

Raoul d'Harcourt considera que los aspectos centroamericanos en la provincia de Esperaldas son tan abundantes y tan diversos que no pueden atribuirse a simples aportes comerciales, sino a migraciones sucesivas de pueblos del área centroamericana (*op. cit.*, 148).

S. K. Lothrop manifiesta: «In the Andean region of Ecuador local cultures can be distinguished in the north, center, and south, all of which show relationship with Central America. In the north pottery vessels are found which closely resemble the Stone Cist Ware and Tripod Ware of Costa Rica and the corresponding groups in Chiriqui... In the South flourished another culture which also has Central American traits...», etcétera<sup>15</sup>.

Max Uhle expresa que «ha sido en toda época el Ecuador el objetivo casi universal de las civilizaciones centroamericanas que inmigraron hacia el sur»<sup>16</sup>.

Verneau y Rivet concluyen: «No hay duda alguna de que los indios del Ecuador tuvieron en el pasado relaciones con tribus de la América Central, del Amazonas y aun de la América del Norte.»

Refiriéndose a sus investigaciones etnográficas, Verneau y Rivet encuentran que en cuanto a relaciones se refiere, todos los hechos de la etnografía orientan nuestras investigaciones hacia el norte, lo mismo que los resultados lingüísticos adquiridos en lo que concierne a los barbacoas (*op. cit.*, 61).

Las lenguas barbacoas del Ecuador están, en efecto, estrechamente emparentadas con las de la familia talamanca de la América Central. Es decir, que las lenguas de la familia chibcha estaban en continuidad geográfica, desde la América Central hasta el Ecuador, lo mismo que las culturas correspondientes del horizonte Formativo.

Las culturas ecuatorianas constituyen, desde los tiempos más remotos, un eslabón de la cadena de pueblos y culturas que se extienden desde la América Central al Perú y aún más al sur. Tienen sus raíces en la cultura maya preclásica, como lo revela la arqueología y aun la lingüística, desde que Swadesh reunió las lenguas chibchas y mayas en una macrofamilia.

<sup>15</sup> S. K. Lothrop, «Pottery of Costa Rica and Nicaragua», *Contributions from the Museum of the American Indian*, vol. VIII, 1926, pág. 405.

<sup>16</sup> Max Uhle, «Las antiguas civilizaciones del Perú frente a la Arqueología e Historia del continente americano», *Revista del Museo Nacional de Lima*, tomo XXV, 1956, pág. 41.

## 46. ARQUEOLOGIA DE LOS ANDES CENTRALES

*Expansión del Formativo en el Perú.*—El panorama arqueológico del Ecuador, antesala del Perú, continúa en los Andes centrales, donde encontramos los mismos niveles, Formativo Temprano y Formativo Tardío, relacionados con los del Ecuador. Como era de esperarse, dada la dirección de las corrientes culturales que fluyen de Norte a Sur, esas culturas aparecen en el Perú en época más tardía..

En tanto que las culturas agrícolas más antiguas del Ecuador datan del comienzo del tercer milenio antes de la era cristiana, las del Perú no remontan más allá del segundo milenio antes de J. C.

Esas culturas más antiguas corresponden al horizonte pre-Chavín. Entre ellas las de Guañape (1848 ± 200), Ancón A. (1825 ± 220), Las Haldas (alrededor de 1600), Kotosh (1850 ± 100), Tutishcainyo (alrededor de 1800) y otras más.

Kasuo Terada, de la misión japonesa, me manifestó que la cerámica más antigua del Perú se descubrió recientemente en Tumbes, en el extremo norte de la costa, frontera con el Ecuador. Data de 1850 años antes de la era cristiana, es muy anterior a la cultura de Vicus y muestra cierta relación con Valdivia (informe personal).

Todas esas culturas aparecen en el Perú sin antecedentes locales, como algo que viene de fuera; en cambio, se relacionan con las del Ecuador y las centroamericanas. Guañape inferior, por ejemplo, ofrece afinidades con Valdivia, Puerto Hormiga, Monagrillo, Yarumela I, Yoyoa monocromo, Guerrero (citas anteriores). Tutishcainyo se relaciona con la fase Wairajirca de Kotosh y con Machalilla. Láthrap considera que ofrece semejanza, además, con el preclásico de Mesoamérica, con Momil y con la serie Salaloide de Venezuela (informe personal). Kotosh presenta afinidades con Machalilla y Ancón (B. Meggers).

Sigue en orden cronológico el horizonte Cupisnique-Chavín, que se relaciona con Chorrera, en el Ecuador, y está vinculado, además, con

culturas centroamericanas y con la maya preclásica. Donald Collier me confirma la relación Cupisnique-Chorrera y ve también afinidades con Machalilla (informe personal).

Chorrera data de alrededor de 1500 antes de la era cristiana; la cultura Cupisnique ingresa al Perú en 900 antes de J. C., según algunos; en época un poco más tardía, según otros. Se caracteriza por un complejo de cerámica básicamente centroamericana: monocroma con decoración appliqué, bicroma en zonas, técnica negativa, etc., y una gran variedad de formas que encontramos tanto en la América Central como en el Formativo Tardío<sup>1</sup>. S. K. Lothrop considera que se trata de una cultura panamericana, difundida de un centro común.

En un nivel subyacente al Formativo Temprano se descubrió una cultura que corresponde al horizonte de la agricultura incipiente. En Huarmey se encontró un tipo de maíz primitivo de granos pequeñísimos.

Se sabe que en época remota el maíz primitivo se había extendido en gran parte del continente, desde Bat Cave, en Norteamérica, hasta el Paraguay y Chile. Dejó huellas en Panamá, datadas de 5300 años antes de la era cristiana (citas anteriores).

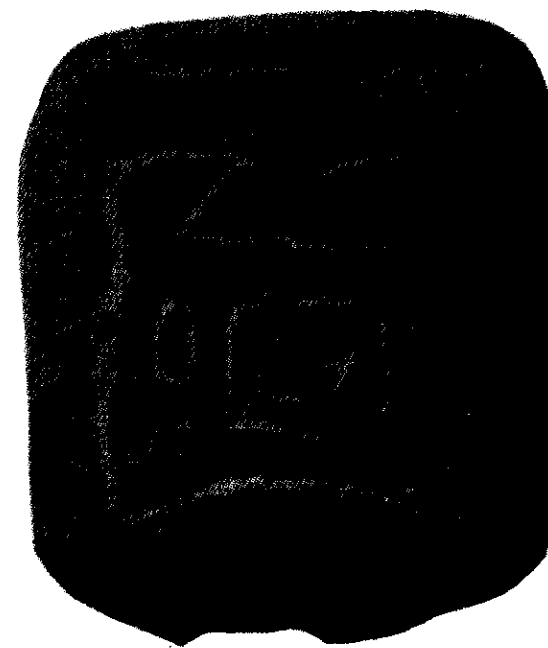
Raoul Martínez Crovetto me manifestó en el Congreso de Mar del Plata que el maíz guaraní, probable descendiente del primitivo, es distinto del maíz peruano; se apolilla en seguida, no es resistente y no puede almacenarse. Lo comen verde como legumbre. El cultivo básico de los guaraníes es la yuca y otras raíces alimenticias (informe personal).

Frederick Engel excavó en Chilca, al sur de Lima, los restos de una pequeña aldea con su basurero y cementerio, que data de 3750 antes de la era cristiana, según fecha radiocarbónica. Se trata de una cultura protoagrícola del período prealgononero (Engel), que se caracteriza por tejidos de fibras silvestres, piedras de moler planas, cultivo de la yuca, calabaza y frijoles (*Phaseolus lunatus*). También se consumían mariscos, se pescaba, se cazaban lobos marinos (hoy inexistentes en la costa) y se continuaba con la recolección de plantas silvestres. En los enterramientos se colocaba el cadáver en posición extendida, envuelto en mantos de junco entrelazados y clavados con estacas<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> En su importante ponencia «The intermediate area of nuclear America: its prehistoric relationships to Middle America and Peru», Congreso int. de Americanistas de Costa Rica, 1958, tomo I, pág. 187, Gordon R. Willey nos brinda una lista de los rasgos que corresponden a este horizonte. Considera que la cultura Formativa se extiende desde la América Media hacia el sur, por la América Central, Colombia, Ecuador y Perú. Fundamenta su hipótesis sobre la mayor antigüedad de las culturas Formativas en la América Media. Agrega el citado investigador que durante el período Formativo, ideas religiosas y mitológicas fueron gradualmente transmitidas de la América Media al Perú, junto con la agricultura del maíz y la cerámica (pág. 190).

<sup>2</sup> E. Engel, cita de Juan Schobinger, en *Prehistoria de Suramérica*, Ed. Labor, Barcelona, 1969, pág. 242.

Hemos encontrado varios yacimientos de tales hombres, tanto en el área de Paracas como en la cuenca del río Grande de Nazca y alrededor de Chilca. La cultura de este período pre-algononero en su fase más conocida (38 a 35 siglos antes de J. C.) se hallaba bastante avanzada, destacándose algunos elementos artísticos, como tubos de hueso con dibujos geométricos y flautas, inclusive una de madera con un dibujo pirograbado que representa esquemáticamente a un flautista. Las ideas y prácticas religiosas están atestiguadas por los ritos funerarios y también a través de construcciones rectangulares con muros bajos de piedra (Shobinger, *op. cit.*, pág. 246). Lanning agrega el cultivo del achi (Shobinger, 250).



La figura precedente es una plaqueta de barro cocido que representa un doble cuadrante cósmico que se prolonga en la parte superior en dos cabezas de pájaro. Sobre ellas, una línea sinuosa que representa, sin duda, una serpiente. Esta figura reproduce una gráfica del sitio de Asia, ilustrada por Engel. Como se ha comprobado al tratar de la cultura Selva Tropical, los guaraníes tenían la misma concepción cósmica que los mayas y las culturas más avanzadas del continente.

Julian H. Steward hace mención de varios rasgos culturales de tipo Selva Tropical en la costa del Perú<sup>3</sup>.

¿Habría relación entre esa cultura pre-Formativa de cazadores-plantadores, tipo Selva Tropical, con la que nos describen las tradiciones cayapas y que W. Schmidt atribuye a los guaraníes?

*Coincidencia entre arqueología, botánica y mitología.*—Como lo hace notar Lathrap, la yuca, el camote y la jicana fueron introducidos en Perú como cultígenos plenamente desarrollados. Los descubrimientos de Rogers, concordantes con los de la mitología maya, y corroborados en el curso de la presente investigación, sitúan el centro original del cultivo de raíces alimenticias, principalmente de la euforbiácea, en el área maya del Pacífico. La yuca es, además, la planta cultural básica en la América Central y en las tierras bajas de Colombia y del Ecuador; esto es, en las rutas migratorias que parten del área maya al Perú. En toda esa extensión geográfica se desconoce el tipiti y el procesamiento de la llamada yuca «amarga», lo que descarta toda posible introducción de ese cultígeno desde el noroeste de Suramérica. Además, la yuca «dulce» llega al Perú por la vía del Pacífico y, como dice Lathrap, fue introducida como cultígeno plenamente desarrollado en el Perú.

Para establecer la mayor antigüedad del cultivo del maíz en la América Central no es necesario acudir a los datos de Tehuacán o al centro de domesticación de este cereal en el área maya. Basta recordar que el maíz era ya cultivado en Panamá 2200 años antes de la era cristiana, según fechamiento por radiocarbono (citas anteriores).

Los frijoles (*Phaseolus lunatus* y *Phaseolus vulgaris*) hacen su aparición en el Perú desde el tercero o cuarto milenio antes de nuestra era. Pero esas variedades fueron cultivadas en el área maya desde épocas más remotas aún: allí fueron domesticadas a partir de sus prototipos silvestres. Se descubrió en Oaxaca frijol ya cultivado en el séptimo milenio antes de J. C. (Kent V. Flanery).

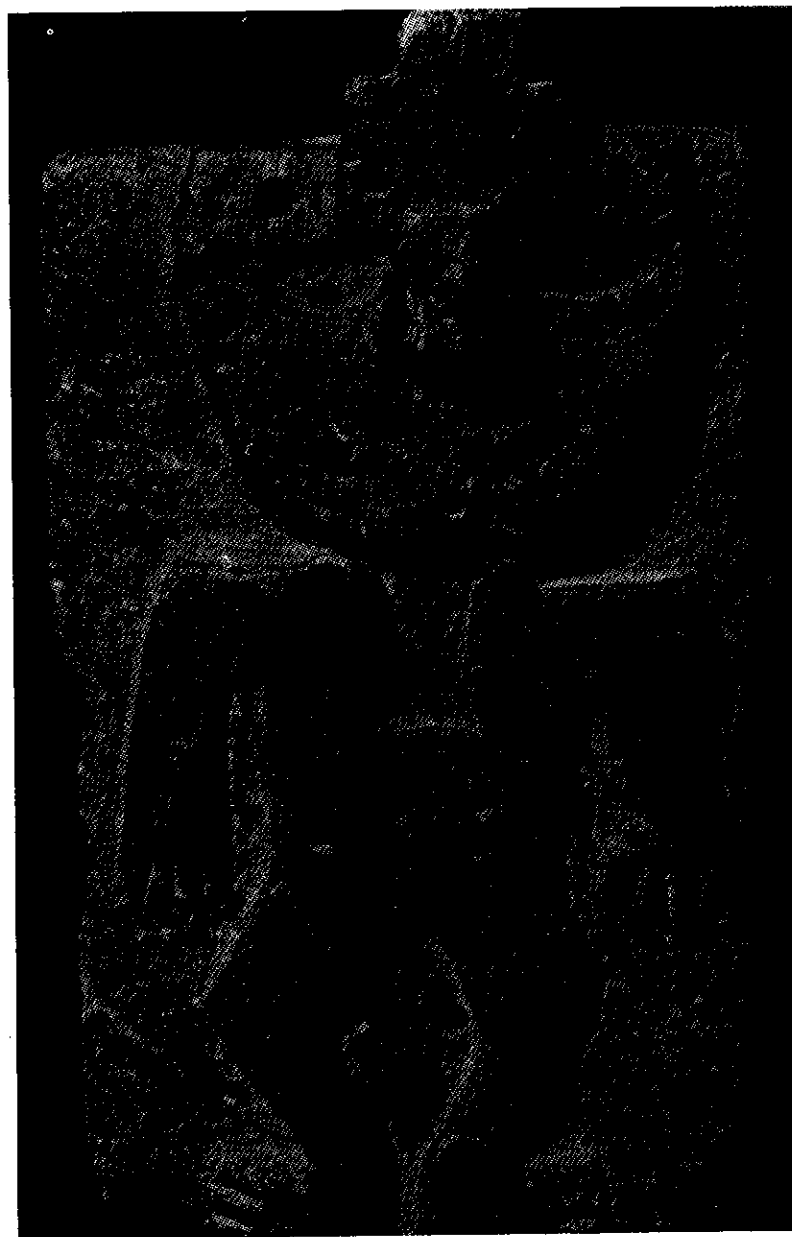
La lúcuma, la chirimoya, el aguacate, guayaba y chile, que aparecen con el maíz, o poco antes, vienen de fuera (Engel). Ni el frijol, ni la yuca o el maíz tienen sus prototipos silvestres en el Perú, donde son traídos por inmigrantes. Engel considera que el aguacate es originario de la América Central; el nombre de la chirimoya (anona o guanábana) es de filiación quiché, *chirimuya*<sup>4</sup>. En Guatemala hay variedades silvestres de chile (citas anteriores).

El algodón es muy antiguo en el Perú, pero tiene prioridad en el área maya, donde fue cultivado por primera vez (citas anteriores).

En su ponencia ante el citado Congreso de Americanistas, Carl O.

<sup>3</sup> Cita anterior de *Handbook*, vol. 4, «The circumcaribbean tribes», pág. 11.

<sup>4</sup> Georg Friederici, *Amerikanistisches Wörterbuch*, Universität Hamburg, 1947.

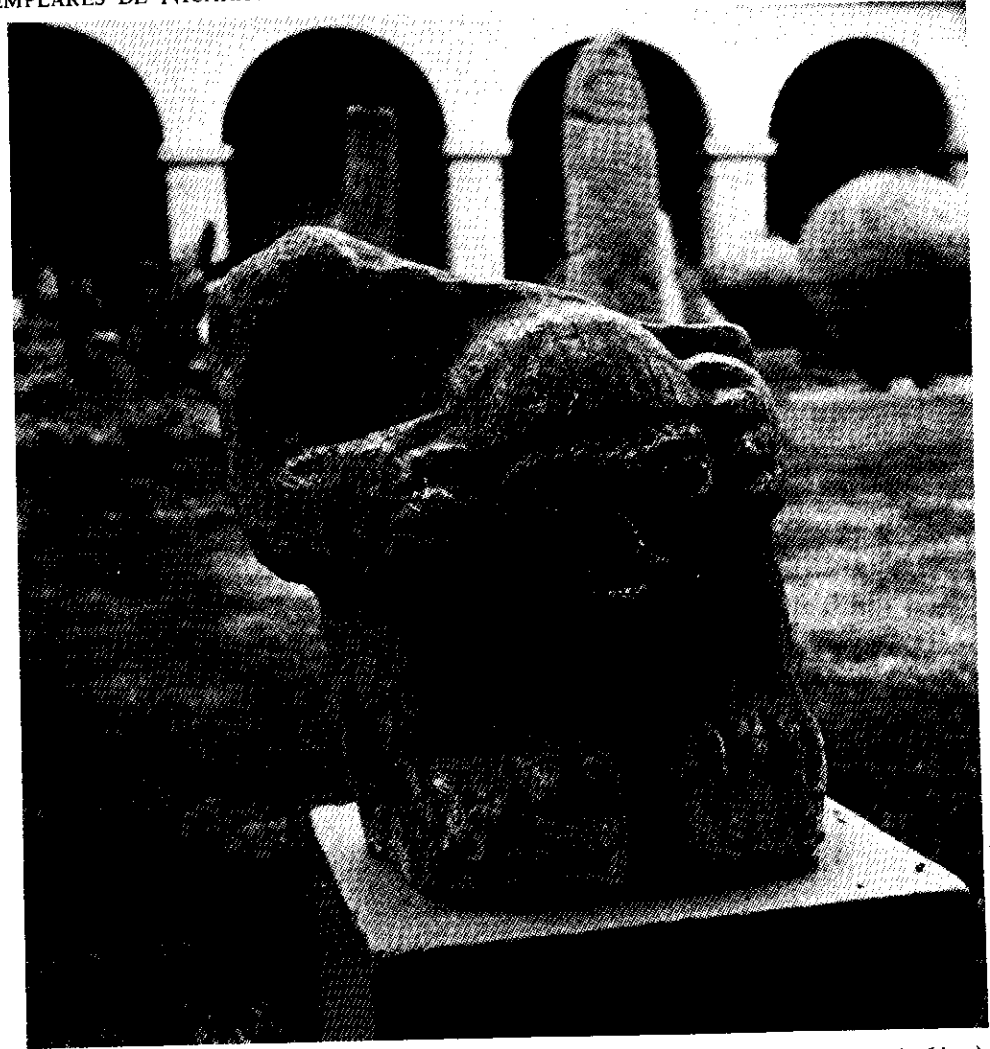


Gráfica 1.—Escultura lítica en el Museo Etnológico de Mannheim.

ESCULTURAS ANDINAS SIMILARES



EJEMPLARES DE NICARAGUA



Gráfica 3.—Individuo en posición sedente, con una cabeza en las manos (Museo de Arqueología. Lima).

← Gráfica 2.— La Gran Serpiente (Museo de Arqueología. Lima).



Gráfica 4.—Individuo en posición sedente, con una cabeza en las manos (Museo de Arqueología, Lima).



Gráficas 5 y 6.

Gráficas 7 y 8.

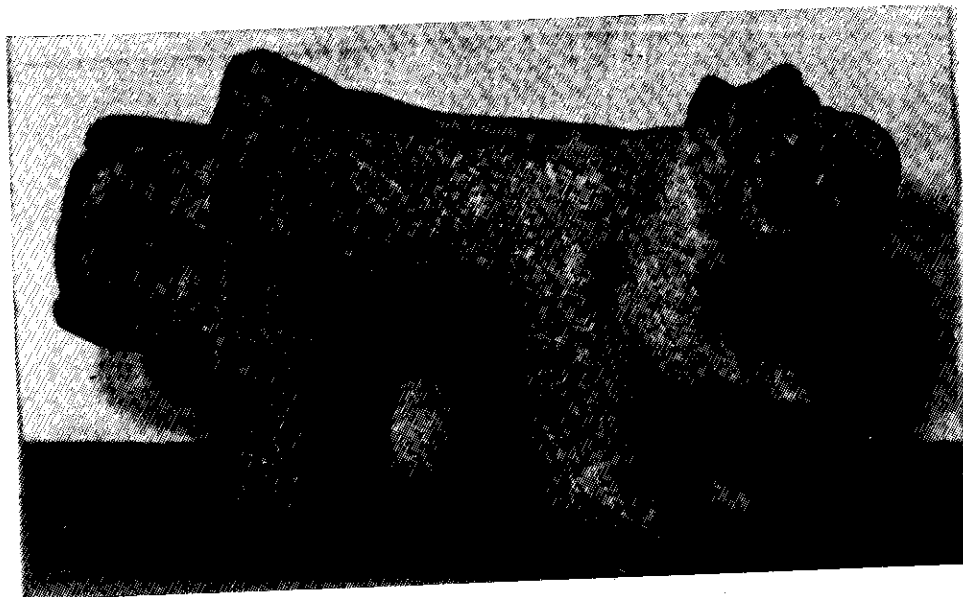
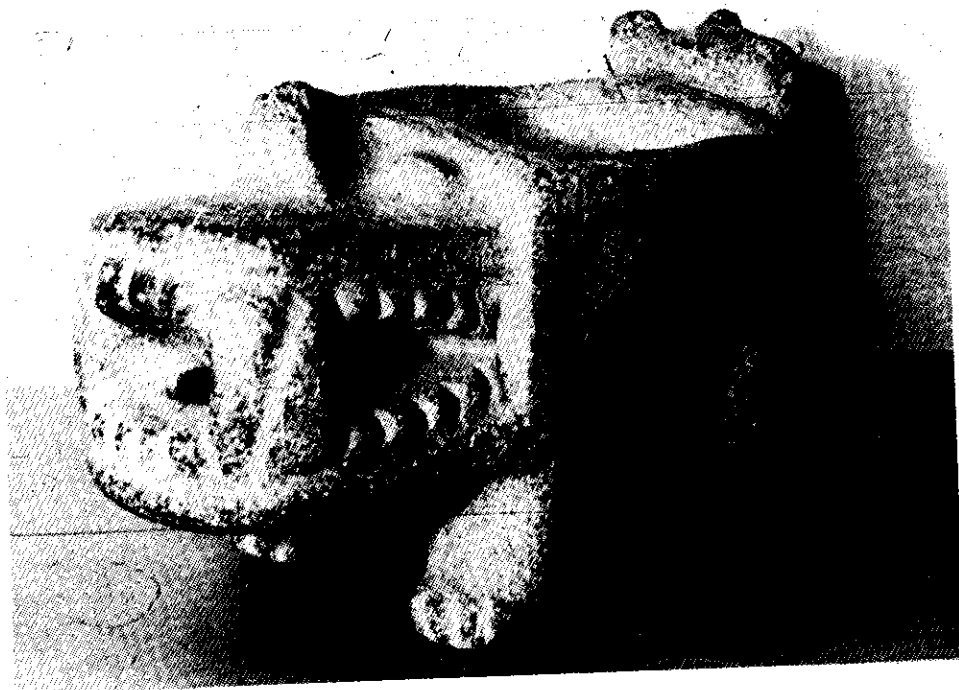


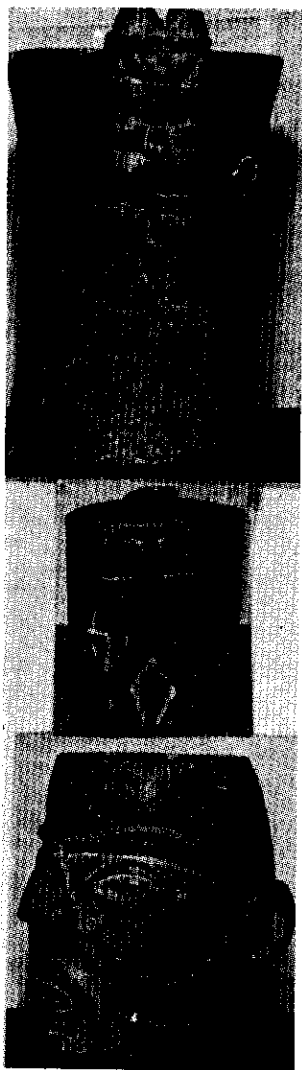
Gráfica 9.

Gráfica 10.

Gráfica 11.

Gráfica 12.

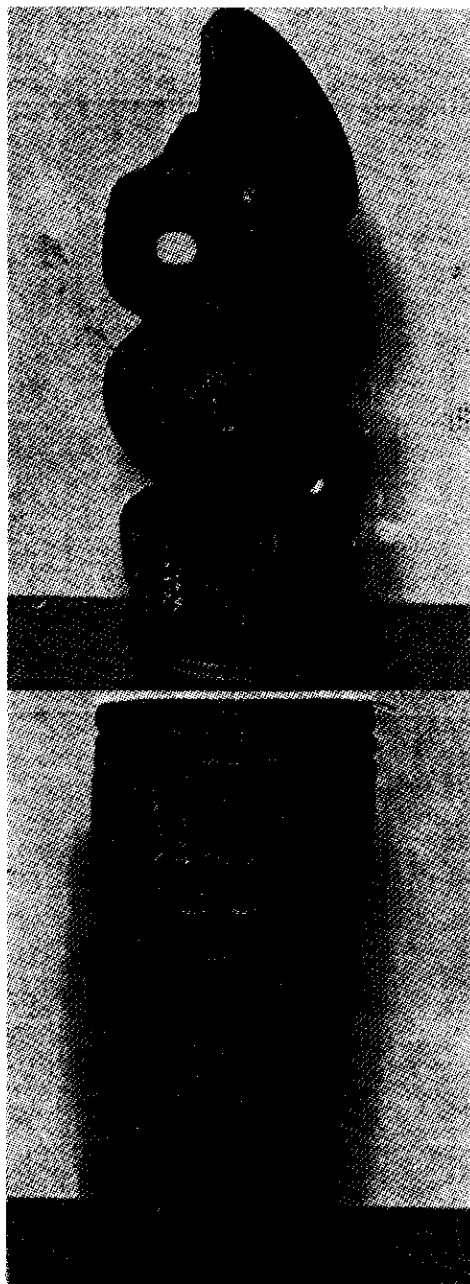




(Fotos,  
cortesía  
de la señorita  
Inés  
Maldonado).

Gráficas 13 y 14.

Gráfica 15.



Sauer establece que el cultivo de las plantas vegetativas antecede al del maíz y que el complejo básico, maíz, frijol y calabaza, se cultivó, en primer lugar, entre el sur de México y el norte de la América Central, es decir, en el área maya<sup>5</sup>.

La papa, de origen andino, se cultiva en la costa del Perú alrededor del comienzo de la era cristiana.

Así como la arqueología y la botánica señalan la procedencia septentrional de las culturas y de las plantas importadas en el Perú, así también las tradiciones peruanas, transcritas precedentemente, apuntan en la misma dirección.

La mitología comparada maya-andina no sólo coloca en el área maya el centro primario de las culturas peruanas, sino que establece su separación de ese foco primario en el curso de la Tercera Edad, que corresponde al horizonte Formativo. Tales informes coinciden con la realidad objetiva de la arqueología, puesto que las culturas peruanas importadas corresponden a este horizonte.

La arqueología centroandina establece que los agricultores del Formativo ocuparon las costas y valles bajos e interandinos antes que el altiplano boliviano y la cuenca del Titicaca.

Hay coincidencia, una vez más, entre arqueología e historia. Guaman Poma nos dice, en efecto, que los primeros agricultores ocupaban los valles y llanuras bajas. De sus pueblos de tierra baja se fueron a poblar en altos y cerros, y para defenderse comenzaron a edificar fortalezas que ellos llaman pucaras (*op. cit.*, pág. 49).

*Desplazamientos hacia el sur andino.*—Los arqueólogos concuerdan generalmente en reconocer el desplazamiento de las culturas agrícolas más antiguas desde el Perú a los Andes meridionales por la ruta del Altiplano, la cuenca del Titicaca y el sur de Bolivia hasta el noroeste argentino. Otra corriente se extendió, al parecer, por la costa del Pacífico hasta el norte de Chile.

Ibarra Grasso me dice que las más antiguas estatuillas del noroeste argentino son típicamente Machalilla, con *sustractum* Valdivia (informe personal). A. Rex González considera que la cerámica del noroeste argentino muestra relaciones con la de Huancarani, al sur de Tiahuanaco, que data de alrededor de 1200 antes de la era cristiana, y es pretiahuanaqueña; corresponde al Formativo Temprano (informe personal).

