerámica aparece ya bien desarrollada, con un complejo de formas y decoraciones que implican una larga evolución anterior. Cree que los antecedentes de esta cerámica deben encontrarse en la región de los grandes ríos que bañan la selva tropical suramericana<sup>18</sup>.

#### *Errores de apreciación que falsean el panorama de la prehistoria americana*

Esta teoría de Lathrap parte de una supuesta influencia de la cultura florestal en la de Chavin y de las relaciones entre dichas culturas, una vieja hipótesis de Julio C. Tello.

<sup>18</sup> D. W. Lathrap, *The Tropical Forest and the cultural Contest of Chavin*, Washington, 1971, pág. 96 (Dumbarton Oaks Conference on Chavin).

#### 34. CULTURAS AMAZONICAS

Esta hipótesis presupone la existencia de un foco de irradiación cultural al este de los Andes, cuya antigüedad debe ser considerable, ya que representaría nada menos, según Lathrap, que el centro original de la agricultura y de la cerámica.

Pidiéndole mayores informes sobre el particular, me escribe lo que sigue: *I think that we are a long way from having found the Oldest pottery in the New World. When it is found, I suspect that it will in the Tropical Lowlands of South América*" (carta fechada en Pucallpa el 7 de agosto de 1967).

Este hipotético foco original de la cultura americana no se encontrará nunca en las selvas que se extienden al este de los Andes. Las acuciosas investigaciones de Meggers y Evans han demostrado que ni Marajó ni las Guayanas fueron focos de origen y difusión de la cultura llamada Floresta Tropical. Y las que se extienden al sur del Amazonas son muy recientes; además, las corrientes culturales que se desbordan del Istmo hacia Suramérica fluyen de norte a sur y no al revés.

Las interpretaciones subjetivas acerca del foco de origen de las culturas selváticas y la confusión entre éstas y las amazónicas, revelan el estado de desconcierto de la antropología americana. J. Steward trata de explicar el origen de las culturas de tipo selva tropical, por degeneración de la circumcaribe, como explica también el origen de las circumcaribes, por degeneración de culturas andinas.

Irving Rouse piensa que esa cultura debe haberse originado en algún lugar de la Amazonía o de la Montaña y vincula también su origen al de la agricultura<sup>19</sup>.

No repara que el poblamiento de la Amazonía por cultivadores es relativamente tardío y que éstos desplazaron a los cazadores inferiores que ocupaban todo el área y aún ocupan grandes extensiones geográficas al este de los Andes.

El objetivo primordial de mis expediciones a la selva peruana y al Paraguay ha sido el de conocer personalmente diferentes culturas de la Selva, en contacto directo con el indígena, para establecer sus características distintivas. En los capítulos que tratan del horizonte de la agricultura incipiente, el lector encontrará amplia información sobre el particular.

Me concretaré, por el momento, a enfocar el problema de los tupís peruanos en relación con los shipibos, en vista de que Lathrap no sólo confunde esas culturas, sino también cree que la de los tupís peruanos es superior a la otra, por ser la heredera directa de Napo-Marajoara. Dentro de este orden de ideas, la cultura tupí habría influenciado a la de los shipibos.

<sup>19</sup> Irving Rouse, *La Teoría del Circumcaribe sometida a prueba arqueológica*, Ciencias Sociales, Washington, 1954, vol V, n.º 25, pág. 33.

Me refiero a las teorías de Lathrap por ser, en la actualidad, el especialista de más renombre en materia de culturas selváticas. Merece todo mi aprecio como esforzado investigador y amigo, pero sus interpretaciones son totalmente inadmisibles.

Según Lathrap, la cerámica omagua-cocama se desarrolla en el Bajo Amazonas, muy probablemente de la cultura Marajoara (carta 31 de enero de 1973). La cultura Marajoara se forma en tierras bajas tropicales de Suramérica. La presencia del estilo Marajoara en el Amazonas superior se explica por una migración omagua-cocama, portadora de esa cultura (*op. cit.*, pág. 150).

En otro párrafo, Lathrap hace derivar la cerámica cocama directamente del estilo Napo (*op. cit.*, pág. 154).

En suma, Lathrap atribuye la paternidad del arte Napo-Marajoara a los tupís peruanos que habían influenciado la cultura chama.

Con su criterio unilateral, el arqueólogo sólo percibe las formas externas de la cultura, basándose únicamente en la cerámica.

La realidad de los hechos es muy distinta de como la ve Lathrap. A pesar de su miscenegación cultural, la cultura omagua-cocama es fundamentalmente una cultura de tipo Selva Tropical. Sus características sociales (descendencia patrilineal), religiosas (teología, antropofagia ritual) y lingüísticas, la asimila a la gran familia tupí-guaraní, que corresponde al horizonte de los plantadores primitivos (agricultura incipiente).

En cambio, las características sociales (descendencia matrilineal), religiosas (culto a la diosa-Madre) y lingüísticas de los shipibos-conibos, corresponden a un nivel superior, el de las Culturas Medias. Se relaciona, cultural y lingüísticamente, con pueblos de la América Central, y no con grupos silvícolas al este de los Andes.

A través de la arqueología comparada se nota que la cultura material de los tupís ha sido fuertemente influenciada por la de los chamas, sus vecinos inmediatos. Este fenómeno se debe, sin duda, a las mujeres shipibos y conibos capturadas y reducidas a esclavitud por los feroces guerreros omagua-cocama, del mismo modo como el arte de los caribes se asemejó al de los arawak.

Las mujeres chamas eran las artistas y alfareras de su comunidad. A esto se debe, en mi concepto, los paralelos que se observan entre la cerámica de los tupís peruanos y la shipibo-conibo.

El hecho de que esos rasgos de semejanza sólo ocurren en las regiones aledañas del Amazonas y no en los otros grupos tupí-guaraní, parece confirmar este fenómeno aculturativo.

La cerámica utilitaria de los omagua-cocamas conserva la técnica tupí de decoración por la presión de los dedos o de las uñas. En cambio, la cerámica utilitaria shipibo-conibo está decorada con figuras geométricas. La alfa-

rería de los tupís peruanos muestra semejanzas morfológicas y decorativas, además de similitudes en la técnica de fabricación, los colores y el pulimento, con la cerámica shipibo-conibo. Mas la alfarería omagua-cocama sólo tomó las formas menos complejas de sus vecinos. Algunas de sus ornamentaciones geométricas, específicamente las series de grecas, ofrecen similitudes con las chamas.

Pero el hecho de que un grupo chama posee el mito de origen de la greca, indica que este símbolo es propio de ellos y no de los tupís amazónicos, que desconocen este mito.

La permeabilidad de los tupís a influencias alógenas es evidente en los motivos florales que adornan su cerámica y que se atribuyen a influencia europea. En cambio, la cerámica chama no adoptó el estilo fitomorfo. Sus decoraciones usan exclusivamente los motivos geométricos tradicionales.

La pipa chama de forma cónica es otro elemento adoptado por los tupís peruanos. Pero ellos no la decoran con figuras geométricas al estilo shipibo, como puede apreciarse comparando las gráficas pertinentes ilustradas precedentemente. Es decir, que adoptaron la forma, pero no la decoración.

Asimismo, tomaron el telar horizontal; pero hace mucho tiempo que cayó en desuso. En cambio, la manufactura de tejidos continúa en plena actividad entre los shipibos.

Los omaguas adoptaron la túnica larga o cushma de los shipibos, pero originalmente andaban desnudos, como todos los tupí-guaraní y desconocían el uso del telar. Hace mucho tiempo que la cushma cayó en desuso entre los tupís peruanos. Igual cosa ocurre con los ritos de pubertad que conocemos a través de los relatos de Maroni. Pero esta ceremonia era incompleta, no hay referencia alguna acerca del corte del clítoris de la joven, que es parte importante de la ceremonia de la pubertad y, a la vez, del culto a la fertilidad. Cayó en desuso entre los omaguas, pero mantiene su vigencia entre los chamas. Tampoco la pelea con macanas, inseparable de la ceremonia de la pubertad, existió alguna vez entre los tupís peruanos. Los cocama nunca adoptaron la ceremonia femenina de pubertad, sin duda, porque su territorio estaba más alejado del Ucuyali que el omagua. En cambio, omaguas y cocamas practican la covada, que es una institución propia de ellos, pero ausente de la cultura chama.

Afred Métraux hace notar que el rito de la pubertad omagua era obviamente un préstamo a las tribus panos del Ucuyali (*Handbook*, 3, pág. 699).

Este investigador, especialista de las culturas tupís, establece que los tupís que emigraron en el Alto Amazonas adoptaron la cerámica de sus vecinos, los shipibo-conibos, así como otros elementos de su cultura, y, además, elementos típicamente andinos (cita anterior).

