

LA OLA: IMAGEN Y PODER EN EL MUNDO ANDINO

Cristóbal Campana

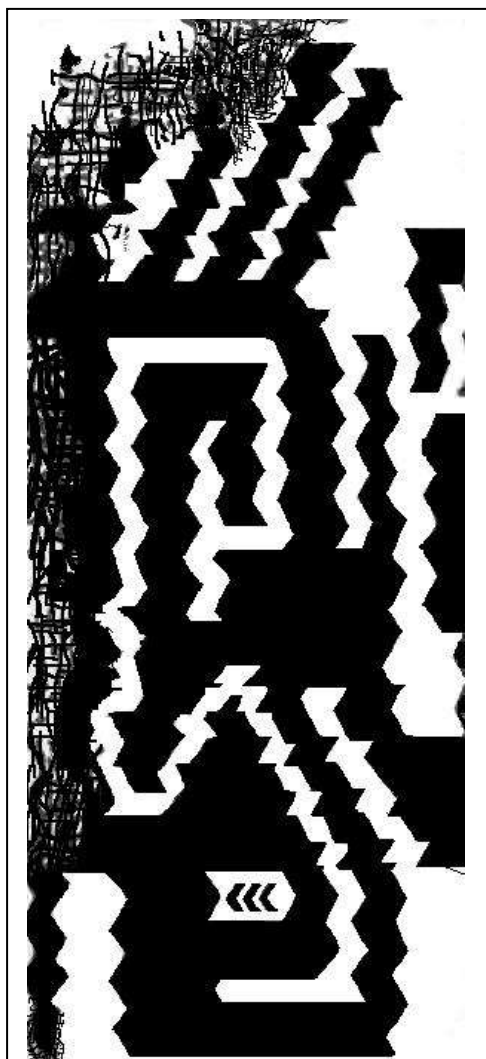
“La fuerza que tiene una religión para prestar apoyo a valores sociales consiste, pues, en la capacidad de sus símbolos para formular un mundo en el cual tales valores, así como la fuerzas que se oponen a su realización, son elementos constitutivos fundamentales. Esa fuerza representa el poder de la imaginación humana para forjar una imagen de la realidad en la cual, para citar a Max Weber, *“los hechos no están sencillamente presentes y ocurren, sino que tienen una significación y ocurren a causa de esa significación”*.”

Clifford Geertz; 1997

INTRODUCCIÓN:

El interés de conocer las imágenes y su relación con el pensamiento en las sociedades andinas, ha generado una serie de investigaciones de diversa orientación. Estos estudios versaron mayormente sobre las modificaciones de una imagen en cuanto a su estilo y las acciones del personaje, entidad o ser que sirvió de sujeto de esa imagen. Nuestro interés surge cuando observamos que estas imágenes tienen significados adscritos y propios, independientes de su contexto natural. Así, carecen de una historia específica que las pueda identificar por sí mismas y también como formas con significados capaces de enriquecer y expresar otros significados diferentes a su propia forma natural y de origen.

En el caso de *la ola* es muy claro el poco interés en su análisis, pues siempre que se la ha advertido ha sido sólo cómo una forma de la naturaleza y no cómo un significado convencional. Como un tema decorativo y no cómo un símbolo cuyo significado pueda explicar otras imágenes mucho más complejas dentro de contextos ideológicos o religiosos, por ejemplo. Entonces, si no se conoce su valor significativo *elemental*, no podremos interpretar y explicar el carácter y nivel significativo de un personaje con olas en la cabeza en una escena ritual.



En un tejido de Huaca Prieta aparece una “ola” en el ápice de un *conus*, “humanizado” con ojo y boca.

La arqueología cognitiva nos permite ingresar a las formas del pasado no sólo como expresiones artísticas, sino para analizarlas como expresiones del pensamiento de gente que carece de escritura, desde una perspectiva arqueológica. Los umbrales cognitivos de nuestras sociedades del pasado, siguen siendo muy poco conocidos pese a los avances y descubrimientos científicos referentes. Poco sabemos de sus símbolos, pero existe una serie de constantes e iteraciones de determinadas imágenes cuyo significado pretendemos encontrar, justamente en esas relaciones. Por eso, *“Nos interesa estudiar como se utilizaban los símbolos. Tal vez comprender la comprensión de su significado sea demasiado ambicioso, si ello implica el significado total que tuvieron para los seres que lo utilizaron originariamente. Sin entrar en un análisis profundo, podemos definir “significado” como “la relación entre los símbolos”. Como investigadores, hoy podemos establecer algunas de las relaciones originarias entre los símbolos observados, aunque no todas”* (Renfrew & Bahan 1998: 363). Queremos entender el significado de “la ola” en relación con otras formas simbólicas, de acuerdo a su número, sentido y ubicación, pues ello será el indicador de su carácter y significado.

Al entenderla sólo como forma la denominaron “greca”, por su carácter geométrico. Luego, en el arte Mochica la vieron como una voluta (Kutscher 1965; 1970). Cómo un bastón o “báculo” en el arte Chavín (Rowe 1967, 1972). Cuando aparece como tema -en sí mismo-, ha sido vista como “ola decorativa” (Tellenbach 1997). En imágenes mochicas, la ola -u olas- las ven como “apéndices”, “crestas”, “tentáculos de pulpo”, “ganchos”, “garfios” etc. confundiendo y desligando de su contenido. Es decir, no ven su carácter significativo, sino solamente como un elemento decorativo en algún personaje o en una escena ritual. Por estas razones, queremos hacer una breve historia de su forma, su relación ambiental con el “*espacio sagrado*” de su origen y con su ubicación contextual, que es lo que mejor expresa su carácter simbólico, pues de esto, podremos inferir su o sus significados. Ya hemos demostrado su valor sígnico y significativo desde su aparición en sociedades costeñas del precerámico, hasta su representación como valor *elemental* en la modificación significativa de las imágenes andinas (Campana 1993; 1995; 2000).

Hemos analizado las diferencias entre “*imágenes simples*” como aquellas que sólo representan naturalistamente las formas del entorno ambiental. Las “*imágenes elementales*” representan algunas fuerzas de la naturaleza o algunas partes de algún ser prestigiado y que al tener un significado, se transfiere e impone a otras imágenes para caracterizar y ampliar su significación. Son formas que pueden ser extraídas de sus espacios o marcos de referencia natural -de su “*espacio sagrado*”- y sugieren o representan ideas de alto predicamento. Las “*imágenes complejas*” son construcciones simbólicas a base de “*imágenes elementales*”, siendo éstas las que “sacralizan” o “dignifican” a los seres mayores de las “*imágenes complejas*”. Las más complejas y desarrolladas son -por ejemplo- las cabezas dobles con olas y caracoles, las conjunciones de jaguares y águilas o los cuerpos de jaguares configurados con olas, con “triángulos escalonados” y olas en el ápice, o con ojos múltiples, o con cruces, tal como aparecen en las imágenes cupisniques, chavines, mochicas, etc.

Se debe diferenciar las imágenes representativas cuyo único fin es reproducir formas o contornos de seres, siendo ese su único objetivo: representar. Pero hay otras que manteniendo la forma representante son también “*Continentes*”, pues dentro de su contorno contienen otras formas *elementales* que modifican, amplían y semantizan la idea y su asociación con su forma representante. Las mejores muestras de éstas suelen ser -por ejemplo- las formas del jaguar o del hombre, las que sin dejar de ser jaguares u hombres, pasan a ser representaciones de ideas de seres que “*poseen*” o “*contienen*” atributos de poder, fuerza, jerarquía, nivel, u otras características de sacralización, siendo representados estos nuevos atributos por las formas *elementales*.

