

SÍMBOLOS DEL PODER EN CHAN CHAN

Cristóbal Campana Delgado

En todos los tiempos y en todas las sociedades humanas la noción del poder se muestra como una urgencia ineludible para su organización y desarrollo. Esta noción está presente en lo más íntimo de todas las creaciones sociales, desde las ricas variedades expresivas del lenguaje, hasta en las complejas creaciones arquitectónicas, artísticas o religiosas. La necesidad de comunicar esta noción e imponerla dentro de la sociedad, genera verdaderos sistemas dinámicos para su transmisión. De esta manera, cada sociedad -y su cultura-, sistematizan, ordenan, jerarquizan y reconocen el conjunto orgánico de signos y símbolos que hacen posible la cohesión, estratificación y la fluidez del cuerpo social.

Estos símbolos están presentes en toda la obra humana, tanto en la material y tangible, como en lo sensorial, espiritual e intelectual, haciéndolos totalmente cognitivos. Nada escapa a la presencia y representación de esas ideas, ya sean éstas religiosas, políticas o sociales, abarcando el acaecer y el acontecer, lo cotidiano y lo eventual, lo profano o lo sagrado. El problema para nosotros, personas de otra sociedad y otro tiempo, es la identificación y lectura de su significación, entendiéndolo que no conocemos sus propios códigos. Los estudios iconográficos últimos, fundamentados en la teoría de la "arqueología cognitiva", pretendiendo explicar la obra material como producto reflejo del pensamiento, nos permiten ingresar a los ámbitos del pensamiento andino prehispánico, ámbito sin caminos metodológicos fáciles de seguir, de dudosa percepción y de dudable hallazgo. Pero, así, es como avanzó la ciencia.

Simbología y tradición.

Toda sociedad obedece a un largo proceso decantatorio de experiencias, ideas, conceptos y expresiones de todo lo que les rodea. En el caso de los chimúes, sus símbolos nos recuerdan los temas de las sociedades precedentes y con ello, sus imágenes representativas de valores, ideas y explicaciones de las posibles concepciones del mundo circundante. Es decir, del paisaje cultural, del ambiente social e ideológico, que es el que trasciende el tiempo y se torna en herencia cultural. Esta herencia, tiene representaciones e imágenes aceptadas socialmente, imágenes que mantienen el valor de las ideas y las cosas. Ideas que se debieron ir modificando desde los Cupisnique, Chavín, Mochica, Huari, y otras sociedades intermedias y menores, hasta llegar al universo Chimú.

Las respectivas nociones de lo bueno, lo útil y manejable; o de lo malo, lo inútil y también manejable, no eran nuevas, sino heredadas desde milenios antes. Pues existe, en esos cambios, una vertebración que manifiesta una "familiaridad" notable. Toda la creación de estas sociedades tiene una lógica que les es común. La lógica vista así, se torna en preceptiva política. Todo en función del "poder" ser controlado, tornándolo en "ejercicio del poder". Poder crear, poder controlar y poder manejar a su necesidad y antojo. He allí la relación con la utilización de esas nociones de valor. Por igual, a las ideas referentes al entorno, éste, tanto como "naturaleza" envolvente, indomable y suprahumana, como son los cerros, los ríos, la lluvia o los astros. O el otro entorno, el cotidiano: dominado y manejable. Éste, que ha ido creando el hombre como ser social -creador de cultura- en donde cabe toda su obra, desde la creación de una simple herramienta, hasta la invención de sus divinidades. Al fin, todas son útiles herramientas para manejar ese mundo creado por él. Cosas creadas y sujetas a las relaciones que se operan en los cambios climáticos, ambientales o sociales. Entendido así, todos los símbolos del poder, en tiempos chimúes, tienen sus raíces morfológicas e ideológicas desde los tiempos de Huaca Prieta (Campana 1993), pasando por Cupisnique y Moche. Claro, con importantes modificaciones y adaptaciones, según las necesidades y circunstancias históricas.

En las construcciones de Chan Chan aún están las imágenes simbolizadas del paisaje, campos, caminos, fuentes de agua, cultivos y todo el entorno de la urbe en el valle: son elaboraciones culturales. Lo que tiene vida y lo que se mueve a su alrededor ha sido "capturado" idealizado y trasladado al barro elaborado en las paredes. Allí "viven" patos, pelícanos, huanayes, peces, cangrejos, monos, plantas, etc; Todo ha quedado en las figuras de barro que embellecen a Chan Chan. Allí están perennizados en el tiempo sus actividades, sus ideales y sus sueños. Todas esas imágenes son representaciones formales de caracteres, rasgos y expresiones de la naturaleza en función de un culto, de sus ceremonias y de la concepción reli-

giosa. No se trata de “decorados” para la representación dramática de sus ritos: son formas simbólicas que expresan conceptos e ideas de un ideal religioso.

El proceso de la creación por parte de un artista o de un científico conjuga fenómenos elaborados en la mente, históricamente, actuando a manera de reacciones en cadena, para ordenar la forma o la idea. Es por esta razón que intentaremos poner en relación los elementos tradicionales de los antepasados chimúes, como acción y reacción frente al ambiente natural para crear un nuevo ambiente formal y simbólico.

Cuando hablamos de un “ambiente simbólico” o de la simbolización del ambiente, nos estamos refiriendo al conjunto de imágenes que los chimúes dejaron en formas, espacios y concepciones arquitectónicas. Y, sobre todo, en la riqueza informativa que se encuentra contenida en los frisos y demás formas representativas que hay en los muros de Chan Chan. No descartamos que toda la obra arquitectónica también tenga información simbólica; pues un patio, una senda, un sistema de accesos, una rampa o una “audiencia” tienen significados alegóricos. No son sólo respuestas constructivas a funciones y necesidades, sino partes de un vocabulario arquitectónico concebido histórica y culturalmente. “...para delimitar y diferenciar un espacio y su función se puede utilizar una línea, una variación de nivel, un muro, una columna, cortinas rígidas o móviles, etc., todo lo cual a su vez, implica una variación en el sistema de cubiertas y techados, con un aprovechamiento racional de los materiales de su medio ambiente. Pero, no se puede soslayar que, esto responde a una ideología y a una tradición experimental que logra una tecnología específica para cada caso” (Campana 1994:153).



365

Las diversas nociones de “espacio” y sus respectivas concepciones son representaciones simbólicas de dichos conceptos. Las nociones de tiempo en la ceremonia religiosa van íntimamente ligadas a la organización espacial en la obra arquitectónica. Ya advertimos anteriormente cómo los diferentes niveles en las construcciones están asociados a la estructura social y se sustentan en el ideal religioso. A. Paredes (1997), al analizar la ubicación de los frisos en el patio principal de Tschudi entiende que al estar en tres niveles, éstos están en relación con las estructuras míticas, y dice: “*La arquitectura de los Patios de la entrada de los conjuntos amurallados de la*

sede Chimor, en su plasmación planimétrica, estructural y decorativa, a la vez, permite apreciar la plasmación de dos aspectos básicos de la aprehensión andina del espacio: una visión horizontal que se asocia con el eje geográfico y puede ser resumida en el concepto de las cuatro regiones -suyu-; y una visión vertical que se relaciona con el eje cosmológico, e igualmente puede sintetizarse en el concepto quechua de los tres mundos -pacha- La configuración del espacio en términos de horizontalidad -cuatro suyus- y verticalidad -tres pachas-” (A. Paredes 1997: 25).

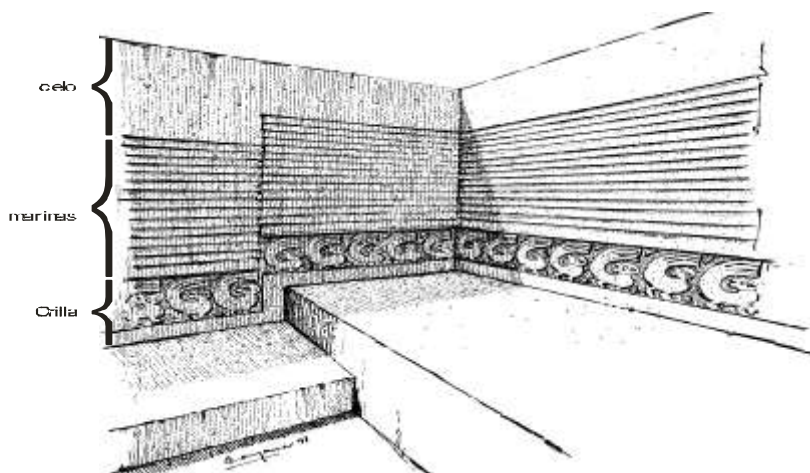


Fig. 334:

ve lex.

Los estudiosos han insistido en investigar formas y símbolos como manifestaciones de los cambios sociales y culturales en aquellos ámbitos cuya explicación estuviese mejor relacionada al intercambio y el transporte. En otros casos, las modificaciones de las técnicas para hacer los frisos (Moraes Gamarra 1994) pro-

penden a sugerir los procesos de evolución en el crecimiento de la ciudad, pudiendo aportar nuevos datos para la secuencia y ocupación (Pillsbury 1995). También se toma como factores de evidencia, por ejemplo, a la cerámica y al tejido; dejando en un segundo plano a la arquitectura y la tecnología constructiva. Es posible que esto se deba al presupuesto teórico que en ellos se registre más fácilmente la aparición de temas o formas, pero se corre el riesgo de considerar un “cambio” a una manifestación temporal que como cualquier “moda”, manifiesta su fuerte presencia y aceptación. Pensamos que la existencia de frisos dentro de muros, como en los casos de Velarde, Rivero o Tschudi con técnicas diferentes entre si, necesitan de un estudio más riguroso, lo cual se acentúa manteniendo la temática tradicional. Entonces, de allí parten algunas dudas nuestras cuando vemos que la posible “presencia Wari” no registró en la temática de los símbolos chimúes en Chan Chan esa “presencia” o influencia, pues los temas y las formas que hay en los frisos tienen mayor relación con temas e imágenes mochicas. Por ejemplo, las olas, el triángulo escalonado o la fusión de ambos para obtener un nuevo significado, vienen desde Cupisnique y se desarrollan notablemente con los mochicas. Éstos aparecen frecuentemente en la temática Chimú tratados con varios estilos, los que pueden responder a influencias o modas. Toda la temática asociada al mar y el litoral son locales, aunque el estilo de su tratamiento pueda variar.

