

ESTUDIO DE LAS FORMAS GEOMÉTRICAS EN UN CERAMIO WARI DEL HORIZONTE MEDIO DEL VALLE DEL MANTARO, PERÚ

ALFREDO ALTAMIRANO ENCISO

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS, UNIVERSIDAD NACIONAL FEDERICO VILLARREAL
zoarqueologo@gmail.com

ARTURO MALLMA CORTEZ

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL CENTRO DEL PERÚ
arturowanka@hotmail.com

RESUMEN

El presente trabajo trata del análisis de las formas geométricas plasmadas en un ceramio zooantropomorfo del Horizonte Medio (Wari) del valle del Mantaro, aplicando un nuevo enfoque estructural propio del mundo andino relacionado a la tripartición del Kay Pacha, Uku Pacha y Hanan Pacha. Es decir, arriba, al medio y abajo se superponen en este análisis en relación a la cabeza, al cuerpo y los miembros inferiores. Asimismo, los espacios anterior y posterior como una dualidad de oposición y complemento, entre el pecho y la espalda. Se han detectado 32 símbolos que parten de formas geométricas como puntos, ovales, triángulos, rectas, líneas sinuosas, manchas blancas, radial, colores, grecas zig-zag y curvas. Luego, estos signos se confrontan con algunos mitos cosmogónicos para alcanzar el significado simbólico relacionado a los orígenes del maíz, papas, montañas y aguas. Finalmente se concluye que hay 2 dioses que se oponen y complementan: *Illapa* y *Pachamama*.

PALABRAS CLAVE: Semiótica, escritura Wari, significado simbólico, cosmología, Andes centrales.

ABSTRACT

The present work concernsto analysis of geometric forms showed in a zooanthropomorfized pottery of Middle Horizon (Wari) of Mantaro Valley. Our methodology was to use a new focus own of Andean World (like a textile method) to understand the tripartition spaces of Kay Pacha, Uku Pacha and Hanan Pacha. However, up, middle and dawn are ordered in relation to head, body and inferior members. This structural method permitted to recognize the metaphoric philosophy. However, anterior/posterior (face/back) and up/below are instruments of this duality of opposition and complementary. We recognize 32 symbols starting of geometric forms like circle with points, ovals, triangles, sinuosoids, white spotsradial, colors, steps and curves. Then these signs are confronted with some cosmogonic myths to reach the symbolic means related to origins of corn, potatoes, mountain and waters. Finally, we conclude that there is two gods that opposed and complement: *Illapa* and *Pachamama*.

KEYWORDS: Semiotic, Wari writing, means symbolic, cosmology, Central Andean.

INTRODUCCIÓN

El estudio de la escritura andina había sido descuidado en la arqueología peruana debido al fuerte dominio de la antropología culturalista norteamericana, a la arqueología de contrato y a la carencia de una metodología firme y coherente. A pesar de contar con destacados trabajos realizados en quipus, keros, uncus y tocapus de la época Inca y Colonial, y comparados con datos etnográficos y etnohistóricos (De La Jara 1970, 1972; Ascher & Ascher 1980; Silverman 1984, 1985, 2001, 2012; Burns 1990; Salomon 1997; Arellano 1999; Salcedo 2009). Sin embargo, para el Horizonte Medio, los estudios se habían concentrado en la iconografía de la cerámica y textiles Wari (Menzel 1968; Rowe 1976; Cook 1986, 1987, 1992, 1994; Caverro 1990; Cabrera & Ochatoma 2011; Flores 2013), sin alcanzar a entender el significado simbólico.

El presente trabajo concierne a la aplicación de un método posestructural en una pieza de cerámica decorada Wari, época 1b, entre 600 y 650 d.C. hallada en un contexto funerario del sitio arqueológico Puquiocucho del valle del Mantaro por el Lic. Arturo Mallma Córtez en 1995. La cual posee datos de suma importancia relacionados a la identificación de la forma general del alfar (¿ave/humano?) y a los signos distribuidos en la división de la cabeza, cuerpo y patas. Luego, al aplicarse el modelo de la dualidad o bipartición y tripartición se percibe que las 32 formas geométricas detectadas se ordenan armoniosamente en el espacio simbólico del cerámico y guardan íntima relación con los principales planos de la cosmovisión andina: *Hanan Pacha*, *Kay Pacha* y *Uku Pacha*.

Dos metodologías han sido aplicadas en el presente estudio. Una relacionada al aspecto de la cosmovisión del universo andino ternario propuesto por Valcárcel (1967: 150), dividido en los tres planos arriba mencionados, el cual se mantiene incólume hasta la actualidad (Tabla 1).

Tabla 1: División tripartita del mundo andino según Valcárcel (1967: 150)

(Illapa) Rayo ↑	HANAN PACHA Mundo de arriba Intip-churin	Sol, Luna, estrellas, rayo, arco iris.	Dioses
Yacumama Sachamama ↑	KAY PACHA Mundo de aquí Pacarina	Hombre, animales, plantas y chacras.	Seres vivos
(Anfisbena) Arco Iris (Coichi)	UKU PACHA Mundo de adentro	Muertos y gérmenes	Dioses

La segunda concierne al estudio de la semiótica o la ciencia del signo que ha jugado un rol importante en el entendimiento del arte religioso andino plasmado en el textil, cerámica, kero, quipu y otros soportes, propuesto por Ferdinand de Saussure (1972: 34). Según Silverman (2012: 201) menciona que cada signo está compuesto de dos componentes: uno sonoro y otro simbólico, los cuales provienen de la naturaleza. Su división de los signos es siempre binaria entre el significante y significado. Su énfasis del signo lo coloca en un contexto social y dándole la posibilidad de ser más dinámico que el modelo binario tradicional. Charles Pierce (1894: 3) quien dedicó su vida al estudio de la lógica del signo, ha permitido entender que un signo se hace más dinámico en la división ternaria entre íconos, índices y símbolos.

Efectivamente la forma geométrica del signo semiótico es exactamente al triángulo metodológico entre sujeto, objeto e interpretación, el cual nos permite definir el centro del espacio. Asimismo, al observar la posición contigua entre dos componentes, nosotros podemos ver la relación entre ellos, creando así un diálogo que llega a la interpretación. Así, la lógica cartesiana de esta estructura semiótica está basada en la estructura del cuerpo humano y en el principio de simetría que guarda proporción con la figura general del ceramio, kero o textil (Ascher & Ascher 1980; Silverman 2012: 202) (Fig. 1).

Esta cerámica al principio fue estudiada utilizando el frío método tradicional de Menzel (1958, 1968), Meggers y Evans (1969), Sheppard (1968, 1963), Donnan (1965) y Hildebrand *et al.* (1996) que nos condujeron a la identificación de las técnicas, la morfología y la decoración e inferir la tipología, seriación y estilo, constituyendo un análisis pasivo de la pieza. Esto nos permitió reflexionar que el método tradicional de análisis ceramográfico no nos permitía avanzar hacia el estudio de la escritura andina, es decir, la función activa (la comunicación). Así optamos en buscar otro método de corte estructural, *sui generis* del mundo andino con las divisiones binaria, ternaria y cuaternaria para la descripción fina y detallada de los símbolos que permitiese aproximarnos a la identificación de los significados simbólicos de los motivos (Bock 2012; Golte 2011; Silverman 2001, 2012).

Nuestra hipótesis de trabajo plantea que las formas geométricas o signos plasmados en este ceramio serían partes de la naturaleza, cerros, agua, animales, plantas y objetos de la región andina que, respetando sus espacios simbólicos, se transformaron en sustantivos, adjetivos y verbos en gerundio en tiempo presente. Veamos este trabajo.

DESCRIPCIÓN DE LA CERÁMICA¹

La presente pieza es una botella cara-gollete de un sólo pico policromo que mide 14,5 cm de altura y de base plana circular de 6,4 cm de diámetro. La boca es estrecha y mide 2,3 cm de diámetro. Tiene los colores anaranjado, ante o crema, blanco, gris, marrón, negro y rojo denso. El acabado es pulido-pulido. El grosor de la pasta es fino y mide 3-4 mm. Es antropozoomorfo que exhibe una figura humana cubierto del cuerpo de un cernícalo, quilincho o quillincho (*Falco sparverius*) con mirada soberbia. En la cosmovisión andina del valle del Mantaro esta ave rapaz constituye una divinidad andina relacionado a un *apu* o *wamani* transformado en un sacerdote con su uncuo manto y a la vez simboliza a un fardo funerario con falsa cabeza propia del Horizonte Medio.

Un análisis más detallado revela que la forma de la vasija es un esqueiomorfo con simbología dual. Es decir, visto por la norma anterior, representa a un ser humano de nariz prominente, orejón y con atributos de ave rapaz ricamente ataviado con un uncu. Y por otro, en la norma posterior, representa a un cernícalo vestido con representación de plumas grises que penden y las patas con garras (Fig. 2).

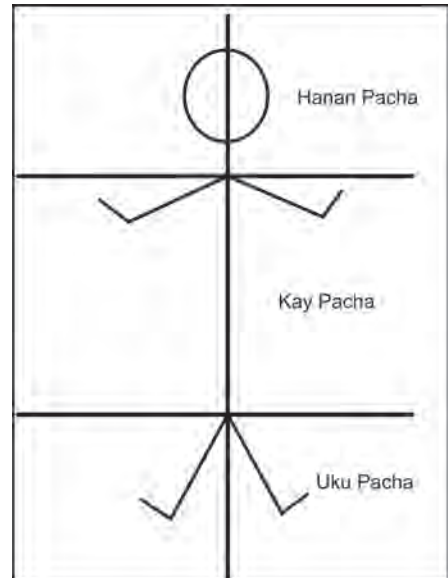


Figura 1. Metodología para entender el análisis del presente ceramio.