Los omaguas adoptaron igualmente la deformación fronto-occipital de los

shipibos, que es el mismo tipo arawak de deformación del cráneo. Pero esta costumbre es insólita, porque ningún pueblo de la gran familia tupí-guaraní la conoce. Tampoco la practicaban los cocamas. Tal costumbre, que cayó en desuso hace mucho tiempo entre los omaguas, está siempre vigente entre los shipibos (ver ilustraciones correspondientes).

Fenómeno corriente en América es la aculturación de pueblos de bajo nivel cultural por los de cultura superior. En el curso del presente trabajo se ha visto, por ejemplo, cómo los caribes reciben influencias de los arawak, sus vecinos, y como los cazadores norteamericanos modifican su estilo de vida al contacto de pueblos agricultores. A este respecto, recuerdo que Egon Shaden me mostró alguna vez un vaso tupí del Museo de la Universidad de Sao Paulo. No era una pieza original del arte tupí. Años después encontré un artefacto decorado de modo semejante en la cultura de Cunany (Amazonas).

Meggers y Evans establecen que la introducción de la urna funeraria en las culturas de tipo Selva Tropical es contemporánea a la difusión del policromo<sup>20</sup>.

En Marajó se practicaba la inhumación en urnas de formas y decoraciones variadas.

De esta manera tenemos una información cronológica para apreciar la introducción de este elemento cultural entre algunos grupos selváticos, lo que viene a corroborar mi exposición anterior al respecto. Al tratar de los sistemas de entierro hice ver que la aparición de la urna funeraria es reciente entre los tupí-guaraní, porque su distribución geográfica es esporádica y no alcanza todo el área; por otra parte, el sepultamiento del cadáver en tierra en posición horizontal, es el original de los tupís-guaraní.

Para interpretar correctamente las semejanzas culturales es necesario investigar el desarrollo histórico de las culturas.

En el curso de la presente exposición se ha presentado los materiales necesarios para identificar y distinguir las culturas shipibos-conibos de las tupís peruanas.

Confundir a las culturas tupís con las amazónicas, que en todo sentido son superiores, pensar que los tupís peruanos son los herederos directos de la tradición Napo-Marajó, y que aculturaron a los shipibos-conibos, es una total inversión de juicios.

### *Síntesis histórica*

Los informes anteriores, que resultan de la aplicación del método interdisciplinario establecen, a plena luz, que la presencia de las culturas

<sup>20</sup> B. J. Meggers y Clifford Evans, *Essays in Precolumbian Art and Archaeology*, Harvard Univ. Press, 1961, pág. 380.

amazónicas, desde el Napo y el habitat shipibo-conibo hasta las bocas del Amazonas, no representan un desarrollo autónomo *in situ*, sino una corriente humana que parte del Istmo, deja sus huellas en Colombia y el Ecuador y penetra tardíamente en la cuenca amazónica, alcanzando la isla de Marajó, en la desembocadura del Amazonas.

Otras oleadas centroamericanas tardías se extienden en las riberas del Amazonas (Santarem, Obidos, Miracanguera, etc.), al parecer, con procedencia de la misma región meridional de la América Central. Esas culturas, en un tiempo, dominaron a lo largo del Amazonas; de ahí su nombre de culturas amazónicas.

Dichas culturas no pueden confundirse con las de tipo "Selva Tropical", pues corresponden a un nivel superior, el de las Culturas Medias Formativas.

Para verificar hasta qué punto son válidas las conexiones históricas establecidas por los arqueólogos entre las culturas meridionales del Istmo y las amazónicas, de tipo Napo-Marajoara, he presentado, a riesgo de cansar al lector, materiales suficientes para fines comparativos multilaterales: arqueología comparada entre ambas áreas culturales; correlaciones etno-arqueológicas entre los rasgos culturales que nos brinda la arqueología y la etnografía de los pueblos contemporáneos, que representan el estado actual de dichas culturas prehistóricas- etnografía comparada entre los chamas y los pueblos meridionales del Istmo, herederos de las culturas arqueológicas de la misma región.

De esta manera se ha comprobado que los istmeños, principalmente los cunas, así como los chamas, son ramas colaterales de la misma cultura ancestral que se identifica con los restos de Coclé-Marajó. Sus rasgos de unidad mutua son evidentes, tanto en el plano de la arqueología como en el de la etnografía. Por tanto, quedan establecidas sobre base firme las vinculaciones genético-históricas de dichas culturas, avaladas, además, por la lingüística y las tradiciones chamas.

Tanto la cultura Coclé como la fase Marajoara de la isla de Marajó son relativamente recientes.

¿Dónde están sus antecedentes?

Las culturas amazónicas carecen de antecedentes locales o regionales; son intrusas en los sitios donde aparecen, como algo que viene de fuera. En cambio, la cultura Coclé y las del sur de la América Central tienen un largo historial que permite seguir su proceso cultural histórico en el tiempo y el espacio, según los materiales presentados precedentemente. Este substrato falta en la Amazonía.

Pero las raíces más lejanas y comunes a dichas culturas (amazónicas y centroamericanas) hay que buscarlas en el preclásico inferior de la cultura maya.

Tales relaciones no sólo resaltan en la arqueología comparada y la

lingüística, sino también en la mitología que establece el nivel cultural de los pueblos agricultores, el cual es directamente proporcional al número de Edades míticas.

La mitología cuna, la talamanca y la de los pueblos panos, de los que se tienen referencias completas, se articulan en Tres Edades. Corresponden a la Tercera Edad del *Popol-Vuh*; hay completa identidad de rasgos básicos entre esos niveles mitográficos. Los rasgos fundamentales de este horizonte mitológico (culto a la diosa-Madre, telar, etc.) se manifiestan en la cultura preclásica del área maya, que corresponde al horizonte Formativo. Este horizonte panamericano explica, además, las relaciones de las culturas centroamericanas y amazónicas con otras culturas del mismo nivel.

Los datos comparativos de la mitología, de la arqueología, de la etnografía y de la lingüística coinciden y se corroboran mutuamente, estableciendo así los hechos de la historia.

## 35. ETNOGRAFIA ANDINA

Dentro del presente método, tendiente a la reconstrucción del pasado indoamericano, la etnografía y la mitología son los instrumentos que ofrecen los materiales de mayor utilidad al historiador, siempre que puedan coordinarse orgánicamente con los de la arqueología.

Considero, en efecto, que no es suficiente señalar similitudes de técnicas o de ornamentación para establecer vinculaciones históricas. Las conexiones deben atender principalmente al contenido de la cultura, es decir, a las ideas y conceptos que yacen detrás de formas y símbolos. La etnología y la mitología son las únicas disciplinas que permiten, en mi concepto, correlacionar símbolos y causas religiosas, y así percibir la espiritualidad del arte.

Por esta razón, antes de abordar el examen de la arqueología andina he creído necesario tener una visión panorámica de las culturas etnográficas del área. Interesado en las supervivencias de rasgos prehispánicos en los pueblos andinos, realicé investigaciones etnográficas en Ecuador, Perú y Bolivia, pero no en Colombia, de donde se tiene una extensa bibliografía, tanto de la época colonial como de la presente.

Me ocuparé, por el momento, de los kogis, y a continuación de los chibchas. Los kogis habitan la Sierra Nevada de Santa Marta, conocida también como Sierra Tairona. Son los descendientes directos de los antiguos taironas y herederos de sus tradiciones culturales. Su cultura arqueológica, como la de los chibchas, ofrece estrechas relaciones con la de San Agustín (Joaquín Parra Rojas, arqueólogo del Instituto Colombiano de Antropología, informe personal). Hablan una lengua chibcha, como los centroamericanos.

### *Los kogis*

La sociedad kogi es femenina, se rige todavía por el derecho materno, la residencia es matrilocal. En la actualidad, hay clanes femeninos y

masculinos. Son monógamos; sólo el sacerdote posee el privilegio de la poligamia; tiene hasta tres mujeres, como los ulvas de Nicaragua y los shipibos, de acuerdo con los paradigmas de sus mitologías.

Esas formas sociales son las tradicionales, pues se proyectan en la arqueología del área tairona, donde predominan las estatuillas femeninas. Se ilustra en la gráfica 1, una estatua de barro que representa a la diosa-Madre en estado avanzado de gravidez. Obsérvese que la mano de la diosa sólo tiene cuatro dedos como ocurre en el arte centroamericano, en el maya Preclásico, en San Agustín y otras culturas andinas. Esta figura fue encontrada en el estrato más antiguo de la región de la Sierra Nevada. Tales representaciones expresan una condición de sacralidad femenina. Las figuras masculinas se singularizan por la exhibición del miembro viril, a veces, de dimensiones exageradas, lo que indica, al parecer, la existencia del culto al falo, vigente todavía entre los kogis.

El yerno debe trabajar toda la vida para sus suegros, aun en el caso de que los cónyuges se establezcan en casa aparte. El hombre vive en ese estado de semi-esclavitud hasta que alcanza la categoría de suegro.