Continúan los movimientos de población de norte a sur de los grupos más antiguos de agricultores que se van desplazando hacia tierras australes debido a la presión de pueblos de cultura más avanzada.

Según dataciones radiocarbónicas, en la civilización de Tiahuanaco III

<sup>5</sup> C. O. Sauer, «Age and area of american cultivated plants», citadas Actas del Congreso de Americanistas, págs. 227, 229.



aparecen los primeros monolitos que no datan más allá de unos cuantos años antes de la era cristiana. En Tiahuanaco I y II no hay monolitos, según los datos proporcionados por los arqueólogos. Pero ya se conocía el chuño y se utilizaba la takia 600 años antes de J. C., según los hallazgos hechos por Ponce Sanginés.

Tales informaciones de la arqueología proyectan luz sobre el lento proceso de desarrollo de este centro ceremonial, que logró alcanzar una etapa de esplendor gracias al cultivo de la papa y otras plantas de altura, a la creación de nuevas técnicas culinarias, como el chuño y la domesticación de auquénides.

Este lento proceso de desarrollo corresponde probablemente a los aimarás, a juzgar por el testimonio de las tradiciones que conservan los urus, habitantes más antiguos de la región. Ellos recuerdan que el primer pueblo agricultor que invadió la cuenca del Titicaca fue el aimará, el único también que influyó a los urus del Titicaca, como se ha demostrado al tratar de esas culturas. Esos datos se apoyan, además, en las correlaciones etno-arqueológicas establecidas entre la cultura aimará y la de Tiahuanaco.

Pese a los milenios transcurridos entre la separación de los aimarás del centro primario de su cultura y la edificación del centro monumental de Tiahuanaco, su escultura lítica conserva rasgos centroamericanos, los cuales son notorios, además, en otros restos arqueológicos del altiplano surandino, como se verá en seguida.

En las gráficas 3 y 4 se ilustran dos esculturas de Pucará que se encuentran en el Museo Arqueológico de Lima. Representan a un individuo en posición sedente, que tiene con las dos manos una cabeza trofeo apoyada sobre su pecho. Esas esculturas ofrecen sorprendentes semejanzas con la de Nicaragua, ilustrada en la gráfica 9 del capítulo correspondiente.

En dicho museo se ven, además, dos estelas con grabados en relieve que representan una serpiente ondulante en posición vertical. En la parte superior del monumento hay una escotadura y un círculo en altoprelieve, como puede apreciarse en la gráfica 2. Esas estelas son similares a las que están ilustradas en las gráficas 7 y 8 del capítulo referente al arte lacustre de Nicaragua, que presenta las mismas convenciones figurativas. Todas representan el mismo motivo en la misma forma: la serpiente ondulante y erguida, el círculo en relieve en la parte superior y hasta la escotadura.

Al tratar de la cultura aimará se ha ilustrado otra estela similar que está emplazada en Mokachi, al sur de Copacabana.

Se hace notar, de paso, que la estela con escotadura, típica del área maya y de la América Central, es frecuente en el arte monumental del Perú. La encontramos en Chavín, Tiahuanaco, Pucará y otros sitios. La

escotadura no es una forma arbitraria; cumple la función de un marcador astronómico, como se verá más adelante.

Hay otras afinidades notorias entre el arte de Tiahuanaco, el maya preclásico y el centroamericano. La fila de ganchos en posición invertida que enmarca el rostro del personaje central esculpido en la Puerta del Sol, por ejemplo, es idéntica a la que decora el canto de los metates escultóricos en la América Central. La propia figura divina, de la que irradian rayos, tiene un aire de parentesco con la que está representada en una estatuilla de barro del preclásico maya, ilustrada precedentemente.

La doble cruz de Tiahuanaco, tan esmeradamente esculpida (ver ilustraciones pertinentes), es frecuente en el maya preclásico. La encontramos, por ejemplo, en un monumento de Palo Gordo como único motivo. La cruz doble es omnipresente en el arte centroamericano, principalmente en grabados rupestres. Alcanza su máxima expresión artística en Tiahuanaco.



Muchos rasgos del arte tiahuanaqueño recuerdan el de la América Central. El personaje barbudo de la estela descubierta por Bennett (figura de la derecha) evoca el tallado de algunas estatuas chontales. La cara alargada, cejas unidas a la nariz, ojos redondos en alto relieve, larga nariz, boca rectangular y posición de las manos, que se aprecian mejor en la estatua que en el dibujo, son rasgos arcaicos que encontramos en el maya preclásico, en el arte centroamericano y el tarasco. Sobre el pedestal —que también es un rasgo maya y centroamericano— se ven dos animales, probablemente felinos, que recuerdan la trilogía plasmada en



esculturas de Manabi y Callejón de Huaylas. Los zig-zag del rayo que adornan el tocado identifican a esta deidad como un dios del rayo, que consiste en un triunvirato en la mitología, como en la arqueología. El motivo felino humanizado, el individuo que muestra las costillas, el jorobado, figuras de ancianos arrugados, el lagrimón, la cabeza trofeo, el motivo *alter ego*, son también rasgos mayas y centroamericanos. El ojo en forma de semicírculo sobre una línea horizontal, típico de San Agustín, se estila en algunas figuras tiahuanacotas. Su antecedente más remoto parece encontrarse en una figurilla de barro del preclásico maya, encontrada en Chauchicupe, departamento de San Marcos, Guatemala. Tiene 20,2 cm. de alto y se exhibe en el Museo Arqueológico de Guatemala.

Al tratar de las culturas centroamericanas se ha resaltado algunos rasgos que pueden ponerse en relación con el arte de Tiahuanaco. Esas relaciones han sido notadas por otros investigadores.

Pero sigamos adelante con el arte andino meridional.

*Los amuletos de la tumba de Calli-icho.*—En una tumba de Calli-icho (Charazani), Bolivia, se encontró una caña con interesantes dibujos pirograbados que se analizan en seguida. La caña tiene 4,5 cm. de circunferencia por 15,5 cm. de largo; puede verse en el Museo Tiahuanaco de La Paz, junto con otros tubitos pirograbados del mismo estilo.

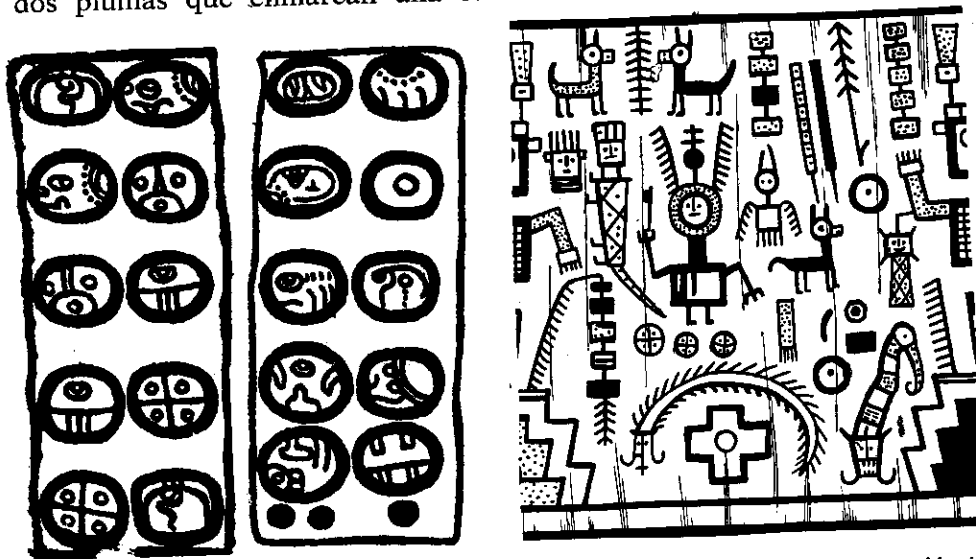
Se reproduce, a continuación, los diseños grabados al fuego sobre la caña de Calli-icho<sup>6</sup>. Constituye un valioso documento ilustrativo del pensamiento escatológico indígena y, a la vez, un excelente material comparativo.

En la parte central inferior se ve una cruz que señala el emplazamiento del muerto en el círculo que está grabado en la intersección de los brazos; el eje este-oeste de la cruz señala la dirección que ha de emprender el espíritu del muerto en su viaje al Más Allá. Tal interpretación deductiva se basa en costumbres funerarias panamericanas vigentes todavía entre los mayas. Los chortis colocan sus muertos en el centro de una cruz formada por cuatro velas colocadas en los puntos cardinales. Los quekchis trazan una cruz con sangre en el fondo de la cava funeraria, porque el rojo es el color que indica el camino del cielo, en concomitancia con el brazo de la cruz que apunta hacia el este.

Tales prácticas funerarias tienen su paradigma mítico en el episodio del viaje de Vukup Hunahpú, el primer muerto que aparece en el *Popol-Vuh*. Al llegar a una encrucijada de cuatro caminos ignora el rumbo que ha de seguir, y equivocadamente toma el camino negro que le conduce a la mansión de los seres malignos que le sacrifican. Pero su hijo Hunahpú muestra el buen camino, que es el rojo.

<sup>6</sup> De la citada obra de Enrique Oblitas Poblete.

Sobre la cruz se extiende, en forma de arco, la serpiente emplumada, cuya lengua termina en una cruz. El personaje central, arriba de la serpiente emplumada, está cargado de símbolos que le identifican como un dios solar, que es también el dios de los muertos. De su cabeza parten dos plumas que enmarcan una esfera coronada por una doble cruz.



La figura de la izquierda corresponde a dos glifos Lamat, uno Muluc y otro Ahaú, en el *Códice Peresianus*.

El rostro rodeado de un círculo concéntrico sugiere la imagen del sol. Los rasgos de la cara se asemejan a los del glifo maya *Ahau*, que representa al sol.

A la derecha se ve una serpiente híbrida. Una cabeza es de ofidio, la otra de un pájaro de largo pico. El motivo ave serpiente ha sido analizado en varias oportunidades. La presencia del ave puede interpretarse, según las creencias mayas y centroamericanas, en el sentido de que ella sube el alma del muerto hacia el cielo. En la página 3 del código de Dresden, un ave de largo pico, perchado en la cima del árbol de vida, jala el espíritu del muerto, figurado por una cuerda.

Un ave con cabeza humana (motivo hombre-pájaro tan frecuente en el arte americano), rostros humanos, tres animales y figuras geométricas completan este cuadro que representa a los espíritus tutelares del muerto. Entre los símbolos llama la atención un círculo con un punto en el centro, equivalente al glifo maya *kin*, y tres círculos divididos por una cruz, con un punto en cada intervalo. Estos signos son similares al glifo Lamat de la epigrafía maya, en tanto que el círculo con su punto

central puede compararse al glifo *Muluc*. En la fila de cuadretes con puntos puede apreciarse en el segundo (de arriba abajo) el ideograma cósmico, que también es un símbolo panamericano que se reproduce en jeroglifos mayas.

Una línea vertical cruzada por nueve horizontales sugiere una escalera en lo alto del cuadro que hace pensar en la escala para subir al cielo, de las escatologías maya y centroamericanas. El nueve es un numeral sagrado para mayas y aimarás. Corresponde entre los mayas a los nueve señores de la noche que aúnan sus esfuerzos en el inframundo para favorecer la germinación de la semilla, así como la metamorfosis del muerto. La equiparación del ciclo vital de las plantas con el del ser humano es general en las culturas americanas; se refracta en la palabra quechua para designar a la momia: *mallaqui*, vocablo que significa también almacigo (J. Llosa).

La costumbre de colocar con el cadáver trozos de caña adornados con figuras simbólicas es genuinamente centroamericana. La encontramos, por ejemplo, entre los cunas que colocan en el ajuar del muerto siete tallos de caña brava, pintados de rojo y adornados con plumas para «abrir» el camino al difunto.

De sumo interés para el estudio histórico de los jeroglíficos mayas son los símbolos, idénticos o semejantes a los glifos *Lamat*, *Muluc*, *Ahau*, *Kin* y el ideograma cósmico de cinco puntos, grabados en el ajuar funerario. Estos signos y otros más, como el símbolo bandas cruzadas y el glifo rayo solar, por ejemplo, son omnipresentes en el arte del Formativo.

A propósito de tumbas hay que mencionar las de pozo con cámara lateral que se encuentran en Santiago de Machaca, Bolivia (Ponce Sanginés, informe personal), en San Juan (Ibarra Graso) y en el noroeste argentino (Stan Long), que nos remiten al área maya de donde son originarias.

Se hace notar que, además de los elementos simbólicos: hombre-pájaro, ave-serpiente y serpiente emplumada, el arte surandino ofrece los motivos del felino-serpiente, el felino-pájaro y la doble cabeza felínica.

*El monolito de Quillacollo.*—Siguiendo hacia el sur encontramos en Quillacollo un monolito de factura muy primitiva. Está emplazado al pie de un gigantesco montículo de tierra de más de 100 metros de diámetro por cinco de alto. Esas enormes masas de tierra son características de las culturas Medias americanas.

Dick Edgar Ibarra Grasso ofrece los datos siguientes acerca de ese vetusto monumento. El tipo es sumamente primitivo, ya que es poco más que un poste de piedra sin ninguna clase de pulimento. La parte superior está ligeramente ensanchada y grabada toscamente. Mide 104 cm. de alto por 17,5 cm. de anchura en la parte media. Altura de la cabeza, ligeramente saliente, 28 cm.; parte adicional sobre la cabeza, 9 cm. de alto. Boca

grabada, nariz rota, ojos 4 por 3,5 cm. En la parte superior del monolito hay cavidades o «tacitas» de ofrenda, que son bastante comunes en el noroeste argentino y en Chile; están cavadas en grandes piedras aisladas, cerca de corrientes de agua.

Muy importante es que en la parte superior del monolito aparece una segunda cara en el anverso, mucho más simple todavía. No presenta parte adicional sobre la cabeza, como el rostro del frente.

El enorme montículo de tierra asociado al ídolo corresponde al horizonte de la cerámica monócroma, que contiene, además, hachas de piedra, fuentes circulares de piedra y otros objetos. Este horizonte caracteriza la cultura agrícola más antigua de la región andina de Bolivia, posiblemente anterior a 500 antes de la era cristiana. En este nivel se encuentra, además, piedras con «tacitas» en las vecindades de Mizque y Cochabamba. Una roca de dos metros de alto por el doble de anchura en la base tiene la parte superior horadada por numerosas cavas de ofrendas, de forma hemisférica y diversas rayas como canales.

En los alrededores de esas piedras sagradas se encontró innumerables restos de cerámica tosca y monócroma, entre ellas figurillas tricéfalas, como la que reproducimos en la pág. 1793.

Estilísticamente, el monolito de Quillacollo ofrece relación con las cabezas naturalistas de Oruro, del sur de La Paz y oeste de Cochabamba que corresponden al mismo nivel cultural. Esta cultura debe proceder del Perú, sin duda por difusión a través de Bolivia, y se extendió hasta el noroeste de la Argentina, aunque su desarrollo allí es más reciente. A ella pertenecerían los monolitos de Tafi y La Candelaria I, en el noroeste argentino, que datan de los comienzos de nuestra Era<sup>7</sup>.

El tosco monolito de Quillacollo representa un ídolo del culto a la fertilidad. Las «tacitas» de la parte superior en las que probablemente se vertía agua, cumplían, al parecer, la misma función que las cavas hemisféricas talladas en roca, que constituyen altares simbólicos del culto al agua y se encuentran en la misma región. Esos altares de atracción mágica de la lluvia son conocidos en las culturas Medias, desde el sureste de Norteamérica hasta el noroeste de la Argentina y Chile.

Al tratar de los ritos aimarás se ha hecho referencia a una escultura de Tiahuanaco, que tiene un pequeño depósito y una acanaladura por donde corría el agua, cuya función debía ser la misma que la del monolito de Quillacollo.

Con respecto al ídolo bifronte hemos visto que ese tipo de monumento es característico de la cultura maya, como de las Formativas. En el Perú lo encontramos en Pachacamac, Condorhuasi y otros sitios, donde el

<sup>7</sup> D. E. Ibarra Grasso, «El monolito pre-tiahuanacota de Quillacollo», en *Homenaje a Fernando Márquez Miranda*, Madrid, 1964, págs. 205, 212.

mismo tema muestra un gran desarrollo artístico, como se verá más adelante.

Rasgo sobresaliente del citado monolito es la boca con las comisuras caídas, formando un arco, como puede apreciarse en la gráfica 5. El mismo estilo de boca es frecuente en estatuillas mayas del preclásico inferior, ilustradas precedentemente.

Asimismo, el idolillo de tres cabezas o tres caras, que representa la concepción de un dios en tres personas registrada en mitologías maya, chibcha y peruana, se expresa en la misma forma en el arte de las culturas Medias. Obsérvese el estilo de los ojos en diagonal, rasgo típico de culturas preclásicas del área maya, de Chupícuaro y de Guerrero.

Gregorio Cordero, director del Museo de La Paz, llama mi atención sobre un grupo de cerámica que ofrece grandes semejanzas con la alfarería centroamericana. Unos vasos con altos soportes trípodes encontrados en Sapecho, Alto Beni, se parecen a otros de Costa Rica y Panamá. Una olla que tiene un agujero en la base, para verter chicha en los campos de cultivo, puede compararse a otro vaso de Honduras, ilustrado precedentemente, y a las llamadas pakchas del Perú.

Estos artefactos están en exhibición en el Museo Tiahuanacu, de La Paz.

Ciro René Lafón, del Museo Etnográfico de Buenos Aires, me mostró unos vasos monocromos de paredes gruesas con figuras escultóricas de aves en los bordes, encontrados en Malabrigo, río que desemboca en el Paraná (provincia de Santa Fe). Considera que esos vasos son guaraníes, pero no muy antiguos, y reflejan influencias subandinas. Esa cerámica es muy similar a la que encontré en el área paya de Honduras. El mismo tipo de cerámica se encuentra en Las Charcas. J. Schobinger me escribe al respecto que esa cerámica es típica del litoral fluvial de la Argentina (provincia de Santa Fe), anterior a la ocupación de los guaraníes, que llegaron a esa zona muy poco antes de la Conquista (carta 8 de enero de 1970).

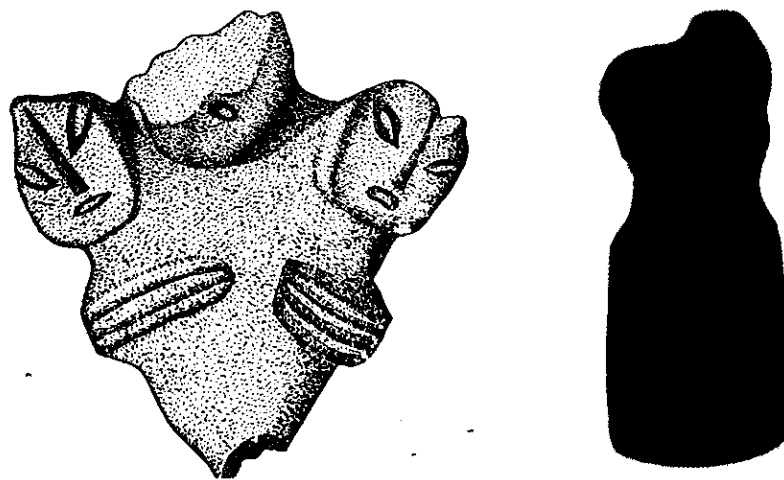
*El noroeste argentino.*—Marcelo Bórmida, del Museo Etnográfico de Buenos Aires, me informa que en la región de Jujuy hay bolas de piedra de 12 a 15 cm. de diámetro, pero insiste que no deben confundirse con boleadoras. En todo el noroeste argentino hay, además, piedras o rocas con tacitas. Tanto la esfera monolítica como los altares simbólicos del culto al agua son elementos diagnósticos de culturas Formativas en todo el continente. Las esferas monolíticas alcanzan sus mayores dimensiones en Costa Rica (ver ilustraciones pertinentes).

A estos elementos características de culturas Medias pueden agregarse: esculturas representativas del «suplicante», que Núñez Regueiro llama «ídolos suplicantes», tan comunes en el preclásico maya y en culturas centroamericanas; son inconfundibles por su fuerza expresiva.

En la gráfica 14 se ilustra una de esas pequeñas esculturas líticas de 15 cm. de alto que representa una mujer en estado de gravidez mirando esforzadamente hacia el cielo, con las manos bajo el mentón. Su cabeza parece la de un pájaro. Obsérvese la perfecta esfericidad del vientre, según análisis de otras figuras similares del occidente de México, del norte de Suramérica y de los amuletos aimarás; simboliza a la deidad lunar en su forma astral, esto es, la fase de plenilunio. Esta figura de la diosa Madre, por sí sola, nos revela que la sociedad agroalfarera del noroeste argentino se regía por el derecho materno y computaba el tiempo por medio de un calendario de fases lunares, que son rasgos característicos fundamentales del Formativo panamericano.

Esa estatuilla, que puede verse en el Museo de La Plata, corresponde a la cultura de Condorhuasi, pero no es insólita. Hay varias esculturas de «suplicantes» que alcanzan hasta 50 cm. de alto. Algunas se exhiben en el Museo de La Plata.

En cuanto al carácter femenino de las culturas del noroeste hay muchos testimonios al respecto. Representaciones de maternidades, incluso el tipo de la mujer sentada con las piernas en posición horizontal, abundan en la región. Forde se refiere a una figurilla femenina, «crude female», de Candelario, que tiene los ojos al estilo grano de café (*op. cit.*, página 79), que es otro rasgo común de las culturas Medias. Por otra parte, la frecuencia del «suplicante» en el Formativo pone de manifiesto que los hierofantes usaban la misma postura ritual para implorar a los dioses.



Todos los elementos que encontramos en las culturas del noroeste argentino, ya sean líticas o alfareros, muestran afinidades con culturas del horizonte Formativo y del maya preclásico.

El menhir o pilar, por ejemplo, tan frecuente en esa cultura argentina. Los hay de diferentes tipos, desde simples monolitos sin decoración hasta monumentos artísticamente grabados con motivos antropomorfos, zoomorfos o geométricos. Tales diferencias sugieren una evolución *in situ* del arte lítico. Algunos son monumentos funerarios, otros sirven de pilares, emplazados en la entrada de recintos formados por grandes piedras, como ocurre en la cultura taino, en la América Central, en el Ecuador, el área tarasca y otras regiones del Formativo.

El ejemplar que se ilustra en la gráfica 6, depositado hoy en el Museo de la Universidad Nacional de El Rosario, es, como el monolito de Quillacollo, un poste de piedra coronado por una cara en la parte superior y con las manos replegadas sobre el pecho. Tienen cuatro dedos. Boca y ojos, estilo tiahuanacota. El gorro cónico es omnipresente en el Formativo panamericano. Alberto Rex González y Víctor Núñez Regueiro ilustran cinco columnas grabadas de El Mollar y Tafi<sup>8</sup>, de las que se reproducen cuatro en las gráficas 7-10.

No podía faltar en la cultura del noroeste argentino la representación del felino, tan característico del Formativo. En la gráfica 11 se ilustra una fuente ceremonial de Catamarca, hoy en el Museo de La Plata. Resalta como centro de interés la enorme boca dentada, armada de colmillos, que forman una N, rasgo típico y exclusivo del Formativo panamericano, particularmente de la América Central y del maya preclásico. Dos cabezas de tigre, una a cada lado, adornan el mortero ceremonial ilustrado en la gráfica 12. Corresponde a la cultura Condorhuasi y puede verse en el Museo de La Plata. El motivo del felino bicéfalo se encuentra también en el arte de Tiahuanaco. En el monolito se ilustra las manchas de su cuerpo. Los rasgos de la cara consisten en tres puntos dispuestos en forma triangular, convención figurativa propia del arte de la América Central, del maya preclásico y de otras culturas Medias.

Núñez Regueiro me dice que las esculturas representativas de felinos y de «suplicantes» aparecen en el noroeste argentino desde la época más antigua.

Poco conocido, pero de gran importancia, es el motivo ave-serpiente, modelado en las asas de una escudilla de la cultura Ciénaga. El ave es un buitre que sujeta con su pico un pequeño reptil o saurio, confeccionado con mucho detalle. La cabeza de este animal está insertada totalmente dentro del pico; tiene los ojos y la boca hechos por incisión. Los ojos han sido realizados mediante la aplicación al pastillaje de una porción circular de arcilla y luego indicadas las pupilas mediante una incisión. El fragmento se destaca por la presencia del apéndice que representa un

<sup>8</sup> A. Rex González y Víctor Núñez Regueiro, «Preliminary Report on Archaeological Research in Tafi del Valle, N. W. Argentina», en Akten des 34 Int. Am. kongres Wien 1960, pág. 489, fig. 4.

ave y un reptil. En la alfarería Ciénaga, lo más conocido son los motivos de jaguares, tigrillos, saurios y simios.

Eduardo E. Berberian y Jorgelina García ilustran esta figura espectacular, así como otro fragmento que representa un mono araña<sup>9</sup>.

Son frecuentes las pequeñas esculturas líticas que representan animales: aves, felinos, serpientes, armadillos, etc., en la región del noroeste.

Asimismo, las pipas escultóricas de piedra decoradas con motivos antropomorfos o zoomorfos son omnipresentes. Pueden verse varios ejemplares en los Museos de La Plata, de la Universidad del Salvador, en Buenos Aires y en el Museo de Historia Provincial de El Rosario. Esas pipas líticas recuerdan las del sureste de Norteamérica, las guaimis y otras a las que se ha hecho referencia.

También hay hachas monolíticas con garganta y decoradas con motivos zoomorfos, como la que se ilustra en la pág. 1730. Fue localizada en Catamarca y está depositada en el Museo de Historia Provincial de El Rosario. Hachas con garganta son frecuentes en el sureste de Norteamérica y en el Perú (Tello).

Existen también algunas máscaras de piedra con pintura facial del período Temprano. Una, de 32,5 cm. de alto, encontrada en Belén, provincia de Catamarca. Se exhibe en el Museo Quiroga. La gráfica 14 muestra un vaso ceremonial de piedra, del mismo período Temprano, localizado en Cerro Negro, Tinogasta, provincia de Catamarca. Puede verse en el Museo Quiroga. Obsérvese el triple cuadrante que representa, sin duda, figuras cósmicas. El mismo motivo adorna un plato de Tiahuanaco, que se exhibe en el Museo del Cincuentenario, en Bruselas. Otro vaso ritual de piedra de 22 cm. de alto, con una representación antropomorfa esculpida en alto relieve en el borde (gráfica 15), procede de Agua Colorada, Valle Viejo, provincia de Catamarca; está depositado en el Museo Quiroga. El vaso que sigue, también de piedra, tiene 10 cm. de alto y corresponde a la cultura Aguada. Fue encontrado en La Falda; hoy puede verse en el Museo de la Universidad de Tucumán. Tiene grabada en la frente una figura antropomorfa con las piernas flexionadas y los brazos separados del cuerpo. Una de sus manos está sustituida por el signo de la cruz. Tales convenciones figurativas nos remiten al arte centroamericano. Otro vaso de piedra de 18 cm. de alto representa una cabeza humana. Su procedencia es desconocida.

Todas las gráficas presentadas, salvo las del monolito de Quillacollo y las reproducciones de Rex González y Núñez Regueiro, se deben a la gentileza de la señorita Inés Maldonado, de El Rosario.

En el Museo de Mannheim puede verse la escultura lítica, poco conocida, que se reproduce en la gráfica 1 del catálogo del Voelkerkundliche

<sup>9</sup> E. E. Berberian y Jorgelina García Azcárate, «Dos Manifestaciones plásticas de la cultura arqueológica «La Ciénaga» del Noroeste argentino», en *Revista del Instituto de Antropología*, Córdoba, 1975, págs. 13, 15.

Sammlungen, del Stadt Mannheim. Henning Bischof, director de la sección americanista de dicho Museo, me dice que esta pieza de estilo Tiahuanaco procede del sur andino, probablemente del noroeste de Argentina, pero no puede precisarse su exacta localización. Resaltan en esa escultura rasgos mayas y centroamericanos, como la forma de la cabeza semicircular y plana arriba, nariz prominente, manos con cuatro dedos y el tocado cruciforme, mejor dicho, en forma de T invertida, como el glifo Ik. Ese tipo de tocado se encuentra también en el maya preclásico, Nicaragua, Venezuela y Colombia. La forma flexionada de las piernas corresponde al mismo horizonte y al preclásico maya.

El ídolo bifronte y el que tiene dos cabezas, una en la parte inferior del cuerpo, son también rasgos que apuntan en la misma dirección.

Asimismo los sistemas de entierro, dentro de habitaciones (Rex González), en cistas forradas con lajas planas verticales, como las de Pucara de Rinconada, provincia de Jujuy; en tumbas de pozo con cámara lateral (Stan Long), nos remiten al área maya y la centroamericana.

Víctor A. Núñez Regueiro me dice que, a menudo, se encuentra pintura roja en los entierros; este rasgo es panamericano.