1 Esta pieza ha sido descrita el día 3 de mayo de 2012 en el Laboratorio de Antropología Física y Forense de la Universidad Nacional Federico Villarreal. Ha sido usado un compás de espesor, una lupa, un diámetro, una regla milimétrica y una cámara fotográfica. Para establecer los colores de la cerámica ha sido utilizado el diccionario de Munsell y para la dureza la escala de Moh's.

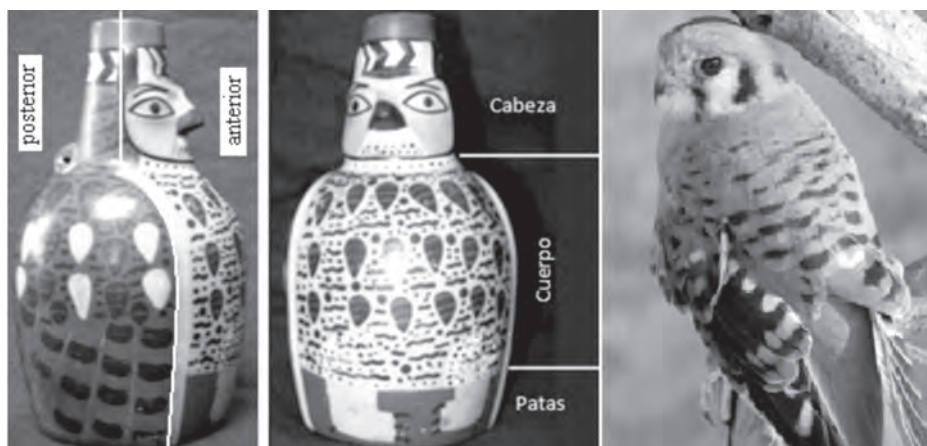


Figura 2. Identificación del ave rapaz bajo estudio del soporte alfarero del Horizonte Medio del valle de Jauja. El killincho o cernícalo peruano (*Falco sparverius*).

Si nuestro razonamiento es correcto podemos afirmar que en la pieza alfarera hay dos estructuras entrelazadas: una vertical y otra horizontal. En la primera se connota a la división tripartita de arriba abajo, donde la cabeza, cuerpo y patas estarían en íntima relación con la cosmovisión andina. En la estructura horizontal podemos apreciar una división binaria de lo anterior y posterior, el pecho y la espalda, así como adelante (el día) y atrás (la noche), respectivamente. Además de una cuarta subdivisión o cuatripartición que corresponde al de la izquierda (*Ichuq*) y la derecha (*Allauca*) subdividida en sus cuatro campos (Fig. 3).

Nivel superior Hanan Pacha						
Nivel Medio Kay Pacha						
Nivel inferior Uku Pacha						
	Derecha (Día)			Izquierda (Noche)		

Figura 3. Metodología de las divisiones estructurales de la pieza alfarera: binaria (anterior/posterior), ternaria (superior, medio e inferior) y cuatripartita (izquierda/derecha y superior/inferior) con algunas formas geométrica.

ORGANIZACIÓN ESPACIAL

Pretendemos organizar nuestra pieza alfarera con base en la metodología de los tres espacios enfatizados en la cosmovisión andina, describiéndose de la siguiente manera:

1.- LA CABEZA (HANAN PACHA)

Localizado en el nivel superior tiene forma cónica y trapezoidal. Se puede dividir en dos niveles: superior e inferior (Fig. 4). El nivel superior es el tocado circular a modo de turbante, el cual a su vez está

compuesto por tres elementos superpuestos: el rectángulo rojo denso o anaranjado, los chevrones y el triángulo gris; y el inferior concierne a la cara en forma de “D”, con mirada rígida y soberbia, con cejas, ojos, nariz, boca y collar, del cual emergen líneas sinuosas con puntos negros dirigidos hacia atrás sobre un fondo gris, a modo de oreja (Fig. 5):

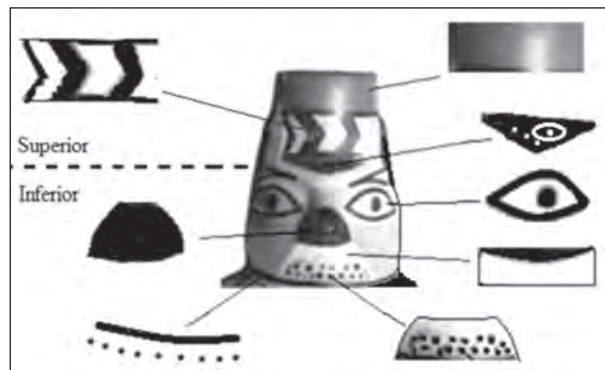


Figura 4. Las formas geométricas de la porción superior del soporte bajo estudio.

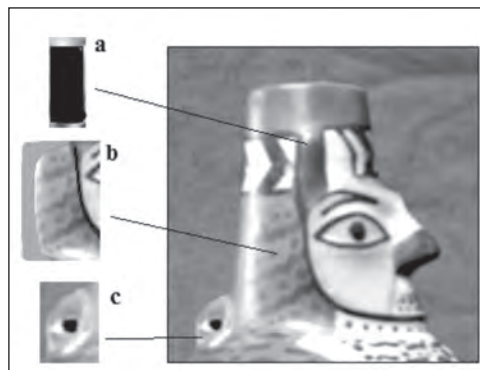


Figura 5. Perfil derecho, rostro soberbio con mirada profunda y fija. Este rostro humano tiene forma de “D”, delimitado por una banda plana en la parte superior y fina y curva en la inferior. a) rectángulo negro vertical o unu = agua de lluvia; b) gran oreja de color gris con 3 líneas sinuosas, inclinadas y puntos = chacras y semillas, y c) adorno posterior con hendidura o yarqha = canal de irrigación.

Análisis de las formas geométricas

Rectángulo rojo denso



Vista anterior y lateral



Vista superior

Este signo, localizado en la porción extrema superior de la pieza, está constituido de una banda rectangular y horizontal de color rojo denso, ligeramente anaranjado y de superficie pulida que contornea el pico de la botella con 1 cm de espesor y se asienta sobre el motivo chevrón. Según Chevalier & Gheerbrant (2007) el rojo denso lo tenemos desde las pictografías de las cavernas andinas con representación de camélidos, mientras que el color naranja representa el permanente ambiente de lucha. Para Silverman (Com. Pers. 2013) este espacio abierto rojizo representa el cielo del *Hanan Pacha* y sirve para sintetizar el concepto de Dios.²



Cara anterior



Cara posterior

Los cheurrones o chevrones, de decoración radial, aparecen debajo del signo anterior, parecen estar apuntando a la derecha, de 1 cm de altura de colores negro y blanco alternados. Se distinguen dos subtipos. El chevrón de la cara o anterior, el cual posee dos “penachos” o “bandas radiadas”, siendo el del lado izquierdo ligeramente mayor que el derecho. En cambio, la parte posterior, está representado por cuatro bandas radiadas (dos delgadas a los extremos y dos gruesas en centro). Entre ambos grupos de bandas hay un rectángulo vertical negro de 1,8 x 0,7 cm con una ligera punta hacia abajo. Estos símbolos al contactarse con el rectángulo rojo denso/anaranjado (cielo del *Hanan Pacha*) indicaría la suprema importancia de su sacralidad Wari y su íntima relación con la divinidad *illapa* o el señor de los rayos, truenos y relámpagos (forma antropomorfa).

2 Otros autores que refieren sobre el cielo son: Schapiro (1966), Bernardi (1974: 388), A.P. Rowe (1976), Gustav (1998) y Makowski (2000).

Al parecer este símbolo representa el tiempo cíclico. Así, las representaciones de a y c son agua de lluvia o *unu* y los chevrones (b) y (d), representan el grupo de la cara anterior y la posterior, respectivamente. Simbolizan el día/noche con su atardecer y amanecer con rayos y lluvias, y a su vez, a las cuatro estaciones del año: a = estación primavera con lluvias; b = estación seca (verano = diciembre, enero y febrero) y posee sólo dos chevrones; c = estación otoño con lluvias y d = estación lluviosa (invierno = junio, julio y agosto) por tener cuatro chevrones.



Triángulo isóceles = *paqarina*

En la región bregmática del frontal hay un triángulo isósceles de 2 cm de base por 0,7 cm de altura, de color gris pulido. El cual engloba a dos formas geométricas diferentes, una en el lado izquierdo, hay tres puntos negros alineados a una distancia equitativa y a la derecha, aparece un círculo oval con punto. Este último círculo está localizado en el centro del triángulo y en medio de los chevrones centrales a modo de ojo relacionado con la constelación de *llamañawin*, *Choquechinchay* o “El ojo de la llama”, mientras que los tres puntos alineados deben estar relacionados con el cinturón de Orión o las Tres Marías. La aparición de ambas constelaciones marcan el inicio del calendario cósmico/agrario en junio (solsticio de invierno, 23/24 de junio), época de lluvias. Así, ojos y dientes constituyen una dualidad sagrada para la agricultura andina. Esto indicaría que se trata de una divinidad suprema que dominaba las estaciones, el día, la noche y el espacio sideral. Asimismo, los elementos que conforman el tocado o *mascapacha* de chevrones definen a *Illapa*.

En el nivel inferior de la cabeza, denominado el rostro o cara, tenemos otros tres elementos básicos: los ojos, la nariz y la boca.

Los ojos tienen forma almendrada y se complementan con cejas finas y curvas. Miden 1,8 cm de largo por 0,7 cm de altura de color negro con su pupila negra circular de 3 mm de diámetro (promedio); la pupila varía de grosor, siendo la de la izquierda mayor que la derecha; exhiben cejas con medida de 1,4 cm de longitud. Es posible sugerir que los ojos están relacionados a los puquios y a la salud, y a la vez es una divinidad que todo lo ve y siente = *imaymana*.