Esas formas sociales son concomitantes con las religiosas, pues la deidad suprema de los kogis es una mujer, la Madre universal, creadora del cosmos y de todo lo existente.

De la diosa-Madre nació el género humano, la buena tierra negra, las plantas alimenticias, los animales y toda la naturaleza<sup>1</sup>. Tiene nueve hijas. Nueve es un numeral sagrado, común a kogis y mayas, relacionado con el crecimiento de las plantas. En la cosmología maya corresponde a los Nueve Señores de la Noche, que "trabajan" en el interior de la tierra para propiciar la germinación y el desarrollo de las plantas de cultivo.

Como en todas las sociedades agrarias indoamericanas, el concepto de fertilidad de la tierra es inseparable del de fecundidad humana. La madre-Tierra y la madre de familia cumplen funciones equivalentes. De ahí la simetría mujer-tierra, coito-siembra, esperma-semilla, niño y fruto.

Tales concepciones son explícitas en la canción de siembra que sigue: "Ahora vamos a botar una semilla de maíz; ya vamos a sembrar una semilla de maíz; ya se sembró la semilla de maíz; está naciendo para crecer; ya nació la semilla de maíz; vamos a bautizar al joven maíz"<sup>2</sup>.

*División del trabajo.*—La vida económica y la organización familiar están íntimamente relacionadas en su forma interna. La mujer cultiva la tierra, siembra, desyerba, cosecha y acarrea los productos de la sementera al hogar, aunque tal práctica consuetudinaria admite también la participación del

<sup>1</sup> Gerardo Reichel Dolmatoff, *Los Kogi*. Ed. Iqueima, Bogotá, 1951, págs. 81, 170, 282.

<sup>2</sup> Idem.

hombre. Sin embargo, hay tendencia de adjudicar la siembra a la mujer, porque "a ella nace mejor, se dice".

Al igual que los cunas y otros pueblos ya mencionados, los kogis efectúan la unión sexual en la sementera, costumbre que consideran altamente beneficiosa para la cosecha (R. D., 266). Danzas de carácter erótico se relacionan, además, con el culto al sol y a la fertilidad.

Durante el período de siembra, los hombres deben abstenerse de toda actividad sexual y observar dieta estricta, evitando comer carne, sal y ají. Deben purificarse, además, por medio de ayunos, insomnio, baños y por el rito de la confesión, de acuerdo con las pautas tradicionales.

Ya se ha visto que los ritos de purificación previos a la siembra son generales en la liturgia americana. Pero la confesión de los pecados es un rasgo característico de las culturas Medias y superiores.

*Ritos y ceremonias.*—Las fiestas de la siembra y de la cosecha son las de mayor importancia del ciclo ritual-agrario.

Antes de la siembra se realiza el rito de consagración de la semilla, que se expone a los rayos del sol para ser fecundada. Estas semillas consagradas se mezclan con las que usan los campesinos; las impregnan de santidad y fuerza germinativa.

Un acto similar se celebra entre los chortis. Un solo grano de maíz consagrado basta para impregnar de sacralidad a toda la semilla destinada a la siembra.

Otras ceremonias colectivas, conectadas con el calendario, se celebran en los solsticios y equinoccios. El objeto de los ritos solsticiales de verano consiste en "dar vuelta al sol" para que emprenda su carrera de retorno a su "casa", emplazada en el solsticio de invierno. Los ritos equinocciales determinan la siembra y la cosecha (R. D., 134). Esas fiestas implican la existencia de observaciones astronómicas y de algún sistema de registro del curso solar.

Para comprender el sentido de esos ritos astronómicos-calendáricos hay que tener presente la concepción geocéntrica del mundo indígena y su sistema de astronomía empírica.

*Las sillas del sol.*—Como se ha dicho, el cuadrilátero cósmico fue delineado *ab origine* por el dios solar, que señaló sus límites en los solsticios y los recorre sin cesar, cada año, marcando fechas calendáricas importantes. Es creencia general que el Sol se detiene en los ángulos del mundo y se sienta en su silla para descansar. Guaman Poma de Ayala, por ejemplo, nos dice que el Sol tenía dos sillas, y en cada una descansaba por unos tres días durante los solsticios en diciembre y junio (foja 894).

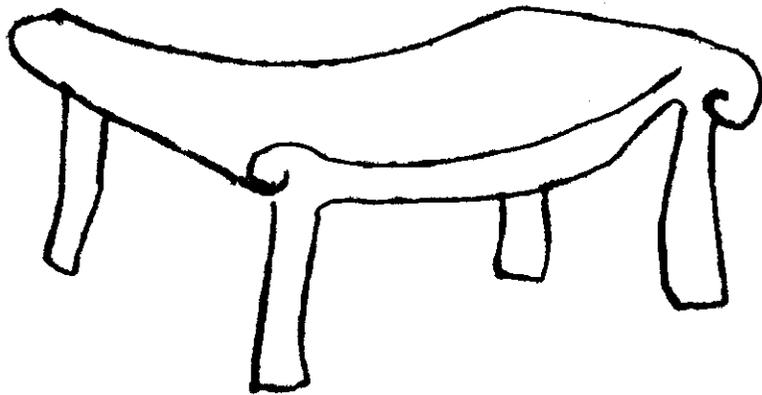
Las "casas" o lugares de descanso del Sol están artísticamente

representadas en una escultura de Copán, que representa el ideograma cósmico en alto relieve, en la parte superior de la escalinata de los jaguares, que corresponde al cielo.

De los cinco soles cósmicos, los que corresponden a los cuatro rumbos del mundo, esto es, a los solsticios, están representados en su forma astral, bajo la figura de cuatro esferas, dentro de sus respectivas "casas". La deidad solar del centro está representada bajo la forma de una cabeza humana, con los cabellos flamígeros, el "ojo de reptil" y la lengua vivificante. Se objetiva en esta artística composición la equivalencia de la esfera solar con la cabeza de la divinidad, mismo concepto plasmado en las cabezas colosales del preclásico o de la cultura olmeca.

Me ha tocado presenciar varias veces las ceremonias solsticiales celebradas por los hierofantes chortis. Cuando el Sol ha completado su recorrido en los puntos extremos del universo y llega al solsticio para descansar, el sacerdote, auxiliado por sus acólitos, celebra los ritos pertinentes para incitar mágicamente al astro-rey a retornar a su punto de partida. Para este propósito traslada una de las dos sillas, desde el lugar que representa la "casa" del Sol, a otro templo, mimetizando el movimiento que ha de imitar el dios, de uno a otro extremo del mundo. Esta dramatización ritual del movimiento solar se realiza en cada solsticio. La silla consiste en un asiento bajo con alto respaldo inclinado, como puede apreciarse en la gráfica 2. Este asiento de madera está tallado en la forma establecida por la tradición<sup>3</sup>.

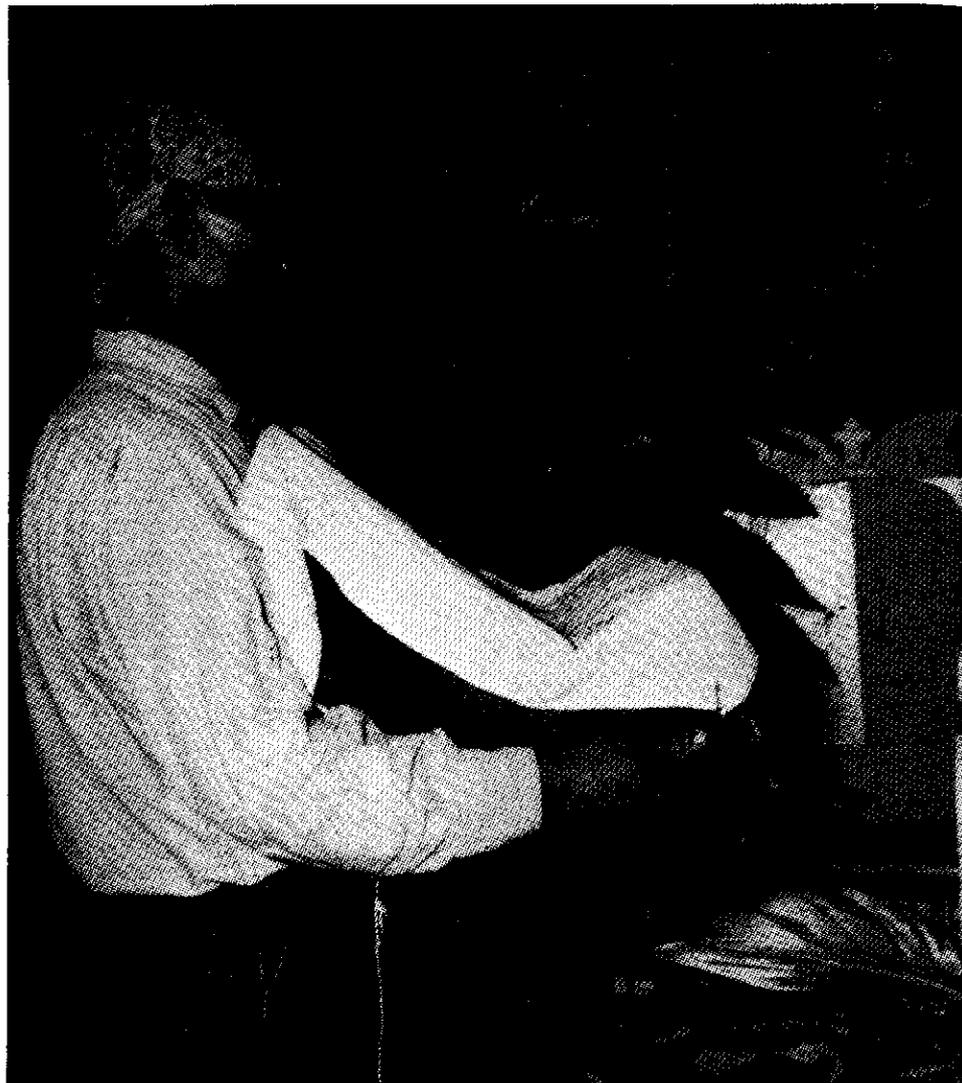
Es altamente significativo comprobar que el asiento ceremonial chorti es semejante a la silla solsticial, baja, con alto respaldo inclinado, que usan los