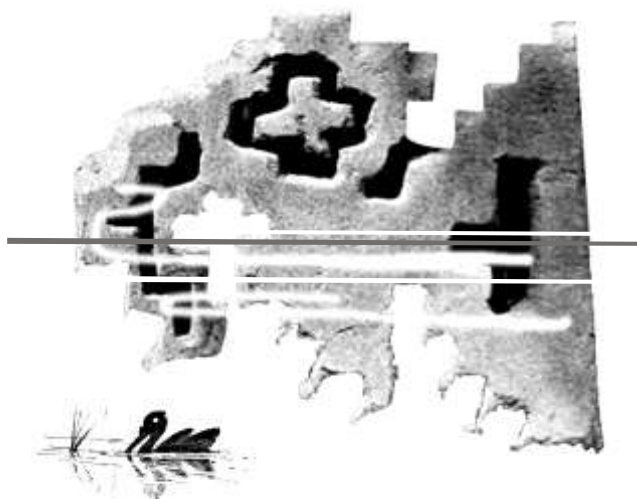
Es evidente que hay imágenes, tanto figurativas como abstractas, en los muros que para algunos podrían parecer sólo decorativas, pero no es así. En los frisos¹¹⁰ hay varios contenidos significativos inscritos en el tema: disposición, forma y cantidad que tienen sus raíces locales dentro del marco de su religiosidad. Los significados, aunque aún no conocamos la connotación específica, podemos advertir que no fueron sólo formas o elementos decorativos, sino más bien signos que representan mitos, leyendas o acciones con significados connotativos.



Un buen ejemplo para analizar: observamos que las imágenes se ordenan en cifras recurrentes: 2 y 2; 3-1-3; (siete), 14, 28, 112 y 252, lo cual sumaría 364; sin que por ello podamos asegurar que esas relaciones numéricas o la sistematización de las cantidades podrían tener relación con cifras específicas ligadas a sus calendarios, aunque tengamos la sospecha.

El amor a las expresiones de la naturaleza que desarrolló el habitante mochica, aún subsiste en los artistas chimúes, geometrizando ligeramente las formas. Como traslación de una morfología originada por el tratamiento textil, a lo que denominamos una “lógica textil” (Campana 1994). Así como el arquitecto y el constructor aprenden a usar las formas naturales del paisaje: piedras, tierra, plantas de acuerdo a su capacidad creativa, las torna útiles como material de construcción; así también las torna en material de “construcción simbólica”, a las acciones humanas, a las aves, peces y crustáceos, utilizándolos como elementos icónicos.

Cuando se inició el proceso de desescombramiento y limpieza de Tschudi, pudimos observar el estado en que se encontraban muchos frisos; y cómo las técnicas constructivas diferían notablemente unas de otras aun en los que aparecían en la superficie a la cual se le retiraba los escombros. Por ejemplo, la técnica utilizada para hacer los frisos del “Corredor de Aves y Peces” era diferente a la utilizada para hacer los “patos nadando” de una de las audiencias. Ambas eran diferentes a la que fuera usada para hacer las aves caminando en cualquiera de esos frisos. En el primer caso las “ondas marinas” estaban recortadas oblicuamen-



te, luego enlucidas y finalmente bruñidas hasta obtener cierto brillo más oscuro. Los “patos nadando” eran planos, con ángulos de 90 grados labrados en barro con arena fina y bien cernida, enlucidos con arcilla pura, “matando los filos” y dando una “media caña” a la unión con la base. En cambio las aves que caminaban eran inicialmente recortadas, ligeramente enlucidas; luego se les agregaba un “relleno” curvo para darle “bulto”, el que generalmente fue el primero en desprenderse. Sobre estas diferencias de tecnología constructiva variaban también los estilos en el diseño, pues unos intentaban ser más o menos realistas y otros eran más geométricos y planos.

La asociación y profunda ligazón entre seres marinos con la arquitectura, habla del origen de esa sociedad y expresa la relación de *“status y prestigio de las actividades vinculadas al mar, con las estructuras del poder”* (Pillsbury 1995). Es sintomático que la mayor parte de elementos expresados en la arquitectura, ofrezcan una vinculación con el mar, no sólo por su cercanía sino por otras causas que se asocian a mitos y leyendas. Y esto es lo más importante, porque allí se fundamenta el prestigio y poder, relacionados con su origen y el culto a sus ancestros “marinos”. Su representación del poder y simbolización, aparece en una forma de media luna, símbolo de alto valor en los pueblos costeros. Esa forma también aparece en la imaginería ritual, muy especial en el “Tumi”. Esa es la que está sobre la cabeza de aves marinas y monos, desde los tiempos mochicas. La forma de la media luna puede verse en Huaca El Higo, Gran Chimú, Esmeralda etc. Este mismo símbolo aparece en la cabeza de personal jerárquico, así como en la parte superior de sus viviendas. Así, el tema y el estilo del diseño, arrancan desde más antes en la zona.

Esta asociación posiblemente precedió a los mochicas, pero es con éstos cuando se acentúa y se hace más inteligible. Es en su cerámica donde encontramos manifestaciones formales con ese tema y se mantienen con los chimúes, tal vez con la misma relación de jerarquía o poder. Desconocemos el significado específico, pero anotamos la relación. Por esta razón debemos aclarar que la ciudad posee un doble aspecto derivado de sus funciones. Podríamos decir que existe un Chan Chan monumental y otro popular o doméstico. El primero impresionante y apoteósico por sus escalas y magnitudes; el segundo oscuro y desconocido por su aparente falta de organización y por sus muros bajos. El primero, el monumental, debió cumplir funciones administrativas con relación a la práctica del ejercicio del poder; siendo aquí donde se acentúa la importancia, la presencia de frisos con temas de mitos o leyendas relacionados con el mar, tal vez como una justificación del poder de los dignatarios, quienes aducían su procedencia marina. El segundo, el popular o doméstico, corresponde a las viviendas de diversa jerarquía y ocupaciones de la gente, sin desmerecer al anterior, sino completándolo.



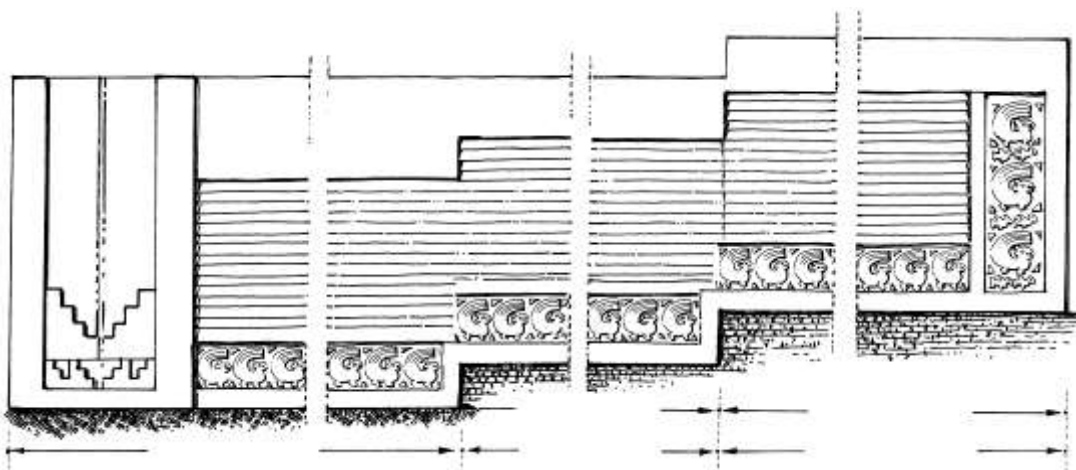
En las paredes y muros de Chan Chan aparecen representadas muchas actividades en los frisos, así vemos hombres pescando, cazando o buceando en búsqueda del “mullo” sagrado. El tiempo cotidiano y el tiempo religioso se interaccionan: muchas acciones de la vida cotidiana se ritualizan. Todo adquiere contornos y relieves simbólicos en imágenes de barro. Fue tal la influencia del entorno en la creación del arquitecto Chimú que acusa su presencia con personalidad

propia y la define en conceptos figurativos en el instante de las re-realizaciones. Así, integra el paisaje geográfico en su creación, al organizar el espacio arquitectónico y caracteriza su espacio plástico con su mundo tradicional, anímico y ritual. Esto explicaría ese vocabulario arquitectónico con espacios jerarquizados y calculados para los tiempos eventuales del rito.

Cada sociedad tiene sus propias concepciones del espacio que ocupa, entiende y representa. Por eso, así como hay “espacio arquitectónico”, “espacio urbano”, “espacio agrícola”, “espacio ritual” como concepciones culturales, así también hay ESPACIO PLÁSTICO, como una manera de interpretar y representar en dos dimensiones el espacio real. En cualquiera de estas concepciones del espacio, es la tradición cultural la que lo define. El “espacio plástico”

para el artista Chimú tiene su propio vocabulario, se expresa separando los planos para ser leídos de abajo hacia arriba (fig 355). Es decir, el primer plano aparece en la parte inferior del espacio plástico, y el último, en la parte superior (Campana 1992)111 (fig. 354).

En todos los casos el ambiente está ligado al espacio y éste al tiempo, lo cual plantea que cuanto más larga es la ocupación de un territorio más comprometido con herencias culturales está ese espacio. Siendo esto así, es fácil explicar el porqué de la ubicación de formas, temas y conceptos de tan diverso origen en la simbolización del entorno. El ambiente cultural que rodea a Chan Chan conjuga múltiples ocupaciones y tradiciones diferentes en un mismo espacio, pero en tiempos diferentes se integran en las expresiones arquitectónicas y culturales de esta urbe.