Por ejemplo, hay imágenes de jaguares que “contienen” olas en variadas cantidades, muchos ojos de diferentes estilos, cruces, etc. Es decir, contienen símbolos en número determinado y se ubican sólo en determinadas partes. Así, o de esa manera, la imagen de un ser antropomorfo, es “sacralizada” con olas en el rostro o en la cabeza para sugerir que posee esas fuerzas de la naturaleza, o que en el mar y en esas olas estaría el origen de su carácter excepcional. Por esto, ésta o estas formas, ya no son sólo representaciones humanas, sino que son imágenes de seres antropomorfos, complejos; o son íconos representando el poder. Una buena muestra sería el personaje de la Estela de Raimondi que contiene 120 olas entre su cuerpo y sus cetros, el personaje “sacralizado” de los murales mochicas que muestra 12 olas alrededor del rostro y 16 en su entorno, o el personaje central de la Puerta del Sol que tiene 18 olas rodeando su rostro. Estas muestras son sólo de algunas imágenes antropomorfas, pero hay muchas más de águilas, jaguares, pumas, serpientes, etc., a las cuales se les ha adscrito una caracterización especial, agregándoles olas alrededor de su cuerpo.

1.- FORMAS, ORÍGENES Y DESLINDES:

Desde muy tempranas épocas aparecen sociedades en los Andes Centrales con una notable organización, la misma que hizo posible la construcción de grandes pirámides y espacios colectivos para sus ritos. La presencia de estos espacios tan elabora-

dos hace presuponer que –paralelamente- se debió desarrollar un conjunto de signos visuales, gestuales, orales o rítmicos, apropiados para sus ritos. Los fabricantes de símbolos teniendo que establecer y mantener el poder de los señores crearían un conjunto de estos elementos iconográficos y escenográficos para reproducir sus mitos en los ritos y ceremonias. Entonces, los signos del poder de determinados seres, los espacios colectivos para el ritual que reproduce cíclicamente su origen en el *tiempo sagrado* y en el correspondiente *espacio sagrado*, se van fusionando, desarrollando y ampliando. Cuando estas sociedades construyen pirámides para magnificar el poderío de hombres y deidades, también la vestimenta y parafernalia representa y justifica estructuras, jerarquías y relaciones del poder. En el campo simbólico los íconos aparecerán fusionando los signos del poder.

Las *imágenes elementales* más recurrentes son de dos tipos: a), las que representan expresiones o seres convencionales de su medio natural y de allí su valor originario; y b), aquellas que fueron partes de un ser de alto predicamento y son ubicadas o dispuestas convencionalmente para comunicar significados diferentes a los originales. Las primeras mantienen la forma del sujeto de origen, por ejemplo una concha que recuerda su origen marino. Las segundas, al ser partes de un ser importante e impuestas a las primeras, le confieren significados convencionales, según su ubicación. Por ejemplo, una boca, un ojo o un colmillo en un caracol o en una concha.

Entre las *imágenes elementales* más conocidas –propias de su contexto ambiental- tenemos olas, crustáceos, ofidios, falcónidas, felinos, triángulos escalonados, etc., y entre las partes de un ser muy prestigioso, tenemos bocas, ojos, garras, colmillos etc. Cuando hemos estudiado las diferentes imágenes elementales que pudieran representar el poder, funcionando como signos, encontramos que la forma de una ola es el signo más recurrente desde el Precerámico hasta Tiahuanaco, Huari y otras sociedades posteriores. Esta forma siempre aparece ubicada en la frente de los personajes a quienes se les quiere distinguir, ya sea magnificándolos, sacralizándolos o convirtiéndolos en deidades. Paralelamente, aparece la imagen del *triángulo escalonado*¹ como representación del templo o huaca, forma que terminará fusionándose con la ola y, así, ambas se convierten en un solo símbolo mayor del poder.

La forma de la “Ola” aparece en las pequeñas aldeas o poblados del Precerámico, cercanos al litoral, lo cual explica su relación con el mar, como fuente alimentaria y “espacio Sagrado”. Las imágenes más antiguas, conocidas, aparecen en los estudios de los que investigan en sitios de pescadores sedentarios como Asia (Engel 1966), Huaca Prieta (Bird 1948), Los Gavilanes (Bonavia 1982), etc. Esta relación con el mar y la recolección de mariscos, raíces, frutos y caza marina, hace suponer que el desarrollo de sociedades organizadas que necesitan enfrentarse corporativamente a la naturaleza para aprovechar sus recursos, daría origen a la unificación de creencias con posibles deidades derivadas de su actividad y relación marinera. Así mismo, expresan la vinculación de estas deidades con los jefes o conductores sociales, reflejando y recordando su “origen”.

Cada sociedad y su cultura explican el mundo que les rodea creando entes con poderes sobrenaturales, capaces de ejercerlos más allá de los poderes humanos. En algunos mitos los dioses son “creadores del mundo” o de otros dioses menores. En otros, son seres humanos que de alguna manera reordenan el caos producido por alguna crisis ecológica. Así, como “héroes culturales”, aparecen en la mayoría de los mitos andinos y tienen como atributos muchos signos extraídos del paisaje que les rodea. Estos rasgos se convertirán en signos o símbolos que nos permitirán su identificación como ente sobrenatural. Vale recordar que: “A través de las expresiones artísticas, es decir, por medio de estructura formales, se recrean el tiempo y el espacio, las coordenadas fundacionales del universo, dando una base de perpetuidad al grupo social” (Rivera & Vidal 1992: 192).

¹ A lo que nosotros le llamamos el “triángulo escalonado”, otros llaman “Escalera” (Ari Zighelboim 1995, et al.).

La mayoría de las imágenes convencionales pertenecen a sociedades sedentarias, pre-agrícolas, cultivando en huertos cercanos al mar. El estudio y análisis de estas formas que estamos llamando "*imágenes elementales*", para diferenciarlas de las "*imágenes complejas*", busca establecer los rasgos y caracteres de una forma como tal, para entender las causas de su recurrencia, importancia y posible influencia en la sociedad de su tiempo.

Es necesario deslindar el nivel de significación entre un "*rasgo elemental*" o inicial, como parte de la "*imagen compleja*" o de una mayor o "*sagrada*", compuesta por varios de estos rasgos menores. En el caso de los habitantes del litoral, tenemos olas, conchas, caracoles, o cruces, que aparecen en quenas, huesos o en tejidos. El análisis de estos rasgos o factores diferenciales, nos puede permitir identificar los escenarios del origen del poder que ese rasgo representa y confiere. Por ello nuestro interés en el estudio de LA OLA, asociándola siempre a su espacio de origen.

En las imágenes –en general- se advierte que hay dos expresiones: Una sólo representa la forma de la naturaleza, como es una ola común. La otra, representa una concepción compleja de esa fuerza, cuya acepción o significado es convencional e ideológica. Así estudiadas, se advierten tres aspectos: Una FORMA, la que es un conjunto de rasgos de representación determinando y determinados por un estilo. El segundo aspecto es el CONTENIDO, el cual expresa su umbral cognitivo, compuesto por los valores significativos, semánticos o simbólicos que, dejando de ser la simple imagen representativa de una forma de la naturaleza, representa conceptos e ideas para configurar una idea mayor, o una ideología tal vez. Entendidas así, las imágenes, en sus diversos niveles de significación provendrían de un discurso oral de origen mítico y que al ser representadas o convertidas en un discurso gráfico, van siendo modificadas por los nuevos estilos de otras sociedades a las que fueron adaptadas, de acuerdo a "tiempos" y "espacios" sagrados (Campana 1993). Además, el tercer aspecto es el ESTILO cuya caracterización que ubica a la imagen dentro de una sociedad o de un tiempo, muchas veces lleva al error de interpretación. En lo referente a forma y ESTILO debemos aclarar que unas veces es de estilo figurativo –imitando su naturaleza- y en otros casos deriva de la "*lógica textil*", explicando su carácter geométrico, lo cual indujo a llamarle "greca".