Ojo izquierdo = *ichoqñawin*



Ojo derecho = *allaucañawin*



nariz (*senja*): anterior



nariz: norma lateral = *senjasapa*

La nariz tiene forma puntiaguda o narizón, bien contorneada y pintada de dos colores: uno superior crema y otro inferior negro (otra dualidad: la bicromía) que remata en una punta roma en formato de pico de ave. Visto de ambas normas (anterior y lateral), la representación de la nariz evoca a la forma de una montaña sagrada con nieve. En el valle del Mantaro hay un glacial sagrado denominado el Huaytapallana, localizado hacia el este del valle, el cual se puede apreciar desde el sitio arqueológico de Puquicuccho.³ Asimismo, entre la nariz y la boca hay una mancha blanca de 2 cm de largo por

3 En el valle de Jauja existe el glacial de Auqui Cancha cuya importancia relacionada al agua rebasaba fronteras hasta Huancayo. Este glacial estaba compuesto dos picos nevados, uno el Auqui Canchaque y otro el Nevado del Huaytapallana, estaban localizados contiguos en este valle (Mallma, *Comun. pers.* 2013).

0,4 cm de altura en bajo relieve, indicando que el labio superior ha sido escarificado o mutilado como efecto de ofrenda o sacralidad. Esta pintura blanca chorreada está bañando a los puntos negros como indicador de fertilidad, género masculino y longevidad del ser.⁴ En el mito del Wakón, propio de esta región, se representa a un cóndor antropomorfizado que emerge de las entrañas del Cerro Ayán con el fin de castigar a los ociosos, mentirosos y ladrones, administrando justicia y curando enfermos (Enríquez 2011; Orellana 2004).⁵

La boca tiene forma trapezoidal y limitada por dos comisuras que se abren inclinadamente hacia abajo. En la parte superior hay una banda blanca sinuosa que chorrea sobre los puntos negros ya mencionado. En la parte inferior hay 18 puntos negros en dos niveles (8 superiores y 10 inferiores) que representan los dientes superiores e inferiores, de diferentes tamaños y planteamos como hipótesis que estarían representando a las semillas del maíz. Existe un mito cosmogónico de la transformación de los dientes en granos de maíz como el caso de Mama Raywana o Mamarayhuana para la sierra central (Murra 2002; Sánchez Garrafa 2011: 32), otro mito, el de los hermanos Ayar, menciona que del Apu Pacarectampu, Cusco, emergen las primeras semillas del maíz (Valcárcel 1967: 151). Esta boca tiene forma de una plataforma truncada a modo de ushnu. Según Zuidema (1980) hay una relación entre la boca de la tierra y el ushnu, en donde los dientes de la *Pachamama* son los cantos rodados en donde se derramaba la chicha y sangre de camélidos en los rituales.



La boca = *simi*, *kirucuna*

En la parte lateral del pico de la botella, detrás del rostro, se observan la silueta de una oreja o *ninri*, mide 2,5 cm de altura por 2 cm de ancho, es oblonga y alargada (quizá un orejón)⁶ de color gris con tres líneas rojas densa, a modo de rayos, la superior es recta con dos puntos arriba, las dos inferiores son sinuosas con tres puntos cada uno y en el nivel inferior hay cuatro puntos. El espacio posterior que se forma entre las orejas está cubierto de una pintura roja densa (cielo del *Hanan pacha*).



oreja = *ninri*

En la parte inferior posterior del nivel superior, en el límite con el dorso superior, existe una protuberancia o voluta casi circular de color gris de 1 cm de altura con agujero en centro, duro y compacto, el cual toca al color rojo denso. Este motivo en altorrelieve habría servido para ser colgado en las procesiones o ceremonias funerarias. Este motivo de voluta con hendidura en centro, lo consideramos aproximarse al *yarqha* o *yarqa* = canal de irrigación (Silverman 2012: 99, 114, 145, 191).



cerámica Wari



Textil Inca

4 En el mito de Pariacaca, en la región de Huarochirí, el dios Huatyacuri se transforma en ave cernícalo o halcón (*Waman*) y, ofreciéndole una fruta de lúcuma bañada con su semen engendra a Cavillaca, hija de Tantañamca. El hijo, ya grande, reconoce en una fiesta a su padre como un viejo andrajoso, lo que causó humillación y tristeza a Cavillaca, huyendo con su hijo hacia Pachacamac para convertirse en dos islas huacas en la playa de las Mamacunas en el valle de Lurín (Ávila 1987 [1597]).

5 En el sagrado apu del Ayán se encuentra el espíritu de la montaña, ubicado al lado Oeste de Mito, Jauja, de donde descendieron los ancianos huacones fundadores y donde habitan los antepasados. Este lugar es la pacarina local. Todo accidente geográfico tiene su historia y su nombre y hasta muestra rostros de auquis o apus. El huacón es un señor de túnica blanca y el poder de los glaciales radica en su capacidad de controlar los ciclos del agua, determinando el futuro de las sociedades agrícolas (Enríquez 2011: 12).

6 Los orejones de la época prehispánica tenían simbología de elite, considerados descendientes de los dioses, tal como eran los incas. Esta característica biocultural también se extiende entre los gobernantes de las sociedades amazónicas del Brasil, Bolivia, Colombia y Venezuela (Espinoza 1990; Meggers 1977).

2.- EL CUERPO (KAY PACHA)

Podemos dividir el cuerpo en dos porciones: anterior y posterior. La parte anterior posee un fondo crema, mientras que la posterior gris, indicando el día y la noche, respectivamente. Los cuales pueden ser subdivididos en superior, medio e inferior (Fig. 6).

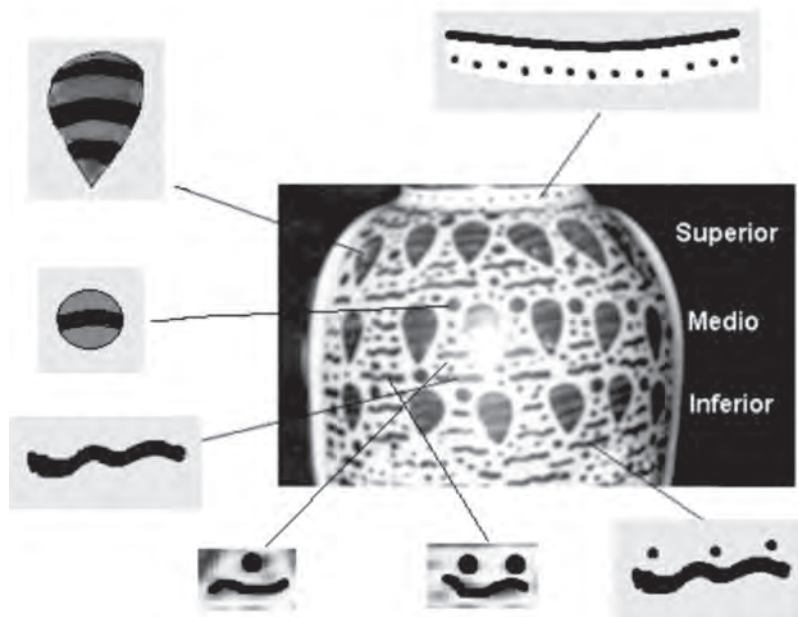


Figura 6. La porción anterior del cuerpo del soporte bajo estudio.

Análisis de las formas geométricas



Cuello= *cunca*

Se trata de una línea recta con puntos localizado en la parte inferior del rostro. En la parte superior destaca el cuello o *cunca* delineado por una banda fina marrón oscura que contornea el rostro y otra banda blanca inferior que contiene 13 puntos negros, a modo de collar, ordenadas casi equitativamente y se disemina por todo el cuello anterior. Así, consideramos que los puntos al estar en el espacio blanco (área de la fecundidad) van a iniciar la dispersión y caída de los granos de maíz por el cuerpo. Nuestra interpretación corresponde a dos verbos en gerundio = cayendo y dispersando.

Líneas sinuosas



cortas



medias



largas

Hay tres tipos, unas son cortas y medianas y otras largas. Los cuales deben simbolizar el espacio de las chacras recién trabajadas. Esto representa la cantidad de trabajo por esfuerzo personal/comunal o un antiguo sistema de medidas de terreno *sarachakra* o *papachakra*. A mayor espacio de chacra, mayor trabajo y mayor producción.



sinuosa con un punto



Sinuosa con dos puntos

Líneas sinuosas con puntos: destacando en el pectoral hay cuatro tipos de figuras divididas en líneas sinuosas cortas con un punto, sinuosas medianas con dos puntos, sinuosas largas con tres puntos y

sinuosas largas de cuatro puntos. Estos puntos deben representar la proximidad de los granos de maíz a la tierra trabajada. Los cuales se dirigen en sentido horizontal, en cambio los granos caen en sentido vertical.



sinuosa con tres puntos



Sinuosa con cuatro puntos

Círculos: aparecen diseminados en número de 15 en el pectoral. Las anteriores tienen una banda negra curva sobre fondo anaranjado que atraviesa por mitad de la figura mientras que las posteriores de color naranja sobre fondo negro. Siguiendo a Guamán Poma (1616), nuestra hipótesis plantea que estos círculos serían semillas de la papa (*Solanum tuberosum*) una blanca del día y otra negra durante la noche (Fig. 7).



círculo del pecho



círculo del dorso



Figura 7. Sembrando papas en la chacra. Al fondo se observa las formas zigzag de los cerros u orqokuna, sinuosas horizontales de las chacras y los círculos serían la representación de papas (Guamán Poma de Ayala 1616 (1980); Sánchez Garrafa 2011: 19).



Tipo 1



Tipo 2



Tipo 3

Figuras ovales u oblongas, localizados tanto en el pectoral cuanto en el dorso. Adopta la forma de un corazón y cuya punta o ápice se dirige hacia abajo, en sentido vertical, como si estuviese cayendo. El pectoral está ornado por 18 figuras ovales de color naranja con cuatro líneas negras y tres naranjas que lo crucen en sentido horizontal y subdivididos en tres niveles (superior, medio e inferior) sobre

un fondo crema. Cada nivel está conformado por seis “frutos” semejantes, entre estos hay puntos negros y líneas sinuosas, destacando en el pectoral el tipo 1 que posee bandas negras curvas y otras naranjas. En el dorso hay dos tipos diferentes de estas figuras ovales, tipos 2 y 3, unas son blancas y otras manchadas. Estamos planteando la hipótesis que estos símbolos representan a diversos tipos de semilla de maíz.