Otro aspecto fundamental para observar en Chan Chan son los temas usados en los frisos. Los temas, los sujetos de cada tema, las técnicas usadas, informan y refieren filiaciones, rasgos tradicionales e ideologías; pues reflejan el pensamiento de la sociedad que los usó como referencia ritual, manifestación tradicional o vocabulario en el discurso escénico de cada ceremonia. Por esto los temas que aparecen en los frisos son casi en su totalidad temas marinos: paisajes de pesca marina, peces y aves marinas, hombres con armas de caza y artefactos de pesca en el mar, ceremonias con aves y peces, patos nadando en aguas tranquilas o de estanque, etc. En síntesis, todo corresponde a la graficación de una ideología mayormente religiosa, ligada íntimamente con el mar. Por ello, los incas los derruyeron.

Desde otro punto de vista, los temas de los relieves que se muestran en Chan Chan son costeros y específicamente marinos, lo cual pone en evidencia el prestigio y el status de todo aquello que esté ligado al mar. Aquí no están las imágenes validadas y prestigiosas de los temas alto-andinos o "serranos" introducidos por los Huari. Esto, desde luego, no niega su presencia en la alfarería o en la textilería de la época, cuyas formas y sus rasgos estilísticos debieron ser llevados conjuntamente de un lugar a otro como objetos de trueque o "comercio".

La información simbólica que existente en los muros de Chan Chan o en los objetos de sus tumbas nos permite deducir que toda su ancestralidad y su creación se fundamentaron en un entorno costero y en el prestigio justificatorio de su origen marino. Todos los elementos constitutivos de sus símbolos están relacionados con el entorno ambiental costero y marino. No hay hasta la fecha registrado un tema "alto andino" que pudiera justificar la relación "símbolo y poder" asociados a ese entorno o paisaje. En cambio la "ola" aparece como tema en sí mismo y como elemento representativo del poder.

La mayoría de los frisos, y los mejor logrados, narran su relación con el mar cómo fuente de vida y de poder. La vida cotidiana retratada en las escenas de pesca describen los elementos de sus fuentes de energía. El espacio marino exterior, con sus embarcaciones, redes, aves y peces obtenidos, muestran su importancia primordial. El espacio marino interior con sus peces o con sus "mariscos", como el Spondylus o mullo, capturado por expertos buceadores explican el origen del poder inmutable de los grandes señores. Las imágenes de estos están adornadas con seres de origen marino, ya sean peces, aves o mullo. Es decir, los señores y su contextura jerárquica están referidos al mar, así como las leyendas y mitos sobre

su origen. Forman y determinan su identidad al nacer, ya sea naciendo del mar o viniendo de él; también es su identificación al morir, que a la larga es casi lo mismo en la metáfora del mito.

3.5.1. Naturalismo y “Lógica Textil”: formas y abstracciones



Para representar una forma tomada del entorno los artistas se valen de muchas maneras o de muchos conceptos. Para esto pueden usar de unas líneas cuidadosamente ordenadas, se pueden utilizar puntos o manchas de diferentes dimensiones, de cintas o bandas o de cualquier otro medio, obteniendo una imagen que represente un objeto en un espacio plástico.

En el mundo andino, por ejemplo en los tiempos del Formativo, fueron líneas y bandas las que determinaban las formas para representar deidades y mitos de origen. Los mochicas usaron solamente líneas y manchas de color para representar escenas cotidianas, preferentemente escenas ceremoniales de carácter mítico religioso. Los artistas cajamarquinos, solamente con líneas de diferente ritmo, hicieron maravillosas representaciones de su imaginario. En cambio los nazcas y los Huari usaron de campos de color separados por una línea negra. Con estas pocas muestras podemos obtener una idea referente a los mecanismos de representación de imágenes visuales.

Pero la forma no sólo depende de los medios usados para su logro, sino también de los conceptos aplicados para definir la imagen representada. En unos casos, si el objetivo fue representar un objeto con mucho parecido al que le dio la naturaleza con la mayoría de sus rasgos distintivos, se obtendrá una imagen “naturalista”. Si el objetivo es otro, más convencional, se hará abstracción de los rasgos y caracteres específicos para obtener una nueva imagen que represente su esencia o su noción alejada de sus cualidades. Objetivos e ideas que fundamentan esas decisiones, son conceptos y criterios culturales.

En este proceso de concepción de la imagen como forma en si misma, se podría demostrar que no hay un divorcio entre las formas “naturalistas” y las “abstractas”. En las primeras, la sola selección de caracteres más representativos para comunicar el objeto representado, podría decirse que ya hubo una decisión intelectual más que artística. Asimismo, en una imagen “abstracta”, pueden existir algunos rasgos que reflejen juicios y que éstos nos recuerden al objeto representado. Por eso en nuestro caso estamos prefiriendo el término “abstractivo”. Tampoco esto es claro, pues los artistas no encasillan sus obras en torno a una (posterior) definición. Los artistas chimúes a las formas de la naturaleza las interpretaron alejándolas de su inicial naturaleza sin llegar a hacerlas abstractivas, ni menos abstractas. Vistas así, tendremos tres formas de expresión: naturalistas, estilizadas¹¹² y abstractivas. Es cierto que una estilización es la modificación cualquiera que sufre una forma determinada por el “estilo” del artista”, en este caso nos estamos refiriendo al agregado de otros símbolos, manteniendo el estilo para darle otro significado.

Tal vez estas consideraciones de operación intelectual comienzan a desarrollarse con la tecnología textil donde operan los hilos en ángulos de 90 grados entrecruzándose, ya sea como líneas de un hilo o como bandas conformadas con varios hilos de un mismo color. A eso denominamos: “Lógica Textil”. Así, con los tejedores de Huaca Prieta nacerían en el mundo andino los conceptos abstractivos y la iconografía, excluyendo



las cualidades propias del sujeto y convirtiendo las imágenes en símbolos convencionales (Campana 1993). Después los conceptos abstractivos serán más extremados; es decir, con menos caracteres y rasgos naturales de acuerdo a las ideas para comunicar.

Las imágenes chimúes siguieron siendo “naturalistas”, “estilizadas” o de tendencia abstractiva con algunas modificaciones por el tratamiento de fuerte influencia textil. Hay frisos con imágenes naturalistas como las de pescadores, buceadores, corredores, etc, así como también las hay de peces, aves, moluscos etc. En cambio hay otras imágenes de clara connotación textil a base de franjas o cintas que excluyen de su vocabulario formal los rasgos elementales o específicos, para comunicar ideas, nociones o conceptos más amplios y convencionales. En varios casos estas dos tendencias están presentes y sin excluirse, tal es el caso del friso que hay en el “corredor de aves y peces” en Tschudi donde hay aves de estilo “naturalista”, en cambio el escenario ambiental es de clara tendencia “abstractiva”. También hay imágenes completamente abstractas y convencionales como el “círculo con un punto en el centro”, un “cuadrado con un rombo en el centro”, la “cruz griega”, etc., en estos casos su diseño siempre es a base de franjas de clara relación y origen textil.

3.5.2. Las formas estilizadas

En varios frisos de los palacios de Chan Chan hay una serie de formas de las cuales se desconoce su origen morfológico, de lo contrario, éste ha sido modificado, lo cual no nos permite entender el contenido temático del friso donde aparecen. Éstas no son abstractivas, pero tampoco son naturalistas y por eso sólo pueden ser analizadas artísticamente dentro de un determinado referente estético. Por estas razones no trataremos de los frisos en los que predominen estas formas, porque estaríamos entrando a otro territorio del conocimiento: la iconografía.

En diversos frisos existen estas formas, aunque las más notables y en mayor cantidad conocidas a la fecha están en aquel que la gente conocía como del “Palacio de las Vírgenes”, ahora como “Plataforma de las Vírgenes”, cambio que debe haberse introducido luego de comenzar a usarse el de “Plataformas Funerarias”. En este friso donde hay 27 franjas diagonales que se repiten idénticas al otro lado de la franja vertical del centro, podemos observar que si bien es cierto que todas son “estilizaciones”, por lo menos 12 de ellas a la forma estilizada se le ha agregado otros rasgos simbólicos para modificar su significado. En el mismo Palacio Uhle, cerca del friso de “los Buceadores”, en el flanco cercano a la rampa y al costado de la pilastra de los buceadores dentro de una “campana”, también hay varias “estilizaciones simbólicas”; siendo la más interesante aquella que recuerda a una estilización de la “chacana”, con un rombo vaciado en el centro y un pequeño disco en alto relieve como punto central.

En el Palacio Gran Chimú, todo el friso conocido como “Sala de los Arabescos” es una estilización de ese tipo. Se trata de la repetición iterativa de un pez conformado por dos aves opuestas por la cabeza, una “mira” hacia arriba y la otra hacia abajo. Dentro de éstas hay un cangrejo o algo parecido, pues tienen tres huecos pequeños que semejan un rostro (fig. 339). Esta tríada básica se repite en franjas de opuesta dirección. Las cabezas de las aves están separadas por pirámides escalonadas, cada franja por cintas verticales, todo con clara reminiscencia textil. En la parte superior del friso hay una cenefa horizontal con representaciones de monos con un tocado en forma de arco, cuyo estilo es naturalista (fig. 55).

De este friso, Squier (1974 [1877]) da cuenta de sus calidades artísticas, haciendo notar su relación con los dibujos que producen los tejidos. Muy cerca, a pocos metros, están las imágenes más naturalistas de las olas, lo que pone en evidencia que en un mismo tiempo y casi en un mismo espacio estos conceptos y estilos pudieron ser usados. A menos de 100 metros hacia el noroeste están los frisos policromados, representando a un dignatario con un impresionante tocado, friso que fuera fotografiado por Otto Holstein (¿1920?) (fig. 322).