Se puede observar cómo desde tiempos precerámicos, estas imágenes con significados convencionales, cuidadosamente ordenados y ubicados, que aún siendo hieráticos, funcionarán como partes deducibles de una "sintaxis" y de una hierofanía. Dicho de otra forma, entenderemos que la ola dejará de ser una simple forma, pues actuará como un factor jerarquizante o sacralizante, dentro de la imagen de un ser o personaje. Esta forma *elemental*, actuará enriqueciendo el significado de la imagen de jaguares, águilas, serpientes o de personajes antropomorfos, convirtiéndolos en seres "continentes" de varias expresiones de la fuerza y el poder.

2.- EL AMBIENTE ORIGINAL: FUNDAMENTO DEL PODER

La "naturaleza" o el ambiente donde viven las sociedades, muestran caracteres o "fuerzas" que se las entiende como "fenómenos" propios de un escenario icónico y específico. Estos "fenómenos naturales" y sus rasgos morfológicos, inicialmente, debieron ser los fundamentos para esa valoración icónica. En otros casos, las imágenes del ofidio, de la falcónida o del felino que fueran descritas como de origen selvático (Tello, 1923; Rowe 1963; Lathrap 1968; et al), hoy sabemos que la franja costera ha tenido a estas especies como endémicas desde varios milenios antes (Yacovleff, 1932; Brack, 1983; et. al). Además, la estructura geográfica, su diversidad equística y la transversalidad de los ríos costeros uniendo a otras regiones de diversos pisos ecológicos, hace posible el desplazamiento de estas especies que parecían propias de la región amazónica. Entonces, esta relación entre elementos y fenómenos marítimos, y los de los bosques fluviales, también costeros, explicaría la existencia mitificada o sacralizada de estos seres que aparecen recurrentemente en la iconografía andina sugiriendo relaciones con el poder.

Las deidades son creaciones culturales que en su mítica, explican y justifican la detentación y el uso del poder por un determinado grupo. Su imposición como ideología, siempre refiere un lugar de origen o *espacio sagrado* y un momento de acción o *tiempo sagrado*, justificando su función teogónica. Esto genera la especial valoración de lo ancestral en las sociedades andinas, lo cual en el universo de entonces, será expresado como un “culto a los ancestros” (Lyons, 1984; Hocquenghem, 1984; Duviols 1973, 1976^a, et al.). Paralelamente, se irá convirtiendo en “*machoc*”², es decir, en una noción de lo divino o sagrado. Siendo esto así, es dable deducir que al cambiar de forma y nivel, las deidades en el plano religioso, cambian también las estructuras del poder en el plano social (Rostworowski, 1988). Por eso, es fácil observar que en muchos casos las funciones dominantes de una sociedad se reflejan en sus dioses o en las caracterizaciones de éstos.

Al demostrar que las imágenes desde el Periodo Inicial, muestran una serie de elementos formales con significados convencionales, los que debidamente ordenados o ubicados, funcionan como parte deducible convirtiéndose en la “sintaxis” de su hierofanía. Así, elementos como la ola, la boca, un ojo, un triángulo escalonado o la cruz, entre otros, al ser dispuestos en diferentes partes del cuerpo de un jaguar, le confieren mayor importancia que las de su propia fuerza o ferocidad y lo convierten en una “deidad”.

Estas formas o imágenes sacralizantes, siempre aparecerán fuera de sus contextos propios o naturales para dar a entender -o expresar- lo sobrenatural o sagrado. Si estudiamos el ejemplo de la ola, más cercana en su forma a la del mar, podríamos deducir su relación de origen, su asociación con la gran fuente de agua (“Ni”, “Mamacocha”, etc.). Si además de ser la mayor fuente de agua en donde se encuentran grandes cantidades y variedades de alimentos, estas totalidades expresan por medio de su forma, la fuerza, lo que explicaría mejor la función de la ola en la iconografía andina. También, se podría deducir que ello representa un concepto dinámico de un fenómeno, que va desde solamente “agua”, hasta “gran fuente de agua” (Agua = río-laguna-lago-mar). Es decir, desde *yacu* hasta *mamacocha* en el habla quechua. Se inicia como valor significativo representativo y, sin dejar de ser algo cotidiano o profano, pasa a tener una función ideológica, religiosa y de manejo sacerdotal.

Las imágenes que confieren “sacralidad” -como la ola- y que partiendo de formas simples del escenario ambiental, son convertidas en elementos sacralizantes o hierofánicos. Esto nos planteará problemas metodológicos para deslindar entre lo sagrado y lo profano, o entre lo profano y lo cotidiano, linderos que no son fácilmente definibles. “Lo que queremos poner en evidencia es que una hierofanía supone una selección, una nítida separación del objeto hierofánico con relación al resto que lo rodea. Este resto existe siempre, incluso cuando es una región inmensa la que se hace hierofánica: por ejemplo, el cielo, o el conjunto del paisaje familiar, o la “patria” (Eliade 1972: 37). El mar fue esa “región inmensa” cuya relación con los habitantes de la zona se inicia en lo cotidiano y se eleva a lo sagrado, seleccionando rasgos y caracteres comunicables gráficamente.

Ya hemos demostrado cómo el discurso mítico pudo ser –siempre- de origen oral. Después, las imágenes orales fueron convertidas en imágenes visuales para fijar o hacer trascendentes las ideas o “contenidos metafóricos” de dichas ideas. Par lograr esto se valieron de sistemas anatópicos, anamórficos y anastomósicos, los que tempranamente aparecen dentro del dualismo andino (Campana 1993; 1994). Así, dejaron la forma natural representada originalmente —por ejemplo de un jaguar - para convertirla en una forma “continente” de significados convencionales, con *imágenes elementales* de diverso nivel significativo.

Las sociedades primordiales, al hacerse “complejas”, verán a su pasado como de “el comienzo”, y muchas de las formas elementales o de los “comienzos” estarían referidas a mitos *in illo tempore*, es decir, de aquellos tiempos. Si no fuera así, no se explica-

² En lengua mochica o yunga, la voz *machoc* significaba “cualquier ídolo u objeto sagrado”. (Fernando de la Carrera 1644).

ría esa arbitraria y desarrollada noción de realidad que se les adscribe en su uso e interpretación. Desgraciadamente no se ha encontrado o recogido un mito que explique el proceso, pero sí, al mar como lugar de “origen”. Un mito *“cuenta una historia sagrada: Relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los “comienzos”. Dicho de otro modo el mito cuenta como, gracias a las hazañas de Seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea esta la realidad total, el cosmos o solamente un fragmento: una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución. Es pues siempre el relato de una “creación”: se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a ser”*³(Eliade, 1994:12). Hay varios ejemplos en los mitos, narrando el origen marino de los dioses y vienen para reordenar el mundo.

3.- EL MAR Y LA OLA

Es necesario deslindar brevemente la relación entre el mar, al agua, la ola y las imágenes de estas entidades, para entender los compromisos referentes y sus respectivos significados. En el pensamiento andino el mar se asocia al origen y mantenimiento de la vida, tal vez por los recursos que ofrece para la ingesta alimentaria. En el mar se nace y en él se muere. Es la *f fuente* que hace posible la vida y la muerte. En el mar nacen diversas formas de vida y es por donde vino el Wiracocha según el pensamiento religioso andino y, en el mar, también, todo va a morir. En él mueren los ríos, el sol y la luna para volver a nacer al día siguiente, en el otro lado del mundo, en los Andes donde los altos cerros son los *“apus”*. También allí muere la lluvia cuando la hay.

Si los antiguos pobladores de las costas observaron que todo lo que va a volver a nacer muere en el mar, podría pensarse por ello que todo lo que en él muere es el punto de partida de lo que nace, entonces allí podría originarse la relación paralela de que todo lo que se entierra es para volver a nacer e iniciar un nuevo ciclo de vida. Todo esto es el mar que todos podemos observar con cierta facilidad. Pero hay algo más abstracto y profundo: el mar es la forma principal o mayor del agua. Es la madre del agua –la *mamachacha* de los quechuas o el *“cielo de abajo”*⁴ de los mochicas- y la magnitud mayor e infinita del agua. Entonces, cómo representar su horizontal e indefinible magnitud: ¿con una línea recta? ¿Con una sucesiva muestra de líneas horizontales representando las ondas paralelas al horizonte como lo hacían los chimúes? Nada podría ser tan representativo como la imagen de la ola. El constante y eterno ir y venir de las olas constata la presencia marina y su dinámica vitalidad. Visto así, la imagen de la ola es la representación del mar y sus fuerzas. Y dicha imagen puede expresar su origen y varios conceptos referentes más.