<sup>3</sup> Para más amplios informes, ver capítulos referentes a los solsticios en mi citado libro *Los Mayas*.



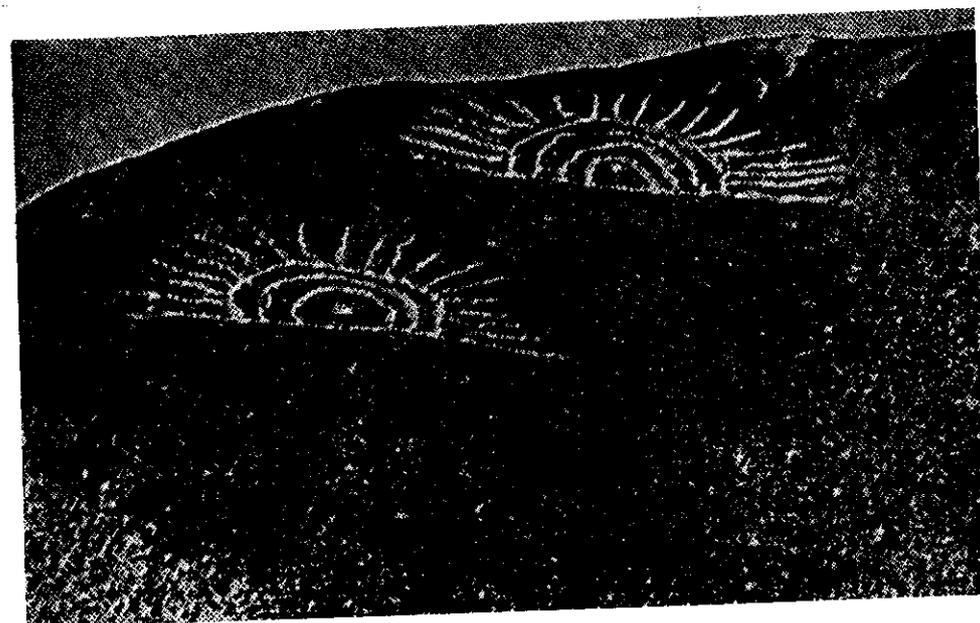
Gráfica 1.—La diosa Madre en estado de gravidez. Escultura tairona (De la Fig. 3 de la citada obra de Frederick J. Dockstader).



Gráfica 2.—Al igual que los kogis, los hierofantes chortis tienen dos sillas que trasladan ritualmente de un solsticio a otro, para que descansa el dios solar "sentándose en su silla".

Gráfica 3.—Fuente simbólica de atracción de la lluvia en el área tairona (cortesía Hno. Hildeberto María).

Gráfica 4.—Figuras solares en petroglifos del área tairona, representadas en tocados ceremoniales kogis.





Gráfica 5.—Los cinco soles de la cosmología maya, bella composición en alto relieve, en Copán, que objetiva la equivalencia esfera y dios solar.

## 5. ETNOGRAFIA ANDINA

kogis, según el diseño que Reichel-Dolmatoff tuvo la amabilidad de dibujar en mi libreta de campo. En cambio, el que está reservado al sacerdote kogis tiene forma diferente. Se llama literalmente "asiento de los testículos", y consiste en un banquillo sobre cuatro soportes ligeramente cóncavo, adornado con volutas en las esquinas, como se aprecia en la figura de la página 1488, de Reichel D. En este banquillo sólo puede sentarse el sacerdote (*máma*). Durante los ritos solsticiales invita a la deidad solar a sentarse para auxiliarse, pues considera que está cansada. Dios y sacerdote se sientan a la par en sus respectivos sillones.

Es interesante correlacionar esos dos tipos de asiento con los que fueron encontrados en sitios arqueológicos taironas. Están hechos de piedra, en las mismas formas. La silla baja del dios solar está decorada, generalmente, con dos cabezas escultóricas de tigre al frente. El banquillo de cuatro soportes, ligeramente cóncavo, está también adornado en sus esquinas.

A través de esos materiales se colige que los ritos solsticiales celebrados actualmente por los kogis y los mayas se remontan a una alta antigüedad.

En referencia con la imagen cósmica hay que agregar que los kogis consideran al plano universal dividido en dos mitades, la "derecha" y la "izquierda", división que corresponde a las dos estaciones del trópico, según su peculiar concepto tiempo-espacio. Esa bipartición cósmica es general en las cosmologías indígenas, como se ha visto entre los mayas, iroqueses, tarascos, etc.

*Fiestas solares y lunares.*—Grandes ceremonias en honor al Sol celebran los kogis, las que pueden compararse a las fiestas solares realizadas actualmente por los chortis. Asimismo, celebran ceremonias mensuales en honor a la Luna. Esas fiestas y ceremonias están dirigidas por el sacerdote, que usa aún algunas palabras de una antigua lengua ceremonial. Afirman que esa lengua es la de sus antepasados, los taironas (pág. 157).

Las fiestas anuales de mayor importancia son las que se relacionan con la agricultura y los muertos. Esos ritos giran alrededor de la fertilidad terrestre-femenina. Cada ceremonia consiste en confesión, bailes, cantos y ofrendas (pág. 135). Los objetos más apreciados del culto son las máscaras de madera. La máscara de *Heiséi* (Muerte), una de las principales, representa a un felino con mandíbula inferior muy saliente; provista de colmillos largos, tallados en la misma madera y, a veces, cubiertos por casquetes de oro laminado (pág. 147). Resaltan los grandes colmillos del felino como un centro de interés, y le dan un aspecto de ferocidad.

Todas las casas ceremoniales están dedicadas al culto al tigre. En los mitos figura el hombre-jaguar, que se proyecta en las danzas kogis y en la cultura arqueológica tairona.

Hay máscaras del tigre, del Aguacero o la Lluvia, del Sol, del Viento, de

la Rana, etc. Hay máscaras que representan un dios con la lengua colgante, y una de felino que muestra sobre la frente y las mejillas una serpiente tallada en alto relieve. Esas figuras se encuentran también en la arqueología tairona.

La máscara de la rana y de la luna son las mismas. Animales sagrados como el tigre, la serpiente, el ave, la rana y la tortuga están presentes en la simbólica kogi.

Una danza del pájaro recuerda las centroamericanas. Se atribuye el origen de los cantos y de las danzas a la Madre, que "mandó bailar y mandó que cantemos así" (143).

Celebran la ceremonia anual del fuego nuevo. El fuego es encendido por el *máma*, por medio del taladro. En todas las casas se apaga el fuego viejo y se enciende el nuevo, con brasas que cada familia lleva desde la casa-templo.

*El centro ceremonial.*—Los kogis no habitan en permanencia en su pueblo, que es un centro ceremonial. Allí está emplazada la casa comunal, eje de la vida religiosa y social de la comunidad. A este centro acuden periódicamente.

Este sistema de poblamiento es el que existe todavía entre los chortis. (Ver mi libro *Los Chortis ante el problema maya.*)

La casa ceremonial simboliza al cosmos; representa, además, el útero de la Madre universal. Siempre es la sede de un *máma*<sup>4</sup> muy venerado. Allí vive con su familia y es asistido por un hierofante de menor categoría. Lo acompañan, además, algunos jóvenes, quienes pasan temporadas más o menos largas con el fin de "aprender".

Las casas kogis son de estructura redonda con techo cónico; la casa-templo tiene dos puertas, una al oriente y la otra al occidente, disposición que recuerda la planificación de recintos ceremoniales en otras culturas.