La cerámica más antigua es monocroma, de base predominantemente cónica, Tafi, Chulpampa, Pichalo, San Pedro I (Rex González y J. Antonio Pérez). Los citados investigadores consideran que esa cerámica es más afín a Guañape, en el Perú, que al horizonte de Cupisnique.

No se ha realizado, hasta la fecha, ninguna investigación de escultura comparada, y los estudios comparativos entre la alfarería americana y la cerámica del noroeste argentino son muy escasos.

De ahí el interés de investigaciones, como la de Keith A. Dixon, acerca de la distribución geográfica del vaso culinario en forma de zapato que se difunde desde el sureste de Norteamérica hasta el noroeste argentino y el norte de Chile, a partir de un centro común. El citado investigador considera que las rutas de difusión de la técnica culinaria están vinculadas a esta pieza de cerámica y sitúa su centro de origen en el área maya, como puede apreciarse en su exposición y el mapa de distribución que publica en la página 581 de su trabajo<sup>10</sup>. Aunque no puede aceptarse sin reservas las fechas y rutas marítimas de difusión que presenta Dixon en su mapa, sin embargo esa clase de trabajo a escala continental es necesario para el estudio y conocimiento del Formativo panamericano.

El mencionado mapa de distribución es válido en sus grandes lineamientos. No es sorprendente que Dixon sitúe el centro de origen de este tipo de cerámica en el área maya, de donde se difunden otros elementos de alfarería, como se difunde la escultura americana y las tumbas de pozo con cámara lateral.

<sup>10</sup> Keith A. Dixon, «Culinary Shoe-Pots: The interamerican diffusion of a cooking technique», en Actas y Memorias del Cong. Int. de Americanistas, México, 1962, págs. 579-586.

Al igual que en el noroeste argentino, la cerámica del norte de Chile es monocroma. En cambio, no existen esculturas que puedan compararse a las del noroeste argentino. Grete Mostny encontró en campos de cultivo, en el extremo nordeste de Chile, varias piedras con indicación de un rostro humano. Fueron trasladadas al Museo arqueológico de Calama y al de Historia Natural de Santiago. Esas toscas representaciones líticas del dios protector de las sementeras son poco conocidas y no pueden compararse a ninguna escultura americana<sup>11</sup>.

Con respecto a Chile considero importante el hallazgo de maíz primitivo, de frijoles (*Ph. vulgaris*) y calabaza en San Visaca, provincia de Coquimbo, que data de alrededor de tres mil años antes de la Era Cristiana. (Informe personal de Jorge Iribarren Ch., director del Museo Arqueológico de La Serena, Chile.)

*Conclusiones.*—De la presentación de algunas esculturas del noroeste argentino se desprenden algunas conclusiones de interés para la historia del Surandino y la del noroeste de la Argentina. Esas culturas corresponden originalmente al Formativo Temprano y están vinculadas a la centroamericanas, a la maya preclásica y a otras culturas del mismo horizonte. El arte de esa región expresa, en una u otra forma, ideas religiosas fundamentales que no varían en culturas más avanzadas.

Desde el punto de vista arqueológico, el carácter de Formativo Temprano de las culturas del noroeste argentino resalta de las comparaciones de su cerámica con Machalilla, Valdivia (Ibarra Grasso) y Guañape (Rex González). Además no existe ninguna evidencia de influencias Cupisnique-Chavín en este horizonte, que es claramente anterior a la fase clásica de Tiahuanaco (Rex González y José Antonio Pérez, *op. cit.*, pág. 254). El Formativo Temprano finaliza con el impacto cultural de la expansión Huari-Tiahuanaco, seguido, más tarde, de las corrientes incaicas.

Las evidencias de la arqueología sugieren que las culturas del sur andino y del noroeste argentino formaban dentro de sus variantes locales una sola área cultural, en el sentido homotaxial. Tales culturas se relacionan con las más antiguas del Perú y del Ecuador.

A este horizonte corresponden el nivel inferior de Tiahuanaco, Huancarani, el norte y noroeste del lago Poopó y Chiripa, en las orillas meridionales e islas del Titicaca<sup>12</sup>. Rex González, especialista de las culturas del Noroeste argentino, las relaciona con Huancarani, que data de alrededor de 1200 antes de la Era Cristiana (informe personal).

Se trata de la primera cultura agrícola que se extiende al sur de Bolivia y se superpone directamente sobre la última fase de la cultura pre-

<sup>11</sup> Grete Mostny, «Santos de los Antiguos», en el libro homenaje a Pedro Bosch Gimpera, México, MCMLXIII, págs. 321, 326.

<sup>12</sup> C. Ponce Sanginés, «La cerámica de la época I de Tiahuanaco», Congreso de Americanistas de Lima, 1970.

cerámica de Ayampitín. Ofrece rasgos (cerámica monocroma, rojiza, incisa, figurillas de dos y tres cabezas) que recuerdan la alfarería centroamericana<sup>13</sup>.

Las culturas de este horizonte de contradicción tuvieron un desarrollo desigual. De allí surge el gran centro monumental de Tiahuanaco, centro religioso y comercial que evolucionó más aprisa gracias a las condiciones particulares de la cuenca del Titicaca, que no se reproducen en otras partes. La domesticación de la llama y la técnica culinaria del chuño permitieron a sus habitantes un grado extraordinario de movilidad que les habilitó para dominar vastas regiones (ver cap. «Aimarás»). La grandeza de Tiahuanaco está testimoniada en la expansión de su arte.

En suma, el panorama cultural histórico de los Andes meridionales y del noroeste argentino parece claro. Poblaciones cuya cultura corresponde al Formativo Temprano fueron desplazadas de Norte a Sur por culturas más avanzadas.

Invaden los Andes meridionales más de un milenio antes de la Era Cristiana y llegan al noroeste argentino alrededor de quinientos años antes de C., y a Chile al comienzo de nuestra Era, cuando las culturas de los Andes centrales, que parten de un Formativo más avanzado, estaban ya en pleno desarrollo. Aunque cronológicamente más recientes, las culturas del noroeste argentino y del norte de Chile son etnológicamente más antiguas que las centroandinas.

Esas oleadas culturales no llegan a los Andes meridionales, Argentina y Chile de manera sincrónica, sino en épocas diferentes; Tafi, por ejemplo, es más antiguo que Aguada.

Sobre el particular, Víctor A. Núñez Regueiro manifiesta: «Varias culturas distintas confluyen en los primeros momentos ofreciéndonos un variado panorama. Las culturas de Tafi, Campo Colorado, Saupil, Condorhuasi, Alamita, Ciénaga, etc, se diseminan por regiones más o menos extensas y entran en contacto unas con otras originando un activo intercambio que va a dar lugar a intensos procesos de aculturación. La agricultura fue intensamente complementada por la caza y la recolección. No hay indicio de la utilización del riego en el Formativo Temprano.»

Los fechados anteriores a nuestra Era nos indican la existencia de Río Diablo en 540 antes de C.; Saujil, en 450; Tafi, en 346, y Ciénaga I, en 280 antes de la Era Cristiana. Campo Colorado, en 55 A. D.; Alamita, 300 A. D.<sup>14</sup>.

Así finaliza nuestra visión panorámica de las culturas Formativas, desde el sureste de Norteamérica y las Antillas hasta el norte de Argentina y Chile, a donde llegan las manifestaciones más australes del Formativo Temprano. Las culturas Medias o femeninas son las más extendidas en el continente americano.

<sup>13</sup> Dick E. Ibarra Grasso, «La más antigua cultura agrícola de Bolivia», *Rev. de Antropología*, Universidad de Sao Paulo, junio de 1956, págs. 47, 52.

<sup>14</sup> Víctor A. Núñez Regueiro, «Conceptos instrumentales y marco teórico», citada *Revista del Inst. de Antropología*, de Córdoba, pág. 177.

## 47. UN PASEO ARQUEOLOGICO POR EL PERU

Para cambiar un poco invito al lector a dar un paseo conmigo a través del Perú arqueológico. He recorrido gran parte del país lo mismo que Bolivia, acompañado a veces por Rebeca, mi esposa, que ha sido para mí una excelente guía.

El conocimiento del ámbito andino nos familiariza con su accidentada topografía y permite una mejor apreciación de los monumentos y relaciones interculturales, condicionadas, en parte, por la geografía.

Es notorio, por ejemplo, que una de las vías de penetración desde la costa hacia el laberinto andino es el Callejón de Huaylas, por el desfilaro del río Santa.

Grande es el contraste entre ambas regiones. Situado en un valle de la Sierra, el Callejón brinda al viajero sus verdeantes paisajes dominados por la Cordillera Negra y los picos nevados de la Cordillera Blanca, impresionante estampa alpestre que ha dado a este sector el nombre de Suiza peruana. En cambio, la costa es desértica, salvo los oasis creados por la mano del hombre.

Las relaciones entre ambas zonas están testimoniadas en las afinidades de la cerámica Santa, Viru y Mochica, con la del Callejón.

Entre Huaras y Chavín, las comunicaciones se realizan fácilmente, salvando las enhiestas cumbres de la Cordillera Blanca por el *thalweg* de Kirrawanki, de manera que el indio podía cumplir sus peregrinaciones a la ciudad santa y regresar el mismo día. Se acorta considerablemente el trayecto, muy escabroso, por otra vía.

Hoy el viaje se realiza por una carretera construida sobre precipicios escalofriantes o laderas escarpadas. Cruza las cimas invioladas de la Cordillera a 4.500 metros de altitud por un túnel de 485 m. de largo. La vía corta y sin obstáculos entre el Callejón de Huaylas, densamente poblado, y Chavín es la tradicional que comunica antiguos centros ceremoniales.



Esos viajes ofrecen, además, la oportunidad de entrar en contacto con los indígenas. Notoria es la actividad de la mujer, que camina hilando su lana, como los aimarás. Son las mujeres que brindan al viajero artículos de artesanía, comidas, bebidas y platos regionales. Ellas mantienen la tradición serrana de que la mujer es el elemento activo, tanto en la agricultura como en el comercio y la preparación de alimentos.

### Chavín

Llegamos a Chavín en el momento en que se estaba descubriendo la primera de dos columnas cilíndricas, de 2 m. de alto por 58 cm. de diámetro, que enmarcan el pórtico de entrada al templo denominado «El Castillo».

Este impresiona por su magnitud, por la enorme masa de materiales acumulados en su edificación, por las grandes dimensiones de sus bloques de piedra tallados y pulidos, sus galerías interiores y su arte, expresado en figuras delicadamente incisas de felinos, cóndores y serpientes, volutas, dibujos geométricos y finos arabescos.

A la grandiosidad de las construcciones arquitectónicas corresponde la enorme amplitud de la gran plaza ceremonial, bien nivelada y rodeada, al norte y al sur, por terrazas de grandes proporciones.

Mi esposa y yo sacamos en 1955 el primer calco de los grabados que decoran la columna (gráfica 2). Obsequiamos dos copias de ese calco, tomadas por el artista Pedro Rojas Ponce, una al Museo de Arqueología de Magdalena Vieja, en Lima, y la otra al Museo de Arqueología de Guatemala.

Se ilustra en la gráfica 1 el dibujo de ese calco. Representa a un ave antropomorfizada con las alas extendidas en actitud de vuelo, hibridizada, además, con tigre y serpiente. Sobre la cabeza felínica, de agudos colmillos, sobresale la del ave de pico curvado en la punta; los rasgos del tigre aparecen en toda la figura mezclados con los del ave. En las alas, las axilas, el cetro, sostenido en posición horizontal, la cintura y hasta en los tobillos aparecen secciones o colmillos del felino. Asimismo, la serpiente está presente en la cabeza, en las alas, y en forma naturalista está distribuida simétricamente en cuatro partes, dos en la sección superior de las alas y dos en los extremos de la cola del ave. Los tres animales cimeros de la zootropía americana están inextricablemente fundidos en una sola entidad.

El zigzag del rayo está presente a lo largo del pectoral, en las alas, en la cola del ave, en el cetro y en el lagrimón de la lluvia que brota del ojo del ave con rasgos de serpiente.

El simbolismo de esas tres entidades divinas, amalgamadas en una

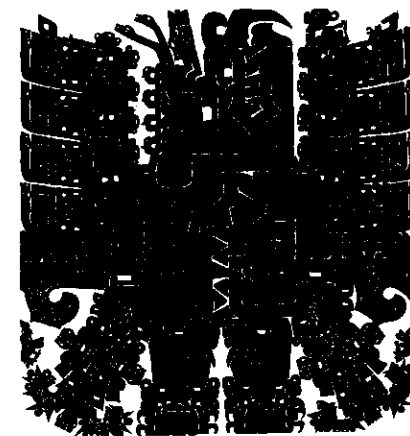
sola, parece claro. Representan la trilogía de la tempestad con sus símbolos correspondientes, el zigzag del rayo y el lagrimón de la lluvia.

Pero esto no es todo. En la disposición de las figuras se percibe la imagen del cosmos. Las cuatro parejas de serpientes en forma naturalista, para distinguirlas de los rasgos ofidiformes estilizados, están colocadas simétricamente en los cuatro ángulos del cuadro, que sugieren los cuatro rumbos del universo. Representan, sin duda, los dioses de la lluvia, equivalentes de los cuatro *Chac* de la tradición maya.

La cabeza del felino es completa en la parte superior del cuadro, pero a la que figura bajo la cintura y en los tobillos le falta la mandíbula inferior. Esta omisión no es arbitraria, y se explica a la luz de la arqueología y la etnografía mayas. En monumentos de esa cultura el monstruo de la tierra carece de mandíbula inferior.

Ya se ha dicho, en repetidas ocasiones, que el cuerpo humano es una réplica del universo, un microcosmos, a imagen y semejanza del cuerpo divino. Tales concepciones se objetivan en adornos corporales o en la indumentaria.

Se ha dicho también que la chaqueta que usan los quiché en la actualidad representa el cielo con sus símbolos correspondientes, entre ellos un sol resplandeciente y una tira de pequeños cordones verticales que simbolizan la lluvia que cae sobre la tierra. El calzón representa la tierra, que se objetiva por una cruz recortada en la parte trasera.



Partiendo de estas premisas puede interpretarse la parte superior del singular tríptico de Chavín como representación del cielo, y la inferior, de la tierra. Así se explica la doble función del felino, como disfraz del dios solar, arriba, y de la tierra, abajo de la cintura.

Este complejo chavinesco expresa, en forma grandiosamente sinté-



tica, las fuerzas universales que concurren en el drama de la fertilidad biocósmica.

El mismo complejo se representa en formas diferentes en otras culturas, como puede apreciarse, por ejemplo, en la figura que se reproduce a la izquierda. Nos ilustra sobre la complicada morfología de la iconografía chavinesca y la posibilidad de su reducción al análisis.

Después de nuestro paso por Chavín se descubrió la segunda columna, de estilo similar a la primera. Se reproduce a la derecha un dibujo de la misma, tomado de Michael Kan. Obsérvese que la cabeza del ave felino mira en dirección opuesta a la otra, es decir, que ambas dirigen la mirada al centro. Encontramos la misma disposición en las aves que enmarcan la figura central en la Puerta del Sol de Tiahuanaco.

Se ha dicho que la representación del felino es una característica típica del arte de Chavín. Este concepto debe rectificarse. Tanto o más jerarquía que el tigre tiene el ave celeste, así como la serpiente, inseparable de aquélla. En la escultura que se glosa aquí, la cabeza del ave del cielo figura en la parte superior del monumento y domina la del jaguar y de las serpientes. Ese tríptico tampoco es exclusivo de Chavín, sino característico de todas las culturas Formativas, y está asociado con otros animales de la zootropía americana, como el lagarto, el pez, el mono, etc., que también se encuentra en Chavín, como se verá más adelante.

En el curso de la presente exposición se ha llamado la atención sobre el motivo: serpiente yuxtapuesta a una cara de felino. Ese mismo motivo panamericano se objetiva en cabezas de tigre empotradas en una fachada del gran templo de Chavín.

En otras cabezas clavadas, que representan cabezas humanas, el ofidio se confunde con las arrugas del rostro o bien está distribuido en torno a los ojos.

En el arte maya se encuentra el mismo motivo en el glifo llamado «ojo de reptil», que consiste en una serpiente estilizada que rodea los ojos del dios B. de los códices. La asociación ave-felino se representa por un jaguar emplumado en el arte de Tikal<sup>1</sup>.

Aún hay más. Estas columnas que guardan la entrada del templo cual vigilantes cancerberos cumplen una función astronómica y calendárica, en combinación con el obelisco situado en el centro de la gran plaza. Esa función es concomitante con los símbolos grabados en dichas columnas, como se verá más adelante.

*Los ritos en el interior del templo.*—Entremos en las oscuras y misteriosas galerías del templo, donde los sacerdotes celebraban sus ritos secretos, fuera de toda mirada extraña.

<sup>1</sup> En el entierro 195 de Tikal puede apreciarse la figura de un tigre emplumado, que representa, como en Chavín, la asociación del ave con el felino.

El interior está estructurado en tres plataformas superpuestas, a imagen y semejanza de los pisos cósmicos: cielo, tierra, inframundo. Los corredores se cruzan en ángulo recto, dando acceso a diminutas capillas que se cerraban con puertas *ad-hoc*, sujetas a cuatro espigas. Su planta es cruciforme.

Tello nos dice que las galerías VII y VIII están orientadas hacia los cuatro puntos cardinales. De esta manera configuran la cruz cósmica con su orientación correspondiente. El planeamiento de ambas galerías es similar, pero el acceso a la cámara cruciforme del ídolo es intrincado, no así el del compartimiento superior.



En el propio centro de la cámara cruciforme está emplazado el lanzón, que tiene la forma de un prisma triangular, aguzado en la punta. Representa al dios del centro de la tierra y, a la vez, al eje cósmico. La deidad representada en el lanzón es un híbrido tigre humanizado-serpiente. No hay representaciones de aves, porque el dominio del ave es el cielo y no las oscuras regiones del inframundo. En cambio, el friso del

templo, que representa el cielo, está decorado con una fila de aves, que se ilustrarán más adelante.

Desde la cámara cruciforme, situada en la parte superior, el sacerdote vertía una sustancia líquida que corría por un canal que termina en un pequeño agujero sobre la cabeza del lanzón. El líquido se derramaba sobre el ídolo y caía sobre la tierra, impregnándola de fuerza generatriz. De esta manera se escenificaba el rito de atracción mágica de las lluvias.

Los chortis lo celebran en forma semejante, vertiendo sobre el ídolo una sustancia espesa y ligosa que le impregna de humedad y cae sobre la tierra, como puede apreciarse en gráfica anterior. Es de tal importancia este acto, que creen y manifiestan que de no cumplirse no «bajarían» las aguas del cielo.

No es sorprendente que los mayas y los sacerdotes de Chavín celebren los mismos ritos en forma semejante, pues éstos dramatizan el mito de la fecundación de la tierra por el sol o el cielo. Ese mito está registrado en el *Popol-Vuh* y en todas las mitologías andinas.

Se ilustra en la pág. 1803 el lanzón, mostrando los dos lados de la cabeza felina-serpiente. Obsérvese, además, la cabeza de ofidio sobre el filo de la nariz felínica, símbolo omnipresente en el arte de las culturas Medias. Se representa en la misma forma en una máscara tarasca de mi colección.

Es notorio el parecido de esa cabeza, de perfil, con otras, plasmadas en esculturas de Chontales y de El Salvador, representativas del felino.

En los Andes no existe el jaguar, pero el motivo: boca dentada armada de colmillos es un rasgo característico de las culturas Formativas. Se encuentra desde el sureste de Norteamérica hasta el noroeste de la Argentina, como expresión de una tradición común a dichas culturas.

*Ritos en la gran plaza de Chavín.*—En el centro de la plaza estaba enclavado el obelisco Tello, una obra maestra de la lítica Chavín. Tiene forma prismática y está esculpido en sus cuatro caras para ser visto por todos sus lados.

Representa a dos felinos, uno macho y el otro hembra; están recargados de símbolos y portan frutos. El centro es cruzado verticalmente por el zigzag del rayo. Los felinos, en función de dioses celestes, están engalanados con estrellas, cruces, celajes luminosos y otras figuritas, expresivas de su carácter astral. Este complejo artístico simboliza la abundancia, la capacidad de producir las plantas alimenticias, concepto expresado en la transformación de los genitales en semillas y frutos, y en la presencia de cabezas felínicas y ofídicas con la lengua transformada en frutos, como puede apreciarse en las figuras siguientes. En esta original composición morfológica figuran símbolos y animales, representados total o parcialmente, como el cóndor, la serpiente, el lagarto y el pez.

Se ilustra a continuación algunos detalles de los grabados del obelisco.

En la fig. 6 se ven dos jaguares acoplados. La cabeza del primero está coronada por una radiante figura solar. El otro está cabeza abajo, mirando al cielo. Representan la dualidad cielo-tierra, la misma que se expresa en esculturas antropomorfas y en grabados rupestres, ilustrados precedentemente. El tema de dos seres divinos, acoplados por la cintura, mirando el de abajo hacia el cielo, es omnipresente en el arte centroamericano y en San Agustín. La figura del cóndor con las alas abiertas se escenifica todavía *in vivo* por un actor disfrazado de cóndor en la danza de la siembra, ejecutada por los aimarás (ver gráfica pertinente).



1



4

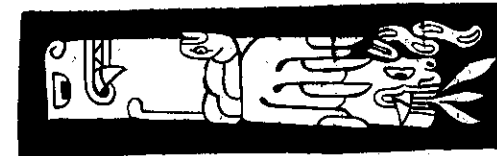


5



2

3



6



1. Cabeza de felino con la lengua transformada en una planta.—2. Cabeza de felino de la que brotan flores y frutos.—3. La divinidad lleva en las garras una cabeza de felino, adornada con frutos. 4. Cabecita de felino de la que surge la vegetación. 5. El cóndor, con las alas desplegadas (en la cima del obelisco).—6. Figura astral resplandeciente.

Representaciones de dioses portando frutos no son exclusivas de Chavín o del arte peruano antiguo. En códices y monumentos mayas se aprecia la presencia de seres divinos unidos a plantas, frutos y hojas. Esas figuras están generalmente asociadas con signos calendáricos, lo cual pone de manifiesto que los mayas, como los de Chavín, expresaban gráficamente las mismas concepciones de que los productos agrícolas son

de procedencia divina, y que su cultivo está determinado por fechas del calendario. Es tan universal y persistente la creencia de que las plantas o frutos brotan del cuerpo de un ser divino, que aun en la actualidad los otomis recortan dibujos de papel que representan a los dioses de los mantenimientos con frutos y plantas que brotan de su cuerpo, como puede apreciarse en la gráfica 3.

Al igual que el lanzón, el obelisco es una réplica del eje cósmico emplazado en el centro de la gran plaza que representa el plano terrestre. Además de su forma, posición y contenido en frutos, a imagen y semejanza del Arbol de Vida, el carácter de eje cósmico del obelisco se objetiva por el ave que está perchado en la cima. La plaza está limitada al norte y al sur por terrazas de grandes proporciones; al occidente, por el templo mayor, y al oriente, por la construcción de «las siete celdas» y «el diván», estructuras que fueron destruidas poco tiempo antes de nuestra visita por las impetuosas corrientes del río Mosna. De las viejas estructuras sólo queda visible un núcleo de piedras y tierra, entrecortado de galerías cubiertas con losas.

El templo de las siete celdas hace pensar en el de las siete ventanas de Machu Pichu, ilustrado precedentemente.

Todos los monumentos reseñados están integrados al mismo complejo mágico religioso y permiten reconstruir las ceremonias que se celebraban en Chavín en la época de su esplendor.

El misterio de la germinación se realiza en el inframundo, objetivado por la cámara cruciforme y oscura, en el interior del templo. Pero las plantas surgen en la superficie de la tierra, y este fenómeno es visible para todos, como lo es en el obelisco cuajado de frutos, flores y hojas, en virtud del poder del pluviomago.

En tanto que los sacerdotes oficiaban secretamente en los subterráneos del templo mayor, donde se realizaba el connubio del cielo con la tierra, el derrame de la sustancia fecundante y los ritos petitorios de lluvia, salud y alimento, la masa de fieles se congregaba en la plaza, donde se celebraban las ceremonias públicas de sacrificios y ofrendas a los dioses. Llenos de fe en los sacerdotes que personifican seres divinos, los campesinos acudían de todas partes a rendirles homenaje y tributarles sus ofrendas.

Los pluviomagos-astrónomos no sólo hacían germinar mágicamente las plantas, sino también predecían el tiempo de la siembra y sucesivas operaciones agrícolas. Para ese fin disponían de un observatorio de gran eficacia.

*El observatorio de Chavín.*—El observatorio astronómico de Chavín se halla dentro del núcleo de los templos y forma parte de la estructura del complejo ceremonial.

Tres unidades básicas constituyen el fundamento del sistema de re-

gistro astronómico: el obelisco, de 2,52 m. de alto, y dos columnas emplazadas en la fachada oriental del templo, a uno y otro lado del pórtico.

Las dos columnas están dispuestas simétricamente frente al obelisco. Elementos complementarios del sistema eran las estelas, decoradas con la imagen de la deidad solar, colocadas en el atrio del templo. Había otras que se conservan en fragmentos o en moldes en el museo de Lima. Estaban emplazadas al este y al oeste de la gran plaza.

El obelisco era el marcador astronómico de dos fechas notables: la del solsticio de invierno, el 22 de junio, y la del solsticio de verano, el 22 de diciembre, fechas calendáricas que hasta la llegada de los españoles se celebraban con dos fiestas solemnes, la de *Inti Raymi* (en junio) y la de *Capac Raymi* (en diciembre).

Dicho obelisco tiene una escotadura en la parte superior, y está decorado, según interpretación de Rebeca, mi esposa, con dos imágenes del dios *Onkoy* o monstruo sideral, macho y hembra, que personifica Las Pléyadas, cuya aparición anual en junio señalaba el comienzo del año... Especial atención debieron prestar al momento en que los rayos del sol hendían exactamente la ranura divisoria en la escotadura, al comienzo de una u otra estación. Asimismo debían fijarse cuando los rayos solares caían verticalmente sin producir sombra. En el piso de la plaza debían existir rayas y marcas indicadoras del curso del sol en el año.

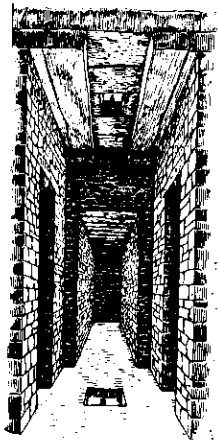
Las dos columnas que servían de gnomones están dispuestas simétricamente con respecto a una línea imaginaria que pasaba por el obelisco. Fragmentos de otras columnas han sido encontradas en los desmontes.

Ayudan a comprender la significación astronómica de estas columnas las fuentes coloniales y las noticias acerca del observatorio de los caras, en el que había dos columnas, y en el atrio o patio fronterizo doce columnas, destinadas a observar el curso solar durante los doce meses del año. Huayna Capac respetó este gran centro de registro astronómico; los españoles lo destruyeron<sup>2</sup>.

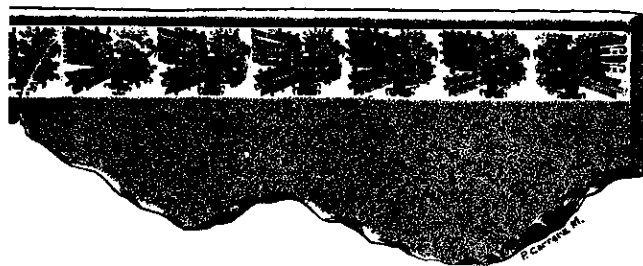
<sup>2</sup> A propósito de observatorios astronómicos, conviene resaltar su existencia en la mayor parte de los sitios arqueológicos investigados en los Andes, como: Pacopampa (estelas con serpientes y pilares lisos), Kuntur Wasi (obelisco y figuras divinas en columnas cilíndricas); Sechin, pilares hasta de cuatro metros de alto, que alternan con estelas pequeñas, formando una especie de *kalasasaya*, pilares marcadores en el pórtico del templo, y, para abreviar, en Winay Wayna Arapa, Azángara, Asiruñi, Mallaccasi, Puno, Asilo, Hatuncolla; etc. Las intihuatanas de Machu Pichu, Pisac, Ollantaytambo, Konko, etc. Hay otros sistemas que comprenden torres, ventanas o nichos, hemicírculos y otras maneras de registrar el curso del sol.

Bien conocidos son los cuatro nichos del Coricancha (Cuzco), distribuidos en los solsticios, dos al oriente y dos al occidente. Ellos corresponden a los cuatro puntos de los solsticios, o sea, a los cuatro movimientos del sol durante el año. Garcilaso de la Vega ofrece al respecto un valioso dato: de que el Inca, como hijo y personificación del Sol, se sentaba en cada uno de esos tabernáculos según fuera la fecha de cada una de las cuatro fiestas del año, indicando con ello que era el propio sol

Los observatorios astronómicos no son creaciones andinas, pues sistemas similares de registros solares existen en toda las culturas Medias. El complejo astronómico de Chavín, integrado por tres unidades básicas, el obelisco y dos columnas, se encuentra también en Nicaragua, Uaxactún y otros sitios. Edwin Shook, Lee Parsons y otros arqueólogos consideran que el observatorio de Monte Alto (preclásico maya) es el más antiguo de América.