Si el mar es la “madre” del agua ¿Qué es el agua? Tal vez hoy nos sea fácil definirla, pero para los hombres de milenios atrás no debió de ser tan fácil concluir en una abstracción que integre a elementos de diferente color, forma, función, sabor y movimiento, e inclusive, de diferentes formas de vida derivadas. El agua de un río o de un puquial que se hunde en la tierra, podía hinchar la semilla enterrada y hacerla dar frutos, en cambio no así la del mar. Tal vez por eso las lenguas nativas tienen nombres diferentes para las variantes del agua. Siendo a la vista diferentes, en el mar se confunden y entreveran.

El agua del río que baja de los andes “serpenteando” no se parece a una ola ni puede ser representada por ésta. Es turbia, parda o marrón como el pelaje de los grandes felinos andinos. Sólo cuando se estanca en tiempos de escasez, es transparente y deja ver la vida que allí bulle, al igual que la del mar cuando está quieto. En tiempos de avenida creciente, cuando arrastra el río tanto limo y nutrientes, es totalmente diferente al agua marina, pero sin embargo es la que va a juntarse con ella, después que fertiliza las riberas y origina los bosques ribereños donde viven otras plantas y otros seres. En esos

³ En el texto de Eliade, lo aquí subrayado aparece en cursiva.

⁴ En los trabajos sobre folclor lambayecano, el Dr. José León Barandiarán, recoge esta idea o metáfora mochica en lengua castellana. Para los pescadores *“El cielo es el mar de arriba y el mar es el cielo de abajo”*

bosques vivieron los grandes cazadores, como pumas y jaguares (*Felis concolor*, *Felis Onza*), los *chinchay* o gatos monteses (*felis colocolo*), las grandes boas costeñas (*Boa constrictor ortonii*), las águilas y los halcones y, también el águila pescadora (*Pandium aeleatus Caronilensis*), todos motivos de creencia, presentes en la iconografía andina por más de dos milenios. La abundancia del *chinchay* daría origen a la denominación que los quechuas darían a esta región: Chinchaysuyu. Tanto la orilla marina como los bosques ribereños debieron ser los “espacios sagrados”, escenarios de los seres que también serían sacralizados.

El “agua del río” como tal, es posible que haya sido vista más como forma total y en movimiento. Cómo fuerza, movimiento y cantidad y de ello su emparentamiento formal con la serpiente, tal como aparece en la iconografía andina. Hasta nuestros días, los campesinos serranos que pueden ver los ríos desde las alturas suelen decir que estos son serpientes⁵, que avanzan ondulando, que se desbordan y arrasan con todo lo que está a su paso y de allí sus temores a las “crecidas”. La forma ondulante de sus movimientos, su color y la forma de “desaparecer” en la tierra o en el monte, debió inducir a las gentes de entonces a representar el agua de los ríos en forma de serpientes. Esa era el agua, la causa del verdor de los bosques, del origen de las plantas y de la germinación de las semillas en los cultivos, sobre todo cuando se desarrolla la agricultura.

Es posible que las cercanas relaciones entre la orilla marina y los bosques ribereños de la costa, haya contribuido también a la asociación y ligación formales entre las olas, serpientes y felinos, tal como aparecen en la iconografía. Es necesario recordar que en el Formativo, la iconografía muestra constantes imágenes de esa fusión y que recurrentemente se mantuvieron a través de varios milenios, cuando y conforme se va desarrollando la actividad agrícola y su relación con las estructuras del poder.

4.- LA IMAGEN DE LA OLA, PROCESO Y PODER

La ola en la imaginería andina aparece representada de varias formas, las que nos pueden permitir su seguimiento para identificarlas cuando están ubicadas fuera del contexto marino. Estas formas fueron solucionadas con líneas o manchas (fig.1), siendo las primeras las que muestran más variaciones, pero siempre manteniendo relaciones estilísticas y formales. Su ubicación puede modificar su significado, pues son cinco variables: En la frente o alrededor de la cabeza, en las manos, en el cuerpo, en las patas o pies y fuera de la imagen compleja, pero asociadas a ésta. Es interesante observar las variaciones de la cantidad, pues parecen obedecer a patrones convencionales que aún no podemos determinar. Su uso en número impar se asocia a las imágenes de perfil y en números impares a las imágenes de frente (fig.2). Ya hemos hecho notar que en muchos casos los rostros de frente corresponden a dos perfiles de seres de uno y otro sexo, como en el caso del personaje llamado “Lanzón de Chavín” (Campana 1994).

Las cantidades de olas adscritas a un personaje mayor pueden manifestar grados o jerarquías: a mayor cantidad mayor jerarquía. Su ubicación, según las cinco variables significan expresiones y aspectos del poder: A) Si aparecen en la frente, expresan sacralidad en la esfera teogónica⁶. B) Asidas en las manos, convertidas en cetros, manifestarían poder “terrenal” en la esfera social (fig. 3). C) En el cuerpo expresarían fuerza y poder físicos, pues siempre aparecen en el cuerpo de los pumas, jaguares o águilas y nunca en el cuerpo de los seres antropomorfos (fig.4). D) Cuando aparecen asociadas o ligadas a pies o a patas, pueden significar *tránsito* u *origen*, de lo contrario no se explicaría la presencia de olas en las patas de los jaguares (fig. 2d). Finalmente, las figuras de

⁵ En la obra literaria de Ciro Alegría, el río Marañón, en la tarde, con el reflejo del ocaso y porque arrastra pepitas de oro, es vista como la “Serpiente de Oro”.

⁶ En una imagen de Carhuas, del Formativo iqueño, la ola aparece coronando la frente de un personaje. Hemos visto en un trozo de cerámica cruda de Valdivia, un personaje con dos olas en la frente.

olas fuera de la imagen central suelen ser dobles, con ojos en el interior del cuerpo y muy pocas.

En los tejidos del precerámico aparecen imágenes que nos informan de la existencia de un umbral cognitivo basto y rico en símbolos. Dentro de él hay olas, muy definidas, como un rasgo del paisaje marino, pero separadas del mar, es decir, de su ámbito real, adquiriendo una simbología propia con significado o valor metonímico. La ola es mostrada como un factor –primero- “ambientador”, explicando su origen e iconósfera ambiental. Se muestra en series y en un solo sentido (fig.2). Después, posiblemente, debió ser convertida en símbolo ligado a conceptos de dualización y - en esas circunstancias-, aparecerá dispuesta en dos sentidos opuestos, o diagonalmente (Fig. 5). En las sociedades del Formativo, la imagen de la *ola* mantenía su significado referente al mar aún en pueblos altoandinos como Chavín, Tiahuanaco o Huari (fig. 6). Esta imagen elemental en muchos casos fue confundida por los estudiosos con “crestas”, “plumas” o simples “adornos”, restándole así su significado metafórico o hierofánico. Vistos así, se les quita su contenido semántico. En otros casos, al confundir las olas con “báculos” (Rowe 1972), se las desubica espacial y culturalmente. Espacial, porque no recordarían su origen marino y, culturalmente, porque ese emblema o símbolo del poder - el báculo- corresponde a sociedades pastoras de medio oriente y no a pueblos costeros que aprovecharon recursos marinos e idealizaron al mar.