Mancha blanca

En el nivel inferior aparecen dos manchas blancas, ligeramente borradas, de forma semicircular localizados justo en la articulación con las patas. Esto nos permite sugerir que estas manchas blancas (¿cal o semen?) aparecen delimitando cada espacio corporal o simbólico.

3.- LAS PATAS (UKU PACHA)

En la parte inferior aparecen las patas de color crema que adoptan la forma de greca escalonada sobre el fondo rojo denso anaranjado y rematan en cuatro garras o uñas. Hay una garra pequeña que se opone a los demás a la altura del talón como el caso de aves rapaces. La pata derecha es mayor que la izquierda y cuyas garras se orientan entre sí, pintados de negro. Asimismo, las garras de la derecha son mayores que las izquierdas. Las patas, izquierda y derecha, y sus uñas, representados por tres líneas curvas y negras, simboliza el tiempo del otro mundo, la eternidad y la muerte, además, de las patas en los rituales salen los tubérculos (Fig. 8).

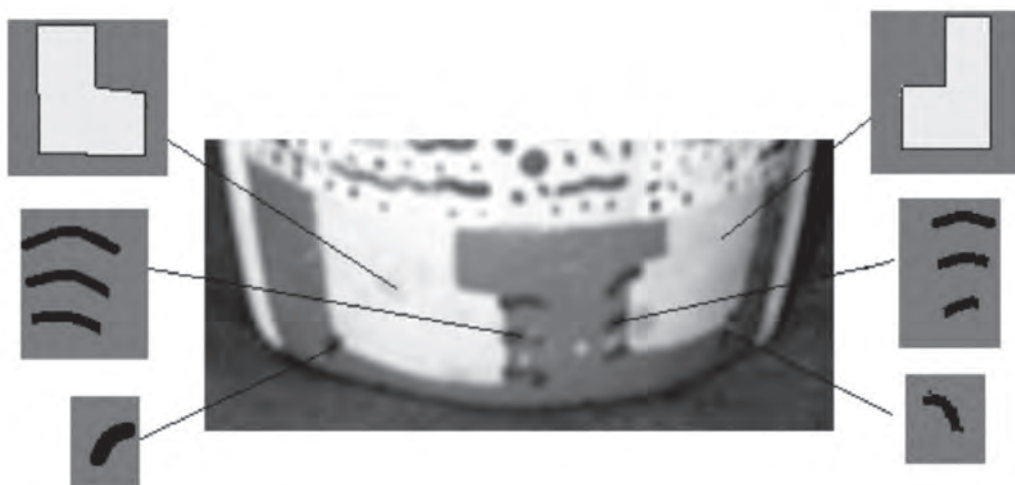


Figura 8. La porción inferior anterior del soporte bajo estudio, las patas y garras.

Curvas pequeñas



Curva pequeña derecha (garra)



Curva pequeña izquierda (garra)

Las curvas pequeñas son opuestas a las tres líneas paralelas superpuestas que también tocan al cielo inferior. Hay un mito altiplánico que correlaciona entre las garras o uñas pequeñas de una anciana que comía carne humana —probablemente la diosa *Mamacocha*— de las cuales brotan las macas (*Lepidium meyenii*) y ollucos (*Ullucus tuberosus*).

Curvas grandes



Curvas grandes derecha (garras)



Curvas grandes izquierda (garras)

Las curvas son tres líneas paralelas superpuestas que tocan el cielo inferior. En el mito de Corpoicao la papa sangrante de la sierra central narra que un niño raptado lloraba mucho, cuando una viejita le echaba sus uñas y le comía a pedazos su carne. La verdadera madre rescata a su hijo y huyen hasta llegar a un pueblito donde beben chicha y cuenta lo ocurrido. Al llegar la vieja la emborrachan con chicha. Luego ella explotó de tanto beber y regó su sangre por todas partes y allí brotaron papas de diferentes variedades. Por eso antiguamente se decía que cuando se echaba uña a la papa, ésta echaba sangre (Sánchez Garrafa 2011: 30-31).

Grecas o zig-zag



Greca grande derecha (pata)



Greca grande izquierda (pata)

El símbolo de la greca zig-zag de color crema por su localización entrelas dos piernas en el espacio del *Uku pacha* o inframundo debe evocar su carácter sagrado en relación al agua de los canales. Este también toca al espacio inferior abierto de color rojo denso anaranjado, tal como ocurre en la parte superior con el chevrón. Según Silverman (2012: 191) esta forma geométrica representa *Patapata* = terrazas para la época Inca. Sin embargo, Carrión Cachot (2005: 61 y 70) describe diversos ceramios rituales con decoración en zig-zag, grecas o rombos relacionados con la *Paccha*. De ambas citas se desprende que la forma escalonada está en íntima relación con el agua de la *Mamacocha*, dominante del *Uku Pacha*, el interior de la tierra como otro espacio sagrado, oscuro, gris, femenino y nocturno, al cual se le ofrecían sacrificios de camélidos para la regeneración de la tierra y el agua, generando vida y movimiento del cosmos. En Ollantaytambo, Cusco, existe una bella *paccha* de emana agua entre dos zig-zag o grecas que también se oponen (Fig. 9).

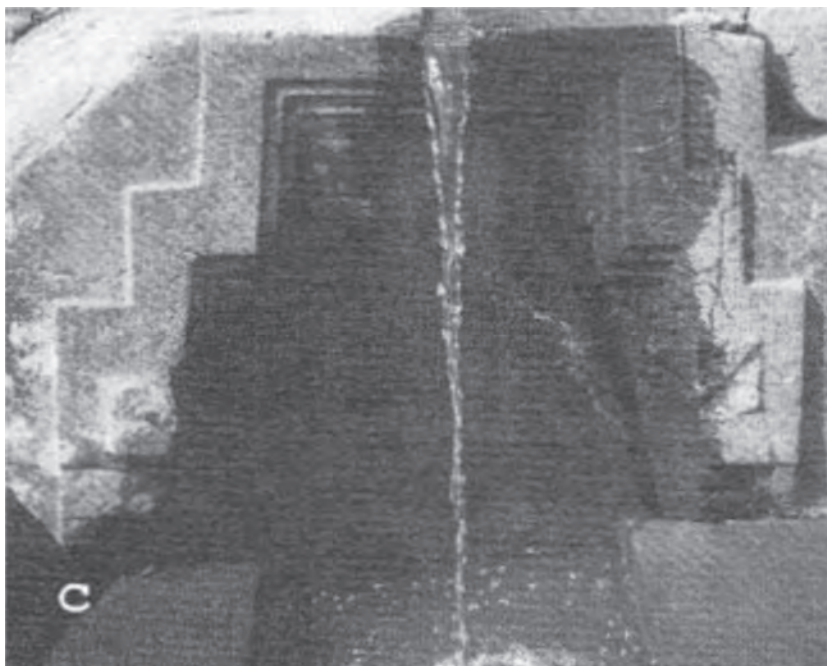


Figura 9. Ollantaytambo y la estructura lítica en zig-zag (Carrión Cachot, 2005: Lámina VIIc).

La parte posterior (La noche)

En la parte posterior se observan también la dualidad, una superior y otra inferior. En la superior hay muchas líneas sinuosas gruesas de color negro, ondulantes, sobre plumas grandes de color gris. Destacan tres símbolos: formas ovales blancas, seis a la derecha y cinco a la izquierda de tamaño de 1,3 cm de longitud; a la altura de la cerviz hay una figura oval mayor de todos de 1,7 cm de longitud. Alternándose a estos hay otras figuras de color negro con líneas curvas y puntos de color rojo denso, decreciendo de tamaño hacia abajo. Finalmente la cauda exhibe cuatro alerones de color gris, divididos por tres finas líneas negras verticales y cuatro bandas ondulantes horizontales, fuertes y gruesas de 4 cm de largo por 0,5 cm de grosor (Fig. 10).

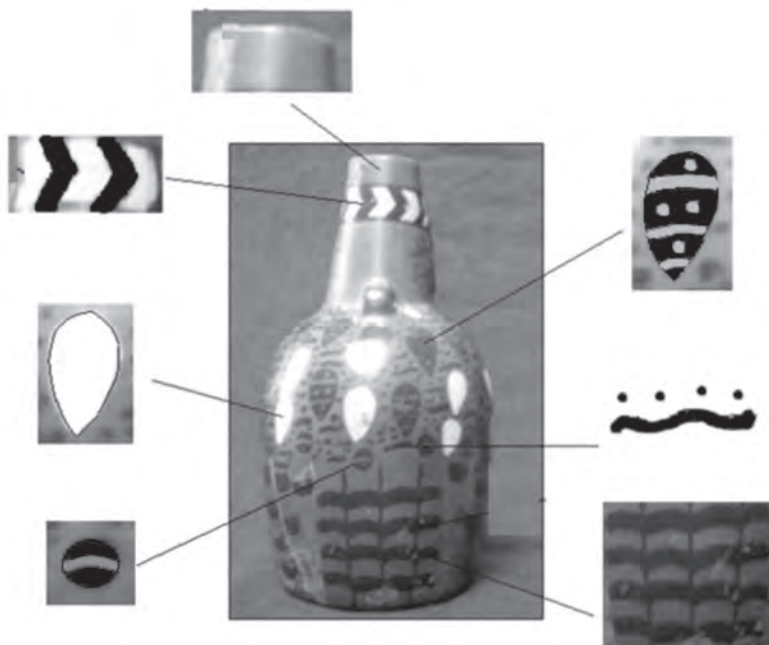


Figura 10. La parte posterior del soporte N° 1, representa la noche por la coloración del fondo gris y los destellos blancos de los frutos del maíz blanco serían el resplandor de la Luna llena. Los chevrones de la parte superior representa el símbolo del dios illapa (rayo, trueno y relámpago).