Cámara cruciforme de Chavín, donde estaba el lanzón.



*El friso del templo.*—En los escombros del templo fue encontrada la mitad izquierda de un trozo lítico en el que aparece una hilera de ocho aves de perfil. Los arqueólogos consideran que esas figuras ornitomorfas constituían el friso o cornisa del templo. Es una de las más bellas composiciones artísticas por la elegancia de las líneas, la soltura de los movimientos del ave y la finura de los trazos. Las aves tienen las alas extendidas y la cabeza dirigida hacia arriba.

Aunque los relieves representan básicamente figuras de aves, están amalgamadas con serpientes y felinos en una composición similar a la de las columnas.

El ave no figura en el lanzón, porque su ámbito es el cielo; tampoco figuran plantas o flores, porque el interior del templo representa el inframundo, donde se está gestando el proceso de germinación. En cambio, la cornisa representa el cielo, como en la arquitectura maya.

el que reposaba en este sitio sagrado. Los nichos estaban revestidos con láminas de oro fijadas a la pared pétreo, como se aprecia por los restos que quedan.

Tal dramatización de los solsticios o cuatro movimientos del sol, así como la creencia de que el astro rey descansa allí en su silla, es general en las culturas Medias y superiores, de las que tenemos informes, según datos etnográficos expuestos en el curso de la presente investigación.

Esta fila de aves puede ponerse en relación con la que está grabada en las figuras laterales del friso que adorna la Puerta del Sol en Tiahuanaco. Están distribuidas, como en Chavín, en dos filas, que miran en dirección opuesta, una a la derecha y la otra a la izquierda.

Asimismo puede compararse con la fila de pájaros que decora la frente de una estatua de San Agustín, ilustrada precedentemente.

Al igual que el templo de Chavín, los templos mayas del culto agrario representan el cosmos. El friso o la cornisa están decorados con figuras de dioses de la lluvia, en su aspecto antropomorfo o zoomorfo, como puede apreciarse, por ejemplo, en el templo XXII de Copán.

En el interior oscuro del templo se celebraban las ceremonias secretas, en tanto que el público se reunía en las grandes plazas admirando las expresiones artísticas de su fe religiosa.

En los centros monumentales mayas, como en Chavín, el observatorio astronómico se halla dentro del núcleo de los templos e integra el complejo ceremonial. Rasgos peculiares, como la escotadura en la parte superior de un monolito, son comunes a mayas, andinos y centroamericanos.

Tales comparaciones resaltan, una vez más, la unidad del pensamiento religioso americano.

*Chavín no era un centro urbano, sino ceremonial.*—La posición de Chavín al borde de la Sierra estéril, en un exiguo valle con reducidos recursos agrícolas, impide pensar que este centro monumental estuviera sostenido por una población fija o constituyera la capital política de un imperio.

La enorme plaza ceremonial indica, sin embargo, que aflúan millares de peregrinos no sólo de comarcas vecinas, sino de lugares distantes para consultar a los taumaturgos y venerar a los dioses de este sitio sagrado. Así se explica la grandeza de Chavín y de otros lugares como Recuay.

Su importancia religiosa se debe a su emplazamiento en el triángulo formado por dos pequeños tributarios del Marañón, el Mosna y el Huachezca; a sus fuentes termales, ya mencionadas por Rivera y Tschudi, y a las altas cumbres nevadas que dominan el sitio y eran las pacarinas de sus habitantes. Esa convergencia de lugares sagrados, reverenciados universalmente, consagró la santidad del lugar.

Pero la ciclópea construcción de El Castillo no surgió de una vez como obra monumental. Comenzó humildemente como un pequeño adoratorio, que fue ampliándose en sentido horizontal y vertical, en el curso del tiempo, a medida del enriquecimiento de sus dirigentes, debido a la fama siempre creciente que el santo lugar iba adquiriendo entre los peregrinos.

Tello ha llamado la atención acerca del proceso de acreción que se advierte en numerosas construcciones. Manifiesta que hay evidencia de varias etapas de edificación por gentes de una misma cultura, revelando

una larga sucesión de períodos. Al centro de la sección sur del edificio, y como formando el núcleo original o primitivo templo, está aprisionado un pequeño edificio construido con piedras labradas, al cual se han agregado otras estructuras, adosándolas a sus flancos o superponiéndolas<sup>3</sup>.

Los arqueólogos deben tomar muy en cuenta las etapas de desarrollo de este centro monumental. Para conocer el criterio de los peruanistas sobre el particular consulto a Frederic Engel. Me contesta lo siguiente: «Chavín constituye una cosa extranjera a los Andes centrales. No se sabe de dónde ha llegado, pero llega en forma plena, clásica...» (carta, fecha 2 de mayo de 1972).

No, Chavín no es extranjero en el Perú. Sus construcciones se relacionan con estructuras antiguas del Callejón de Huaylas, como se verá en seguida.

*El Callejón de Huaylas.*—Regresamos a las fuentes del río Santa, que nace en la laguna de Conococha, a 4.080 m. de altitud, como un manso hilo de agua que serpentea en la puna. Pero en los profundos desfiladeros del Callejón del Pato, entre las estribaciones de la Cordillera Blanca y la Negra, se ha convertido en una corriente impetuosa que busca estrepitosamente su salida al mar.

Una palabra al oído del lector. Jamás he saboreado una papa tan exquisita como la harinosa de la región de Huarás. La llaman *úallca warmi paltak*, es decir: mujer de la puna, según la traducción que me dieron. Nombre sugestivo que señala su procedencia y, a la vez, su carácter femenino, como el de la diosa que encarna, como el de la mujer que la domesticó, y mantiene el derecho exclusivo de manipularla.

Ya se ha dicho que la cerámica del Callejón es afín a la de Virú, principalmente en su tendencia a lo escultórico y a la decoración por la técnica negativa. La relación entre Viru, situado al norte de la desembocadura del río Santa, y a las primeras fases de Huaylas fue notada hace tiempo por Bennett, Kroeber y Larco Hoyle. Bennett encuentra en el valle inferior del río Santa «puros materiales de Recuay» (*Handbook, op. cit.*, vol. 2, pág. 106).

Ambas tradiciones emergen, al parecer, de Cupisnique, que se relaciona, a la vez, con Chorrera y Chavín. Rafael Larco H. ha encontrado restos Viru en la zona costera del valle del Santa, y sostiene que allí floreció por más tiempo este estilo que en el propio valle de Virú. Concluye que la gente de Virú habría emigrado, siguiendo el Santa, río arriba, hasta llegar al Callejón de Huaylas, donde se estableció y llegó en un momento de auge a irradiar en varias direcciones. No encuentra Larco Hoyle los antecedentes de la cultura Huaylas en la sierra, sino en la

<sup>3</sup> Julio C. Tello, *Origen y desarrollo de las civilizaciones prehistóricas andinas*, Lima, 1942.

costa, en el estilo Gallinazo o Virú, del sector costero del Santa (Kauffmann Doig).

Sobre la base de estas apreciaciones se reconoce, una vez más, un desplazamiento de la cultura Formativa de norte a sur y de la costa hacia el interior. La dirección de esas corrientes culturales que penetran al Perú por la clásica vía migratoria del Pacífico es evidente, además, en las relaciones de esa cerámica con las del mismo horizonte, que se extienden desde el norte del Perú hasta la América Central y aun más arriba. Tello nos ofrece una extensa y detallada descripción de la cerámica del Callejón en su citada obra *Origen y desarrollo...* (págs. 82-88).

Además de la laguna de Conococha, las de Tapara y Matara están enarrazadas en el apacible paisaje de las cabeceras del río Santa. Lagunas sagradas para los indígenas por ser la residencia de los dioses dispensadores del agua y la fertilidad. En sus vecindades se encuentran santuarios, como el de Wari Raxá, que tuve la oportunidad de visitar. Son numerosos alrededor de Huaras, y situados, como se ha dicho, a corta distancia de Chavín. Esos adoratorios están construidos con grandes bloques de piedra y medio enterrados, y por esto llamados «soterrados». Son semejantes a los de San Agustín.

Las chulpas son policelulares, de uno o más pisos, en los cuales las plataformas escalonadas y galerías interiores son de sólidas paredes; el techo, a cuatro aguas, como puede apreciarse en la de Huaracayo, que se ilustra en la gráfica 4.

La mayor parte de las construcciones preincaicas corresponden a templos, fortalezas y corrales sagrados. Los templos están edificados sobre terrazas o plataformas que tienen generalmente dos escalinatas, orientadas al oriente y al occidente. A veces las escalinatas son cuatro, mirando hacia los puntos cardinales.

Estructuras semejantes se encuentran en la América Central y fueron descritas en los capítulos respectivos. Pirámides formadas por plataformas superpuestas con escalinatas orientadas al Este y al Oeste, como las hay en el Callejón, aparecen con mayor antigüedad en Kaminaljuyú y en el área maya del Pacífico. De ellas dijo Gordon R. Willey: «The earliest mounds in Mesoamerica seem to be in the Guatemala Highlands and Pacific Coast, with phases like Arevalo and Ocos» (G. W., en *American Anthropologist*, vol. 65, núm. 3, junio de 1963, pág. 701). Para más amplios informes sobre el particular véase mi libro *Los Mayas*, págs. 376, 377.

Tello descubrió en 1919 construcciones de recintos sagrados en el área de Huaylas. Ese tipo de construcción está presente en la América Central, en el área tarasca y hasta en las Antillas. Algunos han sido ilustrados en los capítulos que se refieren a esas culturas.

Tello establece su similitud con adoratorios que se encuentran en una serie interminable en todo el territorio peruano del norte andino. Corres-

ponden a ese mismo tipo de monumento los adoratorios de San Agustín, en Colombia, y los de Manabi, en la costa del Ecuador (*op. cit.*, pág. 70).

*Chavín no es insólito en el Perú.*—Augusto Soriano Infante establece una relación entre el Castillo de Chavín y un edificio del primer período chulpario de Ancash y de Willka-Wain. «Willka-Wain parece un Chavín en miniatura: sus galerías están perfectamente yuxtapuestas en los tres pisos, variando la orientación de sus puertas. Un estrecho callejón une los tres pisos al lado norte. Bajo el friso o alar del techo, una especie de cenefa acanalada ciñe el tercer piso»<sup>4</sup>.

Tello confirma los informes de Soriano Infante al comparar las galerías interiores de Chavín, dispuestas en varios niveles, que son muy semejantes a las que se observan en los templos de Callejón de Huaylas. La estructura general de las galerías comprende las partes laterales, el techo, los nichos y los tubos de ventilación.

A la luz de esas comparaciones, el Castillo, que constituye la última fase de construcción de Chavín, no es un monumento insólito en el Perú. Su estructura interna se relaciona con las de Huaylas, lo mismo que su friso. El núcleo del Castillo era, sin duda, una construcción similar a las chulpas que se encuentran en todo el territorio peruano del norte andino, en Manabi, San Agustín y en el occidente de México.

*Una chulpa peruana en el occidente de México.*—Grande fue la sorpresa de Luis Guillermo Lumbreras al ver las construcciones megalíticas de Chimalcatla, Morelos, durante el Congreso de Americanistas celebrado en México en 1974. La maciza construcción, hecha de grandes bloques de piedra ensamblados al estilo de las murallas del Cuzco, le hicieron exclamar: «Esto es puro Perú». No se parece en nada a Mesoamérica; esta chulpa es de indudable influencia peruana, manifestó Lumbreras ante mí y Corona Núñez.

Otto Shöndube, del Instituto Nacional de Antropología de México, encontró otra construcción megalítica semejante en el río Balsas.

Piedras de varios ángulos estaban encastradas unas con otras. Pensó también que se trataba de una influencia del Perú en el occidente de México (informe personal).

Nada tiene de sorprendente esa chulpa «peruana» en el occidente de México. Al igual que las de San Agustín, del Ecuador, de Callejón de Huaylas y de la construcción inferior de Chavín, corresponden a la cadena de rasgos descubiertos hasta ahora que son típicos del Formativo panamericano y no pueden aislarse morfológicamente. El mismo fenómeno se proyecta a la cerámica y la escultura de este horizonte.

<sup>4</sup> A. Soriano I., «Algo sobre la arqueología de Ancash», Actas del XXVII Congreso Int. de Americanistas, Lima, 1939, tomo I, pág. 478.

El arte de Chavín se relaciona, además, con el de la cerámica de Cupisnique, de la costa norte del Perú. De esta manera se desvanece la opinión de algunos arqueólogos, como Lathrap y Engel, que consideran que Chavín aparece bruscamente, sin antecedentes locales conocidos.

*Escultura monumental.*—El número considerable de esculturas líticas en esta región revela una permanencia prolongada de sus habitantes, atraídos por condiciones favorables a la agricultura en un valle paradisiaco.

El padre Augusto Soriano Infante, director del museo de Huaras, me dice que tiene ubicadas en las afueras de Huaras más de mil esculturas en cuatrocientos cincuenta sitios arqueológicos. En la zona de Aija hay unas sesenta estatuas. Larco H. habla de millares de monolitos, estelas y piedras esculpidas que, por su técnica, constituyen una unidad y se encuentran a todo lo largo del Callejón<sup>5</sup>.

Los bajos, los altos y el patio del museo de Huaras están abarrotados de esculturas líticas.

Entre las culturas andinas que nos han dejado huellas vigorosas de su existencia, la del Callejón de Huaylas nos brinda tal cantidad de material que es, en mi concepto, una cultura clave para establecer las relaciones que vinculan el Perú a la América Central y al área maya.

Hace tiempo que han sido reconocidas las conexiones de la cultura Huaylas con San Agustín y Manabi, al grado de establecerse por Tello y Rebeca Carrión de Girard la unidad San Agustín-Manabi-Recuay, que habría tenido su centro de difusión en el Perú.

Tal unidad implica una conexión con la América Central y el área maya, puesto que las culturas que se extienden al norte del Perú tienen sus raíces en aquella región, como se desprende de las comparaciones establecidas precedentemente.

Esas conexiones ya han sido notadas en lo que respecta a la cerámica.

Por otra parte, los arqueólogos que han enfocado su atención a la litoescultura centroamericana han encontrado definidas relaciones entre ésta, la de Colombia, el Ecuador, el Perú y Bolivia, según las citas transcritas precedentemente. Pero han interpretado esas relaciones como influencias andinas en la América Central.

Cambiando impresiones con Soriano Infante sobre el particular, me dice que la cultura Huaylas se ha extendido en el Perú y ha influenciado otras, como la de Cajamarca, Kuntur Wasi, Condorhuasi, Chuco, Cabana, Wilkawín-Tiahuanaco, etc., así como las de San Agustín y la América Central.

Al preguntarle sobre qué base sustenta su hipótesis respecto a influencias de Huaylas en las culturas centroamericanas, el citado investi-

<sup>5</sup> R. Larco Holle, *Pérou*, Ed. Nagel, Génève, 1968, pág. 139.



gador me expone lo siguiente: «Las litoesculturas de pequeñas dimensiones, algunas enlazadas genéticamente con la escultura monumental, no se presentan en el arte centroamericano, del que sólo conocemos esculturas bien desarrolladas y de buena calidad artística, que corresponden a un nivel cronológico posterior al de Huaylas».

Este razonamiento era esencialmente correcto en años pasados. Pero queda invalidado desde que conocemos una pequeña escultura arcaica, tanto en la América Central como en el área maya y San Agustín, ilustrada precedentemente.

Esos nuevos materiales, que colocan el problema de las relaciones centrosuramericanas bajo una nueva perspectiva, quedan hoy al alcance de la investigación a través de numerosa documentación gráfica.

Sorprende, en realidad, la gran variedad de formas y tamaños de la escultura Huaylas, desde modelos muy pequeños hasta monolitos de tres y cuatro metros de alto. Pero los ejemplares de dimensiones reducidas no son tan toscos y primitivos como la pequeña estatuaria del área maya del Pacífico o de la América Central. Su tratamiento es tal como puede imaginarse de un comienzo poco hábil del arte escultórico. Es precisamente en este horizonte, desconocido hasta ahora, que se encuentran semejanzas que llegan hasta la identidad entre el arte maya y el centroamericano, como puede apreciarse en las ilustraciones pertinentes. En este nivel, el arte de la América Central parece una extensión del maya preclásico.

La recurrencia del mismo fenómeno en el área maya, la centroamericana, la agustiniana y la peruana, en referencia con el horizonte inferior de la escultura lítica, que se caracteriza por una tosca estatuaria de pequeñas dimensiones, hace pensar que el arte de esculpir en piedra, parte esencial del arte americano, se difunde en América en una etapa anterior a la escultura monumental. Esta resultaría de un desarrollo *in situ* en los diversos sectores del Formativo a partir de este horizonte más antiguo. Es precisamente en este nivel más antiguo donde se encuentran relaciones mejor definidas entre los complejos esculturales del Formativo y del preclásico inferior del área maya. Esto parece lógico, ya que en ese estadio las culturas se encontraban más próximas en el tiempo.

Algunos investigadores, Reichlen, por ejemplo, consideran que la cultura de Cajamarca se relaciona con la de Huaylas y del interandino ecuatoriano; tales relaciones van mucho más allá de Suramérica, pero hasta la fecha no se ha realizado un estudio comparativo sistemático de esas culturas.

Con la gran cantidad de notas y gráficas recogidas acerca de la cultura Huaylas podría publicarse una voluminosa monografía que no encaja en este trabajo. Examinando este material, se tiene la impresión que, si bien el arte del Callejón muestra relaciones con San Agustín, son

mayores las semejanzas que ofrece, específicas y genéricas, con la América Central, particularmente con el arte de Chontales y del área maya.

Asimismo ofrece grandes semejanzas con el arte de Jalisco, particularmente en las formas alargadas de la cabeza, de acusado prognatismo.

Al igual que el arte centroamericano, el maya preclásico y el agustiniano, el de Huaylas está sujeto a cánones religiosos, que establecen las pautas del artista. Generalmente las cabezas son hipertrofiadas, desproporcionadas con relación al cuerpo y la posición de los miembros.

La gráfica 5, por ejemplo, muestra una serie de esculturas grandes y pequeñas del museo de Huaras. En la fila superior se ven figuras humanas con la cara desmesuradamente alargada, de acentuado prognatismo, cejas unidas a la nariz, ojos en relieve, nariz prominente, rasgos que pueden compararse a los que caracterizan esculturas de Chontales, de Ulua (Honduras), de Jalisco, de San Agustín y del maya preclásico. Compárese, además, con las de Tiristarán (área tarasca), ilustradas precedentemente. Esos rasgos presentan algunas de las características básicas de las culturas arcaicas maya, centroamericana y tarasca. En el museo de Nicaragua hay una pequeña escultura que presenta la misma posición de las piernas cruzadas y flexionadas, como la segunda de la mencionada gráfica.

Felinos naturalistas en actitud de caminar pueden compararse a los que se exhiben en el Museo Arqueológico de Costa Rica y en Monte Sión, Guatemala.

La enorme cabeza de tigre, con boca dentada armada de colmillos, que se ilustra en la gráfica 6, puede ponerse en relación con otras similares de San Agustín, de la América Central, de Colima y de Catamarca (Argentina). Tienen la misma boca abierta en todo lo ancho de la cara, la doble fila de dientes rectangulares y los grandes caninos en forma de N.

*Maternidades.*—Representaciones de maternidades en variadas modalidades son frecuentes en Huaylas, como en la América Central, el área tarasca y en la cultura maya preclásica. Expresan, como se ha dicho, una condición de sacralidad femenina, característica propia de las culturas Medias. La que se ilustra aquí representa el tema madre-hijo. Rasgos principales: ojos redondos en relieve, cejas unidas a la nariz, boca horizontal, manos de cuatro dedos, pies vueltos hacia dentro y los rasgos de la cara del infante que son iguales a los de su madre, y sugiere el mismo sexo, como en otras esculturas centroamericanas y tarascas.

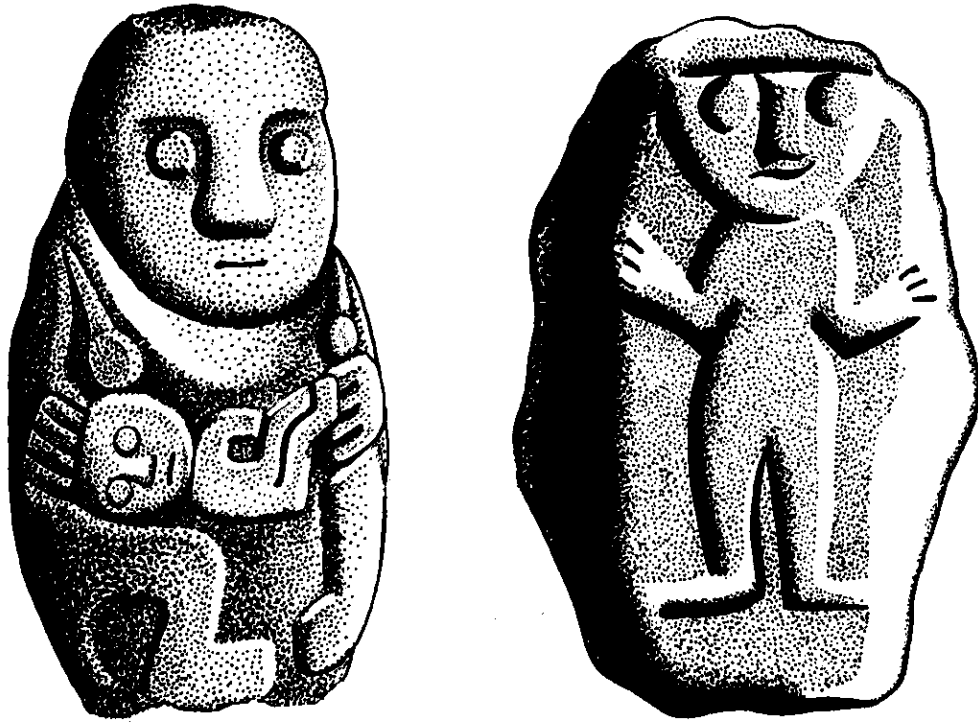
Figuras femeninas desnudas con la cabeza en forma de media luna, como la que se ilustra a continuación, son conocidas en el preclásico maya y en la América Central.

El rombo formado por la posición de los brazos y las piernas de un



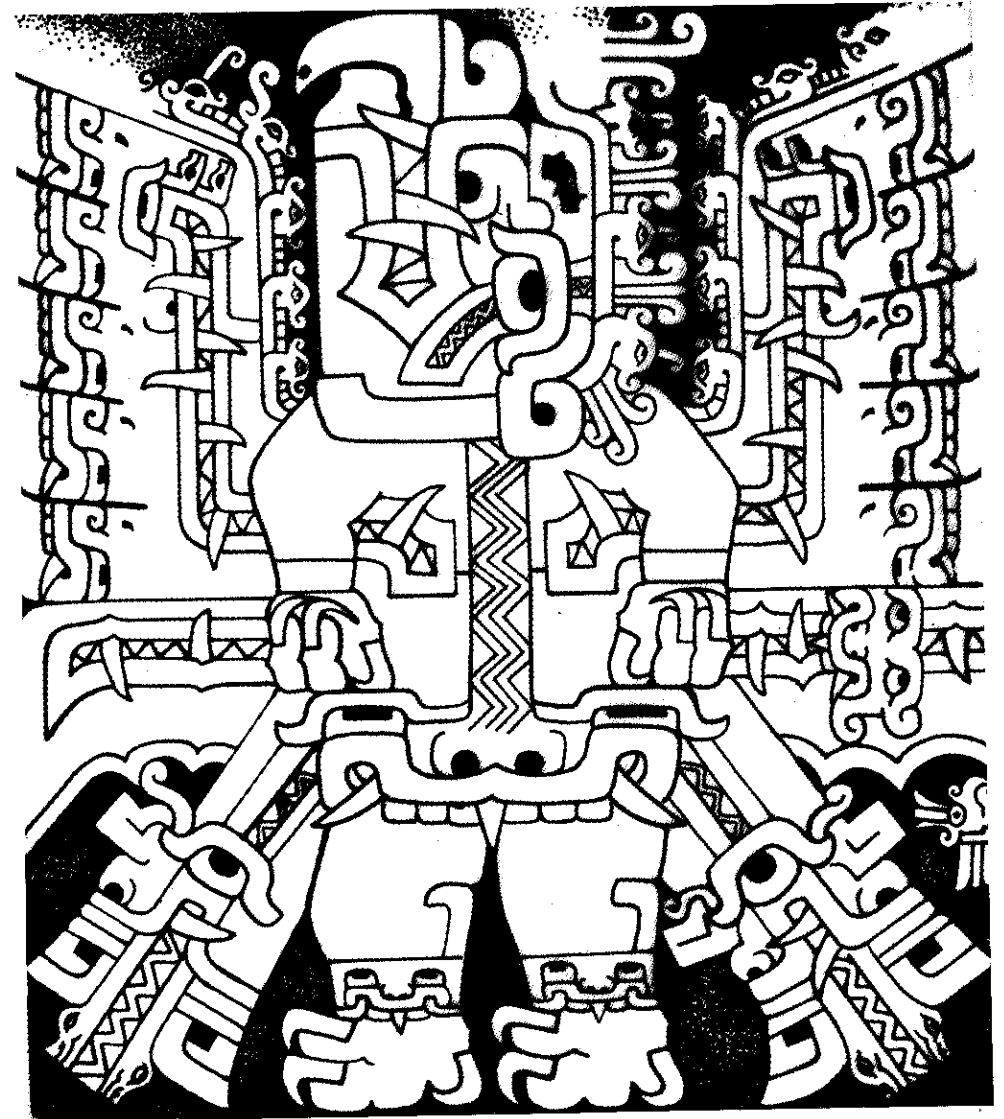
individuo es omnipresente en la América Central, en el área maya del Pacífico, en San Agustín, en el occidente de México y en el Callejón. Simbolizan, como se ha dicho, la unidad del hombre con el cosmos.

El motivo del jefe, o sacerdote, portando en sus manos un cetro en posición inclinada, que se ilustra en la gráfica 8, es típico de Chontales, como puede apreciarse, por ejemplo, en las gráficas 18, 19, 21 del capítulo correspondiente. Pero el ejemplar más antiguo que se conoce hasta la fecha corresponde a la cultura maya arcaica, ilustrado en la gráfica 25 del capítulo respectivo.



Modelos similares, pero de mejor ejecución artística, se encuentran también en el arte monumental de San Agustín.

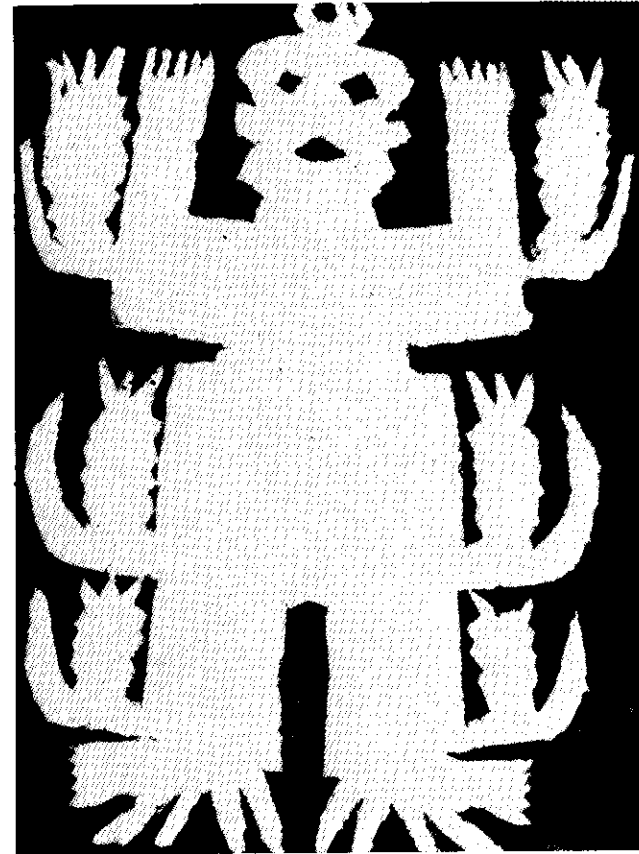
Otra estatua de Huaylas que evoca el arte Chontales se ilustra en la gráfica 9. Obsérvese las volutas que parten de los ojos, signo ya analizado precedentemente. La posición de los pies en ángulo recto, hacia fuera, como en Chontales y en el maya preclásico. Presenta, además, otros rasgos del arte chontal: el signo bandas cruzadas estampado en una mano, por ejemplo, y la boca abierta como si estuviera hablando. El



Gráfica 1.—El tríptico Ave-jaguar-serpiente en la columna de Chavín.



Gráfica 2.—Mi esposa y yo sacamos el primer calco de la columna.