La construcción de la ola como imagen puede ser hecha a base de líneas curvas o rectas. Curvas, imitando a las de la naturaleza y que después fueron semantizadas. En cambio, cuando la forma es geométrica a base de líneas y ángulos rectos, más propios de la “lógica textil”, su formulación es más abstractiva y puede adquirir nuevos factores significantes, pues es así como la encontramos en las imágenes de las sociedades altoandinas posteriores al Horizonte Medio (fig. 6). Un buen ejemplo de forma geométrica es el de la ola sobre la cabeza de un *¿conus?*⁷, ser que aparece en Huaca Prieta (2,500 a.C.) y que también la vemos en las imágenes de La Galgada, ligada a la serpiente (fig. 7). De las dos maneras de dibujarlas prosiguen sus representaciones en diversas sociedades: en Moche la gracia de las líneas curvas es notable (fig. 8), las rectas en Tiahuanaco y Huari (Fig. 6), pero es interesante observar como –por ejemplo- en Recuay se fusionan las líneas curvas y las rectas (fig.8) en sugestivas interrelaciones. En imágenes incaicas, la ola suele aparecer en los tejidos de uso ceremonial y ya no en rostros y cabezas.

Es interesante observar también cómo la imagen de la ola se va modificando al unirse con otras imágenes elementales, sea con triángulos escalonados, pirámides, serpientes, ojos, bocas felínicas etc., pues así es como se mantiene en épocas y sociedades más tardías desde los tiempos de su aparición, tal es el caso –por ejemplo- en los chimús cuando parece en los frisos de los muros de Chan Chan unida al triángulo escalonado en series que se superponen. Aunque debemos aclarar que esta “fusión elemental” viene desde Cupisnique, pasa a Moche y así llega al Chimú, imponiéndose en tradiciones signadas por la impronta de los incas. La raíces icónicas de esta sociedad no muestran la importancia de la ola entre sus imágenes, como sí en las sociedades costeras, de allí que en las sociedades conquistadas por los incas, aparecen con fuerza como en el estilo Chíncha-inca en la costa sur o Chimú-Inca en el norte (fig. 9).

5.- A MANERA DE SÍNTESIS:

Después de lo analizado surgen algunas preguntas: ¿Su origen se inicia en Huaca Prieta o en otras sociedades precedentes? ¿La ola pertenece a un sistema de creencias que se mantiene hasta el final del proceso andino? ¿La ola es un elemento significativo dentro de contextos semánticos, básicamente? ¿Cómo y cuándo se fusiona

⁷ Según Zavaleta & Tufinio (2002: 16), la imagen del caracol que aparece en Huaca Prieta, debe tratarse del *Conus Fergusoni*, al igual que los que aparecen en las tumbas del Señor de Sipán en tiempos mochicas tempranas.

con otras imágenes elementales? ¿Qué significan sus variables numéricas? ¿Qué interpretación genera sus variaciones de ubicación? Las respuestas a cualquiera de estas preguntas implican deslindes en cada sociedad que la adopta como imagen elemental dentro de sus respectivos sistemas icónicos, pues no parece incidir por igual en todas las sociedades andinas, como es el caso de la sociedad quechua incaica, donde su recurrencia es relativamente limitada al campo textil.

En cuanto a su origen es muy posible que sus antecedentes provengan de sociedades norteñas y del mar ecuatorial, pues hay figuritas de cerámica Valdivia (5150+-150 a.p.) en cuya parte superior de la cabeza aparecen dos olas contrapuestas (Marcos 1986) y es interesante anotar que el uso de la imagen de la ola subsiste también en sociedades muy posteriores a Valdivia (Meggers 1966). En cambio, la sociedad de Huaca Prieta, es medio milenio posterior y las imágenes aparecen dentro de contextos mejor ordenados y con una sintaxis más fácil de observar. En todo el norte –hoy- peruano y del sur –hoy- ecuatoriano y aún colombiano, existen imágenes de sociedades iniciales y formativas con mucho parecido que usan de esta imagen.

La forma de la ola no es un elemento meramente decorativo para un análisis artístico o estético, pues pertenece a un sistema orgánico de creencias de carácter religioso y recurre a un pasado vinculado al mar y por ello deviene en un símbolo de carácter sagrado. *Porque, “Los símbolos sagrados refieren pues una ontología y una cosmología a una estética y a una moral: su fuerza peculiar procede de una presunta capacidad para identificar hecho con valor en el plano más fundamental, su capacidad de dar, a lo que de otra manera sería meramente efectivo una dimensión normativa general* (Gertz 1997: 119). En el caso que tratamos no importa su belleza o su estilo en términos de valor, sino su contenido simbólico, su significación y los valores que ello implicó en las sociedades andinas. Pues, todo el conjunto de *imágenes elementales* que aparecen en Huaca Prieta mantienen su unidad mucho tiempo después. *“Es un racimo de símbolos sagrados, entretejidos en una especie de todo ordenado, lo que forma un sistema religioso”* (op.cit.: 120).

La imagen de la ola es mucho más que la simple representación o diseño de esa fuerza marina, pues en la gran mayoría de los casos aparece desligada de su contexto natural y fue ubicada en la frente, alrededor de la cabeza de personajes zoomorfos o antropomorfos, cuya caracterización sobrepasa largamente a la intención de representar sólo a seres animales o humanos. Su imagen va más allá de la representación, pues *“la ola que irrumpe en la playa, evoca fuerza y libertad incontenibles. El agua choca con fuerza, la ola se estrella; nada la detiene. El empuje es significado por la ola encrespada y evoca concentración irresistible”* (Joly 1988: 99). Ligada a determinadas escenas en la parte frontal de los personajes más importantes, nos induce a creer que ésta, también representa grados y jerarquías, patrones éticos y comportamentales, sancionados social y culturalmente, de acuerdo a una forma de ver el mundo circundante y su intuitiva interpretación del ese ambiente. Así, *“es sólo producto del sentido común porque entre el ethos y la cosmovisión, entre el estilo de vida aprobado y la supuesta estructura de la realidad, hay una simple y fundamental congruencia, de suerte que ambos ámbitos se complementan recíprocamente y se prestan significación el uno al otro”* (Geertz 1997: 120)

En cuanto a su relación con otras *imágenes elementales*, podemos deducir que es un elemento significativo dentro de contextos semánticos mayores. Si aparece sola y en cantidades variables, su variación obedecerá al intento de comunicar, primero, su origen marino. Segundo, una valoración especial y diferente de “ese” origen, al ser portada por otros seres como característica emblemática. Dos son sus fusiones más importantes: con el “triángulo escalonado” y con la imagen de la serpiente. Con el primero, que al representar esos tres niveles de perfil, posiblemente de un templo, aumenta, enriquece y define su significado referido al poder, pues no existe una razón que nos haga entender lógicamente, cómo sale o parte de ese triángulo. En algunos alfares cupisniques, en ese triángulo con un lado en escala, aparece un gran señor sentado en la cúspide usándolo a manera de trono. En otros casos, los mochicas pusieron a sus costados la imagen de un “hombre-iguana” (fig. 5) en un ritual de muerte. En otro huaco Nazca también aparece la

ola y el triángulo conteniendo escenas rituales de muerte. Todo parece indicar que hay un mito que recuerda la muerte de personajes de muy alta jerarquía, en un templo, con una gran “ola negra”⁸.

La ola también aparece ligada a la imagen elemental de la serpiente y –en este caso- más pareciera sugerir su relación con la vida que produce el agua. La significa y la representa, pues pareciera que se convierte en la acepción del agua que da origen a diferentes formas de vida. Ya varios estudiosos han manifestado que la serpiente equivale a los ríos, como expresión gráfica o imagen icónica, pero nada se ha dicho con respecto a su fusión con la ola. Si en el caso anterior se asociaba a la muerte, es posible que también en esta fusión así sea, porque en el pensamiento andino la muerte, el cadáver que se entierra o “*mallqui*” equivale a semilla, como principio de la vida (Valcárcel 1958). Es posible que todo esto responda a algún mito – entre otros- como el de la lucha entre Pachacamac y Vichama, recogido por Calancha, cerca de Huaura, en el cual se narra que en los principios del mundo, el hombre de una pareja, muere de hambre. La mujer se queja ante el sol, padre de Pachacamac y éste fecunda a la mujer, lo que causa el enojo de Vichama quien se encoleriza, coge al niño que nace, lo despedaza y lo siembra por partes para que así no falten los alimentos. Después de regarlos con agua abundante, de sus dientes brota el maíz, de sus huesos las yucas, de la pulpa de su cuerpo nacen los pacaes, los pepinos y otras frutas blandas. Nótese el rol del agua y la producción de alimentos. Así, la noción de la vida originada por la muerte y la función del agua en su reactivación, explicaría la fusión que venimos tratando. Desde luego que hay varios otros mitos en los que podríamos observar esta clara relación.