Análisis de las formas posteriores



Rectángulo rojo denso/anaranjado = el cielo superior visto por la parte posterior del *Hanan Pacha*.



Chevrones de cuatro radiales, dos centrales gruesos y dos laterales finos. Estos tocan por la parte superior al rectángulo anaranjado.



Forma oval blanca en campo del *Kay pacha* (noche), representa al maíz blanco o *yuraqsara*.



Forma oval negra con tres surcos y cuatro puntos anaranjados en campo del *Kay Pacha* (noche), que simboliza al maíz manchado o *murumuru*.



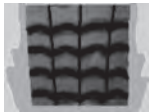
Forma circular negra con surco anaranjado en campo del *Kay pacha* (noche) que simboliza a la papa.



Línea sinuosa gruesa con un punto arriba en el campo del *Kay pacha* (noche) que representa a una chacra pequeña inundada.



Línea sinuosa gruesa con dos puntos arriba en el campo del *Kay pacha* (noche) que representa a una chacra mediana inundada.



4 Líneas sinuosas gruesas horizontales y tres rectas verticales que representaría a ríos subterráneos, colcas o redes de la muerte. Las cuales están rodeadas de dos grecas anaranjadas que representaría el cielo del *Uku pacha* (noche).



Voluta en altorrelieve de forma espiral está localizada en el centro superior posterior de forma maciza y compacta que debe simbolizar al *yarqha* que representa a los canales de agua en la noche (Silverman 2012: 99, 114, 145, 191).

La base

Finalmente la base de forma circular, fina, pulida con de 6,4 cm diámetro y color rojo-anaranjado y carece de banda negra. Esto significaría que representa un espacio cerrado, como un cielo inferior o *Uku Pacha*, el cual se opone al pico que es otro espacio abierto, superior y pequeño.



RESULTADOS

1. Se han logrado identificar 32 formas geométricas entre puntos, líneas, círculos, ovales, triángulos, chevrón, rectángulos, piramidal, grecas y manchas blancas (Tabla 2).
2. Estas formas geométricas son símbolos fijos en la mentalidad del hombre Wari. Por ejemplo, los puntos simbolizan a los granos del maíz y los círculos manchados a las papas. Hay formas geomé-

tricas que al tocar con el espacio rojo denso o anaranjado adquieren sacralidad. Ejemplos los chevrone y las grecas escalonadas.

3. La divinidad *Illapa*, dominante del *Hanan Pacha*, es identificada por la presencia de los chevrone/campo rojo denso anaranjado (cielo de arriba). Crea de sus dientes al maíz, los fecunda en la boca, los disemina por el cuello y caen en las chacras (*Kay Pacha*) en el día para germinar diversos tipos de maíz en la noche. Tiene connotación masculina.
4. En cambio, la divinidad *Pachamama*, dominante del *Uku Pacha*, es identificada por la presencia de las grecas/campo rojo denso anaranjado (cielo de abajo). De sus garras brotan los tubérculos de diversos tamaños y emana las aguas de los canales durante la noche. Posee connotación femenina.
5. El texto del ceramio es un *tinkuyo* encuentro entre la divinidad *Illapa* que genera el origen del maíz, produce las lluvias y crea la tierra o *chakras* y la diosa *Pachamama* del *Uku Pacha* que genera a los tubérculos. Ambos espacios convergen en el *Kay pacha*, el cuerpo principal de la botella, donde hay numerosas chacras de diversos tamaños, germinando estas semillas y transformándose cíclicamente en frutos.
6. La pieza constituye una *Pacha* relacionado a la emanación de agua del subsuelo, como puquiales y canales y/o a la caída del cielo en forma de lluvias estacionales.

Tabla 2: Relación de las formas geométricas del ceramio de Puquiocucho, valle del Mantaro.

Forma geométrica básica	Subtipos	Significado
Puntos	1.1. Un punto 1.2. Dos puntos 1.3. Tres puntos 1.4. Cuatro puntos	Un grano de maíz Dos granos de maíz Tres granos de maíz Cuatro granos de maíz
Líneas rectas	2.1. Corta 2.2. Mediana 2.3. Larga 2.4. Muy larga con puntos abajo	Collar que disemina los granos de maíz
Líneas sinuosas	3.1. Corta 3.2. Mediana 3.3. Larga	Chacras pequeñas Chacras medianas Chacras grandes
Circulares	4.1. Círculo crema con banda 4.2. Círculo gris con banda 4.3. Círculo naranja abierto 4.4. Círculo naranja cerrado	Papas blancas Papas negras. Cielo del Hanan Pacha Cielo del Uku Pacha
Ovales	5.1. Claras o blancas 5.2. Curvas con puntos negros 5.3. Negras con puntos naranjas	Maíz blanco Maíz manchado Maíz manchado
Triángulos	6.1. Isósceles 6.2. Agudos	Pacarina = centro de origen Nariz = pico glacial
Chevrón	7.1. Dos chevrone 7.2. Cuatro chevrone	Parte anterior y posterior. Símbolo máximo del dios Illapa
Rectángulos	8.1. Horizontal anaranjado 8.2. Vertical negro	Cielo del Hanan Pacha Unu o lluvia
Piramidal	9.1. Base ancha	Boca o ushnu
Líneas sinuosas con puntos arriba	10.1. Con un punto 10.2. Con dos puntos 10.3. Con tres puntos 10.4. Con cuatro puntos	Chacra pequeña Chacra mediana Chacra grande Chacra muy grande
Grecas	11.1. Derecha 11.2. Izquierda	Patapata o símbolo máximo de la Pachamama
Mancha	12.1. mancha blanca	Fertilidad, semen, área liminal, límite de espacio simbólico.

DISCUSIÓN

Nuestra discusión se centra en tres puntos básicos: la metodología, la lectura del texto y la interpretación del mensaje en la cosmovisión Wari del valle del Mantaro. El presente estudio trató de contrastar dos hipótesis de Valcárcel (1967) en el alfar analizado. La primera plantea que los sustantivos y adjetivos calificativos de Apu Kon Ticsi Wira Cocha = “gran señor del cielo (aire), tierra, fuego y agua”, deberían estar plasmados simbólicamente. Y la segunda apunta que la división de los planos del *Hanan Pacha*, *Kay Pacha* y *Uku Pacha* debería estar presente en el ceramio.

Al contrastar ambas hipótesis que parten de las fuentes etnohistóricas, válido para la época Inca y Colonial Temprano, observamos que la primera está relacionado con el dios Wiracocha, el cual parece no ser evidente en el ceramio analizado. En cambio, la segunda se hace más evidente con la metodología y la división espacial vertical del alfar. Asimismo, a través del método comparativo, percibimos que en diversos ceramios finos de los griegos clásicos se representaba algún pasaje mitológico de la *Ilíada* y la *Odisea*. Esta premisa nos permitió hurgar y correlacionar a cuál de los diversos mitos cosmogónicos de la sierra central estaría representando el alfar.

Para el Horizonte Medio, los estudios ceramográficos de Dorothy Menzel (1968) habían avanzado hacia la fría reconstrucción de fases y períodos aplicando la seriación y tipología. Dividiendo el Horizonte Medio en dos épocas: 1 y 2, subdivididos en fases A y B, respectivamente. En un lapso de tiempo que perduró casi 400 años, entre 600 y 1000 d.C., proliferaron los chevrones, volutas, círculos con punto, ojos divididos por dos colores antagónicos, triángulos con punto, líneas paralelas ondulant, líneas ondulant con puntos, nariz bicroma, grecas escalonadas, garras hacia la derecha, garras hacia la izquierda y los colores de rojo, anaranjado, crema, blanco, beige y negro. Más no había sido entendido como estas formas geométricas se asocian con los colores por contacto en relación a los fenómenos naturales, plantas, pacarina, chacras, frutos y apus, entre otros, para la reconstrucción de mitos, debido a la carencia de una herramienta metodológica que nos permitiese entender la cosmovisión andina en términos del culto al agua, cerros, divinidades, etc. (Cook 1992, 1994, 2004; Leoni 2005, 2006). Veamos estos puntos.

La Metodología

Los tres principios básicos para entender un signo o formas geométricas son: el marco, el fondo y su contenido. Este trabajo demuestra que la escritura andina posee reglas gramaticales basadas en la estructura del *Hanan Pacha*, *Kay Pacha* y *Uku Pacha*. Los 32 símbolos se ordenan en relación a estos espacios para emitir su mensaje, articulados con el arte, la cosmovisión y la filosofía andina. Esperamos contrastar este trabajo con otros ceramios para comprobar la presente metodología y pasar del estado pre-paradigmático al paradigmático (Kuhn 1962), y cuyo significado simbólico debe partir de bases metodológicas netamente andinas (Cereceda 1978, 1987; Arellano 1999; Arnold & Yapita 2006, 2007; Brokaw 2005; Silverman 2001, 2012).

En el estudio del arte andino prehispánico hay dos tendencias. Una, la tradicional que buscó determinar en los gráficos y símbolos a los animales, plantas y escenas en los contextos iconográficos, siguiendo los enunciados de Erwin Panofsky, como los de Makowski (2000), Castillo (1999), Hocquenghem (1992) y Donnan (1975). La otra línea deviene de la lingüística y la semiótica (Saussure 1972). Estos estudios se habían concentrado en la cerámica y tejidos Nasca, Moche e Inca, existiendo innumerables estudios que han impulsado hacia la reconstrucción e interpretación de los símbolos de los *tocapus* con un enfoque de la historia del arte (De La Jara 1972, 1970; Barthel 1970, 1971; Burns 1981, 1990, 2002; Hogue 2003; Cummings 2008, entre otros).