Al igual que la casa ceremonial o comunal de los cunas, la de los kogis desempeña las mismas funciones. Allí se recitan y repiten los mitos tribales, con estricta prohibición de dormir mientras los cuentan. Pues la palabra de los "Antiguos" debe escucharse con profundo respeto. Allí se celebran todas las sesiones públicas, las danzas rituales con máscaras y se cantan las melodías sagradas. Los kogis, como los cunas, cuelgan sus hamacas en esta casa, donde se sienten seguros bajo la protección divina.

En la casa ceremonial no pueden entrar mujeres. Allí el sacerdote realiza los ritos petitorios de lluvia, alimento, salud, hijos y protección para su comunidad. Así como tiene la facultad de "hacer" llover, puede también detener mágicamente las aguas. Estos son los ritos más importantes del culto a la fertilidad. Todo rito es acompañado de ofrendas a los dioses.

<sup>4</sup> *Mama* es el título del sacerdote kogi; significa también Sol (Henning Bischof, informe personal).

El sahumero con hojas de frailejón es esencial en las ceremonias de siembra. El ritualismo gira alrededor del sol y de las deidades pluvíferas, como fuerzas fertilizadoras y regeneradoras.

Reichel describe el interior de una casa ceremonial kogi, donde se ven dos bancos largos en medio de la casa y fogones encendidos. Esta disposición recuerda la que vi en la casa larga de los iroqueses.

Los que ingresan a la casa ceremonial, imagen del cosmos, caminan primero hacia el este, luego al oeste, sur y norte, con pasos cortos, las rodillas dobladas y haciendo venias hacia las cuatro esquinas del mundo (*op. cit.*, pág. 142).

*Un tocado de plumas monumental.*—La máscara de *Heiséi* se combina con un adorno especial, que consiste en un cuerpo semicircular de varas y espartos amarrados radialmente. En los extremos de los espartos se introducen plumas largas de guacamaya, mientras que todo el semicírculo se cubre con plumas más pequeñas. Esta media rueda está dividida en seis fragmentos, formados con siete varas más gruesas (cifra sagrada).

La explicación de este adorno es la siguiente: la media rueda representa el recorrido del sol entre dos solsticios y cada pluma simboliza un día. La corona tiene 365 plumas, entre grandes y pequeñas. El arreglo de las plumas, su tamaño, color o el ave del cual provienen, obedecen así a un orden fijo, y el diante lleva en la cabeza un verdadero calendario (pág. 148).

Este tocado espectacular puede compararse a la gigantesca rueda de plumas entretejidas con varillas que lucen los danzantes de Puebla o de Oaxaca. Tocados de plumas monumentales sobreviven todavía en diversas regiones de América, en México, en el área maya de los Andes Centrales. Su edad etnológica corresponde al horizonte de las culturas Medias.

Los encontramos plasmados en figuras arqueológicas de Colombia y Esmeraldas. Esa tradición es muy antigua entre los kogis, a juzgar por los numerosos grabados rupestres de la Sierra Nevada de Santa Marta, que representan suntuosos tocados solares de rayos o plumas, cuya equivalencia simbólica ha sido destacada en otra parte. En la gráfica 5 se ilustra una representación solar grabada en rocas en la Sierra Nevada de Santa Marta, que vinculan, una vez más, a los kogis con su pasado arqueológico.

Otros grabados rupestres, de gran calidad artística, representan al jaguar de cuerpo entero, espirales, círculos concéntricos y otras figuras geométricas que ofrecen semejanzas con petroglifos centroamericanos<sup>5</sup>.

El tigre es un animal sagrado de los kogis. Ellos mismos se autode-

<sup>5</sup> El marqués de Wavrin me dice que un *mama* de la Sierra Nevada de Santa Marta le manifestó que los petroglifos deben respetarse porque son obra divina. El héroe civilizador los ha grabado; él los mantiene y los conserva. Si los destruimos ocurrirían grandes calamidades.

nominan "gente del tigre". Un héroe mítico se disfrazaba de jaguar y mataba gente. Constituye el precedente ejemplar del hombre-tigre, o tigre humanizado que figura en el arte de la región y en máscaras kogis. Gran importancia tiene el felino en la escatología kogi, y de otros pueblos, lo que explica su representación en sarcófagos de piedra de diversas culturas.

En relación con la indumentaria de los danzantes, hay que mencionar los cascabeles redondos y objetos de cobre o piedra en forma de botones que adornan su vestuario y que se conocen también en la arqueología tairona. En muchas danzas se usan silbatos pequeños de barro, generalmente en forma de aves o felinos, que dicen ser heredados de "los Antiguos". En el área tairona, así como en Panamá y Venezuela, se han observado delgadas capas de piedra finamente pulida, perforadas en la mitad y terminadas en sus extremos en cuerpos que parecen alas. Estos objetos los usan aún los kogis como instrumentos musicales, *máxaldá*. El danzante cuelga de cada codo dos de esas placas con un hilo de algodón. Al moverse los brazos rítmicamente producen un tintineo melódico, puesto que, según su tamaño, cada placa produce un sonido diferente (págs. 148, 149).

Conservan todavía narigueras en forma de media luna, de oro o tumbaga, pero no las usan.

Los kogis veneran las terrazas arqueológicas de cultivo, como obra de sus antepasados (pág. 156).

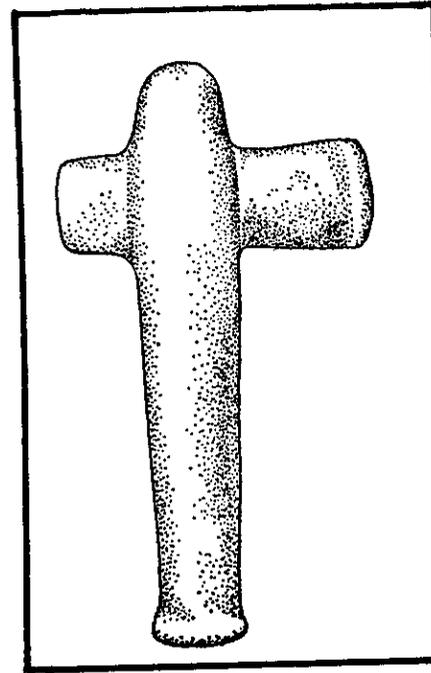
*Hachas monolíticas.*—Característica de la arqueología tairona son las hachas monolíticas, elemento cultural encontrado en otras regiones. En la actualidad emplean esas hachas en las danzas, al final de la estación estival, y al terminarse la estación pluviosa. El *máma* baila en los ritos de clausura de los ciclos estacionales con una o dos hachas en las manos. Hay hachas talladas de una piedra verdosa y otras de piedra rojiza. Con las verdes se baila para "llamar a la lluvia", y con las rojas para "llamar al verano" (pág. 149).

Al igual que los kogis, los sacerdotes chortis usan todavía las hachas arqueológicas, que llaman "piedra de rayo", en sus ritos del culto a la fertilidad y para "llamar al verano". Según la posición en que las colocan sobre el altar, con el filo para arriba o para abajo, piden la lluvia o el tiempo seco: (informante, sacerdote de Cayur).

Las prácticas rituales presentes pueden arrojar luz sobre la función de las hachas monolíticas de la época arqueológica.

*El cordón umbilical.*—Dice Reichel D. al explicar la técnica de trenzar cuerdas, que los gruesos cordones que llevan los hombres, cosidos en los bordes de sus vestidos, constituyen una actividad ceremonial, ya que el cordón simboliza la cuerda umbilical que une cada individuo con la Madre universal (pág. 153).

La misma idea se materializa en el cordón que amarran en el *vertex* de la cabeza del muerto, que representa el cordón umbilical. Al llegar al otro mundo, la Madre le recibe en forma de "mujer-calabazo" (pág. 87).



Hacha monolítica tairona  
(Reichel Dolmatoff).



En la estatuaria de San Agustín se ven figuras de mujeres con una calabaza o totuma en la mano derecha, que podrían tener su explicación en la mujer calabazo del mito kogi.

Esta creencia de la vinculación del hombre con la madre primordial se objetiva con gran realismo en la columna escultórica de Chontales, ilustrada precedentemente. Representa a la diosa Madre enlazada con sus dos hijos por el cordón umbilical que sostiene en sus manos.

El arte maya representa el mismo tema, como puede apreciarse en la figura anterior, reproducida del *Códice Peresianus*. En concepto de los mayas, el ser humano viene del cielo, donde retorna a la muerte.

Se ilustrará más adelante una figura grabada en relieve en un lateral de la estela H. de Copán. Objetiva la misma creencia de la vinculación con el Cielo mediante el cordón umbilical.

*Entierro. Escatología.*—Antiguamente los muertos se enterraban en grandes ollas de barro. Actualmente todos son sepultados en el cementerio de la población, o cerca de la casa donde los familiares cavan un hoyo redondo de aproximadamente metro y medio de profundidad y allí colocan el cadáver, con la cara dirigida hacia el oriente.