Desgraciadamente, cuando llegan los hispanos no tuvieron interés en recoger la mítica andina, sino más bien en vetarla al creer que eran ideas propias de los idólatras. Si la ola, el triángulo escalonado y las serpientes aparecen desde los inicios de la cultura andina, como imágenes elementales, en éstas se podría encontrar datos sobre los “orígenes”, pues “*Todo mito de origen narra y justifica una “situación nueva” –nueva en el sentido de que no estaba desde el principio del mundo-. Los mitos de origen prolongan y completan el mito cosmogónico: cuentan cómo el Mundo ha sido modificado, enriquecido o empobrecido*” (Eliade 1994: 28). Esto también nos podría permitir entender la relación de números o cantidades recurrentes, desde los “orígenes” para explicar los calendarios rituales y los valores logarítmicos de los números, constantes en el pensamiento andino.

Es muy sugerente la presencia de cantidades “normalizadas” de olas según su ubicación o según su sentido y –también- en relación con la especie del ser que las porta. De esto podría deducirse dos tipos fundamentales de uso: Como símbolo regulador de las relaciones sociales entre los miembros de la sociedad, pues aparece en la parte más importante de los cetros, sugiriendo grado o poder político. Pero, como también aparece recurrentemente alrededor de rostros de personajes posiblemente sacralizados o divinizados y en cantidades convencionales, puede sugerir grados o importancia de las deidades portadoras como símbolo de poder sobrenatural. De esta manera, en uno y otro caso, expresan los mecanismos de un mapa cognitivo en relación y el ejercicio del poder por sus portadores, determinando o normando las relaciones sociales de su contexto, con el mundo ultraterrenal.

Finalmente, es necesario recordar que cualesquiera de las imágenes de la iconografía andina, responde a un cuerpo ideológico, aceptado y sancionado culturalmente, el cual ha ido variando a través del tiempo y de las adaptaciones sociales que obraron en la difusión de esas ideas, en los diferentes espacios andinos de entonces.

Invierno de Lima, 2003.

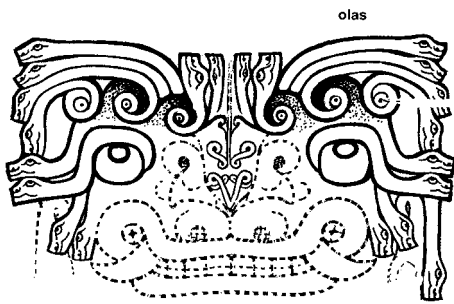
⁸ El color negro de muchas imágenes de la ola, en Moche o en Nazca, coinciden en el recuerdo ritual de algún evento, en el cual la ola es de ese color, no usando el azul, pese a utilizarlo en otros casos y estar mejor asociado al color del mar.

FIGURAS:

Fig. 1: Las formas más simples de La Ola.



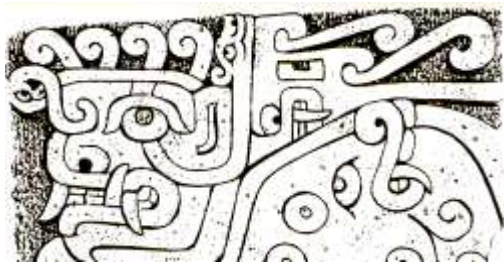
Fig. 2: Olas en la frente del personaje del Lanzón y en la cabeza Del águila.



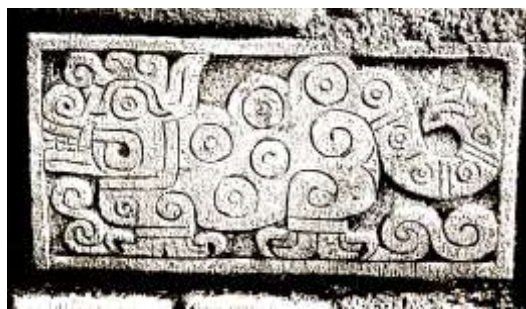
2a. Olas en el rostro del personaje del Lanzón



2c. Olas en la cabeza del águila

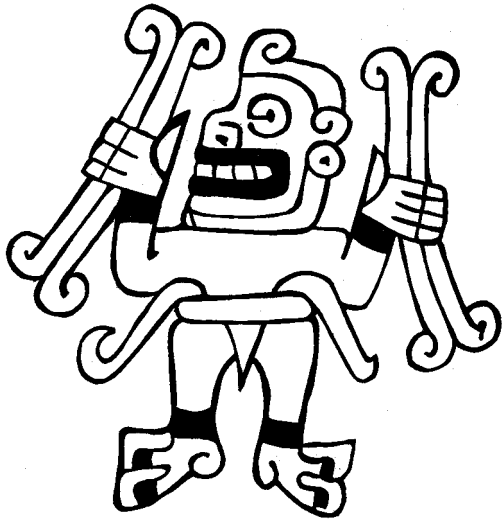


2c. Olas en la cabeza del felino



2d. Olas en la cabeza y en las patas

Fig. 3: La Ola usada como símbolo fundamental en los cetros de los grandes personajes.

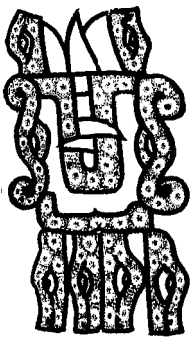


3a.- Personaje en tejido de Ullujaja. Cetros con 8 olas y ola-insignia en la frente



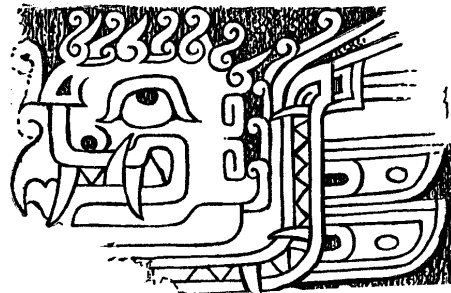
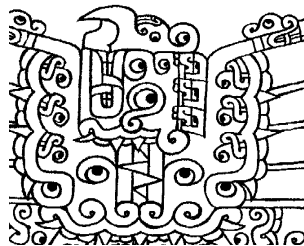
3b.- El personaje tiene 24 olas en cada cetro. Más de 60 en otras partes del cuerpo.

Fig. 4: Olas en el rostro de serpiente, jaguar, águila y hombre.

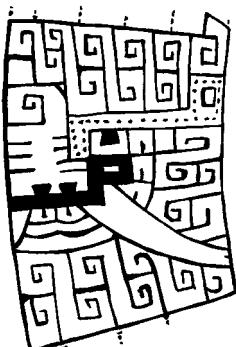


4a. En tejido Callango

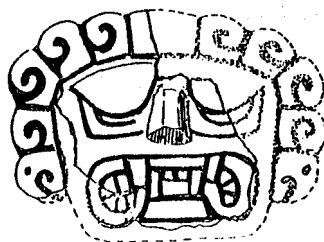
4b. En la frente del águila.