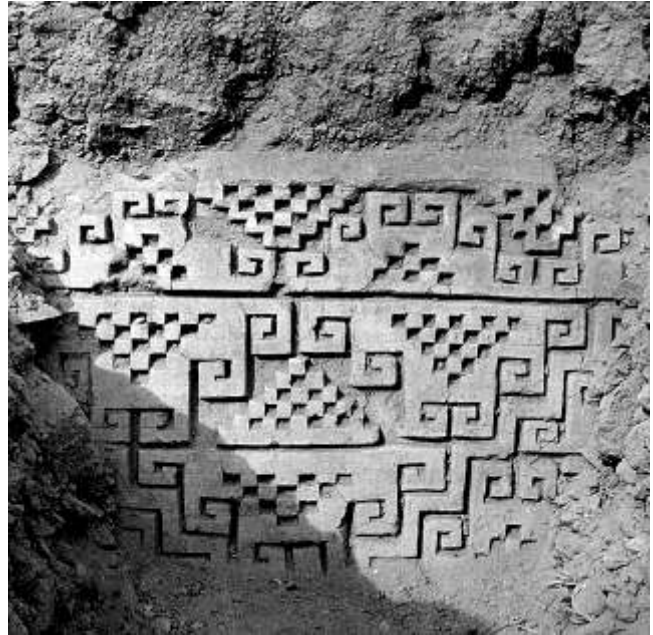
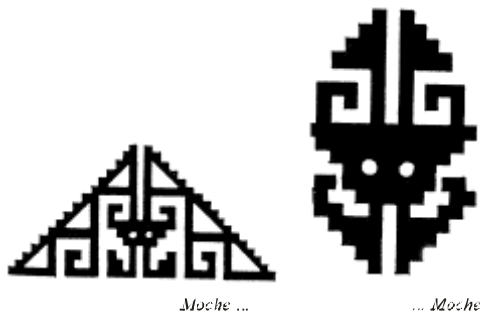
3.5.3. La Ola y el Triángulo Escalonado

Las dos formas existen por si solas y también fusionadas. Cada una debió tener un significado propio, y luego de fusionarse tendría otro significado, nuevo y más complejo. Es indudable que la ola tiene raíces más antiguas, pues lo encontramos en los tejidos de sus antepasados milenarios, del Período Inicial, hechos por los tejedores de Huaca Prieta. La ola, en una de esas imágenes, aparece en la parte superior de un caracol (Conus) como si la corona, éste aparece con ojos y boca humanizados (Campana 1993; 1995: 29). En el Formativo aparece no sólo como referente gráfico de esa expresión de las fuerzas del agua y el viento, sino también como elemento diferenciador y dignificante en la cabeza del jaguar y el águila sacralizados, o en la parte frontal de cabezas humanas de personajes con cetos. El triángulo escalonado es un tema recurrente en Cupisnique y, unidos triángulo y ola, son comunes en la temática Mochica. De esta manera es perfectamente explicable su presencia en la imaginería Chimú y en los frisos de Chan Chan.



En un mismo friso hay representaciones de olas con diversos estilos y acabados. Las hay con líneas delgadas y curvas muy parecidas a las usadas por sus antecesores mochicas, o las hay con formas angulares que recuerdan la lógica textil de su planteamiento estilístico. De todas maneras, es necesario insistir que la representaciones no son únicamente formas decorativas inspiradas en una expresión de la naturaleza, pues es más importante la información referente al mar y su significado adscrito, en relación con el poder que le dieran sus artistas creadores de símbolos.

La estructura básica de este triángulo-rectángulo consiste en que su lado oblicuo (la hipotenusa) ha sido modificado, poniéndole tres ángulos rectos para conformar una especie de escalera de tres pasos. Así, este triángulo escalonado fue convertido en un símbolo unitario, pero que podía duplicarse al unir sus dos catetos verticales, logrando una nueva forma: la pirámide. En otros casos se unían cuatro triángulos escalonados por sus respectivos catetos y se obtenía una "chacana"¹¹³, es decir, otro signo usado para representar lo referente a la arquitectura palacial o religiosa de la más alta jerarquía.



El triángulo escalonado también aparece desde el Formativo como una simbolización del poder asociado a templos o palacios, inclusive, pareciera que fue una forma de representar a estos dos tipos de construcciones (Campana, 1983). En los frisos de Chan Chan hay muchas muestras de su uso como imagen que simbolizaría un alto nivel o jerarquía de los personajes que lo portan. Se le ve, tanto a los pies de personajes en escenas de pesca (Velarde) o en la cabeza como emblemas de alto rango social o jerárquico (Uhle).

En otras representaciones, si se quiere más autónomas, dado su propio valor representativo el “triángulo escalonado” puede aparecer solo, pero en diversas disposiciones como en el Edificio Norte de Laberinto, y con olas, como en Tschudi (fig. 343). También puede aparecer de dos en dos, unidos por su lado recto y convertido en pirámide con olas, como en Squier (fig. 344), donde contiene variadas cantidades de escaques tanto en relieve como en bajo relieve. Las olas siempre son tres por cada lado de acuerdo a los tres niveles, de tal suerte que en la parte alta o tercer nivel aparecen confrontadas a manera de insignia.

3.5.4. Otras formas simbólicas unitarias

La Línea horizontal como tema representativo y de carácter unitario aparece casi sólo en el Palacio Tschudi, por el momento no conocemos de su existencia en otros lugares. Cada línea es una cinta que debe representar una onda marina. La mayor concentración de éstas las tenemos en el patio principal, recurrentemente en número de 14, en los tres niveles de los muros donde están labradas.

Estas líneas son cintas elaboradas en barro finamente enlucido y bruñido. Sus ejecutores cuidaron de calcular sus dimensiones, cantidades y disposición; pues si se les diese un corte transversal veríamos que son oblicuas, con la parte más sobresaliente o “más alta” hacia abajo a manera de una “persiana”. Esta disposición, tiene un valor explicativo, pues con ello quisieron expresar que siempre “vienen desde allá” hacia nosotros y en constante avance. No se trata pues de una simple línea decorativa, sino de un mensaje que tendremos que aprender a leer.



La línea es un elemento marino que describe el tiempo: el tiempo que dura “en venir”, que es parte de un conjunto en movimiento y en cantidades iguales. Tal vez describa un esta-

do del clima, pues es una “onda” y no una “ola”. Dicho de otra manera: si son tantas e iguales es un “siempre” (tiempo); si son todas oblicuas, “avanzan” (tiempo); si son sólo horizontales e iguales, sugieren “quietud” (tiempo, como estado del clima). En fotografías y dibujos anteriores hemos hecho notar, las convenciones icónicas de negativo y positivo, y sus relaciones de ascensión y descensión. Entonces, estamos ante un elemento paisajístico cuya aparente simplificación nos lleva a un planteamiento abstracto de su significado, más allá de su forma referente.

Pese a entender la tendencia abstractiva del paisaje sería muy simple la relación representativa línea “horizontal = onda marina”, si es que nuestro análisis se queda a ese nivel. Pero si se asocia a los otros elementos que allí están (pero fuera de la línea), tendríamos mayor información iconográfica porque no están solas sino que aparecen labradas en la parte media del paño. Éste, cortado hipotéticamente en una franja vertical, muestra tres niveles: el primero y más bajo, donde corren anzumitos y termina en una franja más ancha que las cintas de las ondas. El segundo nivel es el más grande, es donde aparecen las 14 cintas horizontales. El tercer nivel, el más alto parece “vacío” porque no tiene ninguna “decoración”.



Visto así tendríamos un paisaje marino casi abstracto, en tres planos. El primer plano representa una

playa en la cual corren las “nutrias marinas”. En el segundo plano está representado un mar tranquilo (con 14 ondas). En el tercer plano -y más alto- estaría la representación de un cielo limpio (fig. 355). Esta representación marina seguirá siendo inicial y sólo descriptiva, porque desconocemos las costumbres estacionales del anzumito para relacionarlas con la tranquilidad del mar y la limpieza del cielo. De ser esto así, estaríamos entendiendo que los artistas de entonces rebatieron los planos, poniendo los primeros más abajo y los más alejados sobre los otros para ser “leídos” de abajo hacia arriba, como se hacía con el arte occidental, antes de inventarse la perspectiva.

El primer plano representa una

playa en la cual corren las “nutrias marinas”. En el segundo plano está representado un mar tranquilo (con 14 ondas). En el tercer plano -y más alto- estaría la representación de un cielo limpio (fig. 355). Esta representación marina seguirá siendo inicial y sólo descriptiva, porque desconocemos las costumbres estacionales del anzumito para relacionarlas con la tranquilidad del mar y la limpieza del cielo. De ser esto así, estaríamos entendiendo que los artistas de entonces rebatieron los planos, poniendo los primeros más abajo y los más alejados sobre los otros para ser “leídos” de abajo hacia arriba, como se hacía con el arte occidental, antes de inventarse la perspectiva.



En este “paisaje” debe haber mayor información a la cual aún no podremos acceder, pues el clima ha cambiado y no están ya los animales que poblaban la costa. Así, sólo podremos hacer deducciones, pues no es nada casual la cantidad recurrente de 14 líneas, la ausencia de olas, la limpieza del cielo, la presencia de ese roedor que antes habitaba las costas norteñas y la ausencia de aves caminando en la orilla. Es decir, faltan los elementos propios de un paisaje marino, los que sí están en el paisaje del

“Corredor de Peces y Aves”, que está al lado derecho. Nótese que 3 anzumitos unos sobre otros y 6 aves caminando “delante”, concurren hacia el centro de la puerta principal. Evidentemente, todo es un conjunto de símbolos que sólo podremos deducir con alto grado de error.

Si entendemos a Chan Chan como una “ciudad” con palacios de funciones básicamente ceremoniales y las ceremonias fueron casi siempre propiciatorias, no nos es posible saber por qué en ese patio de espacio mayor las acciones ceremoniales se “estacionan” y requieren de más tiempo. En cambio, al lado, en el pasadizo, donde las acciones “trascurren” con tiempos menores y son para menos gente, las imágenes son más propias de un paisaje más lleno de “vida”. ¿A qué estación representan y qué climas anhelan?...¿Es de día?... tal vez no lleguemos a saberlo¹¹⁴.

Las imágenes circulares. Este tema icónico es más recurrente, pues aparece en varios palacios de la urbe Chimú. Hay dos modelos de imágenes circulares que posiblemente

representen dos ideas diferentes. El más conocido y de mayor recurrencia es aquel que muestra sólo un disco y en todos los casos asociado a ondas marinas o a patos nadando (fig. 348). El segundo es un círculo con un pequeño disco o punto en el centro (fig. 350).