*Tumba de pozo con cámara lateral.*—Los *mamas* se entierran siempre en fosas más profundas y provistas de una cámara lateral, en la cual el cadáver se coloca sentado en un banquito de madera que perteneció al muerto (pág. 245).

Recuerdan también el antiguo sistema de sepultamiento en grandes urnas funerarias de barro, cubiertas con una olla invertida.

Joaquín Parra Rojas, que presenció un entierro en tumba de tiro entre los incas, me dice que envuelven el cadáver en una manta blanca, cosida y amarrada con cuerdas. Colocan el bulto funerario en la cámara lateral en posición horizontal, pero tratándose de un personaje eminente, jefe o sacerdote, lo sientan en un banquillo, como lo hacen los kogis. Cierran la cripta con piedras, para que la tierra del relleno no tenga contacto con el cadáver. Detalle interesante es el de la cuerda que atan al cuerpo del cadáver y se prolonga hacia fuera de la tumba, donde la amarran. Representa, como se ha dicho, al cordón umbilical y establece una conexión entre el muerto y el mundo exterior.

Mientras rellenan la cava beben chicha y entablan patéticos coloquios con el difunto. Después tiene lugar el rito de purificación de los asistentes.

Detalle importante: sobre la tumba colocan un pequeño monolito de dos a tres pies de alto (Joaquín Parra R., informe personal).

Reichel Dolmatoff ofrece la siguiente información acerca del entierro de una mujer kogi: el *mama* saca cinco envoltorios de hojas de su mochila, cuyo contenido de piedrecitas, semillas y algodón deposita en los cuatro puntos cardinales, alrededor del cadáver, comenzando por el Este<sup>6</sup>. El contenido del quinto envoltorio lo depositó en el centro de la fosa, directamente sobre el cadáver.

Durante todo el proceso de llenar la fosa con tierra, se había procurado siempre sacar la cuerda que estaba amarrada del cabello de la muerta. Al terminar de llenar la fosa, el *mama* ordenó traer una delgada vara de unos 80 centímetros de largo, que clavó verticalmente en el centro del entierro. El padre de la muerta amarró después el extremo del cordón al pie de esta vara<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Los chortis construyen el ideograma cósmico de cinco puntos en la misma forma: comenzaba por el este, finalizaba en el centro.

<sup>7</sup> Reichel Dolmatoff, "Notas sobre el simbolismo religioso de los indios de la Sierra Nevada de Santa Marta", en *Razón y Fábula*, Bogotá, mayo de 1967, pág. 61.

Como se ha dicho en otra parte, la cruz cósmica en cuyo centro se coloca el cadáver, señala el camino de ultratumba. Es imprescindible formarla, de una manera o de otra, para que el muerto no se desoriente. Este requisito, que es general en todas las culturas Medias, tiene su paradigma en el *Popol-Vuh*, lo mismo que en la mitología kogi.

Dentro de sus concepciones escatológicas, los kogis, como los mayas, creen que el muerto llega a una encrucijada de caminos que configura la cruz cósmica. Sigue diciendo Reichel que en este punto el muerto debe esperar hasta cuando sus familiares celebren los ritos de purificación. Mientras tanto, queda "como en un corral", encerrado. Una vez efectuados los ritos, el muerto sigue su marcha, pero en el mismo cruce encuentra los enviados de la Madre y de *Heiséi*. Cada uno de los enviados guarda la entrada de un camino, se disputan el muerto y lo invitan a seguir por su propio camino<sup>8</sup>. Le preguntan por su nombre, su pueblo y su familia, y por fin le llevan a una población cercana, donde le hacen entrar en una gran casa ceremonial. Allí se forma el jurado que enjuicia las acciones del muerto. Dos *mamas* le defienden y dos le acusan. Finalmente es absuelto y le dejan ir.

Los enviados le acompañan de nuevo hacia el cruce de los caminos, y de allí el muerto puede seguir el que lleva al Oeste, a donde la Madre (es interesante comparar las peripecias del muerto en la encrucijada de los caminos íferos, así como las preguntas que le hacen, a su llegada, que son las mismas que los *camé* dirigen a *Hunahpú* según el *Popol-Vuh*).

Luego el fallecido encuentra tres grandes ríos. Al llegar a la primera playa u orilla aparece un perro y le pide que le dé el hueso de la mandíbula. El muerto se arranca la mandíbula y se la da al can y éste lo lleva a través del río. Al llegar al segundo río, estará crecido con las lágrimas si los familiares del muerto han llorado mucho, y así debe esperar hasta que baje la corriente. Por eso no hay que llorar a los muertos.

Los chortis tienen la misma creencia: por esta razón no lloran a sus muertos, "para no mojarles el camino" (*Los Chortis...*). De interés es resaltar, una vez más, el concepto indígena que asimila las lágrimas a la lluvia que hace crecer los ríos.

Al llegar al tercer río aparece una mujer vieja que pregunta al muerto por su nombre, pueblo, familiares y destino; es la madre del extinto, pero éste no puede reconocerla. Ella decide, por fin, si su hijo puede pasar el río, de acuerdo con su conducta hacia ella durante la vida... Después de haber pasado así los tres ríos, el muerto llega a una gran puerta. Entra por ella y debe pasar por las nueve poblaciones donde se juzga a los fallecidos.

Cada muerto debe pasar por estas nueve poblaciones, donde se le acusa y castiga. Si ha sido malo, entonces le retienen y lo encierran. En cada pobla-

<sup>8</sup> Según el *Popol-Vuh*, un emisario de *Camé*, dios de la Muerte, invita al muerto a seguir el camino de Xibalba.

ción los jueces lo acusan, pero tres *mamas* acompañan al muerto para defenderlo. También la *mujer-calabazo* acompaña al muerto, lo defiende y paga por él las multas. En Husaxá se casan los difuntos con la *mujer-calabazo*. Los muertos llegan, después de pasar por los nueve lugares de castigo, a *Noábidúe*, que es una tierra buena donde hay mucha comida y donde no hay enfermedades. Es la tierra de la Madre. Allí *Gaulkuché* los recibe y llama a cada uno por su nombre. Les muestra su casa, donde encuentran frutos, fuego, leña y hamaca, y las mujeres-calabazos les preparan la comida (R. D., págs. 161, 163).

Cuando se observa que la cuerda amarrada a una estaca sobre la tumba se ha podrido y roto, entonces se sabe que el muerto "nació" de nuevo en el Más Allá. Provisto de comida, agua, leña y fuego, debe ahora iniciar el viaje hacia el otro mundo por un camino peligroso, lleno de obstáculos, castigos y angustias. Al final de su azaroso viaje le espera la mujer-calabazo, le tendrá lista la casa, encendido el fogón, preparada la comida. Una nueva vida empieza entonces y, desde luego, una vida mejor.

El último rito y el más importante es el de "abrir la puerta". Esta "puerta" se abre por medio de un coito ceremonial que debe efectuar la viuda o el viudo con un individuo designado por el *mama*. La unión sexual tiene lugar encima del entierro y las secreciones se recogen en algodón y se entregan al *mama*. Este forma ahora un nuevo envoltorio de hojas de maíz y se dirige con la familia al lugar del entierro, donde coloca el algodón junto con pedacitos de hojas quemadas de frailejón en varios paquetitos que quema luego. Subiendo y bajando las manos con las hojas humeantes, el *mama* dice por fin: "Ya salió". En este momento se cree que el muerto inició su viaje (págs. 247, 248).

El rito de despedir al muerto con humo aromático y declarar que "ya salió" para el más allá, al momento de tirar los fragmentos de hojas quemadas sobre la tumba, es semejante al de los *kekchis* y de otros pueblos, que "encaminan" al muerto con el incensario humeante y le quiebran sobre la tumba, manifestando que en este momento el muerto se fue para el otro mundo.

En cuanto a la asociación entre coito y muerte, se dramatiza por los *chortis* en el rito de sacrificio de los pavos. Las aves son decapitadas en pleno ejercicio del coito.

De esta manera asocian el connubio con la muerte, concepto que se explica en términos del pensamiento maya de que del coito, como de la muerte, surge una vida nueva. El mismo concepto se expresa en el coito en la sementera, donde muere la semilla para resurgir en una forma nueva.

Ya se ha visto en otra parte que la escatología es inseparable de la cosmovisión. El entierro es un microcosmos, dice Reichel, es el mundo, y la cabeza del cadáver se orienta hacia el Este, el lado del nacimiento del sol, de la luz y de la vida; el entierro es un acto de "cosmificación".

Al igual que en todas las religiones indoamericanas, las concepciones escatológicas de los *kogis* están vinculadas a los mecanismos tribales de control social.