Nuestra metodología estructural se inició con la descripción de la forma general de la pieza, identificación zoológica del ave/antropomorfo, luego subdividido en las partes corporales o base tripartita: cabeza, tronco y extremidades, que corresponden a los espacios del *Hanan Pacha*, *Kay Pacha* y

Uku Pacha; cielo superior, tierra y cielo inferior; superior, medio e inferior; collana, pallan y callao; hatun, capac y uchuy; Luego, las formas geométricas se separan y describen según las partes corporales. Asimismo, se respetó la base binaria como: arriba/abajo, izquierda/derecha, centro/periferia, día/noche, sol/luna, bien/mal, vida/muerte, hombre/mujer (Levi-Strauss 1986; Golte 2009; Valcárcel 1967).

Además podemos entender que el cerámico es un soporte circular donde la forma y sus símbolos fueron plasmados por el sabio alfarero Wari costero para dar el mensaje entre los seres divinos y los seres humanos. Este mensaje constituye un mito etiológico relacionado al origen del maíz generado por *Illapa* y la papa por la *Pachamama*. El primero domina estos símbolos de arriba-abajo, en forma esquemática, es posible observar la presencia de los tres niveles ordenados según la cabeza, cuerpo y patas. La segunda domina de abajo-arriba, la noche, y genera los tubérculos y el agua de los canales.

El ave antropomorfo y policromo que envuelve al conjunto de símbolos constituye el portador del mensaje. Pero ¿cuál es ese mensaje?. El ave silvestre es por lo general un representante de los dioses de las montañas sagradas, *apus*, *achachilas*, *jircas*, *wamanis*, *ruwal*, *yatiris*, etc. Está trayendo por el pico y la boca las semillas del maíz a modo de dientes, bañados con la mancha blanca, a modo de semen, que germinaran los campos tanto los frutos y el maíz. El agua del interior de los cerros es abundante, los ojos simbolizan a los puquios y los alones manchados a los ríos subterráneos o colcas.

El ave rapaz identificado como el killincho, killincho, killiwara, killikilli⁷ o cernícalo peruano (*Falco sparverius*) es por lo general un representante de los dioses de los glaciales sagrados, que simboliza a los *apus*, *wamanis*, *achachilas*, *jircas*, *ruwal*, *yatiris*, etc. Está trayendo por el pico y la boca las semillas a modo de dientes, que suponen, germinarán en los campos los frutos del maíz. El agua es abundante y es representada en el cuerpo del Killincho, en el nivel del *Kay pacha*; se refiere al relieve geográfico principalmente de los cerros donde fluye gran cantidad de agua, a los puquios y manantiales subterráneos (Fig. 11).



Figura 11. El killincho visto de perfil, nótese en el pecho las formas ovales (maíz) y en las patas las formas curvas (tubérculos). Representa la figura metafórica del mito cosmogónico de ambas plantas.

Tello (1909) comentaba que la sífilis, treponematosi o *huanthi* era una enfermedad infecciosa causada por el “espíritu de las montañas” que se transformaba en forma de ave, como un zorzal o chihuaco, que salía de los cerros y castigaba a hombres y mujeres que no habían elaborado el “pago” a

7 Nombre vulgar debido al canto onomatopéyico que emite como *killi-killi-killi-killi*. Son las aves más rápidas que se conocen de las falcónidas, dotados de facultades intelectuales muy desarrolladas y con gran valor. Sus luchas son impresionantes y estratégicas; retiradas súbitas, ataques rápidos, defensas brillantes, persecuciones y resistencias vigorosas son sus cualidades. Exceptuando al hombre, tiene pocos enemigos. Conoce su poder y por ello se les connota cierta grandeza. Son crueles, feroces y astutos. Vive en la costa y alturas andinas hasta 4700 msnm. Se dinamiza en los campos de cultivo, matorrales y pastizales (Antúnez de Mayo-lo, 1981; Shulenberg et al., 2010: 118-19).

los cerros, produciendo sarpullidos en el cuerpo humano tal como se representa en esta ave interandina y su canto melodioso simbolizaba el amor y la fertilidad. Por otro lado, el castigo divino por los excesos sexuales del adulterio también permitía la aparición del ave y su correlación con el chancro y pústulas (Altamirano 2013). Para la lectura del presente texto hemos utilizado la morfología general del texto, su análisis detallado y la asociación de colores y motivos contiguos.

La lectura del texto

Según la forma general del alfarque adopta dos figuras: una de forma humana y otra del cernícalo o *killincho* nos refiere que en el nivel del *Hananpacha* hay una divinidad superior denominada *Illapa* debido a la presencia de los cheurones asociados del símbolo del cielo (anterior/posterior), dios del día y la noche. Esta divinidad humana se transforma en el ave *killincho* para transmitir —con su canto melodioso— el mensaje de la creación y fecundidad de la transformación de sus dientes en granos de maíz, de sus orejas surgen las chacras (por la forma sinuosa), de la nariz emerge el pico del glacial y de los ojos almendrados, todo lo ve y lo siente (*imaymana*) y los puquiales (Fig. 12).



Figura 12. El dios *illapa*, *illa*, *tunupa* o *tonapa* de la sociedad Wari hallado en Conchopata, nótese los chevrones del tocado que representan los rayos y el marrón oscuro = lluvia o “cabellos” para la fecundidad de la tierra. Posee ojos grandes, nariz achatado y labio leporino, *sirki* o *qoqla* (Revista de Arqueología N° 3, 2011, UNSCH).

Se trata del mensaje dado por el artesano Wari sobre el poder de la divinidad andina antropozoomorfa que representa a un *apu* o *wamani* transformado en ave macho del quillincho (*Falco sparverius*). Los chevrones blanco y negro constituyen el símbolo religioso básico del dios *Illapa* durante el Horizonte Medio y se repite en Wari, Tiwanaku y Tawantinsuyu, que representa los rayos, trueno y relámpago e indica su elevado poder en la naturaleza concerniente al culto al agua y la producción de lluvia. Tiene ojos globosos, nariz prominente y dientes relacionado con el maíz y actúa en el *Hanan pacha*.

En el *Kay pacha*, esta divinidad “sonriente” representa simultáneamente a un sacerdote andino que está derramando semillas del maíz en la tierra (*Pachamama*) a través de la metáfora del collar para la alegría de las cosechas y las fiestas sagradas transformada en el Huacón, que implica autoridad, sabiduría y religiosidad. Castigaba a los incestuosos y sacrílegos que no hacían el pago a la tierra. En

el cuerpo o *Kay Pacha* hay diversos motivos como círculos con punto, espirales, línea y puntos, triángulos, líneas curvas con puntos, sinuosos y puntos, etc. Los cuales se ordenan unos verticales y otros horizontales en forma de tejido. Los verticales son los puntos o semillas del maíz que caen desde la cabeza sobre las chacras de cuatro tamaños: pequeños, medianos, grandes y muy grandes, cada uno posee puntos, que van desde uno en la chacra pequeña hasta cuatro puntos sobre las chacras muy grandes. Entre estos espacios (anterior/posterior) se producen grandes frutos del maíz y papas, los cuales varían según sus espacios.

En el *Uku pacha*, de las patas transformadas en grecas escalonadas surgen las garras que por su vez esto tiene un significado simbólico en el origen de los tubérculos. Este *apu* antropozoomorfo está sentado, protegiendo y cuidando a la comunidad proveyéndoles agua, a través de puquios y canales. Esta divinidad inferior, del *Uku pacha*, que creemos ser la *Pachamama*, debido a la presencia de la greca escalonada o *Patapata*, símbolo esencial de esta divinidad. Está rodeado del espacio abierto rojo-naranja, el cielo inferior. Es opuesto a *Illapa*. En su porción posterior, los alones, poseen cuatro gruesas bandas sinuosas que representan los ríos subterráneos que generan los canales de irrigación.

Consideramos que la lectura de esta pieza es de forma metafórica, simbólica y altamente estructurada donde la cabeza, el cuerpo y las patas se entrelazan con la forma general y las formas geométricas (los sustantivos y adjetivos), donde los colores expresan el espacio y verbos en gerundio. En suma, la pieza constituye un lenguaje altamente complejo relacionado al mito etiológico de un dios andino dual que controla el agua, la tierra y germina plantas (maíz y papas).

El significado del mensaje en la cosmovisión Wari

En los antiguos vocabularios quechuas existe la palabra *quellcascappacha* cuya traducción literal es “vestido escrito” (De La Jara 1970: 31). Sin embargo, podemos discrepar y considerar que sería la “escritura de la *paccha*”, siguiendo a la Dra. Rebeca Carrión Cachot (2005), que significa el culto al agua. Así, esta pieza alfarera Wari por su rica iconografía se transformó en *paccha* según la mentalidad del antiguo hombre del valle del Mantaro y proponemos que sería la base de la escritura Inca.

En la religión del Wakanismo, los cerros, plantas y animales, especialmente aves rapaces, constituyen los portadores de mensajes a los *apus* o *wamanis* a través de canticos. Estas narrativas son diálogos permanentes de la cosmovisión del artesano andino (alfareros, tejedores, comerciantes, agricultores y pastores) que han permitido entender y organizar el severo orden cósmico del hombre y la mujer andina con su cambiante naturaleza, rodeados de glaciales eternos, punas y valles interandinos, donde reinan las aves rapaces y el cóndor.

Uno de los glaciales más importantes relacionados al culto al agua en el valle de Jauja es el nevado Auquis Cancha. Hay una estrecha relación entre glaciales y puquiales, indicando que el glaciar Auqui Cancha era el ser omnipotente del valle de Jauja al igual que el Nevado del Huaytapallana en Huancaayo. En la actualidad se le conoce como el Nevado de San José de Apata y que se prolongaba hasta Andamarca, Comas, provincia de Concepción. Este nevado desapareció hacia las décadas de 1970-1980. Estamos seguros que los pobladores de Pukio Cucho y alrededores rendían pleitesía y lo describieron simbólicamente en el cerámico hallado en este sitio arqueológico.

