

El Dios Felino en Pacopampa

Daniel Morales Chocano

El trabajo de campo y la edición que dio origen a la publicación de *El Dios Felino de Pacopampa* en 1980 se desarrolló entre los años 1978 y 1980, de una forma muy precaria y austera con presupuesto de la Universidad de San Marcos, razón por la cual se editaron 128 ejemplares mimeografiados en papel periódico tamaño A4 y con defectos de picado de estenciles. Éstos ejemplares fueron distribuidos gratuitamente.

Han pasado 26 años y los problemas técnicos de la primera edición han sido superados. Fue por esto que acepté la presente reedición. Pese a que mucha agua ha pasado bajo el puente, el texto no ha sido modificado en sus ideas originales a pesar de que hubiéramos querido hacerlo.

La publicación corresponde a una parte de las investigaciones realizadas durante varios años de trabajo de campo, los que aún no han sido publicados. El objetivo específico de este texto se debe a la recuperación de fragmentos de cerámica con decoración incisa y pintada tan espectaculares por la iconografía que presentan, a pesar de que las excavaciones no fueron en el centro ceremonial, sino más bien en un área supuestamente doméstica, en donde sobre la base de una excavación en área se descubrió una vivienda semi-subterránea, la cual durante mucho tiempo fue rellena con basura de donde procede la mayor parte de este material. Sobre este relleno se niveló el terreno para ocupar nuevamente el sitio, esta vez con viviendas rectangulares, construidas con bases de piedras y piso de cascajo amarillo, en la cual se encuentran tumbas intrusivas del Formativo Tardío.

El Dios Felino de Pacopampa es un ensayo de interpretación arqueológica que tiene como base la representación iconográfica reconstruida de la cerámica fragmentada de las excavaciones en Pacopampa. Pretende ir más allá de la construcción de tipos, fases y estilos ordenados cronológicamente en una secuencia relativa para el período Formativo en la sierra norte de Cajamarca. Inferimos de los diseños incisos en la cerámica los íconos que estarían expresando conceptos e ideas sobre el Dios Felino, los que fueron socialmente aceptados, pues estos iconos son muy recurrentes no solo en la cerámica, sino también en otros soportes.

La evolución sobre el Dios Felino de Pacopampa plantea la idea central de que existe una transformación del dios felino en dios humano y que esto es interpretado como el resultado de una constante lucha entre el hombre, como ser social, y la naturaleza y sus fenómenos cósmicos. Esta dependencia humana con respecto a la naturaleza expresaría en la representación del Dios Felino en las primeras sociedades del período Formativo. Pero tal dependencia se desvanece con el desarrollo de las fuerzas productivas y las relaciones sociales de producción en períodos posteriores, en donde el hombre empieza a tomar cierto control de los fenómenos naturales sobre la base de la elaboración de un calendario agrícola. La consecuencia es el reemplazo del Dios Felino por la imagen del hombre con atributos felinizados, hasta convertirse en una imagen humanizada, que para el mundo andino, a nivel arqueológico, ha sido reconocida por John Rowe como el Dios de las Varas, y que según Julio C. Tello y Uhle se encarna en el Dios Wiracocha, cuya imagen se expresa en la Portada del Sol de Tiahuanaco.

Finalmente es necesario puntualizar también que en lo que se refiere al método, la investigación ha utilizado primero el método de la arqueología, luego la iconografía y finalmente la etnohistoria. Esta secuencia permite plantear la idea de evolución, tratando de romper otros métodos sincrónicos que hoy en día son muy mal usados en arqueología, puesto que el desarrollo del arte para nosotros no puede ser concebido al margen del desarrollo de las fuerzas productivas, las relaciones sociales de producción y la referencia cronológica sustentada en la estratigrafía.

* Publicado originalmente por el Seminario de Historia Rural Andina, Lima, 1980.

Introducción

Al presentar este ensayo titulado *El Dios Felino de Pacopampa* nuestro interés ha sido el estudio de la cerámica de Pacopampa. Asimismo, en base a la secuencia establecida de tres fases cronológicas, iniciamos el estudio iconográfico de los diseños felínicos existentes en la fragmentería en estudio. En este segundo análisis, fundamentado en las teorías del arte, el alcance más valioso ha sido definir dos tendencias con los diseños secuencialmente contemporáneos de expresar el arte. La primera sería el arte convencionalizado o lo que nosotros estamos llamando arte coyuntural, y la segunda sería el arte naturalista o más bien de carácter social o de la vida cotidiana.

Nosotros pensamos que el arte convencional es el arte de una elite. Tiene estrecha vinculación con el aspecto mágico-religioso de los pueblos agroalfareros y pertenece a la superestructura ideológica de estos pueblos. De allí que su origen lo encontramos en el falso reflejo o la manera distorsionada de ver el mundo, la cual es materializada por la ciencia ilusoria. Por ello, su expresión concreta es una idea falsa (nadie puede pensar que en la época Chavín existieron hombres con cara felínica, ni felinos humanizados) que necesariamente tiene que ser expresada en forma convencional.

El arte naturalista o de carácter social es la expresión del pueblo y está estrictamente vinculado a la vida cotidiana de la misma gente. Frente al arte convencional es la expresión real y contradictoria. Ella no es producto del falso reflejo, ni nace como elemento represivo de la elite dominante, sino expresa en sus formas parte de la infraestructura de esta sociedad. Esta tendencia del arte no ha sido tocada en la tesis, pero esperamos tratarla oportunamente.