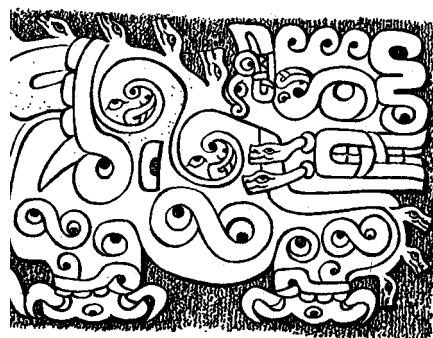
4c. En escultura Chavín



4d. En mate grabado. Ica

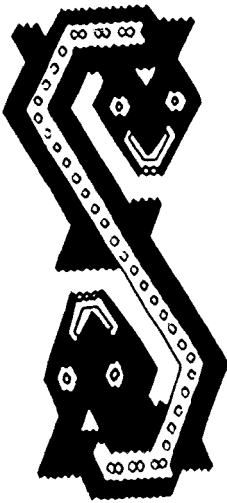


4e. En rostro antropomorfo

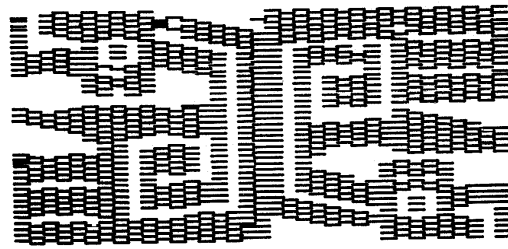


4f. En escultura de felino

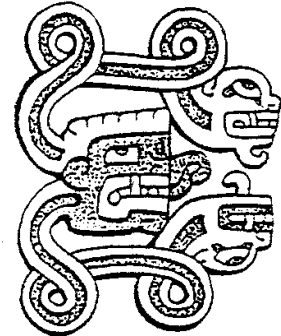
Fig. 5: Olas dobles con diferentes imágenes y conceptos.



5a. Ola doble-serpiente. Asia



5b: doble serpiente-ave. Huaca Prieta



5c. Doble ola-serpiente. Cupisnique

Fig. 6: Rostros Tiahuanaco, Huari, Ica,



6a. Rostro del personaje de la Portada del Sol



6c. Vasija Huarpa. Véase las olas sobre rostro



6b. Rostro de personaje Huari, en vasija iqueña



6d. Vasija con rostro rodeado de olas

Fig. 7. Imágenes tempranas: La Galgada, Huaca Prieta etc.



7a. La Ola, convertida en serpiente dentro del cuerpo del águila.



7b. Versión idéntica en tejido de La Galgada

Fig. 8. Imágenes de olas en Paracas, Nazca, Moche, Recuay, etc.



Plato Paracas. Cabeza de jaguar con olas en su parte frontal.



Cerámica Nazca. Personaje con máscara tiene dos "olas" en la diadema. En otras imágenes en huacos de la misma sociedad, aparecen muchas olas en diferentes partes del cuerpo.



Complejo tocado con 10 "olas" y "triángulos escalonados dobles a manera de orejeras. (Señor de Sipán)



Personaje llamado "Ai Apaec" con 12 olas en la frente y dos a manera de orejas. (Huaco Mochica de Vicús)



Personaje mochica con máscara y olas en la parte frontal y a los costados.



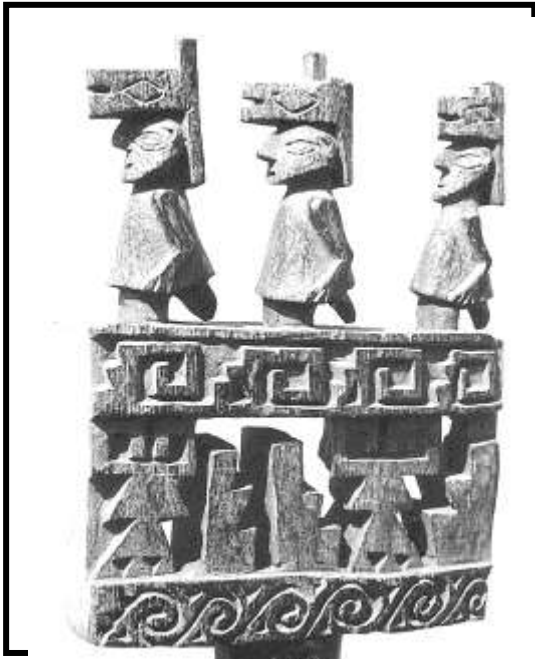
Pectoral labrado en plaquetas de Spondylus con 10 olas, (5 en crema y 5 en rojo, inversamente dispuestas). "triángulos escalonados" en los extremos.



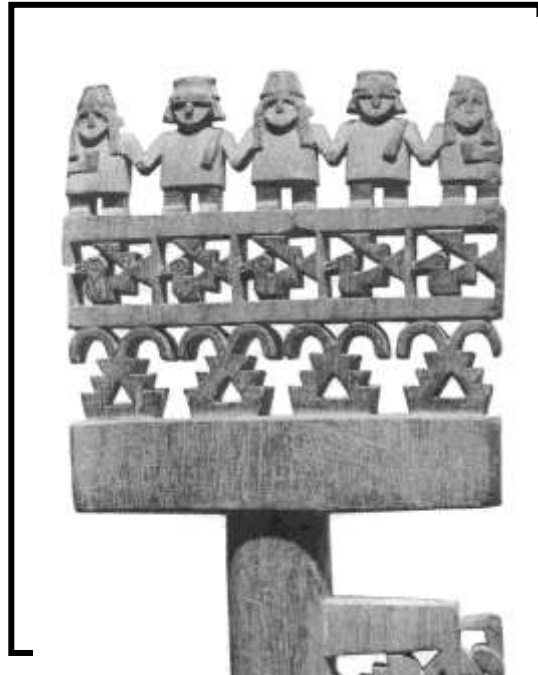
Tejido Recuay

Nótese cómo la ubicación de las olas, ocupa siempre un lugar preeminente, ya sea en la frente, en la cabeza, en el pecho o en la parte delantera del rostro. Así aparece en Paracas, Nazca, Moche o Recuay.

Fig.9. Imágenes Chimú, Chincha, Inca provincial.



Cetro Chimú-Inca: En la parte inferior "olas" de estilo figurativo. En el segundo nivel "triángulos escalonados" y un diseño que aparece en los frisos de Chan Chan llamado por nosotros "Borla imperial", en cuya parte superior hay dos olas contrapuestas. En el tercer nivel, 4 triángulos escalonados que rematan en una ola, y en la parte superior tres personajes con tocado de una llama (*Lama glama*). Talla en madera de algarrobo.



Parte superior de un cetro Chincha-Inca. En la parte inferior un campo plano, en el segundo nivel hay "triángulos escalonados" dobles con dos "olas" contrapuestas o divergentes. En el tercer nivel, cinco figuras de aves con triángulos invertidos y en el nivel superior una mujer en el centro y dos parejas -hombre y mujer- en los costados, de tal manera que las mujeres quedan a los extremos. Talla en algarrobo.