El menhir que los *kogis* colocan sobre la tumba de sus deudos es muy semejante a los que se encuentran en el área tairona. Generalmente están grabados en la parte superior, con una cara humana, es el "retrato" del muerto. Monumentos semejantes se han encontrado en la América Central, en Venezuela, en las Antillas, en San Agustín, Ecuador y Perú.

La escatología *kogi* ofrece grandes semejanzas con la escatología maya y la de los pueblos centroamericanos, de los que tenemos referencias. En cuanto al origen maya de la tumba de pozo con cámara lateral, se han presentado evidencias suficientes, que pueden ser verificadas por otros investigadores.

*Mitología.*—Reichel D. dedica 76 páginas de su citada obra a la mitología *kogi*; es el mayor acopio de datos sobre el particular.

Comienza el mito de la creación con estas palabras: "Primero estaba el mar. Todo estaba oscuro. No había sol, ni luna, ni gente, ni animales, ni plantas. Sólo el mar estaba en todas partes. El mar era la Madre" (pág. 9).

Los mitos *kogis* contienen una explicación del origen y funcionamiento del mundo en forma semejante a la versión del *Popol-Vuh*.

Por razones obvias no es posible reproducir el material mitológico de Reichel D.; me limitaré a espigar unos cuantos episodios.

El motivo panamericano de la serpiente con cabeza humana no falta en los mitos *kogis*.

El lagarto, como representante y mensajero de la "Madre Vieja", es un concepto típicamente maya. En la página LXXV del *Códice Trocortesiano*, la diosa anciana de la mitología maya, equivalente de *Ixmucané*, está representada a la par de un lagarto, que es su *alter ego*.

En una escena del proceso creativo, los primeros cuatro Padres del Mundo (dioses o soles cósmicos) no tenían pene. Procrearon niños usando su saliva, que escupieron en la vagina de sus mujeres. Piénsese en la escena de fecundación de la doncella.

El mito de origen de las manchas de la luna de los *kogis* es semejante al mito cuna.

*Dugnávi*, hijo de la Madre, encontró al Rey-zopilote y le dijo: "Préstame tu vestido para bajar a la tierra." El Rey de los gallinazos le prestó su vestido, y así *Dugnávi* bajó a la tierra y se puso a hacer un sembrado", trayendo las primeras semillas de maíz. Compárese con el mito talamanca que trata del zopilote rey. La figura de esta ave catartoidea, disfraz del dios solar, está presente en todas las culturas agrarias del continente.

Todas las mitologías indígenas expresan el concepto de pluralidad dentro de la unidad, que se proyecta al arte, como se ha visto en ilustraciones

precedentes. Los mitos kogis manifiestan al respecto que el cuñado de *Sekuishbúchi* buscó a siete mujeres y de ellas hizo una sola mujer, grande, muy grande. Tenía siete vulvas (61). Compárese con los siete *Ahpú* de la tradición maya-quiché, reducibles a la unidad, o bien al hijo de *Shibu*, que es cinco hombres en uno, y *Serike*, que es ocho hombres en uno, etc.

En el mito kogi, cuatro hombres sostienen el universo sobre sus hombros (265). Ellos corresponden a los *Bacab* de la tradición maya y se objetivan por atlantes que sostienen una mesa o un metate.

*Mito de origen de las plantas culturales.*—Antes no había tierra, pero arriba, en el cielo, en las nubes, estaba *Eluítsáma*, la Madre. Ella bajó un día y cuando vio el mar se bebió la mitad del agua. Así había mitad de agua, mitad de tierra. Cambió la tierra para hacerla buena. Entonces, *Eluítsáma* estaba contenta. Subió al cielo y trajo semillas. Sembró yuca, camote, frijol y malanga.

Otra versión: no había comida todavía. Sólo había gente, hombres y mujeres. *Nyíueldue* tomó una mujer y un hombre, y con ellos hizo comida. Tomó la mujer, y de su canilla hizo la yuca; de su muslo, el ñame; de sus brazos, otra clase de ñame; de sus brazos y manos, otra clase de yuca; de sus riñones, el camote; de sus intestinos, los frijoles; de su talón, la papa; del dedo de su pie, la malanga; de sus ojos, el árbol totuma (calabacero); de su saliva, el algodón. Entonces tomó al hombre y de él hizo el maíz. Así hizo la comida y todos comieron y sembraron las semillas (17).

La gente se convirtió en comida: yuca, camote, frijoles, etc. El tigre comía gente, como comer yuca (48).

En mitos centroamericanos, transcritos precedentemente, el tigre bebe sangre humana como si fuera chocolate. Aun en los mitos mayas quedan reminiscencias de esas creencias. Calixta Guiteras H. refiere que "en la antigüedad había muchos tigres que comían gente. Salían a comerlos, al sentir el olor de la gente. El héroe civilizador lucha contra los tigres, los mata y carga con su cuero a la espalda (C. G., *op. cit.*, pág. 159).

#### *Origen y causa de la antropofagia ritual*

Aunque los kogis no son caníbales, sin embargo, mantienen concepciones que arrojan luz acerca de las motivaciones que originaron la institución de la antropofagia ritual.

En investigaciones precedentes se ha comprobado que el sacrificio humano vinculado a la antropofagia ritual comienza en la época de los plantadores de yuca, durante el ciclo inicial de la agricultura. Al igual que la yuca, la gente se asimila al alimento.

Tal concepto de los plantadores primitivos se ha mantenido hasta la fecha entre los kogis. Dice Reichel D. que "El kogi sabe que su próximo almuerzo depende de la vida sexual de la yuca". Fertilidad, procreación, crecimiento son, pues, la base de la comida diaria. Sembrar es cohabitar; cuidar un cultivo es criar un niño; comer es canibalismo, "la comida es gente" (pág. 277). *Djibún dija* dice cuando ve gente: "Eso es mi carne, mi comida" (258). En los mismos términos saludaban los tupís a sus prisioneros de guerra.

En otro episodio mítico, el *mama* sopla al aire y toda la gente se convirtió en comida, en yuca, ñame, frijol y camote. Entonces, *Námaku* salió a recoger la comida. Trajo yuca, ñame, frijol y camote. Pero en verdad era gente lo que comía (pág. 48). Obsérvese que la yuca figura siempre en primer lugar.

La sacralidad de la yuca se equipara a la del ser humano en virtud del nacimiento de las plantas de un cadáver divino. Este mito de origen de las plantas es conocido en otras mitologías americanas. Para los kogis todos los frutos alimenticios fueron creados del cuerpo de una mujer, con la excepción del maíz, que fue creado del cuerpo de un hombre (pág. 258).

En otros términos, el alimento y el hombre son consubstanciales y fueron sublimados a categoría divina.

De ahí que los tupí-guaraní y caribes seleccionaban personas de categoría para inmolarlos, jefes o guerreros famosos, porque se equiparaban a dioses, en tanto que los sacrificantes se asimilaban al tigre que, según los kogis "comía gente como yuca" (pág. 48).

#### *La yuca, primera planta cultivada en América*

En todos los mitos americanos que tratan del origen de las plantas culturales, la yuca figura en primer lugar. La mitología kogi no hace excepción a la regla. "Antes no había tierra y sólo había mar. Pero arriba, en el cielo, en las nubes, estaba *Eluítsáma*, la Madre. Ella bajó un día, y cuando vio el mar se bebió la mitad del agua. Así había mitad agua, mitad tierra. Cambió la tierra para hacerla buena. Entonces, *Eluítsáma* estaba contenta. Subió al cielo y trajo semillas y sembró yuca, camote, frijol y malanga (pág. 18).

Ya fue transcrito el mito de *Nyíueldue*, que hace la primera yuca de los huesos de la pierna de una mujer, el camote de sus riñones y otra clase de yuca de sus manos.

La creación de las plantas a partir de un cadáver figura en muchas mitologías americanas. Al igual que los mitos kogis, el *Chilam Balam* de Chumayel equipara la yuca a los huesos de una pierna divina y la jicama a la pantorrilla de una muchacha (*Chilam...*, *op. cit.*, págs. 52, 55).

Hay coincidencia entre los registros míticos y la realidad botánica-cultural que establece la prioridad del cultivo de la yuca.

Los mitos atribuyen el hallazgo o cultivo original de la yuca a una mujer, sublimada a categoría divina. Los antropólogos atribuyen, generalmente, el origen del cultivo de las raíces alimenticias a la mujer, que, de recolectora, pasó a ser cultivadora.

Poca atención se ha prestado a la importancia del cultivo de la yuca, en la región andina, para tratar de establecer las rutas de difusión de esa euforbiácea.

Al igual que en la América Central, la yuca "dulce" es el alimento básico de todos los pueblos que habitan las zonas cálidas y templadas de Colombia, principalmente en los valles del Cauca y del Magdalena, lo mismo que en Ecuador y Perú.