Actualmente en la localidad de El Mantaro hay cinco arroyos y ocho manantiales vigentes, existiendo muchos otros abandonados y tapados por acción de sus propietarios, donde prevalece el aumento de la sequedad en el valle. Todo parece indicar que el tema del agua es crucial para entender la asociación del mensaje de esta cerámica Wari en el sitio de Pukio Cucho, básicamente para el período del Horizonte Medio. Este sitio estaba rodeado de otros yacimientos tempranos en el valle de Jauja que se situaron en las partes bajas, cercanos a afluentes de ríos, manantiales y puquiales como los sitios de Usupuquio, Matapuquio, Pukiocucho y Huacrapuquio (Browman 1970). Esto podría darnos una importante pista de que los puquiales de la región de Jauja estaban jugando un rol trascendental en la

vida religiosa y económica inferido a través del hallazgo de ofrendas, sacrificios humanos, entierros de camélidos, illas, conopas y restos de coca depositados en estos lugares.⁸

Para las antiguas poblaciones humanas de Pukio Cucho, el trabajo de las chacras era intensivo y comunal a través de la minka y donde los materiales líticos como azadas (*qoranas*) y roturadores (*calpish*) comprueban la importancia de la actividad agrícola. Además se encuentran abundante restos óseos de camélidos (*Lama glama* y *Lama pacos*) y cuyes (*Cavia porcellus*). Así, la vida cotidiana de estos habitantes se basaba en la agricultura del maíz y tubérculos y la ganadería. Sus habitantes vivían en construcciones rústicas líticas de planta circular en las faldas de los cerros, hechos de piedra y argamasa de barro, y los cobertizos, en su mayoría circulares, eran de ichu y paja. En cambio, en Pukio Cucho hay paredes de barro con piedras formando galpones con entierros humanos.

Concerniente al término *chacra*, lo cual está representado en el cerámico con líneas sinuosas con un punto, dos puntos, tres puntos y cuatro puntos, en relación a la extensión del espacio y cayendo las semillas. Se puede decir, que el término *chacra* varía según el tipo de cultivo. Murra (1998: 45) afirma que antes de 1532, *chacra* se aplicaba a los cultivos de zona templada: maíz, algodón, ají y quizá coca. Todavía no se ha estudiado adecuadamente las fuentes del siglo XVI relativas a la agricultura, pero podría predecir que hay dos sistemas agrícolas con vocabularios distintos en lo que respecta a campos, surcos, aperos, pesos y medidas, como a tenencia de tierras.

El análisis de la pieza N° 1 nos conduce a interpretar la posibilidad de la existencia de una relación ideológica de carácter religioso con el glacial Auqui Cancha; los manantiales y arroyos y lagunas de El Mantaro; cuyos símbolos codificados que se plasman en el arte del Horizonte Medio constituye una forma de escritura andina que ya los Xauxas estaban utilizando hacia el Horizonte Medio. Las tres partes divididas de la cerámica N° 1 de Puquiocucho evocarían a los planos *Hanan Pacha* (la cabeza), el *Kay Pacha* (el cuerpo) y el *Uku Pacha* (las patas). Así podemos concebir que el soporte circular de la pieza fue plasmada por el sabio alfarero y el anciano chamán, estarían enviando un mensaje a los dioses de los puquiales o al Apu Auqui (Nevado Auqui Cancha). Este contacto entre los seres humanos y los seres divinos es panandino. Según la figura 10 este mensaje estaría relacionado al mito etiológico del agua y al ordenar estos símbolos de arriba abajo, en tres niveles, izquierda y derecha, y anterior y posterior se puede percibir una especie de lenguaje.

Al respecto, Leoni (2005, 2006) apunta que la veneración de montañas ha jugado un papel central en la cosmología y religión de las sociedades andinas tradicionales, como lo demuestran numerosos estudios etnográficos, documentos etnohistóricos y restos arqueológicos de altura. Se asume generalmente que las creencias y prácticas relacionadas con la veneración de montañas tienen raíces tempranas y profundas, remontándose a siglos o milenios antes de los incas, aunque las formas que esta veneración tomaba y su rol sociopolítico no son bien conocidas. Este investigador presenta un caso arqueológico que demuestra que la veneración de montañas formaba parte central de la religión de los habitantes de Ñawinpukyo (valle de Ayacucho, Perú) durante el período Intermedio Temprano (ca. 0-550/600 d.C.), argumentando que las ceremonias en que se honraba a una deidad de montaña principal constituían un importante mecanismo integrador de la comunidad local, y que posiblemente tenían también un papel importante a nivel regional.

En el mito de la Huaconada, propia de la región de Mito, entre Jauja y Huancayo, los danzantes se visten a modo de ave rapaz, representando al cóndor, que emerge del cerro tutelar del Huaytapallanapara castigar a los flojos, sucios, mentirosos y ladrones. Es posible que este mito y dan-

8 Diversos lagos y lagunas del Perú han jugado y juegan un importante papel como oráculo, pacarinas, huacas y centros sagrados como Las Huarinas en la sierra de Piura, Punrun en Pasco, Chinchaycocha o Bombón en Junín, Paca en Jauja, Choclococha y Querococha en Ayacucho, Titicaca en Puno y Bolivia, entre otros. Próximos a estas pacarinas se localizaban los apus, wamanis, jirkas, ruwal, achachilas y uywiris con glaciales perpetuos que generaban agua para la alegría y sobrevivencia de las comunidades andinas (Arguedas, 1957).

za, a la vez, se haya iniciado desde el Horizonte Medio de la región, perdurado durante la época colonial y resistió al tiempo actual (Orellana, 2004; Enríquez, 2011).

Posteriormente durante el período Intermedio Tardío (1100–1460 d.C.) surgen los Wankas cuyas densas unidades habitacionales de planta circular hechas de piedra semicantada en forma de estructuras circulares alrededor de un patio (E.C.A.P.), se ubicaban en las cimas de oteros y cerros de la cordillera central como la capital Tunanmarca a 3780 msnm y Huajlasmarca a 3770 msnm. Los severos cambios en el patrón de asentamiento de estos períodos son indicadores de reorganización político-social de la cultura, densidad demográfica y el aprovechamiento del recurso hídrico de los wankas. Su arte decae en relación a los Wari, afectando la simbología religiosa y transformándose en líneas rectas, cruzadas, puntos y círculos rojo denso sobre fondo crema. Este estudio, todavía preliminar, nos ha permitido comprobar un pequeño e importante aspecto de la mentalidad del hombre andino proporcionado por los etnohistoriadores y antropólogos. Finalmente, el estudio de la simbología o escritura andina había sido mermado por las diversas tendencias antropológicas y arqueológicas culturalistas y el marxismo que afectaron la teoría arqueológica peruana durante todo el siglo XX.

Agradecimientos

Al director del Museo Antropológico de la Cultura Andina de la UNCP, coautor de este artículo, por habernos permitido analizar la pieza en mayo de 2013. A la Dra. Gail P. Silverman por sus detallados comentarios del aspecto metodológico y por el apoyo bibliográfico actualizado para cristalizar el presente trabajo y a Cristiane Patricio dos Santos, esposa de A. Altamirano, por las fotografías detalladas de la pieza alfarera.

BIBLIOGRAFÍA

ALTAMIRANO, A.J.

- 2013 "Observaciones paleopatológicas a la tesis de bachiller de Julio C. Tello". En: *Arqueología y Sociedad* 26: 71-90, Lima: UNMSM.

ANTUNEZ DE MAYOLO, S.E.

- 1981 *La nutrición en el antiguo Perú*. Ediciones Numismática, Lima: Banco Central de Reserva del Perú.

ARELLANO, C.

- 1999 "Quipu y tocapu, sistemas de comunicación". En: F. Pease (ed.) *Los Incas*, pp. 215-261. Lima: Banco de Crédito del Perú.

ARGUEDAS, J.M.

- 1957 "Evolución de las comunidades indígenas". *Revista del Museo Nacional* XXVI: 78-181. Lima.

ARNOLD, D.

- 1997 "Making men in her own image. Gender, text and textiles in Qaqachaka". En: R. Hooward-Melverde (ed.) *Creating context in Andean culture*. pp. 99-133. Oxford: University of Oxford Press.

ARNOLD, D. & YAPITA, J. de D.

- 2007 *Hilos sueltos: Los Andes desde el textil*. La Paz: ILCA y PLURAL.

- 2006 *The metamorphosis of heads; textual struggles, education and land in the Andes*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

- 1996 *Madre melliza y sus crías. Ispall Mama wawampi*. Compiladores. La Paz: HISBOL/ILCA.

ASCHER, M. & ASCHER, R.

- 1980 *The code of the quipu: a study in media, mathematics and culture*. University of Michigan Press, Ann Arbor.

AVILA, F.

- 1987 *Ritos y Tradiciones de Huarochirí del Siglo XVI*. Gerald Taylor. Lima: Instituto de Estudios Peruanos (IEP) e Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA).

BARTHEL, T.

- 1970 Ersteschritzeurenziferung der Inkaschrift. *Tribus* 19: 91-96.

- 1971 Viracochasprunkgewand (Tocapu-Studien). *Tribus* 20: 63-124.

BERNARDI, B.

- 1974 "Introdução aos estudos etno-antropológicos". En: *Perspectivas do Homem*, edições 70. São Paulo.

BOCK, E.K.

- 2012 *Sacrificios humanos para el orden cósmico y la regeneración. Estructura y significado en la Iconografía Mo-chica*. Universidad Nacional de Trujillo.

BROKAW, G.

- 2005 "Nuevas investigaciones sobre el Khipu". *El Peruano*, Identidades, domingo 20 de Junio, pp. 5-6, Lima.

BROWMAN, D.L.

- 1970 *Early Peruvian peasant: The cultural history of a central highlands Valley*. Unpublished Ph.D. dissertation. Department of Anthropology, Harvard University, Cambridge, Mass.

BURNS GLYNN, W.

- 1981 "La escritura de los Incas". *Boletín de Lima* 12-14: 1-32.