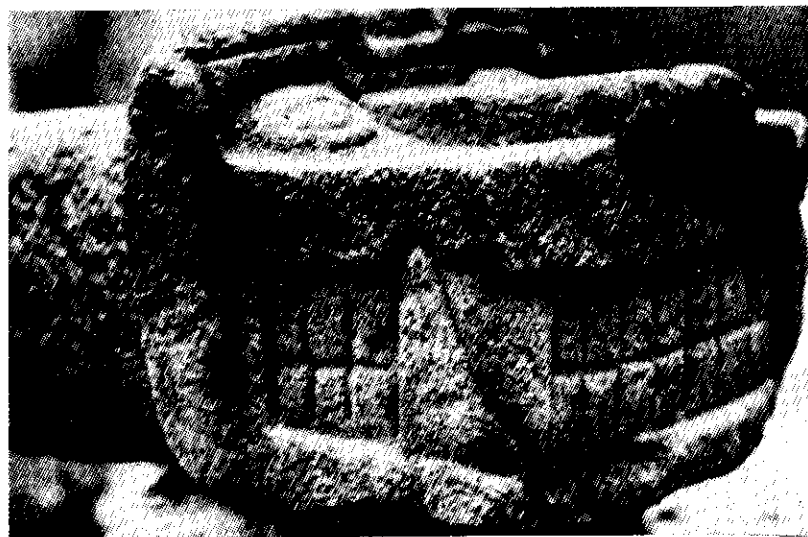
Gráfica 3.  
Recortes de papel  
otomí que  
representan  
dioses  
portadores  
de frutos.



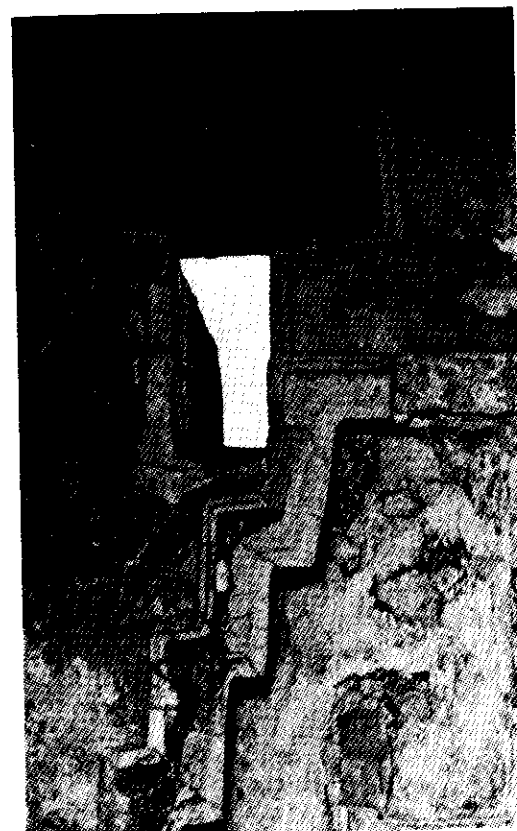
Gráfica 4.  
Chulpa de  
Huaracayo.



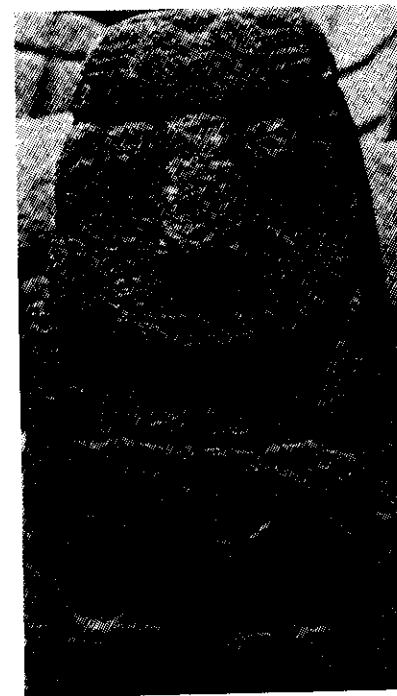
Gráfica 5.  
Esculturas  
grandes y  
pequeñas  
del Callejón  
de Huaylas.



Gráfica 6.  
El felino.

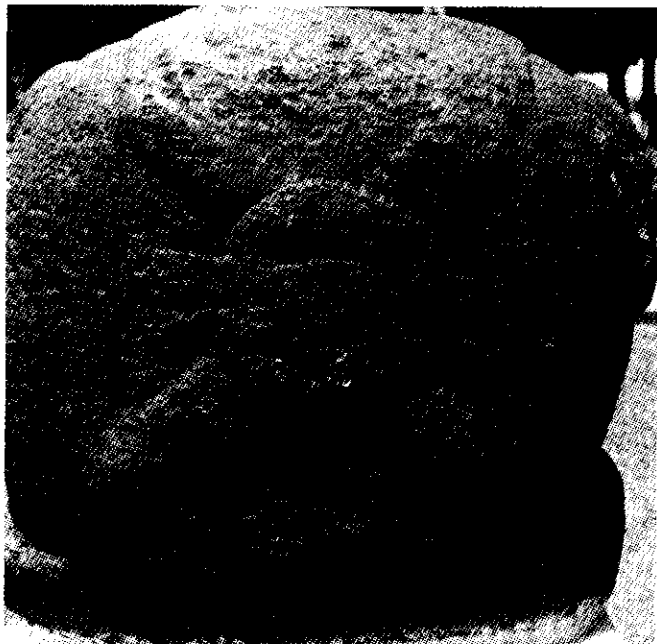


Gráfica 7.  
Ventana en forma de T, en Palenque.



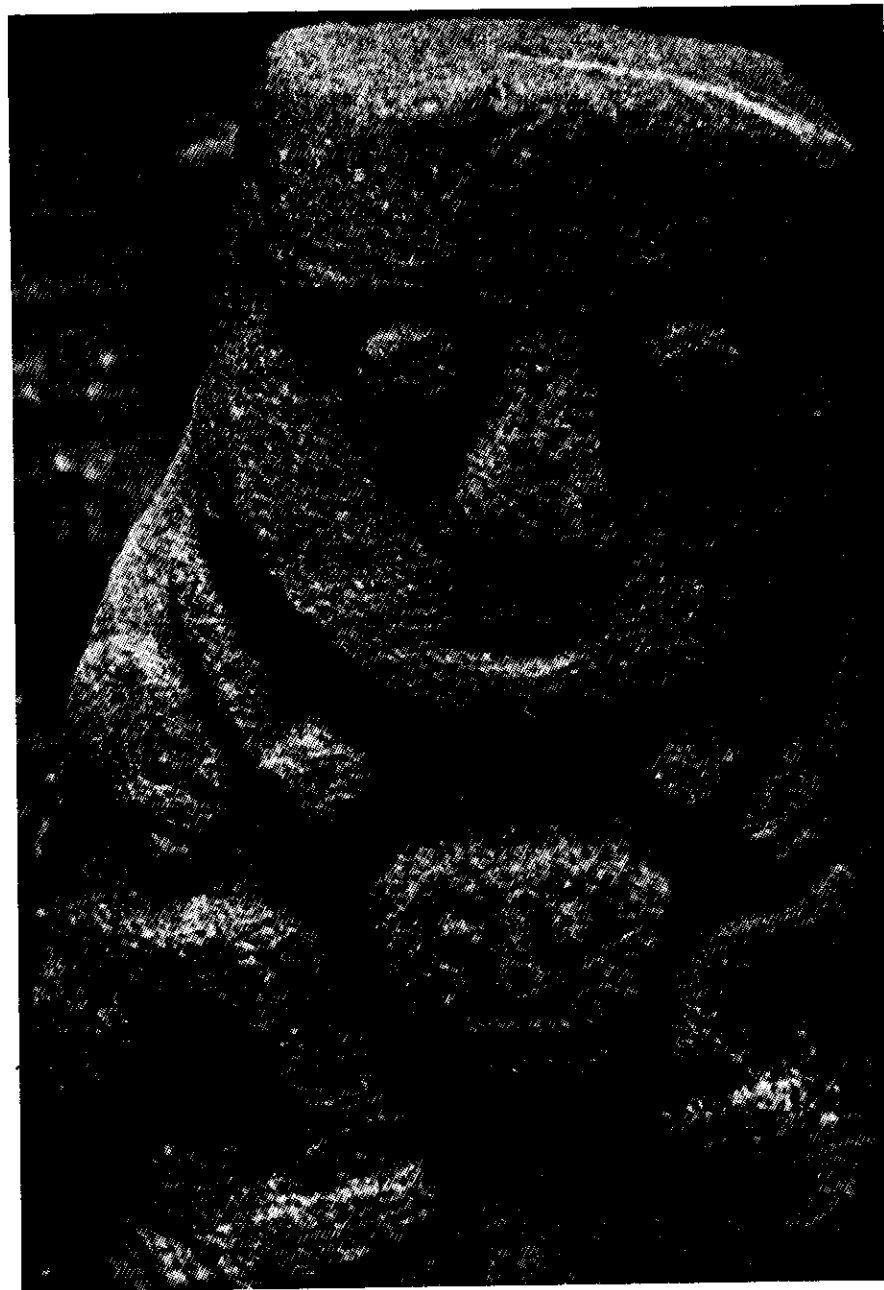
Gráficas 8 y 9.  
Esculturas de Huaylas.

Gráfica 10.  
Anverso de  
una escultura  
del preclásico,  
Kaminaljuyú,  
con decoración  
similar a  
otra de  
Huaylas.



Gráfica 11.  
Grabado  
rupestre  
del Callejón,  
análogo a  
otro de  
San Agustín.

Gráfica 12.  
Escultura de  
Huaylas →





Gráfica 14.—Jalca (cortesía de V. Zubiarte).

Gráfica 12 bis y 13.—Escultura de Huaylas.



Gráfica 15.—Bordado en una tela quiché que representa el ave y la serpiente en medio de dos felinos.



Gráfica 16.—Esculturas de Chacula, que muestran diferentes posiciones de los brazos.

Gráfica 17.—Lengua-serpiente en una escultura arcaica de Kaminaljuyú. →

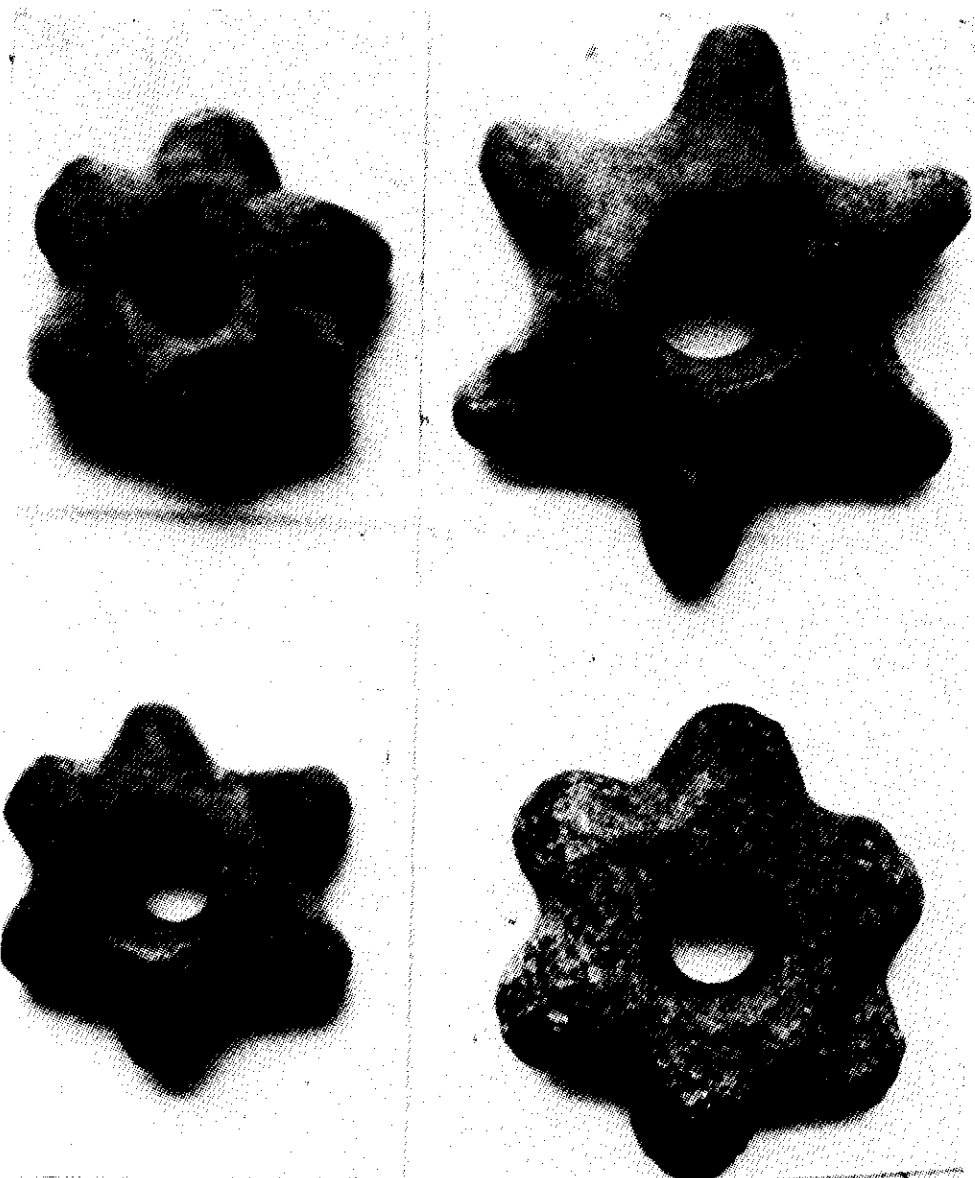






Gráfica 18.—Maqueta representativa del cosmos con sus tres pisos superpuestos (Huaylas).





Gráfica 19.—Porras de piedra de Chachapoyas.



Gráfica 20.—Escultura de Huaylas →



Gráfica 21.—Escultura en el Museo de Puno.

cuadro con bandas cruzadas podría representar también un escudo en miniatura.

La boca abierta del personaje de Huaylas muestra dos filas de dientes, separadas por una raya horizontal; están esgrafiados en la piedra. Encontramos el mismo tipo de boca en monumentos de Chontales. La diosa nicaragüense tiene un par de gemelos en su seno. La de Huaylas abraza dos niños sobre su pecho.



*Dinteles de piedra.*—Varios dinteles escultóricos de piedra fueron encontrados en el Callejón y en Aija. Representan, generalmente, una deidad en medio de dos animales, trilogía conocida en lápidas de Manabi. El dintel que se ilustra aquí procede de Marka Kunka, Aika, y representa a un guerrero en medio de dos felinos, que sostiene una porra en la mano derecha y una cabeza trofeo en la izquierda. En el museo de Huaras hay otras esculturas del mismo estilo que representan al guerrero con cabeza trofeo en la mano izquierda y un dardo en la otra. Le enmarcan dos animales cuyas colas terminan en una espiral de tres vueltas, que representa la figura estilizada de una serpiente. En otro dintel de Aija, dos serpientes nacen de la cabeza del personaje central, siempre acompañado de dos felinos. Tales esculturas representan probablemente la misma entidad divina que el arte Chavín integra en una sola.

Merece destacarse que el tríptico divino, configurado por una deidad principal flanqueada por dos tigres, es un símbolo vigente entre los quichés. Lo bordan todavía en sus telas, como puede apreciarse en la gráfica 15. En el centro figura el binomio ave-serpiente, figura cimera de la mitología y del arte americano, acompañado de dos felinos, uno a cada lado, como en el Callejón de Huaylas. El ave tiene las alas abiertas, la serpiente está representada por almenas en posición vertical. Esa forma de representar el ofidio en posición erguida se estila en grabados rupestres centroamericanos y ecuatorianos, ilustrados precedentemente, así como en códices mayas.

El tema del guerrero portando una cabeza trofeo es frecuente en la América Central, principalmente en Costa Rica y Panamá. La porra sostenida en la mano derecha es un elemento característico de la cultura maya preclásica, como puede apreciarse en una tosca escultura de Kaminaljuyú, hoy en el Parque Zoológico de la Aurora, en Guatemala. El motivo de la cabeza trofeo está omnipresente en el horizonte Formativo. Guerreros manejando una porra con los dos manos son comunes en Guerrero, San Agustín y Sechín.

Una escultura del museo de Huaras que representa un personaje rechoncho, con las piernas tendidas paralelamente a la base del monumento, muestra en la espalda el signo bandas cruzadas enmarcado en un cuadrángulo en relieve y un disco solar en el centro del aspa, como puede apreciarse en la ilustración de la página siguiente (a la izquierda).

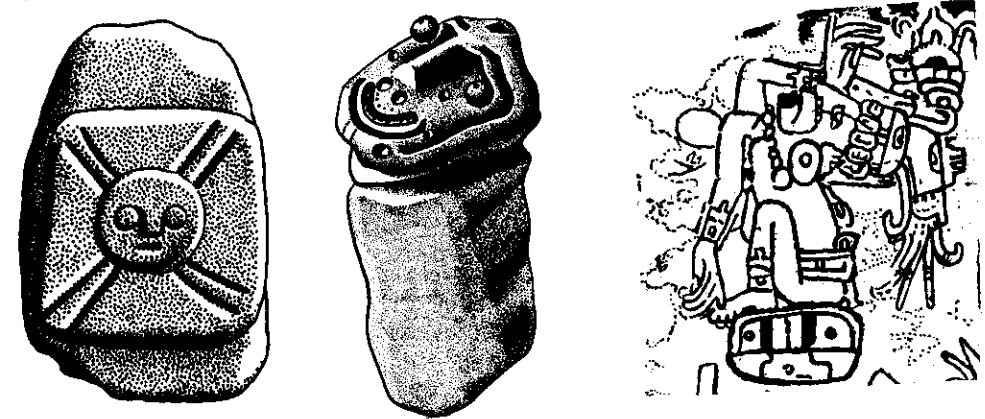
Es sorprendente encontrar la misma composición en una escultura maya del período preclásico, que representa el símbolo bandas cruzadas con el disco solar en el centro, dentro de un cuadro en relieve, grabado en la espalda de un personaje rechoncho, en posición sedente, con las piernas paralelas al monumento, como puede apreciarse en la gráfica 10. Dos esculturas similares pueden verse en el Museo de Arqueología de Guatemala y otras en el Parque Zoológico de la Aurora. Corresponden al mismo nivel cultural.

Esas esculturas de Kaminaljuyú y la de Huaras, con el símbolo solar en la espalda, podrían figurar en el mismo museo como exponentes de la misma cultura.

La gráfica 11 muestra una escultura de Llacshahuanca, cerca de Catac, hoy en el museo de Huaras, que representa a un individuo con las piernas flexionadas y las manos en alto. Figuras similares se encuentran en grabados rupestres de la América Central y de San Agustín, ilustrados precedentemente.

Al tratar de la litoescultura del área maya del Pacífico se ha hecho referencia a ejemplares que representan una deidad que tiene una cara humana entre los pies o en la parte inferior del monumento. Ese tipo de escultura se encuentra también en Aija y en Huaylas (gráfica 11). El ejemplar de Aija puede verse en el Museo Arqueológico de Lima; el otro, en el museo de Huaras. La cara inferior es triangular en el monolito de Aija, que consiste en una columna. La mano sólo tiene cuatro dedos. El motivo de la cara triangular al pie de un monumento se ve también en el arte de Chontales, como puede apreciarse en la gráfica 15 del capítulo correspondiente. Ya se ha dicho que la mano con sólo cuatro dedos es típica del arte maya preclásico y del centroamericano. En cuanto al collar de la estatua de Aija y de la otra de Huaylas, ilustrado en la gráfica 8, los encontramos en la misma forma en el maya preclásico y en Chontales, como puede apreciarse en las gráficas 27 y 10 de los capítulos respectivos.

Asimismo se han ilustrado litoesculturas que representan al tipo «suplicante», tan frecuente en el arte maya preclásico como en el centroamericano. También se encuentra en San Agustín y en todo el Formativo. En la gráfica 13 que tomé en el museo de Huaras se ve el tipo «suplicante» en actitud patética, similar a la que presentan otras esculturas mayas del período arcaico y algunas centroamericanas.



La escultura de Huaylas que se ilustra aquí (en el centro) representa otro tipo de «suplicante». Consiste en un monolito columniforme, liso, coronado por una cabeza que mira esforzadamente hacia el cielo, en una posición inverosímil. La cabeza echada hacia atrás forma casi un ángulo recto con el pilar, los ojos desorbitados y la boca semiabierta, como musitando una oración. La rara posición de esta cabeza y los ojos que saltan de sus órbitas expresan, indudablemente, un ruego vehemente.

Encontramos la misma postura en un monumento de la Venta y en el *Códice Peresianus*, pág. 20, que se reproduce a la derecha. Obsérvese en el monumento de Huaylas la boca abierta, que muestra una fila de siete puntos, que indudablemente tiene un significado esotérico relacionado con el dios de la fertilidad. El Siete es un numeral sagrado para mayas, centroamericanos, peruanos y aimarás.

Esta posición del «rogante» tiene una larga historia. Está estereotipada en monumentos arcaicos del área maya y continúa hasta la fecha. Los sacerdotes chortis adoptan una posición semejante en sus ritos petitorios. Su función específica de «rogante» se expresa en el título que tienen de «rogante», *waruche* = rogar («Léxico chorti», tomo I de mi libro *Los chortis ante el problema maya*). La misma posición se observa en el arte centroamericano, agustiniano y peruano, como se aprecia a través de los testimonios artísticos presentados en este trabajo.

A la par del «rogante», de la gráfica 13, se ve una escultura de Huaylas que representa un individuo con una larga lengua colgante. La agarra

con las dos manos. Un gran signo en forma de T invertida está grabado en el tocado.

Una escultura similar fue encontrada en Jalca Grande, cerca de Chachapoyas, como puede apreciarse en la gráfica 14. Este monumento se encuentra hoy en poder de V. Zubiarte, en Chachapoyas, quien amablemente me obsequió la foto.

El motivo de la lengua colgante, a veces rematada por una figurita humana o cabeza de serpiente, es común en la América Central; se encuentra también en San Agustín y en la cultura maya arcaica.

En un altar antropomorfo del Pacífico, por ejemplo, fichado con el número 3.140 en el museo arqueológico de Guatemala, el dios tiene grandes ojos en forma de anillos y la boca armada de colmillos de felino, de la que pende una larga lengua colgante, símbolo de sus poderes fecundantes. Detalle interesante son sus cabellos, en forma de delgadas serpientes. Representan, sin duda, en un estilo arcaico, el binomio tigre-ofidio, tan común en el arte de los Andes centrales.

Pero el modelo que más se asemeja al de Jalca Grande se encuentra en el arte Chontales, como puede apreciarse en la fig. 56, pág. 95 de la citada obra de Frederic Thiéck. Tiene 1,07 m. de alto y puede verse en el Colegio San Francisco de Asís, en Juigalpa.

El signo en forma de T invertida, a guisa de tocado, es similar a los tocados «cruciformes» (T invertida) del arte de Nicaragua, ilustrados precedentemente. Los quichés representan, hasta la fecha, el mismo símbolo que sirve de tocado a las figuras humanas que estampan en sus ponchos.

A propósito de este signo, que corresponde al glifo *Ik* de los mayas, es interesante relacionar dos símbolos en forma de T, perforados en una casa funeraria del Alto Utcubamba<sup>6</sup> con dos figuras similares, perforada una de ellas en una casa de Palenque, como puede apreciarse en la gráfica 7. Dichas perforaciones en forma de T sirven, a manera de ventanas, en ambos edificios. También se encuentran en la misma forma en construcciones funerarias de los indios Pueblo.

Dado el valor del glifo *Ik*, que significa espíritu, aire, pueden interpretarse esas aberturas como la vía por donde transita el espíritu de un muerto o de un dios, equivalente al «psicoducto» de las tumbas americanas.

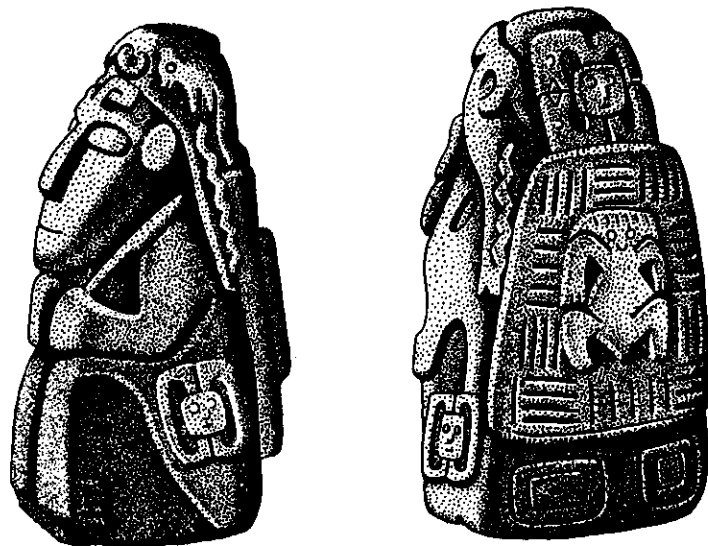
Los dibujos siguientes muestran el frente y la parte posterior de una escultura de Huaylas, en el museo de Huaras.

Representa a un sacerdote o jefe en posición sedente, teniendo un cetro inclinado en las manos. Ya se ha comparado ese tipo de litoescul-

<sup>6</sup> Ver ilustración pertinente en «Recherches archéologiques dans les Andes du Haut Utcubamba», de Henry et Paule Reichler, en el *Journal de la Société des Américanistes*, París, 1950, págs. 219, 246, lámina XI/d.

tura con modelos centroamericanos de portadores de cetros y otros ejemplares más toscos de la estatuaria preclásica del área maya.

Los monumentos de Huaylas están cubiertos de elaborados diseños incisos que representan, en forma diferente, símbolos similares a los que decoran la estatuaria de Chontales. Sobre el tocado se ven dos animales que recuerdan los del tríptico divino plasmado en los dinteles. Dos serpientes ondulan, en posición vertical, a ambos lados. Sobre la nariz se dibuja una greca que por su estilo hace pensar en la que adorna el tocado de una estatuilla arcaica de Tajumulco (Guatemala), ilustrada precedentemente. Los pies, con sólo cuatro dedos, están vueltos hacia fuera; ambos rasgos son también maya arcaico y centroamericano.



El anverso de la escultura está cubierto totalmente de símbolos cósmicos en diferentes ejecuciones. En la nuca puede apreciarse el signo biyugal tan frecuente en la iconografía americana. Pero aquí este símbolo se representa por seres vivos que nos revelan su génesis. El cuadro cósmico está configurado por dos serpientes dispuestas en forma cuadrangular; en el centro, la figura del dios solar.

Una gran placa en alto relieve cubre el dorso, mostrando una serie de líneas que enmarcan una figura humana de cuerpo romboidal, emplazada simbólicamente en el centro del mundo. Figuras raniformes semejantes se estilaban en el arte de Manabi, en Pajatén y en el anverso de un metate escultórico del área maya del Pacífico, que puede verse en el Museo de Arqueología de Guatemala.

En la parte inferior dos figuras cuadrangulares, con un punto en el centro, representan el ideograma cósmico en forma geométrica.

En la gráfica 21 puede apreciarse la rara posición de las piernas cruzadas en una escultura de Huaylas. Los rasgos de la cara recuerdan el arte de Chontales, ilustrado en la citada obra de Thieck.

*Kuntur Wasi.*—Una mejor apreciación del simbolismo de las piernas cruzadas con quiebre se trasluce en la estela bifronte de Kuntur Wasi o Condorhuasi, que se ilustra a continuación.

Esta escultura representa una deidad dual, macho y hembra, amalgamadas en una sola entidad soldada por la espalda. En el frente aparece la deidad masculina; en el anverso, la femenina. Se trata del binomio de dioses de la fertilidad.



Las características masculinas se definen en los rasgos humanos, felinos y serpentinos de la figura, integrados en una unidad.

Su ojo izquierdo está rodeado por la cola de una serpiente naturalista que apoya su cabeza en un ángulo del rostro divino. El cuerpo del ofidio tiene la forma de una barra inclinada. El mismo símbolo se representa por una serpiente estilizada que rodea los ojos del dios masculino de la

fertilidad en otras culturas y que los epigrafistas de las culturas maya y mexicana llaman «glifo ojo de reptil». Los cabellos consisten en volutas que podrían representar plumas o rayos solares. La nariz ancha del hombre-felino recuerda las de San Agustín y otras de la América Central.

Sobre el ombligo resalta en relieve una cabecita similar a las que representan el glifo Ahau de la epigrafía maya. De ella brotan hojas grandes y pequeñas dispuestas en forma de cuadrilátero que sugieren el cuadrante cósmico, en cuyo centro está la cabecita. Esta se equipara a la semilla de maíz, del que nacen las hojas, como brotan de la cabeza de la joven deidad del maíz en códices y monumentos mayas.

La ontología de los dioses indígenas se manifiesta en símbolos multivalentes, expresados en adornos, rasgos anatómicos o en la posición de brazos y piernas, como se ha visto en el curso del presente estudio.