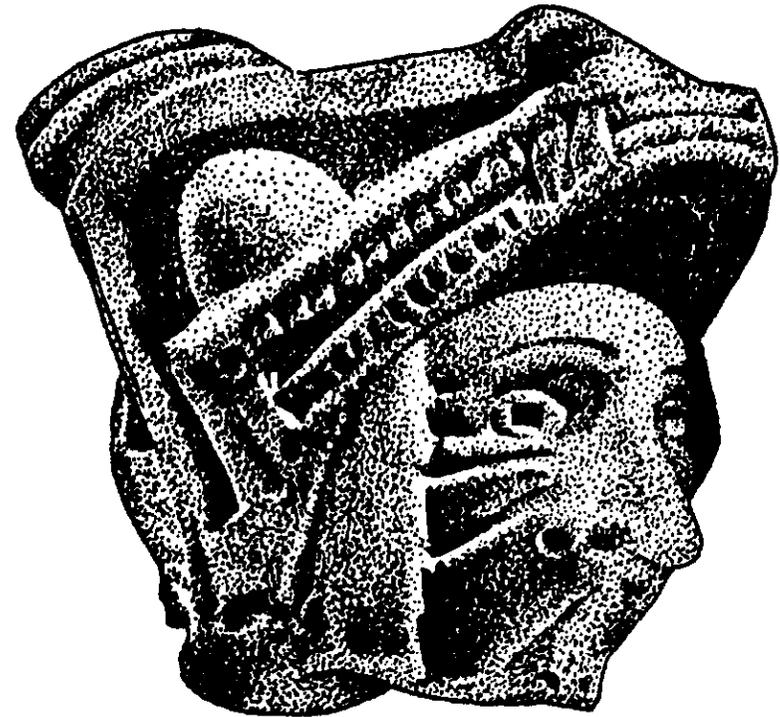
*Conexiones culturales.*—La estrecha vinculación cultural entre kogis y taironas se manifiesta en la literatura oral religiosa de aquellos, que registra mitos de origen de elementos o rasgos de la cultura arqueológica tairona, que se mantienen hasta la fecha en la cultura kogi. La presencia de pilares líticos grabados en la parte superior con rostros humanos, señalados por J. Alden Mason, por ejemplo. El mito kogi se refiere a los héroes *Ambuámbu* y *Nabia*, que fueron convertidos en dos grandes columnas de piedra en el cerro, más arriba de donde está hoy San Andrés (pág. 48). Los kogis o taironas alcanzaron un alto nivel cultural en el pasado.

Se manifiesta en una arquitectura incipiente, caminos pavimentados, acequias, reservorios, escalinatas de piedra, plataformas, grandes bloques de piedra, banquillos semejantes a metates efigies centroamericanas, Urnas funerarias con representaciones antropomorfas esquematizadas en el cuello, tubitos-cuentas, como los que encontré en el área paya de Honduras, figuras humanas con nariguera en forma de media luna, similares a las que conservan todavía; menhires que colocaban sobre la tumba, tradición que continúa en el presente, y terrazas, que los kogis veneran todavía como obra de sus antepasados.

Sus grabados rupestres trazados con surcos hondos recuerdan por su técnica y dibujos los petroglifos centroamericanos. Sus pequeñas esferas monolíticas y sus piedras con cazoletas, que constituyen altares del culto al agua señalan relaciones con la América Central, y otras Culturas Formativas, lo mismo que sus hachas monolíticas, que conservan hasta la fecha su cerámica monocroma con decoraciones *appliqué* de figuras humanas o animales, ollas con base anular, vasos en forma de zapato, ocarinas y silbatos, cerámica negra delgada, etc.

Al igual que los guaimis, los kogis dramatizan el motivo *alter ego* en sus danzas, y los taironas le representaban en esculturas de barro, como puede apreciarse por el fragmento que se ilustra a continuación, tomado de Reichel D. Además del motivo *alter ego*, muchas figuras arqueológicas del arte

tairona, como el rostro humano en forma de T, el personaje con la lengua colgante y otras, pueden ponerse en relación con representaciones similares en el arte centroamericano y agustiniano.



La predominancia de figurillas femeninas indica una condición de sacralidad femenina, como en las culturas centroamericanas y la maya preclásica. Asimismo, las figuras humanas con nariguera en forma de media luna o de disco, que los kogis conservan en su parafernalia, establecen relaciones con los adornos nasales portados todavía por las mujeres cunas y shipibos. Este tipo de nariguera era muy popular en las Culturas Medias, según testimonios arqueológicos.

Henning Bishoff encontró esculturas de madera de talla artística en la Sierra Nevada de Santa Marta, entre otras, una representación de la serpiente bicéfala y la figura de un tocado con dieciséis entalladuras, que recuerda los tocados monumentales del presente (H. B., informe personal).

La cultura tairona presenta, además, grandes afinidades con la guajira. Sus cerámicas son semejantes y se relacionan con las de Panamá. Toda la

región corresponde a un área cultural que es prolongación de la centroamericana (M. Sanoja O. inf. personal).

Esa estrecha relación entre guajiros y taironas revelada por la arqueología es testimoniada, además, en los mitos kogis. "Ambuámbu y Námaku se quedaron también en la tierra y la repartieron entre los indios. A cada uno dieron su tierra: a los Kogi, a los Guajiro, a los Chimila" (pág. 19).

Sin duda, el *habitat* de los guajiros y el de los taironas estaban en algún tiempo en continuidad geográfica.

Por sus características arqueológicas y etnográficas, la cultura tairona kogi corresponde al horizonte de las Culturas Media. A los elementos y rasgos configurativos de la cultura presente: culto a la diosa-Madre, al tigre, a diosas lunares, derecho materno, división del trabajo, confesión, etc., hay que agregar otros como: el telar, elaboración de tejidos ornamentados; bastones ceremoniales con figuras grabadas artísticamente; hamaca; cerbatana de tipo centroamericano de una sola pieza, con budoques de barro—hoy en desuso—; máscaras de madera; entierro en urnas; sodomía y masturbación, culto al falo (R. D., págs. 267, 280, 282); danzas con disfraz de ave; piedras sagradas; poligamia de los Señores; cifras sagradas, 3, 5, 7, 9; etc.

Henry Wassen, especialista de la cultura cuna, encuentra estrechas relaciones etnográficas entre los cunas, los kogis y los yaruros, coincidiendo así los criterios etnográficos y arqueológicos.

Cambiando impresiones con Reichel D. acerca de mi clasificación de la cultura tairona-kogi en el horizonte de las Culturas Medias, Formativas o Circumcaribe, manifiesta su conformidad. Pero no está de acuerdo con el criterio de Steward. Considera que el problema circumcaribe debe enfocarse desde Mesoamérica y la América Central y no desde el centro andino, como piensa Steward.

En suma, por incompleta que sea la presente reseña de la cultura kogi-tairona, ofrece elementos que la relacionan con las culturas del horizonte Formativo, particularmente con la guajira y las centroamericanas. Está vinculada, además, a la cultura maya.

## 36. LA CULTURA CHIBCHA

*Demografía prehispánica.*—Antes de ocupar las sabanas de Bogotá, que se elevan a 2.000 metros de altitud, los chibchas habitaban las tierras bajas y cálidas del curso inferior del Magdalena y se encontraban, probablemente, en continuidad geográfica con los grupos de la misma familia y cultura, en el norte de Colombia y la América Central. Por entonces, su planta cultural básica era la yuca, pero también cultivaban el maíz y el algodón, necesario para su vestuario. Esos territorios les fueron arrebatados por una invasión caribe.

Probablemente por las mismas circunstancias, los taironas se retiraron hacia las faldas de la Sierra Nevada de Santa Marta, en tanto que los cunas fueron desplazados hacia el norte por los chocos. Esta retirada de los cunas seguía pocos años antes de la Conquista. El desalojo de Culturas Medias por los agresivos y temibles antropófagos caribes puede compararse al de los arawak en Venezuela y las Antillas. Esos acontecimientos están testimoniados en crónicas coloniales, en la etnografía y la arqueología.

Dice Pérez de Barradas que los chibchas perdieron gran parte de los territorios de clima caliente; les arrebataron las minas de esmeraldas de Muzo y el santuario de la Furatena<sup>1</sup>. Paul Rivet manifiesta que en los años anteriores a la llegada de los españoles, un movimiento de expansión de los caribes en Colombia estaba en pleno desarrollo. Conquistaron territorios anteriormente ocupados por los chibchas<sup>2</sup>.

Reichel Dolmatoff asienta que los grupos que se conocieron posteriormente bajo los nombres de Tairona y Chibcha vivían anteriormente en las tierras bajas de los valles interandinos y emigraron luego hacia las

<sup>1</sup> J. Pérez de Barradas, *Los Muisca antes de la Conquista*, vol. II. Inst. Bernardino de Sahagún, Madrid, 1951, pág. 279.

<sup>2</sup> Paul Rivet, "La influencia karib en Colombia", en *Rev. del Inst. Etnológico*, Bogotá, 1943.