BIBLIOGRAFÍA

- ARGUEDAS, José María
1966 Dioses y Hombres de Huarochirí. Traducción castellana de J. M. Arguedas. Estudio bibliográfico de P. Duviols, IEP. Lima.
- BIRD, Junius B. John HYSLOP y Milica DIMITRIJEVIC SKINNER.
1948 "Preceramic Cultures in Chicama and Viru". A Reappraisal of Peruvian Archaeology. *American Antiquity*, Vol. XIII, Nº 4, part.2, pp21-28 Menasha, April. Traduc. Mercedes de Castro
1985 *The Preceramic Excavations at The Huaca Prieta Chicama Valley, Peru*. Anthropological Papers of The American Museum of The Natural History. Vol. 62, part 1, pages 1-294.
- BISCHOF, Henning Toward the definition of pre and early Chavin art styles in Peru. En: *Andean Past 4*. Ithaca.
1987 a Aproximaciones al arte temprano de Chavín. 7º Congreso Peruano del Hombre y la Cultura Andina. Santiago Antúnez de Mayolo. Resúmenes de Ponencias (mimeógrafo). Huarás, Perú.
- BONAVIA, Duccio.
1982 *Los Gavilanes. Mar desierto y oasis en la historia del hombre*. Corporación Financiera de Desarrollo (COFIDE); Instituto Arqueológico Alemán, Comisión de Arqueología General y Comparada., Lima.
1991 *Perú, hombre e historia. De los orígenes al siglo XV*. Edubanco.Lima.
- BRACK EGG, Antonio
1986 "Ecología de un país complejo". En: *Gran Geografía del Perú*. Tomo 2. Manfer- Juan Mejía-Baca. Madrid-Lima.
- BURGER, Richard L.
1992 *Emergencia de la civilización en los Andes*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima
- CAMPANA DELGADO, Cristóbal
1983a La Boca Felínica en el Arte Chavín. En: *Revista del Museo de Arqueología* Nº 4, Facultad de Ciencias Sociales. U.N.T. Trujillo
1993 (b) *Introducción al estudio de una deidad en el Formativo* Ed. Mimeográfica. Lima.
1995a *Una Deidad Antropomorfa en el Formativo Andino*. Edit. A&B. Lima
1995b *Arte Chavín: Análisis de estructuras, formas e imágenes*. Edit. Universidad Nacional Federico Villarreal. Lima
- CAMPANA, Cristóbal & Ricardo MORALES G.
2000 *Historia de Una Deidad Mochica*. Edit. A&B. Bello. Lima
- CARRERA Y DASA, Fernando.
1939 (1644) El Arte de la Lengua Yunga. Introducción y notas de Radamés A. Altieri., Instituto de Antropología de la Universidad de Tucumán, Argentina.
- DUVIOLS, Pierre
1973 "Huari y Llacuaz. Agricultores y pastores. Un dualismo prehispánico de oposición y complementariedad". *Revista del Museo Nacional*. Tomo XXXIX Lima.
1976 a "La Capacocha", en: Allpanchis Phuturinga, nº 9: 11 – 58. Cuzco
- ELIADE, Mircea:
1972 *Tratado de Historia de las Religiones*. Ediciones ERA, S.A. México
1994 *Mito y Realidad*. Editorial Labor, S.A. Colombia.
- ENGEL, Frederic André
1968 *Paracas 100 Siglos de Cultura Peruana*. Editorial Juan Mejía Baca, Lima
1987 "De las Begonias al Maíz, Vida y Producción en el Perú Antiguo". Ediagraria. Universidad Nacional Agraria La Molina. Lima.
- ENGEL, Frédéric
1967 El Complejo Paraíso e el valle del Chillón, habitado hace 3,500 años: Nuevos aspectos de la civilización de agricultores del pallar. *Anales científicos de la Universidad Agraria* 5(3-4): 241 – 280. Lima
- GEERTZ, Clifford
1997 *La interpretación de las culturas*. Gedisa, editorial, Barcelona, España.
- GRIEDER, Terence, Alberto BUENO MENDOZA, C. Earle SMITH, and Robert MALINA
1988 *La Galgada, Peru: A Preceramic Culture in Transition*. Austin: University Museum, The University of Texas Press.
- HOCQUENGHEM, Anne Marie.
1985 *Iconografía Mochica*. Pontificia Universidad Católica del Perú. Fondo Editorial, Lima.
- IZUMI, Seichi, and Kazuo TERADA
1972 *Excavations at Cotosh, Peru, 1963 and 1966*. *Andes 4*. Tokio: University of Tokio Press.
- JOLY, Luc.
1988 *EL SIGNO Y LA FORMA una geometría original*. Edit. Universidad de Lima.
- KAUFFMANN D. Federico
1978 *Manual de Arqueología Peruana*. Sexta Edición. Ediciones Peisa. Lima
- KUTSCHER, Gerdt
1968 *Arte Antiguo de la Costa Norte del Perú*. En: *100 años de Arqueología en el Perú. Fuentes e Investigaciones para la Historia del Perú*. Pp. 285 – 307. Compilador Rogger Ravines. Lima.
- LEVI-STRAUSS, Levi
1968 *El Pensamiento Salvaje*. Fondo de Cultura Económica. México
- LUMBRERAS, Luis Guillermo
1989 *Chavín de Huántar en el nacimiento de la Civilización Andina*. Lima: Ediciones Indea.
- LYONS, Patrice.
1981 b. "Hacia una interpretación rigurosa del arte antiguo peruano". En: *Etnohistoria y Antropología Andina*, tercera jornada 27 – 29 de mayo de 1981. Lima.
- MAKOWSKI HANULA, Cristóbal; Iván Amaro, Max Hernández
1996 *IMÁGNES Y MITOS*. Ensayos sobre las arte figurativas en los Andes Prehispánicos. Australis S. A. Fondo Editorial SIDEA. Lima
- MALINOWSKI, Bronislaw
1955 *"Magic, Science and Religion"*. Nueva York. Pp. 101 - 108.
1966 *Una teoría científica de la Cultura*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana

- MARCOS, Jorge
 1986 "De ida y vuelta a Acapulco con mercadería de mullu" . En: *Arqueología de la costa ecuatoriana*. Nuevos enfoques. Vol. 1. Guayaquil: Escuela Politécnica del Litoral. Centro de Estudios arqueológicos.
- MEGGERS, Betty J.
 1966 Ecuador. Praeger Publishers., New York, Washington.
- PANOFSKY, Irwin
 1955 Meaning in the Visual Art. Garden City.
- PLATT, Tristan
 1978, " Symétrie en miroir, Annales 33 année, septembre-décembre. Armand Colin, Paris
- RIVERA DORADO, Miguel & María Cristina VIDAL LORENZO.
 1992 ARQUEOLOGÍA AMERICANA. Editorial Síntesis. Madrid.
- ROSTWOROWSKI DE DIEZ CANCECO, María.
 1988 Estructuras Andinas del Poder. Ideología religiosa y política.. I.E.P. Lima
- ROWE, John H.
 1972 El Arte de Chavín: Estudio de su forma y significado. En: *Historia y Cultura*. Nº 6. Órgano del Museo Nacional de Historia. Lima
 1977 (a) "Religión e imperio en el Perú antiguo". En: *Antropología Andina* . Nº 1- 2. Lima.
 1967(b) "Form and Meaning in Chavín Art". En: *Precolumbian Art History: Selected Readings*. Palo Alto, California. Alana Cordy-Collins and Jean Stern. Editors. Peek Publications.
- SILVA SANTISTEBAN, Fernando.
 1991 *Los geoglifos de Nazca, extrañas formas de poder*. Lima. Universidad de Lima.
 1998 *ANTROPOLOGÍA. Conceptos y nociones generales*. Edit. Universidad de Lima - Fondo de Cultura Económica - Perú.
- TELLENBACH, Michael
 1998 Chavín: Investigaciones acerca del desarrollo cultural Centro-Andino en las épocas Ofrendas y Chavín-Tardío. II tomos. Editores: Sociedad Polaca de Estudios Latinoamericanos y Misión Arqueológica Andina, Universidad de Varsovia. Varsovia.
- VALCÁRCEL, Luis E.
 1958 Símbolos mágico-religiosos en la cultura andina. En: *Miscellanea Paul Rivet, Octogenario Dicta*. XXXI Congreso Internacional de Americanistas. Universidad Nacional Autónoma de México. . II. pp. 563-581. México.
- YACOVLEFF, Eugenio
 1932 La Deidad Primitiva de los Nasca. En: *Revista del Museo Nacional*. Tomo 1. Nº 2. pp.103-160. Lima
- ZAVALETA URTECHO, Gabriela, y Víctor TUFINIO
 2002 Los Caracoles Del Señor de Sipán. En: *Ahora Lambayeque*. Pub. De la Asociación de Hoteles, Restaurantes y Afines de Lambayeque. Chiclayo.
- ZIGHELBOIM, Ari.
 1995 Escenas de sacrificio en las montañas en la iconografía Moche. En: *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*. Nº 6. Santiago de Chile.