Los cuatro movimientos del sol, por ejemplo, se representan por los brazos cruzados sobre el pecho en forma de una X perfecta que identifica a la deidad solar. Pero en la estatua de Condorhuasi este símbolo no se representa en forma igual. En las orejeras, la X es helicoidal, y la posición de las piernas cruzadas es flexionada.

¿Qué representan estos símbolos?

Los mayas objetivan los movimientos del sol mediante símbolos astronómicos conocidos, equivalentes del *nahui ollin* mexicano. Están grabados en la mayor parte de las estelas, analizadas e ilustradas en mi libro *Los chortis ante el problema maya*. Uno de esos glifos difiere de los demás, no forma una X perfecta, sino que configura dos barras quebradas que se entrecruzan, en forma parecida a la posición de las piernas divinas, en el ídolo de Condorhuasi. Representa el «quiebre» del sol, en el solsticio, cuando el astro emprende su viaje de retorno en el horizonte visible.

Es probable que la rara posición de las piernas divinas represente el mismo símbolo.

Como si esto fuera poco, este signo se expresaría además en las orejeras helicoidales y en la barra ofidiana, que señala, como la manecilla de un reloj, una esquina de la cabeza divina de forma cuadrangular. Conocida la equivalencia simbólica de la cara humana cuadrada con el cosmos, es obvio que la barra apunta hacia una de las «esquinas» del mundo que corresponde invariablemente a uno de los solsticios, donde el dios solar descansa en su silla. La serpiente es, por excelencia, el animal de la lluvia y, a la vez, medidor del tiempo. Interpretando esos símbolos, a la luz de las concepciones indígenas, resultaría que la barra ofidiana señala el solsticio que determina el comienzo de la estación de lluvias.

De esto se concluye que la mencionada escultura Kuntur Wasi no sólo representa al dios de los mantenimientos, sino también un marcador astronómico y calendárico en relación con los ritos agrarios, como el obelisco de Chavin.

La deidad femenina del anverso de la estela se identifica por su descomunal nariguera en forma de U con reborde, que representa el glifo lunar, equivalente del *yacameztli* que lucen las diosas mexicanas. Sus grandes ojos en forma de anillos caracterizan las entidades pluvíferas. La dentadura, formada por cinco dientes resaltando el central por su forma triangular, connota el numeral sagrado cinco, correspondiendo el quinto al centro del cosmos. Sus manos, que sólo tienen tres dedos visibles, sostienen un bastón que termina en punta, como el palo de sembrar, instrumento de la mujer cultivadora. Sus pies sólo tienen cuatro dedos.

En tanto que el dios masculino mira al oriente, lugar del nacimiento del sol, la diosa mira al occidente, patria de la luna y del maíz.

Una alegoría similar puede verse en la estela N de Copán, que representa un binomio divino soldado por la espalda; el dios del sol y de la fertilidad mira al oriente, y la diosa lunar al occidente. Sobre la plataforma, al pie del monumento, está grabado el glifo lunar en forma de U.

Rebeca Carrión de Girard considera que el arte de Kuntur Wasi parece constituir un eslabón entre San Agustín, en Colombia, y Chavín de Huantar, en las cabeceras del Marañón<sup>7</sup>. Soriano Infante relaciona Kuntur Wasi con la cultura de Huaylas (informe personal). Wendell C. Bennett, que ha investigado las culturas peruanas y la de San Agustín, me dice que San Agustín tiene muchos rasgos centroamericanos y de Chavín, que es un centro de irradiación cultural y que Kuntur Wasi es una cultura intermedia entre Chavín y San Agustín (informe personal). Esta era su manera de pensar poco tiempo antes de su muerte.

Pero hasta la fecha no se ha tratado de comparar el arte lítico centroamericano con el maya preclásico.

Encontramos en Chacula (Guatemala), por ejemplo, las dos formas de representación del glifo *nahui ollin* o bandas cruzadas, plasmadas en la singular posición de los brazos. En una escultura están cruzados sobre el pecho, en forma de X. En otra escultura del mismo sitio, los brazos están cruzados y flexionados, como puede apreciarse en la gráfica 16. El quiebre no representa una deformación anatómica, sino un alto grado de abstracción formal, lo mismo que la curiosa posición de las piernas cruzadas con quiebre del dios representado en el monumento de Kuntur Wasi. El lenguaje simbólico de esos monumentos parece claro.

Una estatuilla de Nicaragua, a la que ya se hizo referencia, representa el mismo símbolo de las piernas cruzadas y flexionadas.

Tales convenciones figurativas expresan concepciones religiosas, cósmicas, astronómicas y calendáricas comunes.

Asimismo, la carita del niño en el ombligo, rodeada por las manos de una deidad, es común al arte maya y al de Kuntur Wasi, como puede



<sup>7</sup> Rebeca Carrión de Girard, «Revisión del problema Chavín», Actas del XXXII Congreso Int. de Americanistas, Copenhague, 1958, pág. 380.



apreciarse en la ilustración de la página 1841 (arriba), de Ray T. Malheny<sup>8</sup>. En Aguacatl, la carita de niño es sustituida por el glifo kin, que tiene un valor equivalente, pues representa a la joven deidad solar, que es, a la vez, dios del maíz.

Encontramos el mismo símbolo en una escultura de San Agustín, ilustrada precedentemente.

Al arte de Kuntur Wasi corresponde también la escultura de jaguar humanizado que se ilustra en la página 1841 (abajo). Muestra claramente tres costillas, que le identifican como un dios de los muertos. Una escultura de León (Nicaragua), ilustrada precedentemente, representa la misma deidad con tres costillas.

Como se ha dicho, la función de dios de los muertos es asumida por el sol cuando recorre el inframundo, según la doctrina geocéntrica de los indígenas. La asociación del tigre con la muerte y con el sol ya ha sido destacada previamente.

La imagen del dios de los muertos, que se caracteriza por la representación de las costillas, es presente en todas las culturas Medias o Formativas.

La estela que se ilustra en la página 1840 (a la derecha) representa a un ser divino, de pie, sobre un pedestal. Tiene una escotadura en la parte superior. Conocemos ahora la función astronómica de ese rasgo muy difundido en obeliscos o estelas de los Andes centrales. Le encontramos en Chavín, Tiahuanaco, Pacopampa, Sechin, Pucara, Keneto, Kuntur Wasi y otros sitios.

Estelas con escotaduras se encuentran también en el área maya y en la América Central. Tales relaciones estilísticas ponen de manifiesto el uso de técnicas similares de registro astronómico en las áreas mencionadas.

La cara cuadrangular del dios connota la forma cuadrada del cosmos; sus orejas parecen pájaros en actitud de vuelo, y de su boca felina, de filudos caninos, cuelga una larga lengua, formada, al parecer, por cuatro serpientes. Si mi interpretación es correcta tendríamos la misma composición tigre-ave-serpiente que integra el trinomio divino en las columnas de Chavín, ilustradas precedentemente.

Bajo el mentón, una escalinata de tres gradas, sobre el pecho un joyel, los pies vueltos hacia fuera, como en algunas esculturas mayas y centroamericanas. A ambos lados de las piernas unos aditamentos podrían representar la cola de un ave.

*Otros rasgos.*—En el área maya del Pacífico encontramos diversas esculturas arcaicas que pueden ponerse en relación con la lítica de Huaylas. Cabezas clavadas, por ejemplo, antropomorfas o zoomorfas. En el

<sup>8</sup> R. T. Malheny, «The ceramics of Aguacatal», *Papers of New World Arch. Foundation*, Provo, Utah, 1970, pág. 98.

parque zoológico de la Aurora (Guatemala) pueden verse dos ejemplares. Su aspecto es muy primitivo, comparado a las cabezas clavadas peruanas. Miden, respectivamente, 44 y 62 cm. de largo por 32 cm. de alto en la cabeza.

Estatuas andinas con pedestal son típicas de la cultura maya arcaica y la centroamericana. Pequeñas columnas con una cabeza grabada o esculpida en la parte superior son comunes al arte maya preclásico, centroamericano y Huaylas. En Huaylas hay figuras nimbadas por los rayos solares, como la de Kaminaljuyú, ilustrada precedentemente. Su boca olmecoide sugiere la del tigre, que es una entidad solar en la teología maya, como en la andina. El *Popol-Vuh* define esa función en el vocablo *Iqui Balam*, que el quicheista de León traduce por sol-tigre o tigre-fuego.

La cabeza escultórica que corona una pequeña columna está presente en otras culturas de los Andes centrales, como puede apreciarse en la gráfica 22 que representa un monumento del Museo Arqueológico de Puno.

Maquetas de piedra que representan el ideograma cósmico con sus tres pisos superpuestos y un centro común, como la de Huaylas, que se ilustra en la gráfica 18, están presentes en el área maya; pueden verse en el Museo de Chichicastenango. Pero a diferencia de las de Huaylas, que son cóncavas, las mayas están talladas en alto relieve.

Los aimarás usan un modelo similar, y los chortis lo reproducen en sus altares y mesas sagradas, como una obsesión.

Porras de piedra en forma de estrella, o lisas, como las que se ilustran en la gráfica 19, son características del área maya del Pacífico. Las que tienen forma de estrellas son típicas también de la cultura tarasca.

Piedras con tacitas o cavas hemisféricas, como las que se localizaron en Ancash, son comunes en el área maya del Pacífico, lo mismo que en la América Central, y en las culturas Medias; constituyen un elemento diagnóstico de este horizonte, al igual que las esferas monolíticas.

El motivo de la larga lengua colgante, transformada a veces en serpiente, es común al arte maya antiguo, al de la América Central, de San Agustín y Huaylas. Aparece en el preclásico maya desde tiempos remotos, grabado en toscas esculturas. Una de ellas fue encontrada en el nivel inferior de la pirámide E. III 3, asociada a una pequeña plataforma de barro. En este monolito que se ilustra en la gráfica 17, la lengua-serpiente ha sido tratada como un centro de interés.

Piedras con tres caras, antropo o zoomorfas (batracio en Huaylas) son comunes a ambas áreas, lo mismo que el hibridismo humano animal. La cabeza del ave solar formada por un círculo con un punto en el centro, equivalente del glifo kin, se ve en el área maya del Pacífico y en la cultura Huaylas. Al tratar de la representación del felino en el área maya se ha hecho notar su variedad de formas y estilos; el motivo boca dentada armada de colmillos es presente en el maya preclásico, en el sureste de



Norteamérica, en la América Central, San Agustín, Ecuador, Perú y Argentina.

Individuos que exhiben el miembro viril y los testículos, cabezas de ancianos arrugados, figuras humanas con el pelo largo cayendo sobre las espaldas son comunes a ambas áreas culturales. Los animales míticos principales son los mismos en el área maya y centroandina, aun cuando algunos, como el jaguar, no existen en la región.

Habría que comparar, además, el tratamiento de los rasgos fisonómicos, los adornos, collares, orejeras, etc., que muestran semejanzas en ambas culturas. Asimismo, la posición de los brazos y las piernas, como las posturas del cuerpo, ofrecen numerosos paralelos. En una fase más avanzada del preclásico, la escultura maya va alcanzando un mejor desarrollo artístico, sin perder su rigidez arcaica, como puede apreciarse en un monumento de Putul ilustrado precedentemente. La posición sedente, los brazos sobre el pecho, la cara cuadrada, la boca abierta, el tocado plano de esa escultura son rasgos que encontramos también en esculturas de Huaylas.

Por incompleto que sea el presente esquema comparativo revela, sin embargo, que si bien la cultura Huaylas ofrece semejanzas con la de San Agustín, hecho ya reconocido por los peruanistas, no deriva de ella. Ofrece mayores afinidades con la cultura preclásica del área maya y las centroamericanas. Aún más, se han ilustrado ejemplares de la cultura maya arcaica que muestran completa identidad de rasgos básicos con esculturas centroandinas.

En suma, los testimonios objetivos de la arqueología ponen de manifiesto las vinculaciones del arte del Callejón con la cultura preclásica del área maya y sus relaciones con otras culturas del horizonte Formativo, particularmente la de Chontales, de San Agustín y del área tarasca, resaltando, una vez más, la unidad de las culturas Medias.

De ahí que considero acertada la opinión de Max Uhle, emitida en 1920, cuando se conocían bien pocos materiales del preclásico maya, de que las manifestaciones de la cultura peruana derivan de la América Central, concretamente del área maya, como resultado de efectivas migraciones.

## 48. POR EL LITORAL DEL PACIFICO

Al llegar a la faja costera, que se extiende entre el Pacífico y la espina dorsal de los Andes, el contraste es violento. El paisaje desértico de la costa se prolonga en la severa desnudez de la cordillera. Esa naturaleza muerta se atribuye a castigo del dios *Con*.

Por esa ancha vía migratoria desfilaron, desde remotas épocas y siempre de norte a sur, grupos humanos que se sucedieron a intervalos de siglos: recolectores y cazadores primitivos, cultivadores y agricultores en busca de «buenas tierras».

Los agricultores de la etapa Formativa transformaron el desolado paisaje, creando los oasis que esmaltan el desierto, o se internaron en valles anchos y fértiles, como los de Viru y Chicama. Allí dejaron testimonios de su presencia.

El medio físico es uno de los factores determinantes de las manifestaciones culturales. A diferencia de los pueblos que se radicaron en la sierra y en los valles interandinos que desarrollaron una arquitectura megalítica y una litoescultura monumental, porque tenían a mano la materia prima, las grandes construcciones de la costa son, generalmente, de adobe, y la escultura, de barro o de madera.

En otra parte se ha tratado de las culturas del Formativo Temprano y su extensión por el Perú, Bolivia y el noroeste de Argentina.

Las del Formativo Medio comienzan, al parecer, con el horizonte Cupisnique, que se atribuye a una nueva oleada migratoria procedente del norte. Data desde los comienzos del primer milenario antes de la Era Cristiana. Larco H. considera que Vicus es anterior a Cupisnique; encontró en la cerámica de esa cultura las formas principales de la alfarería del norte del Perú, como vasos con asa estribo, con vertedera o con dos vertederas unidas por un asa puente, etc. Se desconocía la metalurgia.

Los elementos culturales del Formativo se extienden en gran parte del Perú y se manifiestan más tarde en culturas locales, entre ellas la de Mochica y Nazca, que alcanzan un gran refinamiento artístico.

Entre 400 antes de C. y 300 de nuestra Era (según Kauffmann Doig) florece la bella cerámica Mochica, popularizada por la imagen en numerosas publicaciones.

*Cultura Mochica.*—Mochica parece un desarrollo de Cupisnique; sus alfarerías se asemejan, pero Mochica supera en calidad artística.

Se caracteriza por una bella cerámica escultórica y pictográfica y su rica orfebrería, que nos brindan una valiosa información etnográfica acerca de las ideas religiosas, figuras mitológicas, escenas de la vida cotidiana, estados de ánimo del hombre, usos y costumbres de ese pueblo artista que recuerdan formas y motivaciones de la cultura Mississippi, del área tarasca, del preclásico maya, de la América Central, del Ecuador, una alfarería escultórica, con asa-estribo, asa-puente, vasos-retratos, que representan una cabeza humana o animales, etc., propias del Formativo Medio que se superpone al Formativo Temprano. Permiten reconstruir los rasgos salientes de la cultura a través de su iconografía.

Son frecuentes las figuras de maternidades en variadas expresiones: mujeres desnudas en estado de gravidez, en actitud de dar a luz (gráfica 1), en posición sedente, cargando en la espalda un niño que mira a un lado; mujeres sentadas piernabiertas, con un niño en los brazos o acostado en una cuna; mujeres amamantando a su cría; mujeres con pechos exuberantes, etc. Tales representaciones, semejantes a las de otras culturas Formativas, expresan una condición ideológica de sacralidad femenina, es decir, la existencia de un culto a la diosa-Madre y, consecuentemente, de un calendario lunar.

Característica de las culturas femeninas es la sodomía, el culto al falo, la masturbación y el erotismo religioso, que se expresa en una verdadera exuberancia sexual en la cerámica mochica.

Tales manifestaciones eróticas se manifiestan principalmente en la cerámica funeraria, lo cual establece una relación entre el culto a los muertos y el acto sexual. *Checcan*, de Rafael Larco Hoyle<sup>1</sup>, nos brinda un rico repertorio sobre el particular.

La desenfrenada sexualidad de los difuntos no es sorprendente, ya que, en concepto del hombre americano, de la muerte surge la vida, tanto en el orden humano como en el vegetal. La virilidad, expresada en actos eróticos, es además un exponente del culto a la fertilidad del que participan los muertos cooperando con los dioses en la producción de la lluvia. El erotismo religioso está sublimado por el don divino de la fecundidad humana y la fertilidad de la tierra, fenómenos concomitantes que se dramatizan, hasta la fecha, en el acoplamiento de las parejas campesinas durante los ritos de siembra.

Ya se ha visto la relación que existe entre el acto sexual y la muerte,

<sup>1</sup> Larco Hoyle, *Checan*, Editions Nagel, Génève, 1965.

concepto que se dramatiza, entre los chortis, por el sacrificio de una pareja de pavos en pleno acoplamiento carnal.

En el citado catálogo de Larco Hoyle, la sodomía, institución tan difundida en las culturas Medias, es el tema que se representa con la mayor frecuencia. El de la masturbación es común y puede ponerse en relación con modelos de barro del Ecuador, de Nayarit o con esculturas líticas de la cultura maya arcaica, ilustradas precedentemente, pues es una de las características de las culturas Formativas.

Larco Hoyle nos muestra, además, parejas humanas en actitud licenciosa. En una de ellas el varón acaricia la vulva desmesuradamente abierta de su compañera, en una pose que recuerda la que está plasmada en una escultura de barro de Costa Rica, ilustrada precedentemente. En otras figuras es la mujer la que acaricia el miembro viril de su compañero, expresando ambos placer y satisfacción. Acoplamientos carnales en diversas posiciones; individuos con el penis desmesurado (gráfica 4), entre ellos prisioneros de guerra destinados al sacrificio; mujeres mamando el miembro viril para absorber la esencia vital (gráfica 3), parejas de animales en el acto de copulación, etc., figuran entre las ilustraciones del mencionado catálogo, no faltando el gesto acariciador de la barbilla femenina, como expresión amorosa, el mismo que está registrado en códices mayas (ver ilustración pertinente). Por repugnantes que sean a nuestra sensibilidad, esas figuras eróticas nada tienen de pornográfico, ya que expresan concepciones filosófico-religiosas propias de esta etapa de la cultura maya y del horizonte Formativo. Algunos autores evitan la reproducción de ese tipo de ilustraciones, que, en mi concepto, son documentos históricos necesarios para la apreciación de los variados aspectos de un complejo cultural.

He querido reproducir dos ilustraciones, una de Dockstader y otra de Larco Hoyle (gráficas 2 y 3), para evitar comentarios erróneos como los que hicieron esos mismos investigadores, con criterio etnocéntrico, desvirtuando la naturaleza de esos actos por ignorar que el erotismo religioso corresponde a un simbolismo sagrado que forma parte del ritual. De ahí que sólo es practicado por sacerdotes o hierofantes, es decir, por una casta superior.

Como hice notar en capítulos anteriores, el lazo místico entre la vegetación y el erotismo se va acentuando durante el Formativo. Hay simetría entre sexualidad y fecundidad agraria. La orgía sexual incita, por magia imitativa, a la creación de las plantas tendente a asegurar la continuidad de la vida. El valor mágico de los actos obscenos, ya sea en el templo o en la sementera, se relaciona con los ritos de fertilidad. Bien dice Mircea Eliade que hay perfecta analogía entre el fenómeno agrícola y la mística agraria, por una parte, y, por otra, con la orgía sexual como modalidades de lo sagrado.

Se ha visto el valor sagrado que el indio atribuye a las excreciones

divinas o de los seres que personifican dioses: la profunda veneración que se tributa a la saliva del zipa chibcha, por ejemplo, y al valor del semen como elemento vital y ritual. Paradigma mítico de esta costumbre lo encontramos estereotipado en la escena de Hun Hunahpú, que vierte su saliva en la mano de Ixquic. Esta saliva se asimila al semen fecundante.

El erotismo religioso, característico del horizonte Formativo, es un elemento tan necesario como las representaciones de maternidades o de la cabeza trofeo para fines clasificatorios, pues desaparecen en las culturas clásicas.

Representaciones de muertos en actitud de masturbarse o de mujeres masturbando a un muerto han sido objeto de curiosas interpretaciones.

Larco Hoylle considera que la figura de muertos en actitud libidinosa representa la transformación de una persona en esqueleto, en castigo de abusos sexuales (pág. 91, *op. cit.*).

Frederick Dockstader ilustra en la gráfica 119 de su citada obra (reproducida en nuestra gráfica 2), un vaso mochica que representa una mujer en actitud de masturbar a un muerto, comentando: «Este repulsivo anciano abraza a una joven que sostiene su pene en la mano.»

Tales escenas de necrofilia erótica están vigentes en algunos pueblos del horizonte Formativo. Los kogis, por ejemplo, que practican todavía la masturbación, la sodomía y el culto al falo, realizan el acoplamiento carnal sobre la tumba de sus deudos. El coito ceremonial se efectúan por la viuda o el viudo con una persona designada por el sacerdote (Mama). Esta unión sexual tiene lugar sobre la propia tumba, y el semen sagrado se recoge en algodón que se entrega al *mama*. Dicho rito es rigurosamente obligatorio para que el espíritu del muerto pueda iniciar con éxito su viaje en el más allá, pues le «abre la puerta del cielo». Se realiza a imagen y semejanza del que se practica en el otro mundo entre el difunto y «la mujer calabaza», que viene al encuentro del muerto y le salva de los peligros de ultratumba<sup>2</sup>. La mujer calabaza «se casa con el muerto». De esta manera asocia el connubio con la muerte.

Cieza de León asegura que la pederastia y la bestialidad existían en el Perú, tanto entre los serranos como en las poblaciones costeras. Esas prácticas, según el citado cronista, presentaban un carácter sagrado. Cada templo o santuario mantenía un hombre o dos o más vestidos de mujer. Los días de fiesta esos individuos practicaban la sodomía, sobre todo con los principales y los notables. Usaban pública y descubiertamente del pecado nefando, con lo cual dicen que se gloriaban demasadamente<sup>3</sup>.

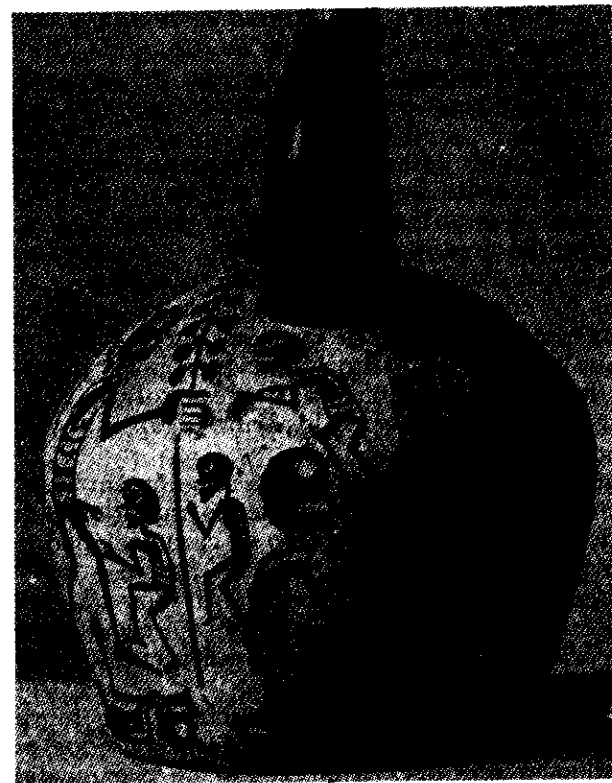
Los actos de copulación entre personas o animales, como los que están reproducidos en piezas de alfarería peruana, se practican todavía entre algunos grupos indígenas, como lo hace notar Latcham.

<sup>2</sup> Para más amplios informes sobre el particular, véase la sección «Los kogis».

<sup>3</sup> Cieza de León, *La Crónica del Perú*, Madrid, ed. 1932, pág. 161.

Respecto a los muertos hay que mencionar todavía las alegres danzas macabras amenizadas por la música. Están pintadas con gran realismo en vasos mochicas, como el que se ilustra a continuación. Cuatro danzantes, dos a cada lado, sostienen un árbol o una planta, que corresponden, sin duda, a los cuatro árboles cósmicos. Patéticas festividades de alegría entre vivos y muertos se celebran todavía como una de las mayores solemnidades del ciclo ritual entre varios pueblos americanos, incluso los chortis.

Antes que Hans Holbein, los artistas mochicas pintaron sus danzas macabras con menos frialdad que la famosa danza de la muerte del mencionado artista.



Alegre  
danza  
macabra

Para comprender las manifestaciones del arte americano es necesario salir del campo de gravitación de nuestra propia mentalidad e integrarse al pensamiento indígena.

Famosos son los vasos-retratos mochicas que representan sólo una

cabeza humana. Esos vasos-retratos, característicos del horizonte Formativo, se encuentran desde el sureste de Norteamérica hasta los Andes centrales. El ejemplar ilustrado en la gráfica 10 de la citada obra de Larco Hoyle (*Pérou*) ofrece semejanzas con un vaso-cabeza del período preclásico maya, ilustrado precedentemente.

Vasos efigies antropomorfos, zoomorfos y fitomorfos son típicos de la cultura mochica y del horizonte Formativo lo mismo que del maya preclásico, como puede apreciarse en ilustraciones precedentes.

Típico de este horizonte es también el complejo guerra-captura de prisioneros sacrificio humano-cabeza-trofeo, ricamente documentado en la cerámica mochica, que ofrece escenas de batallas, danzas guerreras, captura de prisioneros con una cuerda, cabezas trofeos, etc.

El guerrero usa la porra, el dardo o la honda y se protege con el escudo. En algunas pinturas, la porra es sostenida con las dos manos por un guerrero en actitud amenazante, que recuerda el mismo motivo plasmado en litoesculturas de San Agustín o Guerrero. Son desconocidos el arco y la flecha.

Hay individuos que ostentan en su tocado la cabeza de un felino o de otro animal, a guisa de *alter ego*, que es un motivo panamericano. La representación más antigua del otro yo parece encontrarse en esculturas preclásicas del área maya del Pacífico, ilustradas precedentemente.

El culto a la cabeza trofeo era general en el Perú y se objetiva en el arte «de todas las edades, desde el período de las estatuas líticas de Aija y del Callejón de Huaylas hasta las postrimerías del imperio inca. La cabeza humana se halla en íntima relación con las plantas alimenticias. La cabeza es fuente de germinación, de desarrollo y de conservación de los granos, de los tubérculos y de los frutos» (Julio C. Tello, *op. cit.*, página 43).

Lo expuesto corrobora una vez más la relación entre sacrificio humano y la productividad de la tierra, y pone de manifiesto que el complejo guerra sacrificio humano-cabeza trofeo es característico de todas las culturas del Perú hasta la conquista española.

Los prisioneros están generalmente desnudos y amarrados con una cuerda. Las mismas escenas se reproducen en esculturas del Formativo ilustradas precedentemente. Compárese, por ejemplo, con las bellas estatuas líticas de Costa Rica.

Detalle interesante es el adorno de escudos que representan el ideograma cósmico de cuatro puntos equidistantes unidos por uno central, símbolo idéntico al que decora el escudo de ciertos dioses en códices mayas.

Otro rasgo panamericano objetivado en la cerámica peruana es el sacrificio por asaetamiento, conocido desde Nebraska hasta el Perú<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> S. K. Lothrop, «Sudamérica vista desde América Central», Actas del XXVII Congreso Int. de Americanistas, Lima, 1939, pág. 191.

Escenas de cacería y de pesca, que son actividades propias del hombre durante el período Formativo, están artísticamente pintadas en vasos de la cultura mochica.

La mayoría de las formas y motivaciones de la cerámica mochica tiene su réplica en el arte de las culturas Medias.

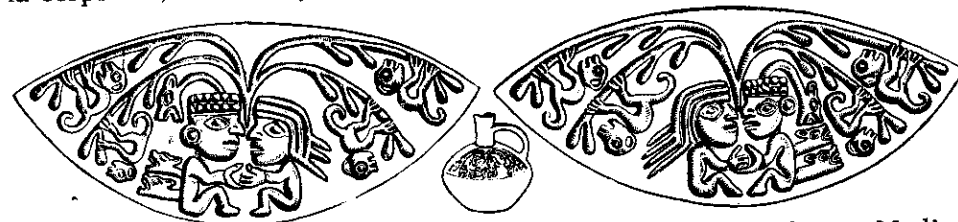
El cetro o bastón ceremonial, por ejemplo, es un elemento conocido en todas las culturas agrícolas. Está registrado en la mitología guaraní como atributo de Tupán, lo mismo que en el *Popol-Vuch*. Pero el estilo de portarlo con las dos manos, en posición inclinada, parece típico del Formativo. Así le encontramos en el arte mochica, en esculturas de San Agustín, de la América Central y de la fase preclásica de la cultura maya, donde se hallan los ejemplares más antiguos, ilustrados precedentemente.