- 1990 *Legado de los amautas*. Lima: Editorial ITAL Perú S.A.

- 2002 *Decodificando quipus*. Lima: Banco Central de Reserva y Universidad Alas Peruanas.

CABRERA, M. & OCHATOMA, J.

- 2011 "El estilo Huamanga: formas e iconografía de la cerámica doméstica durante el imperio Huari". En: *Revista Conchopata* 3: 125-65, Huamanga.

CARRIÓN CACHOT, R.

- 2005 *El culto al agua en el antiguo Perú*. Lima: Instituto Nacional de Cultura del Perú.

CAVERO CARRASCO, A.

- 1990 *Qonchopata: iconografía, mitología y ritual*. Tesis para optar el título profesional de antropología: arqueología e historia, UNSCH, Ayacucho.

CERECEDA, V.

- 1987 *Aproximaciones a una estética andina: de la belleza al tinku. Las tres reflexiones sobre el pensamiento andino*. J. Medina (ed.), p. 133-231. La Paz: HISBOL.
1978 "Semiologie des tissus andins: les talegesd"Isuga". *Annales* 33 année N° 5-6: 1017-1035.

COOK, A.G.

- 1992 "The stone ancestors: idioms of imperial attire and rank among Huari figurines". *Lat. Am. Antiq.* 3: 341-364.
1994 *Wari y Tiwanaku: entre el estilo y la imagen*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).
1986 "The political-religious implications of the Huari offering tradition". En: *Diálogo Andino* 4: 203-222. Departamento de Historia y Geografía. Universidad de Tarapacá.
1987 "The Middle Horizon Ceramic Offerings from Conchopata". *Ñawpa Pachan°* 22-23: 49-90. Berkeley.

CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A.

- 2007 *Diccionario de los símbolos*. España: Herder Ediciones.

CUMMINGS, T.

- 2008 "Queros, aquillas, uncus and chullpas: the composition of inka artistic expression and power". En: R. Burger, C. Morris y R. Matos *Variations in the expression of Inka Power*, pp. 267-312. Dumbarton Oaks Library and Research Collection, Washington DC.

DE LA JARA, V.

- 1970 "La solución del problema de la escritura peruana". *Arqueología y Sociedad* 2: 25-35. Lima: UNMSM.
1972 "El desciframiento de la escritura de los incas". *Arqueología y Sociedad* 7-8: 75-84, Lima: UNMSM.

DONNAN, C.

- 1965 "Moche ceramic technology". *Ñawpa Pachan°* 3: 115- 137.

ENRIQUEZ, L.E.

- 2011 *La Huaconada, danza ritual del pueblo de Mito*. Asociación de huacones del pueblo de Mito. Lima: UNMSM.

ESPINOZA, W.

- 1990 *Los incas, economía, sociedad y estado en la era del Tawantinsuyo*. Lima: Amaru Editores.

FLORES ESPINOZA, I.

- 2013 *Los Wari en Pucllana: la tumba de un sacerdote*. Compiladora. Lima: Ministerio de Cultura.

FORD, J.

- 1961 *Método cuantitativo para establecer cronologías culturales*. Washington DC: Unión Panamericana.

GOLTE, J.

- 2009 *Moche, cosmología y sociedad. Una interpretación iconográfica*. Lima: IEP. Cusco: Centro Bartolomé de Las Casas.

GUAMÁN POMA DE AYALA, F.

- 1980 [1616] *El primer Nueva Corónica y buen gobierno*. J.V. Murra y R. Adorno (eds.). México: Siglo XXI y Lima: IEP.

GUSTAV, W. G.

- 1998 "Mapuchen in the central Andes". *Iconographic on the traditional African, America, Artic, Australia and Pacific symbols*. Vol. II, Book 3. Chicago: UCP.

HILDEBRAND, J. y HAGSTRUM, M.

- 1996 "New approaches to ceramic use and discard: cooking pottery from the Peruvian Andes in ethnoarchaeological perspective". *Latin American Antiquity* 10(1): 25-46.

HOCQUENGHEM, A.M.

- 1987 *Iconografía mochica*. Lima: PUCP.

- HOGUE, M.
2003 "Cosmology in Inca tunics and tectonics". En: M. Young-Sanchez *Andean textile traditions*. Papers from the 2001 Mayer center symposium, pp. 169-192. Denver: Denver art museum.
- KUHN, T.
1962 *The structure of scientist revolutions*. Chicago: University of Chicago Press.
- LEONI, J.B.
2005 "La veneración de montañas en los Andes preincaicos: El caso de Ñawinpukyo (Ayacucho, Perú) en el período Intermedio Temprano". *Chungará* vol. 37 (2): 151-164. Chile.
2004 *Ritual, place, and memory in the construction of Community identity: A Diachronic view from Ñawinpukyo (Ayacucho, Peru)*. Philosophical Doctoral dissertation, Department of Anthropology, State University of New York, Binghamton.
- LEVI STRAUSS, C.
1986 *La alfarera celosa*. Buenos Aires: Editorial Paidós Ibérica, S.A.
- MAKOWSKI, K.
2000 "Los seres sobrenaturales en la iconografía Paracas y Nasca". En: K. Makowski (Comp.) *Los dioses del antiguo Perú*. Vol. 1. Lima, Banco de Crédito del Perú, pp. 277-331.
- MEGGERS, B.J. y EVANS, C.
1969 *Como interpretar el lenguaje de los tiestos. Manual para arqueólogos*. Washington DC: Smithsonian Institution.
- MEGGERS, B.J.
1977 *Amazonía: la ilusión de un paraíso*. Río de Janeiro: Ediciones Civilización brasileira.
- MENZEL, D.
1958 "Problemas en el estudio del Horizonte Medio en la arqueología peruana". *Revista del Museo Regional de Ica*. 9-10: 24-25. Ica.
1968 *La cultura Huari*. Las grandes civilizaciones del antiguo Perú, Tomo IV. Lima: Compañía de Seguros y Reaseguros Peruano-Suiza S.A.
- MURRA, J.V.
2002 "Maíz, tubérculos y ritos agrícolas". En: *El mundo andino, población, medio ambiente y economía*. Lima: IEP y PUCP.
- ORELLANA VALERIANO, S.
2004 *La danza de los sacerdotes del dios Kon. La Huaconada de Mito*. Lima: Fondo Editorial Pedagógico de San Marcos.
- PÉREZ CALDERON, I. y SALVATIERRA CHAVARRIA, A.
2012 "El canal de agua que abastecía a la ciudad de Wari, Ayacucho: proceso constructivo y componentes de funcionalidad". En: *Arqueología y Sociedad* 24: 283-300, Lima: UNMSM.
- PIERCE, Charles
1999 [1894] *¿Qué es un signo?*. Traducción de Uxía Rivas. <<http://www.unav.es/gep/Signo.html>> [En línea].
- ROWE, A.P.
1976 "Textiles from the Nasca valley at the time of the fall of the Huari empire". En: A.P. Rowe, E.B. Benson y A.L. Schaffer (eds.) *The Junius B. Bird Pre-Columbian Textile Conference*, 1973. pp. 151-182. Washington DC: Textile Museum and Dumbarton Oaks.
- ROWE, J.H.
1958 "Tiempo, estilo y proceso cultural en la arqueología peruana". *Revista Universitaria del Cuzco*. Cuzco.
- SALOMON, F.
1997 "Los quipus y libros de Tupicocha de hoy: un informe preliminar". En: J. Flores y R. Varón (eds.) *Arqueología, Antropología e Historia de los Andes*. Homenaje a María Rostworowski. pp. 241-58. Lima: IFEA, BCR.
- SÁNCHEZ GARRAFA, R.
2011 "Simbolismo y ritualidad en torno a la papa en los Andes". *Investigaciones Sociales* 27: 15-42, Lima: UNMSM.

SAUSSURE, F.

1972 *Curso de lingüística general*. Sao Paulo: Editora Cultrix.

SCHAPIRO, H.L.

1966 *Homem, cultura e sociedade*. Río de Janeiro: Editora Fundo de Cultura.

SHEPPARD, A.O.

1963 *Ceramics for the archaeologist*. Washington: Carnegie Institution of Washington.

1968 Pottery sherds analysis from archaeological sites. U.S.A.

SHULENBERG, T.S., STOTZ, D.S., LANE, D.F., O'NEILL, J.P. y PARKER III, T.A.

2010 *Aves del Perú*. Lima: Centro de Ornitología y biodiversidad.

SILVERMAN, G.P.

1984 "Los motivos de los tejidos de Q'ero: la descripción de los motivos". *Revista del Museo e Instituto de Arqueología* 23: 281-308, Cusco.

1985 "El motivo diamante de cuatro partes: símbolo del tiempo y espacio andino". En: F. Iriarte (ed.) *VI Congreso Peruano del Hombre y la Cultura Andina*, pp. 73-113. Lima: Universidad Inca Garcilaso de la Vega e Instituto Nacional de Cultura.

2001 "La representación del tejido andino". *Boletín de Lima* n° 23: 63-74, Lima.

2012 *The signs of empire Inka writing*. Vol. 1. Cusco.

TAMAYO HERRERA, J.

1970 "Algunos conceptos filosóficos de la cosmovisión del indígena quechua". En: *Allpanchis* 2, Cusco.

TELLO, J.C.

1909 *La antigüedad de la sífilis en el Perú*. Lima: Editorial San Marti, UNMSM.

URTON, G.

2002 "Codificación binaria de los khipus incaicos". *Revista Andina* 35: 9-68, Cusco.

VALCÁRCEL, L.E.

1967 *Etnohistoria del Perú antiguo. Historia del Perú (Incas)*. Patronato del Libro Universitario, Textos Universitarios 1, Lima: UNMSM.

WATSON, S.

1970 *Painted ceramics of the western mound at Awatovi*. Papers of the Peabody Museum of Archaeology Logy and Ethnology. Harvard University, Cambridge.