La imagen discoidal más recurrente aparece en Tschudi, donde siempre está asociada a líneas horizontales u ondas marinas y a formas romboidales. Ya en la década de los sesentas sugerimos que esa forma o imagen correspondía a la luna llena, asociándola a la tranquilidad del mar, representada por las líneas horizontales, y a las redes extendidas representadas por diversas tracerías de rombos. Es interesante anotar que su ubicación siempre está en las partes bajas o zócalos, pues si se trataría de la luna llena debería aparecer arriba, en las partes más altas de un espacio plástico o en una vastedad que nos recuerde un cielo alto ¿Es la representación de la luna reflejada en el agua?

Cuando se inició el proceso de limpieza (1963) del recinto donde aparecen estas imágenes nos propusimos contarlas, nos sorprendió que sus ejecutantes u obradores se habían preocupado disponerlas en cantidades regulares y recurrentes, y que cuando no iban a lograr ese objetivo le agregaban una “mocheta”; es decir, un pequeño muro para que pudiesen completar las cantidades, cuyos sumandos llegasen a 364, cifra que posiblemente era el total. No podíamos tener la certeza, porque en varios sectores de los muros estos discos se habían destruido totalmente y sólo se podía deducir dividiendo el espacio sin discos, entre su diámetro. En ese entonces pensamos que podía tratarse de un año lunar de 13 meses de 28 días, pero esa cifra de 13 no aparecía como cantidad; en cambio sí había cifras recurrentes de 14, 28, 56, 112 etc., y que al multiplicar 14 por 28 nos daba otra que tampoco aparecía en ninguna parte, en esos momentos (Campana 1967).

Estas cantidades luego fueron conjugadas y comparadas con otras, como con las de la Huaca del Dragón o Templo del Arco Iris, donde las cifras de sus imágenes eran de 7, 14, 28, 98, 112, 196, 252, 336, 364 y 392, cantidades que si pueden servir de fundamento para sostener la presencia de más de un calendario en uso, uno de ellos lunar (Campana 1969). Posteriormente y con mayores datos específicos se sostiene que las cantidades expresadas en los frisos de Chan Chan corresponderían a un calendario lunar (Pillsbury 1995). Dos años después, al analizar las cifras y cantidades que aparecen en las imágenes de un mural de la Huaca de La Luna, encontramos que estas “cantidades evolucionan del 7 al 28, al 112, al 252 y coinciden con la cifra, 364. Estas cantidades tienen otras intermedias como 196 y 336, las mismas que podrían sugerir cierta relación con un posible calendario lunar” (Campana & Morales 1997: 47).

La otra forma de representación discoidal corresponde a un círculo envolvente de un disco pequeño e interior. Este caso aparece en un muro temprano de Rivero cubriendo un paño grande, cuyas dimensiones y cantidades desconocemos; pues está en la parte interior de una construcción mayor, sepultada por el edificio final que aparece en la superficie. Sería muy simple y fácil compararlo con el anillo labial de la ventosa que hay en los tentáculos de los pulpos, y aún así no tendría explicación el punto central. Esto nos da a entender que es un símbolo por si mismo, pero que desconocemos su relación formal con algo que estaría en el medio ambiente.

La “chacana”. Otra forma que carece de relación formal, natural o figurativa, es una imagen geométrica creada, uniendo el triángulo escalonado por sus cuatro lados rectos o catetos. Esta imagen (fig. 351), cuyo nombre es tardío y proviene de los quechuas, tiene un origen muy temprano; pues lo encontramos en las imágenes del Formativo, específicamente en la parte frontal superior de algunas deidades de Chavín, como en la del Obelisco Tello o en la Estela de Yauya.

Esta imagen simbólica aparece en los frisos de Tschudi con un cuadrado o un rombo “vaciado” en el centro. Su forma refleja una clara intención de usar ángulos rectos en las tres dimensiones, lo que sugiere una mayor convencionalidad en su diseño. Hay otra forma muy parecida en los frisos tardíos de La Esmeralda, llevando en el centro un rombo con un ave en su interior (fig. 341). Como tema o símbolo gráfico no podemos dejar de anotar que su presencia es abundante y recurrente en la cerámica Lambayeque (Fernández Alvarado 1995) sin que esto nos induzca a creer en relaciones e influencias, pues su origen es común a ambas tradiciones estilísticas.

Finalmente, hay otra forma que se deriva de un rombo de cuatro lados iguales, de diseño acintado que encierra a otro rombo menor. A sus lados izquierdo y derecho se une a dos

rombos de menor dimensión, casi equivalentes a la parte interior del rombo mayor. A este modelo se le suma verticalmente otro, entrecruzándose con la mitad longitudinal de esta imagen que está ubicada en el machón esquinero de una audiencia en Tschudi (fig. 352).

3.5.5. El espacio: plano, profundidad y tiempo en un paisaje

Todo estudio de la representación del espacio implica ubicar el lugar desde donde el artista “vio” el escenario y cómo concibe las distancias dentro de él. Hay muchas maneras de entender el espacio, pero nosotros hemos aprendido a “ver” dimensiones y distancias de acuerdo a la perspectiva. Después de su invención, es otra la manera de percibir la realidad del entorno y representarla. Todos entendemos la noción de distancia a través del concepto de “planos” unos detrás de otros y, conforme se alejan, disminuyen las dimensiones. Nuestros antepasados aprendieron a ver y comunicar esa noción de otra forma, por eso necesitamos entender cómo son esos planos, explicar la ubicación del “horizonte” y dónde ubicaron el suelo o “punto de ubicación” del observador.

La representación de un paisaje implica describir nociones de espacio y de tiempo, nociones que siempre son variables culturales. El ambiente es lo primero que el hombre trata de asumir y procesar, convirtiéndolo en un conjunto de símbolos para poder manejarlo. Todas las actividades y los hechos son convertidos en símbolos para mantenerlos en el tiempo como patrones de comportamiento. Esa es la dicotomía presente en Chan Chan, por eso debemos referirnos a esa “otra realidad”, la de los símbolos presentes en la urbe Chimú para encontrar en ellos su pasado y sus cambios. La representación de un paisaje es la transposición de los conceptos de ESPACIO real a otro bidimensional: el espacio plástico.

El ejemplo que nos parece más didáctico para entender la forma de concebir el “espacio plástico” que tuvieron los artistas chimúes es el friso conocido como “Corredor de aves y peces” que está en el costado derecho del patio principal de Tschudi. En el tema de las “líneas horizontales”, adelantamos algunos conceptos referentes, los que nos permitirán seguir ampliando el concepto de “espacio” representado. En el “corredor...” vemos que a todo lo largo del tramo que va de norte a sur como si se dirigiese al mar, hay un conjunto de tracerías en relieve que muestran aves caminando, peces dentro de formas escalonadas, una serie de líneas horizontales rectas, finalmente un gran espacio plano en la parte más alta. Se trata de un paisaje marino en dinámico movimiento, cuyas imágenes están representadas en tres planos dispuestos unos sobre otros; a diferencia de nuestra manera occidental de ver, que pone los planos unos detrás de otros, como nos enseñó a observar la perspectiva.



El primer plano corresponde al suelo donde el artista se ubicó y ubica al observador. En él hay una primera franja lisa donde están las aves caminando de perfil con las alas casi desplegadas, luego hay otra franja donde termina la noción de “orilla” y el primer plano. En el primer sector del pasadizo las aves se dirigen al sur, como si debiéramos entender que van hacia la orilla. En el segundo sector más largo, las aves parecen venir o regresar de la orilla. Las aves tienen las alas y la cola en una posición convencional para hacer notar su presencia, muy en especial la cola, pues está rebatida para que se vea en plano y no de perfil. Esto quiere decir que esta parte del ave está de frente y las otras de perfil. Parece ser que hay una actitud mágica que intenta mostrar una imagen de frente y de perfil, al mismo tiempo.

El segundo plano corresponde al mar, con sus olas y sus ondas. Éste comienza después de una cinta plana que nos recuerda la orilla mojada y brillante. El mar se descompone en “olas” y “ondas”. Las primeras están representadas por una franja de formas escalonadas que suben y bajan, dentro de ella vienen los peces. Las “ondas” están representadas por líneas rectas horizontales muy bien pulidas, la parte superior es más honda que la inferior como si fuese la cinta de una persiana, lo que acentúa la idea que “vienen” desde atrás o sea desde

lejos. En el tercer y último plano hay un gran espacio vacío que representaría a un cielo limpio.

En la franja escalonada cada uno de sus tramos es cortado por cuatro de estas líneas horizontales, las cuales en su largo conjunto representan las olas en su ritmo constante. Esta franja tiene a su vez tres cintas paralelas: dos en sus extremos, inferior y superior, en el centro está la zona por donde vienen los peces. La primera cinta escalonada al subir y bajar en sus cuatro tramos, conforma una pirámide. Como hay otra cinta más alta y paralela permite la recurrencia interior de los peces, dos en cada tramo, uno horizontal y el otro vertical. La sucesión de esta forma escalonada es una larga secuencia de olas, parece sugerir que vienen desde el sur como queriendo expresar que los peces vienen con las olas del mar.

En un tercer plano, encima de estas franjas, hay en la parte alta del muro un espacio plano, vacío, sin ningún elemento decorativo. Éste debe ser el cielo limpio y sin nubes, “más arriba y más allá del mar”. Con estos tres planos se pudo representar un paisaje marino que impone un recorrido visual de abajo hacia arriba para ser entendido más fácilmente (fig. 354). De esta manera, la línea divisoria entre el mar y el cielo, sería la “línea de horizonte”, la misma que varía de altura según varíe la altura de los ojos del observador, tal vez por eso esta línea varía de altura según varían los niveles (3) del espacio jerarquizado en el patio de Tschudi.

Las cifras asociadas son muy interesantes: 21 peces en cada pirámide, 21 ondas marinas en la parte interior, igual número en la parte superior, y 7 aves caminando en cada tramo de la ola. El análisis de las imágenes de aves y peces hace evidente que han sido logradas con los rasgos más sencillos y escuetos. Lo importante no debió ser la necesidad de representar esos animales como familias sino como elementos de una visión integral del mar y sus formas más representativas. Es cierto que podríamos identificar las aves como “piqueros” (*Sula variegata*) que caminan buscando pequeños crustáceos o “muymuyes” (*Emerita analoga*) y que se quedan casi en la superficie de la orilla al retirarse la ola. Se podría identificar los peces como de orilla o de roca que vienen desde el mar supuestamente con el oleaje, pero no tenemos la precisión necesaria.