Los mochicas se pintaban y tatuaban el rostro, rasgo característico de las culturas Medias. Un tatuaje, ilustrado en la figura 110 de la citada obra de F. J. Dockstader, representa la serpiente emplumada que se extiende desde las ventanas de la nariz sobre las mejillas. Este motivo, como adorno facial, es frecuente en las culturas Medias y sobrevive, hasta el presente, entre los guajiros y otros pueblos.

La serpiente emplumada es un motivo panamericano. Se encuentra en el arte indígena desde el sur del Canadá hasta el noroeste de la Argentina. Constituye un testimonio, entre tantos, de que el mundo americano es uno, y cada cultura un capítulo de esa unidad.

Un rasgo específico de las culturas Medias, como el labio leporino, tan frecuente en el arte de los mochicas, los vincula con el culto a la diosa lunar. La presencia de esa deformación intencional no es sorprendente, ya que la existencia del culto lunar es testimoniada en la arqueología y corroborada por los informes de la etnografía, que se citarán adelante.

Al igual que las culturas Formativas, la mochica asocia la luna con la serpiente, el felino y el pez.



Un motivo que puede considerarse diagnóstico de las culturas Medias es el mono, porque está registrado únicamente en el tercer período de las mitologías americanas, que corresponde a este horizonte cultural.

La figura que se reproduce anteriormente, grabado en un vaso mochica, representa a dos jóvenes de sexo diferente, a juzgar por sus atributos. Pueden identificarse con los gemelos de la tradición americana,

que están al pie de un árbol en cuyas ramas se ven unos monos. Este cuadro ilustra con gran objetividad la escena del *Popol-Vuh* que representa a los gemelos *Hunahpú* e *Ixbalamque* al pie del árbol de canté, transformando mágicamente en monos a sus primos, que habían subido en las ramas del árbol.

El rey zopilote, disfraz del dios solar, figura en todos los mitos conocidos de las culturas agrícolas del Nuevo Mundo, desde los guaraníes hasta el *Popol-Vuh*, y particularmente en los de la América Central. En la Sierra, el rey zopilote es sustituido, al parecer, por el cóndor, que pertenece al mismo grupo de los catartoideos, y es muy semejante al zopilote rey. El cóndor se dice *kuntur* en quechua, voz semejante a la de *kuti*, usada aún en el lenguaje popular de la América Central para designar al zopilote.

El jaguar, con sus largos colmillos, es otra figura omnipresente en el arte mochica, principalmente en forma humanizada. Tanto el tigre como el mono son desconocidos en la costa norte del Perú. Subsisten en el arte y las creencias religiosas por la fuerza de una tradición importada del área maya del Pacífico, donde existen los modelos naturales de esas importantes entidades de la zootropía religiosa.

Larco H. ilustra en la gráfica 50 de su citada obra *Pérou* una gran cabeza de felino en cuya cara están incrustados seis rasgos más pequeños del mismo animal. Esta singular escultura de barro, que representa el concepto socio-religioso de pluralidad dentro de la unidad, puede compararse a la gigantesca cabeza de Chac que adorna la fachada del templo del Adivino en Uxmal. Está integrada por cabecitas de la misma deidad, que representan un concepto fundamental de la teología y la sociología indoamericana.

Las seis cabezas de felino de la escultura mochica identifican a la mayor como un dios-Siete, entidad suprema del culto a la fertilidad tanto en las culturas andinas como en la maya y las Formativas.

*Chac* es, en efecto, el gran dios de la fertilidad y, a la vez, un dios Siete de los mayas, que tiene su paradigma en la figura de *Vukup Hunahpú* del *Popol-Vuh*<sup>5</sup>.

Tipificado como dios de los mantenimientos, el dios Siete aparece rodeado por seis mazorcas de maíz, que le identifican como tal, como puede apreciarse en la escultura de Mochica que se ilustra a continuación (a la izquierda). Las seis mazorcas de maíz, que la teología indígena equipara a seres divinos, representan el mismo simbolismo que las seis cabezas de felinos que, con la mayor, configuran el dios-Siete.

Obsérvese que esa deidad tiene en las manos una planta de yuca con

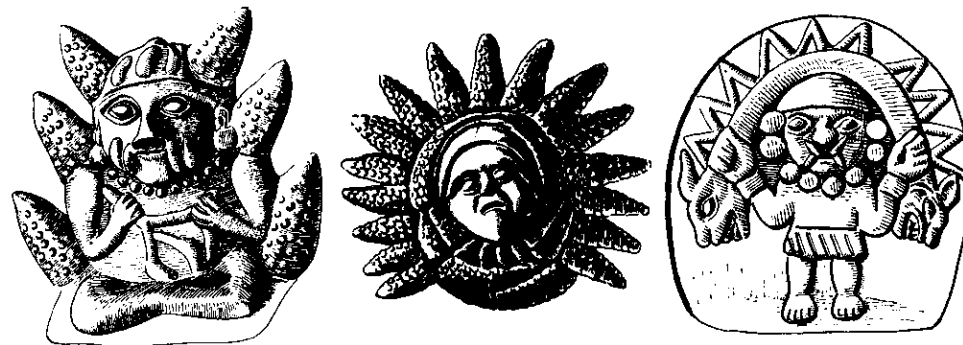
<sup>5</sup> Sobre el particular véase la interesante publicación de William Brito Sansores y Lucila Díaz Solís titulada *La deidad jaguar y el número Siete. Mitología y Cronología Maya*, Mérida, Yucatán, 1974.

tres raíces. Sobre la frente se ven tres representaciones de fíjoles. Ninguna distribución de símbolos es arbitraria en el pensamiento y el arte indígenas. El Tres es un numeral tan sagrado como el Siete y expresa los tres poderes del gran dios de la tempestad.

El conjunto objetiva con elocuencia las tres plantas culturales básicas importadas del área maya y sublimadas a categoría divina. Representaciones de dioses asociados con mazorcas de maíz son comunes en la iconografía mesoamericana.

Es interesante comprobar que los peruanos tenían la misma costumbre de los iroqueses de proteger sus graneros de maíz con amuletos hechos del mismo material, como puede apreciarse en la figura siguiente (al centro). Representa una cara divina rodeada de rayos que consisten en mazorcas de maíz. Esta imagen objetiva la doble función del dios del maíz, a la vez dios solar, la cual está registrada en el *Popol-Vuh* y otras mitologías americanas.

Frecuente en la iconografía mochica y peruana es la representación de figuras divinas que sostienen un arco formado por una serpiente bicéfala, como puede apreciarse en la gráfica siguiente<sup>6</sup>.



Representaciones similares se encuentran en culturas del horizonte Formativo, desde el oriente de Norteamérica hasta los Andes centrales.

Portadores de tinajas o de vasos, el cantante, árboles cósmicos, adornos corporales, símbolos que expresan la vinculación del hombre con el cosmos, seres humanos hybridizados con animales, caras arrugadas de ancianos, hombres barbados, motivo de la lengua colgante, figuras geométricas y muchos rasgos más de la iconografía mochica son panamericanos.

*Status cultural-histórico de la cultura mochica.*—La cerámica adquiere un desarrollo plástico extraordinario en la cultura mochica; hay mo-

<sup>6</sup> Esas figuras fueron tomadas de la obra de Rebeca Carrión de Girard titulada *La Religión en el Antiguo Perú*, Lima, 1959.

delos figurados por la transformación total del recipiente en figuras de cuerpo entero, en grupos escenográficos y en cabezas retratos de un realismo asombroso, a tal grado que ha sido clasificada por algunos, junto con el arte de Nazca, en una etapa clásica.

Para desvanecer este criterio, a todas luces erróneo, he establecido algunas comparaciones entre el arte mochica y el de otras culturas, poniendo el acento sobre el contenido ideológico que yace detrás de formas y símbolos.

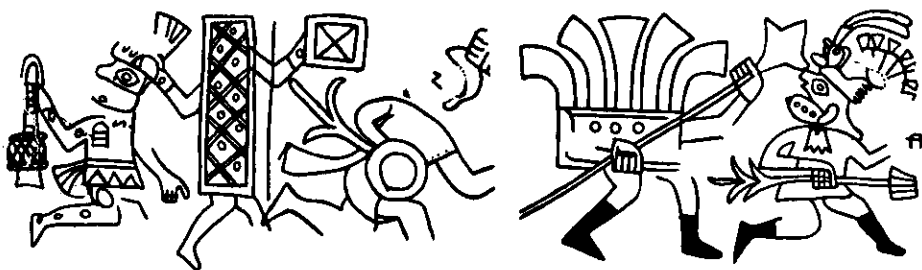
De esta manera quedaron establecidas las relaciones específicas de la cultura mochica con la maya del período preclásico y las culturas del horizonte Formativo.

El criterio etnológico coincide con el arqueológico sobre el particular. El arte mochica es la expresión de una sociedad femenina que se rige por el derecho materno, el culto a la diosa Madre y el calendario lunar. Estas formas socio-religiosas se han mantenido hasta la época colonial por los herederos o descendientes de los mochicas-chimus.

Al igual que los ecuatorianos, éstos atribuían a la diosa lunar el tiempo y las cosechas. Sacrificaban todos los años, antes de las cosechas, doncellas y niños en honor a la luna. El mismo culto lunar se observaba en las sociedades del horizonte Formativo.

Informa Calancha que los chimus de Pacasmayo adoraban la luna porque creían que era más poderosa que el sol, pues éste aparece sólo de día, mientras la luna está presente día y noche.

Mujeres caciques reinaban en Piura y Lambayeque, según los cronistas.



*Pirámides y construcciones mochicas.*—Además de ser excelentes alfareros y expertos en el arte de la metalurgia, los mochicas edificaron grandiosas pirámides y obras hidráulicas.

Visitamos en Moche los restos de lo que fue su capital. Allí edificaron la pirámide de adobes más alta de los Andes Centrales, llamada la huaca del Sol. Medía 48 m. de alto, reducidos hoy a 18 m. Tiene cinco

plataformas superpuestas, al estilo de las pirámides mesoamericanas. Su base mide 288 por 136 m. y sus muros estaban enlucidos.

La pirámide de la Luna conserva fragmentos de repello, decorados con pinturas murales. Allí estaba plasmado el famoso fresco de la «revuelta de los utensilios» que objetiva un episodio mítico del *Popol-Vuh* y de otras mitologías americanas, a las que ya se hizo referencia. Se ilustra en pág. 1854 un aspecto parcial de esa narración pictográfica.

El mito se relaciona con la catástrofe que destruyó el mundo, como preludio al advenimiento del Sol y de la Luna, conmemorados en las gigantescas estructuras de la vieja capital, imponentes aún en sus escombros.

En los murales de la huaca de la Luna se encontraron varias pinturas de gusto exquisito, como la que se ilustra en la gráfica 5 (reconstrucción elaborada sobre un calco directo del muro pintado). Este fresco fue descubierto en 1955. El lector puede apreciar el carácter cósmico de esas figuras.

*Chan Chan.*—Por su belleza artística y arquitectura monumental, *Chan Chan*, la capital del reino chimu, ofrece mayores atractivos que Moche. Era una de las más bellas ciudades y el mayor centro urbano del Perú.

Enfoco mi atención a las artísticas esculturas, en alto y bajo relieve, que decoran los muros de la huaca del Dragón, cual encajes modelados en barro crudo.

Sorprende encontrar aquí una técnica decorativa que sólo es comparable con la estructura D III 1, de Kaminal juyú (área maya), formada por pirámides de adobe superpuestas y decoradas exteriormente con máscaras, figuras humanas y símbolos, modelados en alto relieve en barro crudo policromado. Esa técnica estuvo en uso durante mucho tiempo en Kaminal, a juzgar por su repetición en las sucesivas fases de construcción de la pirámide (gráfica 9). No tiene equivalente en ninguna otra parte de Mesoamérica.

Obsérvese en la gráfica 8 la cabecita que figura en la parte inferior del cuerpo del personaje central, rasgo característico de las culturas Formativas, plasmado en grabados rupestres y en esculturas de piedra, ilustrados precedentemente.

Se ilustra en las gráficas 8 y 10 un grupo de tres entidades divinas y un gran mascarón de Chac, plasmados en la cuarta superposición del mencionado monumento. Las escenas representadas son esencialmente las mismas que decoran las paredes de la huaca del Dragón. Gravitan en torno al culto al agua, a la fertilidad de la tierra y la producción del alimento, anhelo universal de los campesinos americanos.

En la pág. 1856 (izquierda) se reproduce un dibujo de Luis Ccosi Salas, publicado por Kauffmann D., que representa una reconstrucción de la huaca del Dragón. Pueden apreciarse las rampas de acceso a las plata-



formas superiores. La rampa es un elemento arquitectónico característico del Formativo; se encuentra desde el sureste de Norteamérica hasta los Andes centrales.

En torno a un altar de la mencionada huaca se desarrolla la escena del misterio de la fertilización de la tierra y su consecuente, la producción del alimento, dramatizadas por una gigantesca serpiente emplumada bicéfala. De sus fauces abiertas sale una enorme lengua bífida de la que pende un niño, que no es otro que el dios del maíz con disfraz de ave (gráficas 11 y 12).

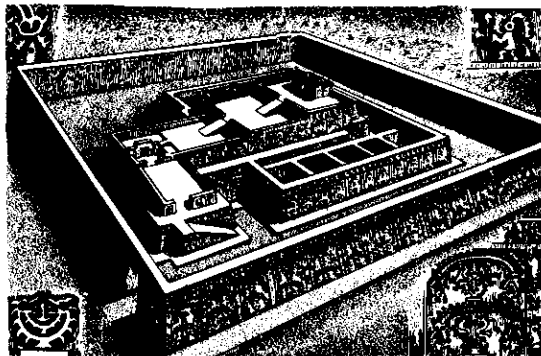
El motivo de la lengua vivificante o serpentiforme, rematada por una cabeza infantil que representa al dios o la semilla del maíz, es común en la iconografía centroamericana.

Obsérvese el glifo «ojo de reptil» del ofidio, similar y equivalente al que caracteriza al dios de la fertilidad (dios B) en la epigrafía maya.

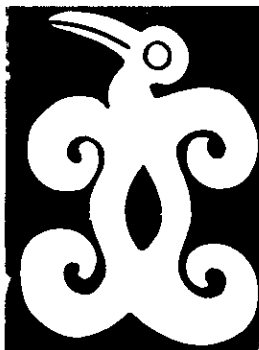
La gran Serpiente de Vida está enmarcada en un panel rectangular. Sobre la parte superior, y a los lados del marco, se escenifica el tema de los dioses que bajan del cielo a la tierra. Tres entidades divinas están de pie sobre el marco. A ambos lados, cuatro dioses (dos a cada lado), con la cabeza abajo y los pies para arriba, están en actitud de caer del cielo a la tierra, motivo omnipresente en la iconografía americana (gráficas 15 y 17).

Este conjunto de siete dioses corresponde al complejo septenario del gran dios de la fertilidad, padre del dios del maíz, que tiene su paradigma en *Vucup Hunahpú* (Siete Hunahpú) del *Popol-Vuh*, lo mismo que en mitologías andinas.

La gráfica 12 ilustra el altar, y la 14 representa el ave de pico largo, inseparable de la serpiente.



El lienzo artístico estaba pintado con los colores sagrados. Dramatiza, en el estilo propio de Chimu, las mismas escenas que, desde los grabados rupestres al arte maya, expresan el anhelo supremo del campesino: lluvias,



alimento, salud e hijos y, a la vez, una exaltación de los seres tutelares de la agricultura.

En la decoración de sus edificios, Chan Chan nos brinda un rico repertorio de figuras mitológicas. La que se ilustra arriba, a la derecha, por ejemplo, representa al ave de la tempestad cuyo cuerpo afecta la forma del ideograma cósmico, compuesto por dos serpientes estilizadas que marcan los cuatro rumbos del universo.

Una característica esencial del simbolismo religioso es su multivalencia, su capacidad para expresar simultáneamente muchas significaciones cuya solidaridad es evidente para los gnósticos indígenas. La figura en referencia representa, a la vez, el ave de la tempestad, el cosmos y el motivo ave-serpiente, todos vinculados al fenómeno de la producción de las lluvias. Ofrece, además, la génesis del signo «biyugal», omnipresente en la iconografía americana.

Esta figura integra una rica composición de símbolos en relieve, entre otros, la greca y la espiral, que se repiten en paneles diagonales, como puede apreciarse en la gráfica 6.

Decoraciones en relieve sobre paredes, que expresan el mismo tema en estilos diferentes, son usuales en el Perú.

En la «Sentinela», por ejemplo, un mural representa el drama de la tempestad, como puede apreciarse en la gráfica 18. Las filas de aves y de serpientes en la parte superior son identificables por la forma naturalista de la cabeza. En cambio, los cuerpos son figurados por gruesos zig-zags que representan rayos, un elemento siempre asociado a esas entidades pluvíferas. Abajo, las nubes en forma de grecas y espirales, es decir, las serpientes de nubes. En la parte inferior, una fila de aves con la cabeza abajo y la cola arriba en actitud de caer del cielo, como caen las lluvias para fertilizar la tierra.

Este lienzo mitológico representa el mismo tema de los dioses cayendo del cielo a la tierra, expresado en su aspecto antropomorfo en el panel de la huaca del dragón. Tanto en la iconografía andina como en la maya, los dioses de la fertilidad se representan, alternativamente, en su aspecto antropomorfo o zoomorfo.

Al igual que las figuras en relieve de la huaca del dragón, el lienzo mural de la Sentinela dramatiza la tempestad que hará crecer los ríos para alimentar los canales de riego. La importancia y repetición, en formas diferentes, de esas escenas míticas se justifican por la trascendencia que tienen para el campesino, ya que de las lluvias o del agua depende su propia existencia.

En los muros de las estructuras de planta circular de Pajatén, situado a 2.543 m. de altitud, el tema de la tempestad es totalmente geometrizado y figurado en grandes mosaicos de piedra cortada, como puede apreciarse en la gráfica 20.

En el friso, que representa al cielo, se ve una línea continua de zig-zags

del rayo. Abajo, una fila de gigantescas grecas escalonadas, que representan un desfile de serpientes de nubes derramando el agua bienhechora sobre la tierra al impulso de los ritos mágicos celebrados por el sacerdote. Otra fila de zig-zags enmarca el cuadro de las grecas escalonadas.

En la parte inferior una serie de dioses antropomorfos en posición raniforme, al estilo de Manabi y de la América Central. De su cabeza irradian rayos que los identifican como deidades solares.

Contiguo a este edificio, de 15 m. de diámetro por 5 de alto, hay otro, igualmente circular, en el que las grecas son sustituidas por aves gigantescas en actitud de vuelo, tal como se representan en todas las culturas agrícolas en función de «hacer» la tempestad batiendo sus alas (gráfica 21). La cabeza de los volátiles está formada por círculos concéntricos, símbolo solar. Alternan las aves con el signo «biyugal» de forma angular. Esta figura geométrica se reproduce arriba, con ganchos curvilíneos. Ya el lector conoce el simbolismo cósmico de esas figuras. Se ven, además, sigmas curvilíneos que representan serpientes estilizadas.

Aves y serpientes que constituyen el binomio de la tempestad cubren las paredes exteriores del edificio. Este simbolismo se representa por mascarones de chac que cubren enteramente algunos templos en sitios arqueológicos de Yucatán.

Para fines comparativos se ilustra en la gráfica 19 el salón de las grecas del complejo monumental de Mitla (Oaxaca). Representa el mismo tema geometrizado en exquisitas figuras de mosaico de piedra incrustado en la pared.

Aquí, como en Pajatén, campea la greca escalonada como una expresión de la unidad artística e ideológica de los pueblos americanos. En la fila inferior la greca escalonada está combinada con el zig-zag del rayo. Al igual que los retablos de la sierra y de la costa del Perú, las paredes del salón de las grecas representan el tema universal y eterno del drama de la tempestad, de acuerdo con un culto que se mantiene, hasta la fecha, entre mayas, aimarás y otros pueblos, como se desprende de los datos etnográficos expuestos precedentemente.

*Cultura chimu.*—El reino chimu, uno de los más importantes del Perú, llegó a tener una extensión de más de 1.000 kilómetros, a lo largo de la banda costera. Emerge en una época relativamente reciente, después del período de influencia Huari-Tiahuanaco, y llega hasta la conquista española.

La cerámica chimu tiene sus raíces en el horizonte Cupisnique, que corresponde a la oleada del Formativo Medio, que importa al Perú tipos de alfarería que se continúan hasta la llegada de los blancos.

La cerámica incisa, escultórica y bicroma, el asa estribo, la representación del felino y la pirámide son algunos de esos rasgos que corresponden al fondo común del Formativo americano.

Los Cupisnique conocían la deformación frontal-occipital, común a las culturas Medias, pero ignoraban la metalurgia.

El Formativo alcanza un desarrollo técnico y artísticamente inigualado en la cultura mochica. Pero esa cerámica, jamás superada en ningún tiempo, se esfuma como estilo propio durante el período de influencia tiahuanaqueño, alrededor del siglo IX de nuestra Era. Reaparece más tarde en la cultura chimu, que, si bien se inspira en la alfarería de sus antepasados, los mochicas, no alcanzó el refinamiento artístico de aquélla.

De la breve reseña anterior se desprende que la cerámica chimu corresponde al horizonte Formativo, con influencias incas tardías hacia el final de la época prehispánica.

Los chimu fueron excelentes orfebres, arquitectos y escultores en madera. En el museo de la universidad de Trujillo hay bellas tallas de madera que proceden de la huaca del Dragón, como puede apreciarse en la gráfica 25. Obsérvese la figuración de los ojos con incrustaciones de concha-nácar, las largas narices afiladas, la posición de los brazos y de las piernas, los tocados al estilo de San Agustín y Callejón de Huaylas y otras convenciones figurativas, típicas del Formativo.

Un hermoso exponente de la talla de madera chimu es el bastón sonaja que se conserva en el Rijksmuseum v. Völkerkunde, en Leyden (gráficas 22 y 23). Presenta una composición de figuras mitológicas exquisitamente esculpidas, en cuyo centro se ve una rana bicéfala. La gráfica 23 muestra un bastón ceremonial, del mismo museo, con un ave en la parte superior. La gráfica 24 presenta otros bastones ceremoniales de estilo chimu que pueden verse en el British Museum de Londres.

Esas obras de arte ponen de manifiesto que los chimus vivían en la Edad de la madera, al igual que los pueblos de cultura Media, característica que el *Popol-Vuh* resalta al manifestar que los hombres de la Tercera Edad fueron creados de madera. Las culturas del tercer ciclo étnico, registradas en las mitologías americanas, corresponden, como se ha comprobado, al horizonte de las culturas Medias.

Chimus y mochicas hablaban, al parecer, una lengua chibcha centroamericana, como los barbacoas del Ecuador (Kauffmann D., informe personal). Otros investigadores (Schmidt, Rivet y otros) sustentan la misma opinión. Swadesh estableció que las lenguas chibchas y mayas están genéticamente relacionadas.

A la luz de esos informes no es sorprendente que el propio nombre de *Chan Chan* sea, a la vez, un vocablo chimu<sup>7</sup> y maya con el mismo significado de serpiente.

*Chan* tiene la doble acepción de Serpiente y Cielo, en maya. Los chortis

<sup>7</sup> *Cham* designa a la serpiente en algunas lenguas peruanas. Ricardo Mariátegui Oliva, *Historia del Perú*, Ed. Escuela Tipográfica Salesiana, Lima, 1939, pág. 123.

llaman al firmamento *ti chan*, vocablo que también significa: arriba<sup>8</sup>. Parece probable que la gigantesca serpiente emplumada que forma un arco, arriba del altar de la hueca del Dragón, tenga ese doble significado.

En la sección Etnografía se ha señalado la presencia de algunos vocablos aimarás idénticos a otros mayas y chibchas que tienen el mismo sentido en esas lenguas.

Robert Weitlaner encontró relaciones entre el chimu y el huave (informe personal). Tales fenómenos se explican en términos de unidad de las lenguas americanas.

Donald W. Lathrap hace notar que las relaciones entre la familia lingüística maya y varias lenguas de los Andes centrales, especialmente el yunga, lenguaje del reino chimu, han sido demostradas recientemente por Louisa Stark y Olson (Stark, 1968; Olson, 1964, 1965)<sup>9</sup>.

#### *Dinámica de la civilización urbana en América.*

Al igual que Moche, Chan Chan y otras ciudades prehispánicas deben su existencia al regadío, que transformó el desierto en tierras de labor. La técnica del regadío es muy antigua en el Perú. Se practicaba ya en el valle de Virú, donde aparecen las primeras concentraciones urbanas. En torno a los orígenes de la ciudad se han tejido muchas teorías.

Gordon Childe, por ejemplo, habla de la «revolución urbana» como un fenómeno culminante de la historia humana: la ciudad y, con ella, la civilización propiamente dicha. Compara la «revolución urbana» a la «revolución neolítica» producida por la invención de la agricultura. Se ha asociado, además, el surgimiento de la ciudad al dominio despótico de una clase dominante.

Tales teorías están reñidas con la realidad americana. En este continente no hubo «revolución neolítica» ni «revolución urbana». Tampoco la concentración urbana elevó el nivel social y cultural de los campesinos al convertirse en ciudadanos. En otros términos: no hubo promoción de la cultura a un nivel superior, es decir, el «paso de la cultura a la civilización».

La experiencia americana no justifica esas teorías. El arte de los chimus, que edificaron la ciudad más grande de los Andes centrales, fue inferior al de los mochicas. Unos y otros no rebasaron la etapa Formativa de una cultura de tipo femenino que continúa hasta la Conquista.

<sup>8</sup> R. Girard, «Vocabulario chorti», en *Los Chortis ante el problema maya*, tomo I, México, 1949.

<sup>9</sup> Donald W. Lathrap, «Complex Iconographic Features Shared by Olmeca and Chavin and Some Speculations on Their Possible Significance», Primer Simposio de Correlaciones Antropológicas Andino-Mesoamericano, 25-31 de julio de 1971, Salinas, Ecuador, manuscrito, pág. 26.

Una cultura clásica de tipo patriarcal agrario, la teotihuacana, edificó la ciudad más grande de Méjico, pero nunca alcanzó el alto nivel cultural de los mayas del período clásico que no conocieron el regadío y, por consiguiente, tampoco el urbanismo.

Por tanto, no es aplicable en América la teoría de Gordon Childe, ya que las culturas urbanas no corresponden a determinado horizonte cultural, sino a tipos variados de culturas, que con la «revolución urbana» no pasaron a un nivel superior.

Son pocas las concentraciones urbanas en América. Sólo se conocen dos zonas donde surgieron originalmente: el centro de México y los desiertos de la costa peruana, de donde el tipo de aglomeración urbana se difundió. Ambas zonas son desfavorables a la agricultura. En los desiertos del Perú era sencillamente imposible el cultivo de las plantas culturales. En el Altiplano Central de Méjico el régimen general de lluvias es pobre y, además, inseguro (sequías cíclicas, heladas, granizo). Como lo hacen notar Angel Palerm y Eric Wolf, el ciclo anual de temperatura constituye allí un importante factor limitante de la agricultura. En muchas partes el riego resulta necesario para garantizar las cosechas, y en otras es indispensable para el cultivo de las plantas esenciales<sup>10</sup>.

Hay que tener en cuenta que ninguna de esas zonas fue un centro original de cultivo, sino más bien marginal con respecto al foco de difusión de la agricultura americana, situado en tierras tropicales lluviosas, como lo establecen los botanistas, citados precedentemente (área maya del Pacífico).

Al llegar a esas zonas marginales, por contingencias históricas, los hombres tuvieron necesidad de crear artificialmente, mediante el regadío<sup>11</sup>, «buenas tierras», anhelo constante del agricultor americano. De lo contrario, no podían subsistir.

La mayor parte de las obras de irrigación que fomentan el urbanismo son empresas locales, construidas y sostenidas con los solos recursos de una comunidad, y se deben a causas ambientales locales. Por tanto, es una verdad, paradójica en su enunciado, que la causa eficiente de la cultura urbana en América radica en tierras impropias a la agricultura. Pero el regadío y el urbanismo no constituyen las causas fundamentales de la civilización ni están asociados al despotismo de las clases dirigentes.

No alteraron las formas sociales tradicionales de la comunidad indígena.

El centro urbano de Teotihuacán se desarrolló sobre la base de estructuras ya existentes. Aldeas y caseríos se fueron aglomerando para formar los barrios de una ciudad constituida por una confederación de comuni-

<sup>10</sup> Angel Palerm y Eric Wolf, *Agricultura y Civilización en Mesoamérica*, México, 1972, pág. 165.

<sup>11</sup> Teotihuacán debe su existencia al cultivo por regadío, como se verá más adelante.

dades. La artesanía, ya existente, fue desarrollándose más, favorecida por el comercio que se realiza en gran escala. Estos rasgos se desarrollan por contactos y pacífica convivencia con pueblos de distintas filiaciones étnicas, en amplia reunión territorial.