Sería muy importante saber de qué aves y peces se trata y qué relaciones calendáricas existiría con las cantidades. Así se podría entender mejor la parte narrativa del paisaje, porque podría ser que la asociación de un cielo limpio, un oleaje cargado de peces y aves alejándose en la orilla buscando sus alimentos, estuviese asociada a una estación del año o a una fluctuación del clima marítimo. Es decir, al “tiempo” estacional o al eventual, pues en el muro del frente hay ondas de un mar “tranquilo” y representaciones de redes, así como aves y redes en el ángulo sur de la puerta que da acceso a otro patio.

En la elaboración de este friso hay más de una técnica, si se quiere analizar con precisión. Las cintas escalonadas y los peces fueron cortados dentro de un revestimiento plano o “torta”, adherido previamente. Las “ondas” fueron labradas con un corte oblicuo revestidas con una especie de fina barbotina, luego bruñidas delicadamente hasta que brillasen y adquiriesen un color pardo negrusco. En las aves se usó una síntesis de las otras dos técnicas, más un agregado semiesférico final para producir el efecto de “bulto” y corporeidad; después se les cubrió con una delgada capa de arcilla. El acabado final de la superficie se parecía al de las cintas.

3.5.6. El canon de la figura humana: de frente y de perfil

En las diversas representaciones de figuras humanas, en los diferentes frisos, existe una tendencia a presentar el cuerpo humano con una cabeza grande, cuyas dimensiones equivalen a la cuarta parte. En cuanto a la disposición de la cara y el tronco no hay un acuerdo que pueda referirnos o recordarnos al “canon arcaico”, pues hay figuras humanas totalmente de perfil, totalmente de frente, quietas o en movimiento; en todo caso, solamente el ojo aparece de frente aunque la figura estuviese de perfil.

Muchas partes del cuerpo humano, tal vez las de menor importancia simbólica han sido simplificadas o casi abstraídas, como son el número de los dedos en pies y manos, las cejas del rostro, el pecho, etc. Esto pasaría desapercibido si es que con otras cosas o artefactos pasase lo mismo. Es interesante observar cómo, por ejemplo, las embarcaciones o “caballitos de totora” estando de perfil muestran “de frente” su contenido (fig. 353). Todas las trampas

o criaderos de peces y moluscos que hay en el paisaje submarino de Velarde están de frente, dejándonos ver sus contenidos.

Entonces, si hay un “concepto” convencional en mostrar ciertas cosas de perfil y de frente a la vez como algunos que hemos anotado, aunque los hay en más cantidad, las preguntas que nos quedarían por responder son: ¿Por qué al cuerpo humano no se le representa de frente y perfil a la vez? ¿Por qué la cola de las aves aparecen de frente, estando el cuerpo de perfil? ¿Por qué sólo el ojo humano es presentado de frente, estando de perfil o de frente la imagen humana? Como podemos observar, estamos entrando en el terreno de los conceptos y, con ello a la tendencia abstractiva de las imágenes.

3.5.7. Un paisaje submarino

¿Cómo entendieron o “vieron” los artistas chimúes el ambiente submarino y su asociación con algún mito de origen y con otro de explicaciones emblemáticas? Usaremos las escenas de pescadores en sus embarcaciones de totora que aparecen en un friso de Velarde, en otra de nadadores que bucean en búsqueda del mullo (*Spondylus*) aparecen representados en el zócalo de las hornacinas del palacio Uhle, respectivamente.

En uno y otro caso los pescadores usaban balsas o “caballitos de totora” para dos o más personas, lo que indicaría su mayor magnitud. Las embarcaciones aparecen en el plano superior, arriba; como si el que describe la escena estuviera abajo, dentro del mar. Otra característica común a las diversas escenas es que la embarcación debiendo estar de perfil, es mostrada de frente desde lo alto, para que se vea su contenido, aunque la forma general de la nave sigue estando de perfil.



¿Paisaje con pescadores o una representación mítica del origen?

No creemos en representaciones meramente descriptivas o decorativas sino en imágenes complejas y simbólicas de mitos, leyendas o de fenómenos temporales. En el edificio principal o palacio Velarde, en uno de sus patios hay un complejo conjunto de tracerías que, aparentemente, narran las acciones cotidianas de pesca. Están en los lados norte, este y sur de los muros que rodean a una estructura en U con el patio ligeramente hundido. Hay siempre dos hombres sobre embarcaciones en la superficie marina y seres humanos fuera de ellas, en el fondo del mar, que deben representar el núcleo del discurso mítico (Eliade 1983), pues tienen insignias u otros elementos emblemáticos que enaltecen y diferencian su condición.

Este friso fue estudiado por Madeleine Fang (1975), quien piensa que es el único con temas “no repetitivos”, pareciera que fue ella quien le da el nombre de “Tule boat frieze”. Últimamente ha escrito una interesante descripción de sus relaciones con los ambientes aledaños y su ubicación Joanne Pillsbury (1993), agrega que hay temas que se repiten y que fue hecho por varios artistas. Nuestro interés es resaltar la presencia de figuras humanas en el ámbito submarino e insinuar el posible tema mítico.

Si se acepta que en la concepción espacial de los chimúes los planos se superponen tal como lo hemos visto al estudiar las tracerías del patio principal de Tschudi y del “Corredor de Aves y Pe-ces”, entonces tendremos un medio para ubicar mejor a las imágenes en el espacio plástico y entender con mayor claridad el objetivo de lo que quisieron representar. Aparentemente, la gran variedad de peces y aves podría reflejar su interés, pero eso no es así; pues si tomamos la relación entre pescadores y “trampas” o “criaderos”, encontraremos una narración que cuenta cuándo hay más peces en estos artefactos. Desde otro punto de análisis, si estudiamos la ubicación de las embarcaciones y esos seres humanizados junto a peces, moluscos, crustáceos y aves, encontraríamos otra lectura referente a la ubicación de los pescadores y la presencia de esos seres humanos: Los pescadores están en la superficie y los otros en el fondo marino.

La presencia de tan variados seres marinos como, estrellas de mar (*Stichaster sp.*, *He-liaster sp.*), calamares (*Loligo sp.*), cangrejos comunes (*Platyxanthus orbigny*), sucos (*Paralonchurus peruanus*), “pejes gato” (*Galeichthys sp.*), cabrillas (*Paralabrax callaoensis*), “pejes loro” (*Oplegnathus sp.*), “guitarras” (*Rhinobatos planiceps*), tapaderas (*Urotrygon peruanus*), anguilas, langostas (*Panulirus sp.*), angelotes (*Squatina sp.*), pulpos (*Octopus sp.*) etc., y entre las aves, piqueros (*Sula variegata*), pelícanos (*Pelecanus sp.*), cormoranes o Martín pescador (*Phalacrocorax sp.*), más conocido como Huanay; bastarían para mostrar la riqueza marina. Tanto peces como aves nos podrían indicar que varios de éstos, llegan cuando las aguas se calientan al subir la temperatura en los eventos NIÑO, y que el cormorán estaba domesticado para ayudarlos en la pesca. Hay más peces y aves, pero debido a su estilización no es tan fácil identificarlos.

Desgraciadamente, no sabemos con exactitud las cantidades de los seres y cosas representadas que aparecen a lo largo del friso, pues cuando les quitamos la tierra un poco salitrosa que los cubría para su consolidación, estaban muy destruidos. Por esa razón no podemos establecer ni números ni cantidades con precisión. De todas maneras, sabemos que a la vista hay alrededor de dos centenares de seres repartidos entre hombres, aves, peces y mariscos; todos los cuales reflejan un ambiente marino, cercano a rompientes rocosas, por la presencia de crustáceos y moluscos. La escena es de pesca, pero en ella hay otros elementos como “trampas” o “criaderos” de forma cuadrangular, con diversos tipos de red al fondo y de variado diseño. Estos mismos artefactos existen hasta la fecha, tanto para capturar cangrejos (Cangrejeras) como para criar langostas o algunos otros peces.

Haciendo un recuento de los seres más importantes en la escena encontraríamos las siguientes cifras: 26 hombres pescando, deducidos, porque en cada embarcación hay dos. 13 embarcaciones o “caballitos de totora”, de diferente diseño en su “caja”, 14 “trampas” o “criaderos” de diferente función y diseño, finalmente 9 hombres bajo el mar de diferentes rasgos significativos.



Los hombres que pescan van remando arrodillados sobre el “caballito de totora”, con una especie de remo-paleta. Casi todos tienen un peinado cortado a manera de “peluca” que les llega hasta las orejas. Todos miran de frente hacia el observador y no hacia donde se dirigen. A su alrededor hay peces, un huanay o “martín pescador” en la punta de la embarcación y, en el fondo, aparece dando el frente al observador, hay siempre peces o arreos simples de pesca. En unos casos la “caja” muestra tres partes: la central es la más honda, allí es

donde se ven los peces y las otras dos partes extremas; unas veces aparecen hechas a base de escaques, otras se las ven insinuadas con rayas incisas, o en pequeños rectángulos. Su diseño es diferente y se descarta que esto se deba a diferentes artistas o a diversos estilos de representación.

Es interesante observar que de las 14 “trampas” o “criaderos” casi no se repiten en su diseño ni en el tipo de pez que se halla dentro. Esto podría indicar la especialización de este artefacto, pues hasta la fecha los pescadores suelen entrar al mar y dejar en las tardes sus “trampas”, en las mañanas cuando vuelven a entrar las levantan para ver qué “cayó”. Si el pez o crustáceo ya están para comer los sacan, sino es así lo dejan allí para que vayan creciendo y “engordando”. Todo esto muestra viejas tradiciones pesqueras y un gran conocimiento del mar, sus corrientes, sus criaturas y las posibilidades de aprovechamiento, además, los problemas derivados de los fenómenos derivados de los cambios climáticos.

Lo más interesante de estas escenas marinas es la presencia de los personajes de definida forma humana que aparecen “dentro” del mar, junto a peces y crustáceos. Casi todos están al nivel del suelo; es decir, en el fondo marino los que no están sólo se les ve desde la cintura para arriba, pues parecen partir desde un pez. La única característica general que los une es su posición frontal y tener los brazos abiertos, después todos son diferentes entre sí. El

análisis de cada uno sería valioso e interesante, pero ninguno está completo y el margen de error sería mucho mayor.

Sabemos que muchas imágenes se han perdido o deteriorado, pero si comenzamos a mirar por el lado norte encontraremos que hay: 1 en el norte, 3 en el este, 5 en el sur; es decir, la mayor cantidad de estos hombres están en el lado sur, lado que da al mar igual que la mayoría de las rampas y las puertas centrales. El personaje del norte tiene puesto un faldellín y un extraño tocado en la cabeza, el que de alguna manera recuerda al adorno que llevan en la cabeza los “danzantes” de la Huaca del Arco Iris. En su mano derecha hay algo que se parece a una tenaza o quela de cangrejo, en la izquierda algo como el abdomen de una langosta. Este personaje (fig. 359) está parado sobre una especie de “anda” con dos tensores a los costados, de donde cuelga un pez por lado. Esta “anda” se apoya sobre dos triángulos escalonados unidos por la parte donde se inicia la escala, la que coincide con el nivel del piso. ¿Si el personaje estaría dentro del mar, por qué tiene faldellín y tocado?

El segundo personaje, el primero del lado este, difiere totalmente del anterior. Tiene un peinado como el de los pescadores, de sus brazos y de su cabeza salen plantas de algas, posiblemente el “mococho” (*Gigartina chamissoi*). Sólo tiene el tronco, pues no aparece la parte inferior de su cuerpo, o éste aparece saliendo de un pez. Estas hibridaciones anamórficas y anastomósicas nos hacen recordar a las que hay en algunas imágenes del Formativo (Campana, 1993). En este caso, no se trata de que se rompió o perdió una parte de su cuerpo, sino que es un hombre que sale de la parte central de un pez.

El tercer personaje que describiremos (fig. 361) es el 7º de la serie y el 3º del lado sur. Éste difiere de los anteriores, aunque desgraciadamente la cabeza se ha desprendido del muro y no se puede saber si llevaba o no un tocado. Tiene los brazos doblados, las manos sin nada que confunda su parte distal. Tiene dos plantas cuyas hojas no parecen ser marinas, y salen de los extremos superiores de una plataforma. Él está parado sobre ésta, la que tiene cuatro triángulos escalonados con la cúspide hacia abajo, hacia el suelo. La obra, en este caso, parece pertenecer a otro artista más diestro en el diseño y en el corte de la torta de barro sobre la que se hicieron los dibujos.



Pareciera tratarse de personajes que participan de un discurso mítico dando origen a plantas, peces y crustáceos, por lo menos tienen alguna relación de poder sobre la vida de los seres que sustentan –como alimentos– la vida de los hombres que navegan y pescan en la superficie. Además, varios de estos personajes se paran sobre una “terrazza” o “anda”, la que está sobre triángulos escalonados, cuya simbología está ligada a templos y altos niveles de poder. Es posible

deducir que lo que llamamos en un principio “paisaje marino” se tratase más bien de una representación iconográfica de un mito que explique el origen, el sustento de la vida y su relación con el poder de los grandes señores.

Buzos, en una escena de extractores de mullu

En un patio rodeado de hornacinas en sus lados Este y oeste, tiene en el lado sur una terraza a la que se asciende por una rampa central, la misma que en su ángulo S-O tiene una rampa pequeña que asciende para voltear hacia una estancia de tres estructuras en U. En este trayecto están los frisos labrados en barro con características muy originales, pues parece un muestrario de la mayoría de los otros frisos de los otros palacios, siendo posible deducir que los hay en los otros lados del patio. Nosotros nos ocuparemos del que aparece en el extremo sur del lado oeste.

La primera característica es que está labrado en una torta de mayor espesor que otras, y los ángulos del corte son tan perfectos y bien acabados que pareciera recién terminado de elaborar. Otra característica importante es la presencia de tocados de alta jerarquía en la cabeza de los que controlan la extracción de mullu, y una especie de malformación nasal en los hombres que bucean.



El tema tiene dos formas de observación: una longitudinal a lo largo del friso y otra transversal, de abajo hacia arriba. La primera para leer las variables del tiempo, y la otra, para reconocer las nociones del espacio representado. Como se desconoce la totalidad del friso y la presentación secuencial de las escenas, porque éste no ha sido descubierto íntegramente, no podremos establecer el proceso lógico de su lectura para deducir el “tiempo narrativo”. Es decir, por dónde debemos comenzar para entender mejor la narración o descripción de tan significativo evento. En cambio, sí, podemos reconocer las nociones espaciales representadas. Aparentemente se trataría de “una” escena que se repite a lo largo del muro, pero en el sector estudiado hay más de tres escenas que difieren entre si por la acción de los personajes. Dicho de otra manera, hay varias escenas con acciones ligeramente diferentes, en tiempos cortos, pero en un mismo espacio amplio.

La mirada transversal “congela” las acciones, pero nos permite ver con más precisión los caracteres de los personajes y su ubicación en el espacio. En el primer plano que representa la orilla y la ubicación del observador hay aves caminando. En un posible segundo plano que parece ser el fondo del mar como continuación de la orilla, hay uno o dos hombres nadando con la espalda hacia el fondo marino, y atados de la cintura con una cuerda, la que va hacia el “monitor” de la embarcación. En el tercer plano hay una embarcación o “caballito” de tres cuerpos, donde van sentadas dos personas: la de atrás es la que va bogando con un remo corto o paleta. En el centro hay un cargamento cubierto con una red, y en la parte delantera de la nave otro hombre controla y monitorea con la cuerda a los hombres que se zambullen y que nadan bajo la embarcación. Siempre el que va adelante tiene a la altura de la nariz un aditamento que pareciera ser un tapón, al igual que los que bucean. En algunos casos el “boga” también lo tiene. Ambos personajes tienen sobre la cabeza una especie de tocado conformado por dos triángulos escalonados, iguales a los que aparecen en las casas señoriales de los mochicas o como tocado en altos dignatarios de esa sociedad norteña. Inicialmente pensamos que estos símbolos representaban un lugar con palacios a donde iría el producto de las acciones, pero luego descartamos la idea porque se observó que, cada dos, están separadas por diversos motivos simbólicos para asociarlos mejor a las cabezas de los personajes montados en la nave.

Este mural en relieve visto longitudinalmente, nos permite observar que hay una narración en las cuales varias naves van extrayendo el mullu del fondo marino y que esta tarea tiene varias connotaciones, pues en el sector abierto hay por lo menos tres escenas diferentes. Si nos atenemos a una secuencia "normal", tal como transcurriría en la realidad, veremos lo siguiente: en la primera escena los dos hombres de la embarcación tienen el aditamento nasal, un hombre se zambulle llevando una especie de espátula en las manos mientras otro está bajo el mar. En la segunda escena el que boga carece del aditamento, el que va adelante monitorea a dos buceadores por medio de una misma cuerda. En la parte alta aparece una concha (*Spondylus princeps*) junto al tocado del que maneja la cuerda. En la tercera escena hay más personas. Los dos navegantes tienen el aditamento nasal, un buzo dentro del mar y dos han salido a la superficie: El primero que está a la altura de los tocados aparece sentado con los brazos casi en alto. El segundo todavía tiene la cuerda en la cintura (cuerda que en algunos casos está pintada de blanco) con los brazos en la misma posición que el anterior.

Es posible que existan otras escenas, pero no las podemos ver. Hay restos de pintura blanca en varios sectores, restos de rojo indio en otros, en algunos casos hay pintura negra en restos desprendidos. La mayor parte de imágenes de mullu se encuentran dentro del mar, siempre asociadas a los buceadores, las que están fuera aparecen dividiendo tres escenas.

A lo largo de este estudio hemos venido anotando la importancia del mullu, tanto en los rituales funerarios como en las ceremonias de ofrenda desde el Período Inicial hasta la llegada de los castellanos. Recordemos que también los cronistas anotaron su significado en el pensamiento religioso andino. Interesantes notas hay en Joseph Acosta (1940 [1590]: 117), en Arriaga (1968 [1621]: 45), en Ávila (1598), en Cobo (1990 [1653]: 236) y en las ilustraciones de Martínez Compañón (1936 [1779-1790]: lám. LXXXIX). También hay importantes estudios del mullu de Jorge Marcos y Priestley Norton (1981), refiriendo su distribución oceánica desde el sur de California hasta el mar ecuatoriano. Es necesario recordar que su extracción es dificultosa por la profundidad donde aparece, pues están entre los 15 y los 50 metros en los mares de aguas cálidas. Su extracción suele causar defecciones en la parte supranasal, en los oídos y en las capas pulmonares de los buceadores.

Para comprender mejor las escenas, podríamos asociarlas a aquella que aparece en la pilastra (fig. 293), al costado de la puerta del patio donde están las otras escenas ya descritas, pues en ella la extracción de mullu se hace por medio de una especie de "campana de buzo" donde van sentadas dos personas. Además, en los frisos cercanos hay imágenes referentes, las mismas que nos recuerdan aquellas del friso conocido como "Plataforma de las Vírgenes" en el mismo palacio.

Es probable que en este friso haya muchas partes que no conocemos y que no conozcamos con escenas diferentes a las descritas, lo que nos impide una interpretación iconográfica de dicho friso. Por ejemplo: entre los escombros encontramos la figura de una "media luna" sobre dos volutas u "olas" opuestas (fig. 363). Así mismo se encontró la cabeza de un buceador de cuya (posible) boca sale una especie de lengua que va hasta la parte inferior del "aditamento nasal" que tienen estas personas, no parece ser una manguera para respirar que vaya hasta la superficie. Ambos fragmentos encontrados cercanos entre sí no están presentes en el área descubierta del friso, debiendo pertenecer a otra escena o a otra parte de ese escenario, pues hay otros temas con otras características.