En cambio, el tipo de poblamiento maya es básicamente rural, el más adecuado a su sistema de agricultura de roza, vigente aún, favorecido por un régimen pluviométrico regular.

En Chan Chan se presenta una situación similar a la de Teotihuacán. En el plano levantado por Horkheimer se aprecia el sistema de ingeniería hidráulica: diques, acequias, canales y depósitos que aprovechan las aguas del río Moche. Las unidades de la ciudad contienen pirámides o templos, jardines irrigados, calles planificadas, casas y cementerios en grupos rodeados de altas murallas. Esos grupos correspondían a *ayllus*, reducidos a barrios de la ciudad. Mario A. Puga I. recoge los informes de varios investigadores respecto a los *ayllus* que formaban los barrios de la ciudad, aislados por muros exteriores<sup>12</sup>.

La planificación de esa metrópoli fue solidaria de la red de distribución del agua. Sin esas obras hidráulicas, sencillamente, no existiría la ciudad.

Al igual que en Teotihuacán, y de manera independiente, se desarrolló en Chan Chan la artesanía menor y el comercio. Los objetos de barro se fabricaban en gran escala por medio de moldes, como en Teotihuacán. El molde fue empleado por primera vez por los mochicas.

Manifiesta J. Alden Mason que la artesanía de Chan Chan había alcanzado un nivel muy elevado de perfección técnica, pero con tendencia al estatismo y a la producción en serie, en la que se daba mayor énfasis a la cantidad que no a la calidad. Hubo pocas invenciones y los productos artísticos tenían poca originalidad. La cultura chimu no produjo cerámica notable desde el punto de vista artístico y, al igual que la incaica, toda ella parecida y carente de imaginación creativa<sup>13</sup>.

Al igual que en Teotihuacán, y por las mismas circunstancias, el comercio de Chan Chan alcanzó un gran desarrollo. Según el relato de Calancha, el soberano del imperio chimu ocupaba 6.000 indios en el tráfico con el altiplano. Parece que el comercio con la costa del Ecuador y los países más al norte fue todavía de mucho mayor volumen.

### *Paramonga y el misterio de los templos del «precerámico».*

Salimos para Lima. En el trayecto Rebeca me señala la llamada forta-

<sup>12</sup> Mario A. Puga, «El ayllu: su naturaleza y régimen económico social», *América Indígena*, núm. 4, vol. X, México, 1950, pág. 298.

<sup>13</sup> J. A. Mason, *Las antiguas culturas del Perú*, México, 1969, pág. 103.

<sup>14</sup> Walter Krickeberg, *Etnología de América*, op. cit., pág. 409.

leza de Paramonga que se estampa en la bruma. Está edificada en posición estratégica, sobre una colina y rodeada de varios edificios. En este sitio, el gran Chimu presentó una fiera resistencia a los guerreros del inca, capitaneados por Capac Yupangui. Después de la derrota chimu, la ciudadela fue reconstruida por los incas. No se ha encontrado cerámica en esta fortaleza.

Paramonga me recordaba una conversación que sostuve alguna vez con Reichel-Dolmatoff acerca del *status* cultural-histórico del templo de Kotosh, llamado «de las manos cruzadas».

Le manifestaba mi renuencia a aceptar la rotulación de «precerámico» por el solo hecho de no haberse encontrado restos de alfarería en este complejo ceremonial. No podía creer que esta construcción templaria, decorada con una figura mural de barro en alto relieve —que implica un conocimiento avanzado del trabajo con arcilla—, fuese un campamento de cazadores o recolectores. La presencia, además, de restos óseos de llama, auquénida domesticado, sugiere un horizonte agrícola-ganadero. La ausencia de cerámica debía atribuirse, en mi concepto, al hecho de no haberse encontrado tumbas de este período.

La localización de tumbas, con ofrendas funerarias, presenta a veces grandes dificultades.

Larco Hoyle manifiesta al respecto: «Es curioso que encontramos restos arquitectónicos, pero ninguna huella de tumbas. El descubrimiento de esas tumbas es muy difícil. Trabajé doce años para encontrar Cupisnique; a veces me acompañaba una brigada de cien hombres en busca de esas tumbas» (L. H., *Pérou*, op. cit., pág. 65).

Reichel comparte mi punto de vista de que la ausencia de cerámica en un monumento arquitectónico no implica necesariamente que ésta no existe. Me dice que en algunas fortalezas incas no se ha encontrado cerámica sin que puedan colocarse en el nivel «precerámico». Considera, además, que algunas construcciones de piedra, dadas a conocer por Engel, revelan una arquitectura chavinoide.

De lo expuesto se desprende que las interpretaciones de monumentos de piedra clasificados como «precerámicos» no pueden considerarse todavía como definitivas.

*Pachacamac*.—Hoy, como ayer, Pachacamac es un centro de peregrinaciones, religiosas en la época precolombina, turísticas en la actualidad.

Cuando los conquistadores españoles llegaron a Pachacamac se asombraron de ver un soberbio edificio arquitectónico que contenía, en su interior, tan sólo un ídolo emplazado en una capilla oscura y hedionda. El ídolo no era más que un poste de madera. Representaba a una deidad dual, bifronte, la pareja de dioses de la fertilidad. La deidad masculina lucía un tocado recargado de símbolos representativos del maíz. Su cin-

tura estaba hecha de mazorcas de maíz. El tocado de la diosa estaba adornado con yuca y serpiente. Su falda era una falda de serpientes.

En la entrada de la capilla había dos troncos de árboles forrados, uno de oro y el otro de plata (Arturo Jiménez Borja, director del Museo de Pachacamac, informe personal).

La pareja divina de Pachacamac representa la misma dualidad bifronte, plasmada en la escultura de Condohuasi, ilustrada precedentemente.

En cuanto a los revestimientos de oro y plata sobre madera, colocados a la entrada del templo, están objetivados todavía en los forros de papel dorado y plateado de la maqueta, representativa del cosmos bicolor, que los sacerdotes aimarás ponen al centro de sus mesas de ofrendas.

Estos símbolos cósmicos y teogónicos ponen de manifiesto la supervivencia de concepciones religiosas que fueron comunes a los pueblos andinos, mayas y a los del horizonte Formativo.

Miguel Estete cuenta que a Hernando Pizarro le dijeron los sacerdotes de Pachacamac que ése era su dios, que lo había creado todo y que todo lo conservaba proveyendo, además, los medios de subsistencia. A sus pies yacían ofrendas en oro. Tienen por él tan grande veneración que sólo pueden servirlo sus sacerdotes y las gentes que, al decir de ellos, él mismo elegía (casta sacerdotal). Nadie más se atrevía a presentarse ante él y nadie cree que era digno de tocar las paredes de su aposento, ni aún con la mano.

El padre Calancha dice expresamente que, en circunstancias difíciles, los indios sacrificaban en este templo mujeres y niños. Cuando estaban en peligro sacrificaban hombres, mujeres y niños. Todos lo consideraban como su Dios y le traen muchas ofrendas, haciendo peregrinaciones de 300 leguas para adorarlo y traerle oro, plata y telas.

En todas las calles y portadas de la ciudad y en las inmediaciones del templo se ven muchos ídolos de madera (transcripción de *Patsakamax*, de Tschudi).

De esos ídolos de madera se salvaron algunos, como el ejemplar que se ilustra en la gráfica 26.

Al igual que el gran templo de Chavín, el de Pachacamac tenía galerías interiores por las que se accedía a la llamada «cámara de los misterios», situada simbólicamente en el centro del mundo. Allí se realizaban los ritos secretos, fuera de toda mirada profana.

Ya se ha puesto en relación esas cámaras secretas y oscuras con las de los templos mayas y las capillas chortis donde se celebran todavía los milenarios ritos nocturnos en un ambiente hondamente místico.

Dicen las crónicas coloniales que en la plaza de Pachacamac había muchos ídolos en forma de pilar.

Se trata probablemente de un sistema de registro astronómico, como los de Chavín, del Cuzco y de otras localidades. La asociación del observa-

torio astronómico con el templo es una característica general de las culturas Medias y superiores. A lugal que Chan Chan, Ancón y otros sitios, abundan en Pachacamac los ídolos de madera artísticamente tallados.

¿Cuál es la causa del emplazamiento de este centro ceremonial, precisamente en el sitio donde se encuentra y no en otra parte?

La tradición local recuerda que el templo mayor fue construido en el propio lugar donde desapareció el dios Pachacamac, arrojándose al mar. El valle de Huacho, que fue el escenario del mito de Pachacamac, es un gigantesco oasis enmarcado en desiertos. En la playa de la Vegueta, donde se levanta el complejo ceremonial, no sólo desapareció el dios epónimo, sino que allí fueron enterrados los restos de la madre de los gemelos. Del cuerpo de su hija brotaron las plantas culturales básicas; de sus piernas nació la yuca y de sus dientes el maíz, plantas que adornan el tocado de la deidad dual del santuario.

El templo del Sol es el más alto del complejo ceremonial. Está situado sobre una colina a una altura de 128 m. sobre el nivel del mar. Se trata de una construcción de cinco niveles. Sus muros estaban revestidos de estuco rojo, como el templo del Sol de Teotihuacán, que brillaba como ascua cuando lo iluminaban los rayos solares. Bajo esa construcción había otra de adobe, de la época preincaica, que se caracterizaba por el uso de rampas, como en Chan Chan. Bajo el revestimiento de piedra se descubrió, en 1940, pinturas murales que eran visibles cuando visité este sitio arqueológico en 1954. Representan plantas y peces en combinación de colores, amarillo, verde y rojo, que son colores sagrados panamericanos.

A la izquierda del templo del Sol se descubrió, en 1938, una pirámide con nueve escalinatas (cifra sagrada).

*Ancón.*—En función de directora del Museo Nacional de Antropología y Arqueología y del Museo de la Universidad de Lima, Rebeca, mi esposa, prosiguió las excavaciones de Julio C. Tello en el sitio arqueológico de Ancón, emplazado en una urbanización de la capital peruana.

Tales investigaciones sacaron a luz numerosos entierros y completaron el cuadro estratigráfico de esta necrópolis.

Ancón nos presenta una síntesis de la arqueología peruana. Sus secuencias de cerámica nos brindan un panorama de la historia arqueológica de los Andes centrales, desde el Formativo Temprano hasta la conquista española.

Ancón inferior se relaciona con los niveles más antiguos del Formativo Temprano, como Pacopampa, Ayacucho, Guañape, Tumbes y otros sitios de esta época. De Ancón A se tiene una fecha radiocarbono de 1825 ± 220 antes de la Era cristiana. Ramiro Matos Mendieta ofrece interesantes informaciones acerca de la cultura de este sitio y señala sus relaciones con el Ecuador, Colombia, Panamá y Mesoamérica<sup>15</sup>.

R. Mac Neish, que realizó importantes investigaciones en la zona de Ayacucho —donde descubrió la cultura de cazadores inferiores más antigua de Suramérica—, me dice que la primera cerámica con agricultura que se superpone a dicha cultura se relaciona con Ancón inferior y data, aproximadamente, de mil ochocientos años antes de la Era cristiana (informe personal).

El Formativo Medio sigue al Temprano, con el horizonte Cupisnique-Chavín que se caracteriza por su cerámica blanca sobre roja. Según M. Sanoja Obediente, ese tipo de cerámica se extiende desde la América Central a Venezuela, el Ecuador, el Perú y las Antillas (informe personal).

Al nivel llamado proto-Lima por Max Uhle sigue el de influencia Huari-Tiahuanaco y, por último, la fase relacionada con Chimú. A este estrato más reciente le llaman Chancay.

Se ilustra en la gráfica 27 un vaso con asa estribo de Chancay<sup>16</sup> que representa el tema madre-hijo, así como la manera de portar los niños en la espalda. Esta pieza arqueológica es todo un documento histórico que pone de manifiesto la supervivencia de formas sociales que no han variado desde la época de Cupisnique. La gráfica 30 muestra otro vaso, de Lima, reproducido de la lámina IX de la *Guía del Museo Nacional* (Lima, 1963). Representa el motivo panamericano del Ave con una serpiente en la boca, en ejecución semejante a la escultura de San Agustín y pinturas de códices mayas, ilustrados precedentemente. En el número 142 de la citada obra de Dockstaeder se ilustra a todo color una jarra de Chancay, hallada en el valle de Chillón, junto con dos efigies de serpiente que hacen juego. Representa una serpiente escultórica enroscada en torno a la jarra.

Hemos visto que ese tipo de recipiente es común en el Formativo, desde el sureste de Norteamérica a los Andes centrales. Objetiva un concepto cosmológico universal: el de la serpiente mítica en función de guardián y dispensador del agua.

Esas tres piezas de alfarería, por sí solas, establecen relaciones formales y conceptuales con el Formativo panamericano.

Millares de tumbas se encontraron en la necrópolis de Ancón. Su cronología relativa pudo establecerse gracias a la estratigrafía de la cerámica. Así sabemos que las tumbas de pozo con cámara lateral hacen su aparición en el Formativo Medio que se caracteriza por un desarrollo espectacular de los ritos funerarios y de los sistemas de entierro, principalmente de jefes o sacerdotes.

La ilustración corresponde a un tipo de tumba de tiro en forma de zapato, en el estrato llamado Huaura. Las tumbas de esta época se

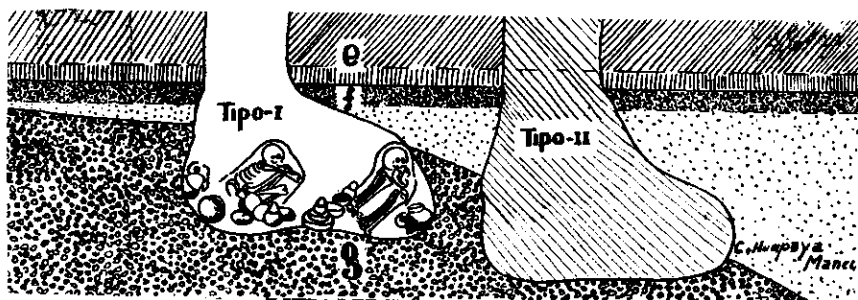
<sup>15</sup> R. Matos Mendieta, «A Formative-Period painted Pottery complex at Ancón, Perú», en *American Antiquity*, vol. 33, núm. 2, abril 1968, págs. 226, 232.

<sup>16</sup> Cortesía del Ministerio de Instrucción Pública (Gabinetto fotográfico nacional), núm. 33.184, Roma, Italia.





hallan en capas de lodo endurecido. Otras consisten en cámaras cuadradas o cilíndricas, más anchas en la base que en la parte superior, techadas con palos de huarango (acacia macrantha) y paja, conteniendo momias y objetos funerarios. Recuerdan las tumbas cuadradas de Kaminaljuyú, techadas con vigas de madera.



Las tumbas de Supé son similares a las de Ancón.

Se reproduce en la pág. 1867 el interior de una tumba de Ancón abrigada bajo un techo de vigas y varas huecas y un fardo funerario del estrato Huaura.

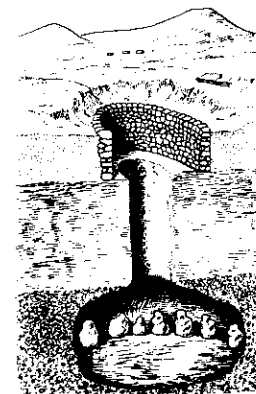
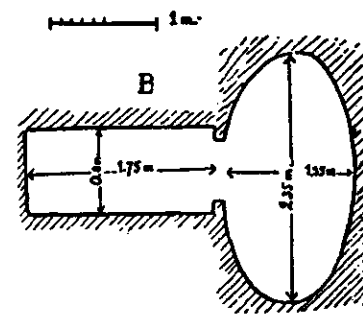
Obsérvese las placas romboidales cruciformes formadas por hilos de colores que sirven de amuleto protector de la momia. Son idénticas a las que usan todavía los cunas y los cashibos en sus coronas, a las placas romboidales cruciformes que tejen todavía los huicholes y que usaban también los chibchas. La momia está coronada por una diadema de cinco elementos plantados sobre el turbante y una máscara con lagrimones que brotan de los ojos y le equiparan a un dios de la lluvia, objetivando una creencia, general en América, de que los muertos, transformados en semidioses, cooperan en la producción de las lluvias.

Detalle interesante es el hallazgo de guacamayas disecadas entre las ofrendas mortuorias, rasgo que también encontramos en tumbas de la América Central, de los chibchas de Colombia, y se mantiene hasta el presente entre los quekchis, que siguen enterrando sus muertos en tumbas de tiro, matando una guacamaya o un ave para que les acompañen en su viaje postmortem. Las prácticas funerarias de Ancón pueden observarse *in vivo* entre quekchis, poconchis y quichés de Guatemala (ver detalles sobre el particular en sección «Etnografía»). Al igual que en esos grupos mayas, las tumbas de Ancón estaban provistas de su respectivo «psiconducto», que consiste en un tubo de carrizo que establece una comunicación entre el muerto y el mundo exterior. El tubo está pintado con vistosos colores y dibujos geométricos, como rombos, grecas, etc. A veces tienen en uno de sus extremos un cordón con un copo de algodón que simboliza las nubes. No son raras las ofrendas de banderitas, como la que

se ilustra aquí (a la izquierda), así como collares, orejeras y mates pirograbados<sup>17</sup>.

Otro rasgo funerario de interés es la presencia de una capa de pintura roja o de cinabrio, de carácter ritual, asociado al muerto, rasgo que encontramos también en el área maya, en entierros olmecas y de otros pueblos de cultura Media. El color rojo es el usado todavía por los quekchis para pintar una cruz de sangre en el fondo de la tumba.

Según el *Popol-Vuh*, es el color del camino que conduce al cielo, en oposición al camino negro que lleva el difunto a la mansión de los seres malignos.



Se ilustra (en el centro) el plano de una tumba de pozo con galería lateral de Vicus y el corte transversal de una tumba en forma de botellón de Paracas.

Al igual que la tumba en forma de zapato, la del tipo botellón es conocida en la América Central, lo mismo que en el área maya. En el sitio denominado Las Pavas, aledaño de San José de Costa Rica, Carlos H. Aguilar P. descubrió «varios cientos de tumbas en forma de botella»<sup>18</sup>.

Me dice Rebeca que en Ica, donde hay tumbas de pozo con galería lateral, ese sistema de sepultamiento se continúa hasta la fecha (informe personal hace veinticinco años).

Ese tipo de tumba se encuentra, esporádicamente, en todo el Perú, en Bolivia, el noroeste de la Argentina, así como en Ecuador, Colombia, los Andes venezolanos, en la América Central y en el occidente de México.

En el área maya existen todas las variedades de ese tipo de arquitectura funeraria, que se difunde, desde allí, al norte y al sur del continente.

<sup>17</sup> Rebeca C. de Girard, *Ancón*, Lima, 1951, pág. 13.

<sup>18</sup> Carlos H. Aguilar P., «Asentamientos indígenas en el área central de Costa Rica», *América Indígena*, México, 1974, pág. 312.

*Otros sistemas de sepultamiento.*—Desde que la finalidad de la tumba de pozo con una o más galerías laterales consiste en la protección del cadáver para evitar su contacto con la tierra, y que hay otros sistemas tan eficientes como aquél, se explica la presencia esporádica de ese tipo de tumba, a todo lo largo de sus líneas de difusión. De ahí el interés para conocer los otros sistemas de conservación y sepultamiento del cadáver.

El tipo de entierro secundario en urnas (hueso o ceniza) se practicaba en todo el área, a veces asociado a la incineración. Ese sistema es típico de las culturas Medias y se practicaba desde el oriente de Norteamérica hasta los Andes Centrales, en las bocas del Amazonas, las Guayanas, etc.

Para el sepultamiento en cueva, se envolvía el cadáver en telas y se protegía, además, con cuero de venado, se le embadurnaba con barro, formando un bulto con una cabeza humana, hecha también de barro (Tello).

El entierro en cuevas es común en las culturas Formativas, y se practica todavía en algunas zonas del área maya.

En la extensa área de Huaylas y del Alto y Bajo Marañón, el entierro tapado con una laja era protegido exteriormente por una mole rocosa, sistema usado también por los chibchas.

El entierro en cista es muy común en la América Central, así como en Colombia. Era practicado desde el Sureste de N. A. hasta el N. O. de la Argentina. Tello se refiere a esas tumbas construidas con lajas o piedras planas, colocadas verticalmente y tapadas, formando cajas. Lidia C. Alfaro de Lanzone, del Instituto Nacional de Antropología de Buenos Aires, me dice que en la Rinconada, provincia de Jujuy, se localizaron varias cistas. Ese tipo de sepultamiento era practicado en Kaminaljújú y en el área maya del Pacífico. Es de notarse que las dimensiones de las lajas que forman esas especies de caja funeraria son aproximadamente las mismas en todas partes.

Otro sistema andino que garantizaba la inmunidad del cadáver consistía en cajas monolíticas o sarcófagos de piedra.

En la extensa área de Huaylas y del Alto y Bajo Marañón se halla: la caja monolítica, cúbica o paralelepípeda, con su respectiva tapa; la caja socavada en un peñón, tapada también con una laja que se adapta herméticamente a la abertura; la caja tapada con una laja y protegida exteriormente por una mole rocosa y la caja tallada en la peña, en la cara vertical de un acantilado, cerrada con una laja adornada con una figura en relieve (Tello).

Raimundi describe unos sepulcros de piedra del distrito de Sigua, provincia de Pomabamba, cavados en la piedra calcárea que forma el piso de una loma. Se hallan en comunicación con otras cuatro cavidades dispuestas en cruz alrededor del pozo de acceso, cubierto por una tapadera.

También hay cajas sepulcrales en Carás que Raimundi llama «sepulcros monumentales».

Se ilustra aquí dos cajas funerarias monolíticas de Pomavilca. Al tratar de las culturas del Sureste de N. A. se ha hecho referencia a las pequeñas cajas de piedra usadas para sepultar los huesos de los muertos.



Asimismo hay cajas de piedra decoradas en la costa del Golfo, en los Altos de Guatemala y en el área maya del Pacífico, como se verá más adelante. Esas cajas de piedra se acercan al tipo de sarcófago monolítico, conocido en San Agustín, en Costa Rica y en la cultura Mississipi. Los sarcófagos de piedra tienen una gran antigüedad en el área maya, y en la región olmeca. Se han localizado en Izapa, la Venta, Nebaj. Durante el período clásico el sepulcro monolítico alcanza un gran refinamiento artístico.

El complejo funerario de cinco cavidades dispuestas en forma de cruz hace pensar en las cámaras cruciformes de Copán y del área zapoteca.

La cruz es un símbolo inseparable del culto funerario y se encuentra asociada en una u otra forma con el cadáver. Tiene su paradigma en los cuatro caminos de Xibalba (*Popol-Vuh*), que se cruzan en el centro.

En Orushko, Cajamarca, Juchak y Pataz hay sarcófagos monolíticos decorados con la figura de un jaguar, lo mismo que en la Venta y en otras culturas.

Tal relación del tigre con el sarcófago se explica en términos de la función del felino de ser un dios protector de los muertos.

Al mencionar las cajas de piedra no pueden omitirse las pilas monolíticas, conocidas en el Perú hasta la época incaica. Una de ellas encontrada en el Cuzco está bien tallada y ochavada; mide 1.46 m. de largo por 38 cm. de ancho y 76 cm. de profundidad. Se conocen pilas monolíticas en la América Central y en el Ecuador. Abundan en el área maya y existen también en la región olmeca. La pila más tosca y la más antigua, conocida hasta la fecha, es la que localicé en el Charcón, zona arqueológica de Monte Alto, ilustrada precedentemente.

*Momificación.*—Debido a la creencia general de que el alma está ligada al cuerpo, o a los huesos, los peruanos conservaban los cadáveres de diversas maneras. Esa práctica funeraria es común en las culturas del horizonte Formativo, desde el Sureste de Norteamérica hasta el Sur de

los Andes (Chile, Noroeste de Argentina, época incaica), en las Antillas y el Amazonas, reservándose ese tratamiento para los jefes o sacerdotes. Hay diversos medios de conservar el cadáver, por desecación del cuerpo al fuego o al sol y momificación en diversos grados.

El sistema de conservación por el frío es exclusivo de los Andes meridionales. Para ese fin llevaban el muerto, debidamente adornado, a cumbres nevadas para que el cadáver se conservara indefinidamente por el hielo, como puede apreciarse en la gráfica 38, que ilustra una momia encontrada en el cerro Plomo (Chile, época incaica).

Es bien conocida la momificación en la América Central. Don Bartolomé Colón vio sepulcros donde había cuerpos embalsamados sin mal olor, envueltos en bellas telas de algodón. Sobre la tumba estaba colocada una escultura de animal o la efigie del muerto. Este se adornaba con joyas, oro y collares de cuentas.

Fray Agustín Zavallos dice que embalsamaban el cadáver con trementina, desecaban el cuerpo para que no se corrompiese. En el área bruna bañaban el cadáver con aceite de caraña (*simaruba esp.*) para que no se descompusiera.

El arte de la momificación de tipo huetar era practicado también en México, en el Sinu, en Maracaibo y el Ecuador.

Asimismo la práctica de colocar máscara sobre la cara del difunto era conocida en los Andes Centrales y en el horizonte Formativo, así como el entierro colectivo de jefes o sacerdotes, acompañados de sus mujeres y servidores para que le sirvieran en la otra vida.

Detalle interesante: entre los objetos de oro del ajuar funerario, en Costa Rica y Panamá, se encontraron agujas cuyo ojo está formado por el doblamiento de uno de sus extremos, las cuales son idénticas a las que se encontraron en los entierros de las costas del Perú (Doris Stone).

Otro elemento cultural común a los Andes Centrales y otras culturas Formativas es la pinza depilatoria. La usaban los cunas, los chibchas, los tarascos y otros pueblos de cultura Media.

En el Perú, como en todas las culturas del horizonte Formativo, se enterraban con los muertos la imagen de sus dioses tutelares, que los acompañaban en el más allá.

*Menhires.*—La identificación de la tumba mediante la erección de un pequeño monumento, que consiste en una piedra más o menos larga, a veces decorada con figuras incisas o escultóricas y clavada sobre el montículo funerario, es presente en los Andes Centrales. Además de los datos que me proporciona al respecto Josafat Roll Pineda, Tello señala la presencia de huanacas (menhires), que se colocaban en el centro de la tumba (*op. cit.*, pág. 8). A los sitios mencionados por el citado investigador hay que agregar el de Pajatén, donde hay plataformas empedradas sobre las cuales existen las llamadas huanacas que identifican las tumbas.

Ya puede imaginarse la desorientación del arqueólogo en busca de enterrados, cuando estas señales han sido perdidas. La identificación de la tumba mediante un pequeño monumento funerario es general en las culturas Medias. En páginas anteriores se ha hecho referencia a los menhires del Ecuador, de Colombia (consisten en una pequeña estatua), de la América Central, de Venezuela, de las Antillas, del N. O. de la Argentina y de los araucanos.

El concepto del monumento funerario parte del horizonte de los plantadores primitivos que colocaban un poste sobre la tumba. En las culturas del horizonte Formativo, el poste ya no es de madera, sino de piedra.

Asimismo los montículos funerarios de forma cónica o redonda son panamericanos y existen desde el Sureste de Norteamérica hasta los Andes Centrales. Probablemente los más antiguos montículos funerarios son los de Kaminaljújú y del área maya del Pacífico. Hay que referirse también a los gigantescos montículos de tierra del Perú, del Ecuador, de Colombia, de Venezuela y del área maya del Pacífico, aunque no todos tenían una función funeraria.

En el dominio del arte lítico hay que mencionar además las hachas peruanas con ranura (Julio Tello), que pueden compararse a las del Sureste de N. A. y del N. O. argentino.

«*Psicoducto*».—Para fines comparativos hay que mencionar todavía el «*psicoducto*», que permite al alma del muerto evadirse de su morada subterránea. Ese medio de comunicación con el mundo exterior se expresa en variadas formas, tanto en los Andes Centrales como en las culturas del horizonte Formativo: tubos rollizos que sobresalen de la tumba (Aya-cucho, Ancón, Ecuador y otras culturas Medias), piedra u olla perforada, agujeros, etc.

El psicoducto está siempre asociado a la tumba de tiro con galería lateral, que tiene su origen, como se ha dicho, en el área maya, con su complejo escatológico, espiritual y cultural correspondientes.

El mito de origen de este complejo funerario está registrado en una escena del *Popol-Vuh*. Zipacná estaba enterrado en el fondo de una cava, donde iba a ser aplastado por el material de relleno (un poste gigantesco). Pero se salva, cavando una galería lateral, desde donde oye claramente a través del psicoducto lo que disponen los 400 muchachos acerca de sus exequias.

Asimismo, la asociación del dios solar con los muertos está registrada en el episodio del héroe civilizador, que se convierte en *Sol invictus*, llevando consigo a los 400 muchachos muertos.

Los paradigmas escatológicos establecidos en la citada fuente mítica son válidos para todos los pueblos que practicaban esos sistemas de en-