Ahora veamos algo más general. Todo el entorno simbólico en Chan Chan muestra su origen y tradiciones ligadas y derivadas del mar. Así mismo, pareciera que toda la estructura cultural e ideológica se manifiesta en sus símbolos, en sus temas y en sus conceptos. No tenemos a la vista muestras o ejemplos de otras tradiciones extra regionales, entendiendo que los grandes procesos pan peruanos, se difundieron en base a una ideología religiosa con sus respectivos símbolos, ritos, cultos y ceremonias.

Así, hemos recorrido repetidamente Chan Chan, estudiando los caminos que unían templos, palacios y campos. Terminamos analizando sus mitos y leyendas en la formulación de sus símbolos que narran sus actividades cotidianas y la explicación de sus orígenes y anhelos.

Finalmente, debemos advertir que en varios sitios arqueológicos de la costa central hay frisos que pueden tener cierto parecido con los de Chan Chan. Esto no intenta sostener que habrían pertenecido a la sociedad Chimú, aunque sí podrían existir ciertas influencias cuyas referencias se asociarían a topónimos y otras formas de la nomenclatura tradicional. En los capítulos referentes a la ocupación de territorios (2.2 y 2.5) se hizo referencia a nombres o

topónimos de los promontorios o huacas, estas tenían la voz “shi” o “chi” (luna) como “shimán”, “chiman” (Huacachina) y varios otros. Además, el nombre quechua de Chinchaysuyo o la referencia del cronista que anotó que los chimúes llegaron hasta Chíncha, requiere un análisis más exhaustivo.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ANDREWS, Anthony. 1972: A Preliminary Study of U-Shaped Structures in Chan Chan and Vecinity, Peru. Tesis de bachillerato, Harvard University. Cambridge.
- 1974 The U-Shaped Structures in Chan Chan, Peru. *Journal of Field Archeology* 1 (3/4). 241 - 264.
- ARRIAGA, Pablo José de 1968 [1621]: La extirpación de Idolatrías en el Perú.
- BENNETT, Wendell C. 1937b: Chimu Archeology: the Archeology of the North Coast of Peru. *Scientific Monthly* 45: 35 - 48
- BIRDBONAVIA, Duccio. 1991: Perú Hombre e Historia. De los Orígenes al siglo XV. Ediciones Edubanco. Lima.
- CABELLO BALBOA, Miguel: 1951 [1586]: Miscelánea Antártica: Una Historia del Perú Antiguo. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras, Instituto de Etnología. Lima
- CAMPANA D., Cristóbal. 1969 Chavín y Chimú: Materiales y Formas en la Estructuración Arquitectónica. Editorial Naylamp, Chiclayo.
- 1994 La Cultura Mochica . Ed. CONCYTEC. Lima.
- 2000 Tecnologías Constructivas de Tierra en la Costa Norte Prehispánica. Ed. Instituto Nacional de Cultura. Trujillo.
- CONRAD, Geoffrey W.
- 1980 “Plataformas Funerarias” en: Chan Chan: Metrópoli Chimú. IEP. Lima, Perú. Occasional Publication 1, Boca Ratón.
- DAY, Kent. 1972: Urban Planning <at Chan Chan, Peru. En: Settlement and Urbanism. Editado por peter J. Ucko, Ruth Tringham y G. W. Dimbleby, pp. 927 - 930. Ducworth, Londres.
- 1978 “Almacenamiento y tributo personal: dos aspectos de la Organización socio-económica del Antiguo Perú. En: Tecnología Andina. Lima, Perú.
- 1981 Architecture of Ciudadela Rivero, Chan Chan, Perú. Tesis doctorado, Harvard University, Cambridge.
- DONAN, Christopher B. 1990: The Chotuna Friezes and the Chotuna-Dragón Connection. En: The Northern Dynasties: Kingship and Statecraft in Chimor: a Symposium at Dumbarton Oaks 12th and 13th October 1985, editado por Michael E. Moseley y Alana Cordy-Collins, pp. 275 - 296. Dumbarton Oaks Research Library and Collections, Washington, D.C.
- 1990b An Assessment of the Validity of the Naymlap Dynasty. En: The Northern Dynasties: Kingship and Statecraft in Chimor: a Symposium at Dumbarton Oaks 12th and 13th October 1985, editado por Michael E. Moseley y Alana Cordy-Collins, pp. 243 - 274. Dumbarton Oaks Research Library and Collections, Washington, D.C
- IRIARTE BRENNER, Francisco Emilio. 1969: La Huaca El Dragón y su Restauración. Tesis para optar el grado de Doctor. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- KEATINGE, Richard. 1974: “Urban settlement system and rural sustaining communities: an example from Chanchan's hinterland”. *Journal of Field Archeology*. Vol. 2, Nº 3, pp. 215 - 227. Texas.
- KLYMYSHYN, Alexandra Maria Ulana: 1976: Intermediate Architecture, Chan Chan, Peru. Tesis para optar el Doctorado, Harvard University, Cambridge.
- 1982 Elite Compounds in Chan Chan. En: Chan Chan: Andean Desert City, editado por Michael Moseley y Kent C. Day, pp. 119 - 143. School of American Research Advanced Seminar Series, University of New Mexico Press, Albuquerque.
- KOLATA, Alan L. 1978: Chan Chan: the Form of the City in Time. Tesis para doctorado, Harvard University, Cambridge.
- 1982: Chronology and Settlement Growth of Chan Chan. En: Chan Chan: Andean Desert City, editado por Michael Moseley y Kent C. Day, pp. 67 - 85. School of American Research Advanced Seminar Series, University of New Mexico Press, Albuquerque.
- 1990: The Urban Concept of Chan Chan, en: The Northern Dynasties: Kingship and Statecraft in Chimor. A Symposium at Dumbarton Oaks 12th and 13 October 1985. Editado por Michael E. Moseley, y Alana Cordy-Collins pp. 107 - 144. Dumbarton Oaks Research Library and Collection. Washington, D. C.
- LANGE TOPIC, Theresa. 1990 Territorial Expansion and the Kingdom of Chimor. En: The Northern Dynasties: Kingship and Statecraft in Chimor. A Symposium at Dumbarton Oaks 12th and 13 October 1985. Editado por Michael E. Moseley y Alana Cordy-Collins, pp. 177-194. Dumbarton Oaks Research Library and Collection. Washington, D.C.
- MARTÍNEZ COMPAÑÓN, Baltasar Jaime . 1936[1779-90]: Trujillo del Perú a Fines del Siglo XVII. Biblioteca de Palacio Madrid.
- MORALES GAMARRA, Ricardo. 1991. Informe Final: Área de conservación. En: Proyecto de Reconocimiento Arqueológico de los Frisos de Chan Chan, Informe Preliminar, Temporada 1990. Editado por Joanne Pillsbury, pp. 16 - 40.
- MOSELEY, Michael E. 1975a: Chan Chan: Andean Alternative of the Preindustrial City. *Science*. 187: 219 - 225.
- 1975b. The Maritime Foundations of Andean Civilization. Cummings, Menlo Park.
- 1975c. Secrets of Peru's Ancient Walls. *Natural History* 84(1): 34 - 41.
- 1982a. Introduction: Human Exploitation and Organization on the North Andean Coast. En: Chan Chan: Andean Desert City, editado por Michael Moseley y Kent C. Day, pp. 1 - 24. School of American Research Advanced Seminar Series, University of New Mexico Press, Albuquerque.
- MOSELEY, Michael E., y Carol J. MACKEY. 1973: “Chan Chan, Peru's ancient city of Kings”. *National geographic Magazine*. Vol. 143, pp. 318 - 344. New York.
- 1974 Twenty-four Architectural Plans Of Chan Chan, Peru. Peabody Museum Press. Harvard University, Cambridge Massachusetts, 1974.
- MOSELEY, Michael E. , y Alan L. KOIATA. 1982 Chan Chan: Cloistered City of Kings... the Home of the God-Kings. *Early Man* 4(1):6 - 9.

- MOSELEY, Michael E. and Kent DAY. 1985: Chan Chan: Andean Desert City, School of American Research Advanced Seminar Series, University of New Mexico Press, Albuquerque.
- NARVÁEZ VARGAS, Alfredo. 1986 Aportes para la Secuencia Ocupacional del Palacio Tschudi, Chan Chan. Libro de Resúmenes del VI Congreso Peruano del Hombre y la Cultura Andina, Lima. Universidad Inca Garcilaso de la Vega, Facultad de Ciencias Sociales, Lima.
- NETHERLY, Patricia J. 1977: Local Level Lords on the North Coast of Peru. Dissertation Para su Ph. D. Cornell University, Ithaca.
- POZORSKI, Shelia Griffis. 1982: Subsistence Systems in the Chimu State. En: Chan Chan: Andean Desert City, editado por Michael Moseley y Kent C. Day, pp. 177 - 196 School of American Research Advanced Seminar Series, University of New Mexico Press, Albuquerque.
- POZORSKI, Thomas. 1970: Survey and Excavation of Burial Platforms at Chan Chan, Peru. Tesis de bachillerato, Harvard University, Cambridge.
- 1980 Chan Chan: Metrópoli Chimú. Edit. Instituto de Estudios Peruanos . Perú Nº 5. Lima.
- ROWE, John Howland. 1948: The Kingdom of Chimor. Acta Americana 6(1 - 2):26 - 59.
1962. Urban Settlements in Ancient Peru. *Ñawpa Pacha* 1:1 - 27.
- SQUIER, George E. 1877 (1974): Un Viaje por Tierras Incaicas. Crónica de una expedición arqueológica (1863 - 1865). U. N. M. S. M. Impreso en Buenos Aires, Argentina.
- TOPIC, John. 1977: The Lower Class at Chan Chan: a Qualitative Approach. Tesis para su doctorado, Harvard University, Cambridge.
1990. Craft Production in the Kingdom of Chimor: En: The Northern Dynasties: Kingship and Statecraft in Chimor: A Symposium at Dumbarton Oaks 12th and 13 October 1985. Editado por Michael E. Moseley y Alana Cordy-Collins pp. 145 - 176. Dumbarton Oaks Research Library and Collection. Washington, D. C.
- VÁSQUEZ SÁNCHEZ, Segundo A. 1990: El Estado Chimú y los Pescadores de Chan Chan. Trabajo de Habilitación para la Promoción Docente, Departamento de Arqueología y Antropología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Trujillo, Trujillo.