Luego, nuestro interés es un ensayo de interpretación sobre la supuesta divinidad felínica dibujada en la cerámica, sus orígenes y desarrollo dentro del mundo andino como simple conciencia religiosa en las primeras culturas como

Chavín, hasta convertirse en religión como dios humanizado que creemos encontrar en la representación de la Portada del Sol de Tiahuanaco y, posteriormente, ser conocida con el nombre de Wiracocha en el Imperio Incaico.

Finalmente, luego de este análisis, nosotros creemos encontrar el origen y la causa de la destrucción del sistema de valores religiosos de la cultura Chavín en el hecho de que esta sociedad, siendo en su origen sociedad primitiva, al producirse la gran revolución neolítica, imprime en la nueva sociedad su antigua concepción del mundo basada en el temor a la madre naturaleza, coadyuvando de esta manera al surgimiento de una ideología muy desarrollada pero sustentada en la vieja superestructura de la sociedad primitiva. Tal actitud "retrógrada" tomada por la elite dirigente, vendría a ser en este caso una circunstancia más en que la contrarrevolución sirve como factor de desarrollo, la cual está desde sus orígenes condenada a desaparecer porque engendra sus propias contradicciones debido al avance tecnológico que ocasiona dentro de las fuerzas productivas y que ella, como toda religión, es retrógrada frente a la nueva fuerza social que le da origen.

Nuestra fundamentación teórica es válida para el período Formativo u Horizonte Temprano, del cual tenemos evidencias concretas. Lo que se dice para posteriores períodos aún lo consideramos especulativo. El desarrollo de ello es un trabajo más detenido y amplio, a pesar que se tiene informes en fuentes escritas (crónicas que apoyan nuestro punto de vista). Nos proponemos desde ya desarrollar tres conceptos que apoyan nuestra hipótesis: el concepto del dios Wiracocha, el concepto de oráculos y pacarinas, y el concepto de proselitismo religioso o especialización de centros ceremoniales.

Otro aspecto que se deriva de nuestro trabajo es si la presencia de la divinidad felínica se limita a determinada área o trasciende a ésta. Nuestra actitud en este caso nos llevaría a la simple recopilación de rasgos. Esto no nos agrada

sobre manera. Pensamos que si en determinada área existe la tendencia de las representaciones felínicas, ella no es producto de la difusión de rasgos como hasta ahora se ha venido estudiando. Para nosotros se trata de un proceso histórico-social ocurrido en las primeras sociedades ágrafas, en donde el felino representado es la mejor manera de expresar una ideología religiosa socialmente aceptada (la cual es consecuencia del desarrollo económico) para mediatizar las contradicciones entre hombre y naturaleza. Visto de esta manera, la representación felínica no puede entrar en el limitado concepto de área, ni ser entendida como difusión de rasgos. Lo más importante es la idea socialmente aceptada de acuerdo a la infraestructura económica, motivo por el cual ella se generaliza en todas las surgentes sociedades ágrafas de área andina.

Agradecimientos

Junto con mis maestros, los doctores Matos, Lumbreras y Fung, estos años de participación en el Seminario de Historia Rural Andina, y en la Dirección de Proyección Social, trabajando al lado del Dr. Pablo Macera, han sido una valiosa experiencia. Debo también mi formación a mis amigos Peter Kaulicke, Isabel Flores y Jaime Miasta.

Fue la inquietud entusiasta y casi exigente de Pablo Macera, al ver los hallazgos de nuestra excavación, que nos condujo a realizar este ensayo. Yo jamás pensé hacerlo. Con el material en mis manos me sentía en limbo. Relacionar el arte, arqueología y etnohistoria era fundamental para el caso si se quería lograr un objetivo. Cuán valiosas resultaron aquí nuestras conversaciones con Emilio Choy en un curso de Arqueología como Ciencia Social. Gran parte de este trabajo son ideas de Emilio Choy, recordado maestro autodidacta y padrino de nuestra promoción (1973). Por eso, a todos ellos van mis reconocimientos de alumno sincero. Poco o nada se hubiera hecho en Pacopampa sin la tenaz persistencia de Pablo Macera y la Dirección de

Proyección Social por conseguir de la Universidad de San Marcos un presupuesto para nuestros trabajos. Soy testigo de las documentaciones que ello implicó para obtener dicho presupuesto. Fue valioso el apoyo que recibimos del ex rector Juan de Dios Guevara y otras autoridades administrativas, como Elmo de la Vega, Eduardo Nakajata y otros más, sin cuyo apoyo no hubiera sido posible el trabajo de campo.

En nuestro trabajo de campo debo agradecer sinceramente a todos los alumnos de arqueología que participaron conmigo. Quizás de mil maneras hice que esto sea posible porque como alumno sentía la necesidad de que ellos participaran en los trabajos de campo, sin distinción de clases ni grupos, ni con el objeto de hacerlos presos para mi conveniencia.

No puedo decir que les di mucho porque casi aprendimos juntos. Entre bromas de igual a igual y con rectitud en el campo, supimos llevar armoniosamente nuestro proyecto.

Temporada 1975-1976 en Tacabamba y Pandanche, con Graciela Fattorini y Noe Jave Calderón. Temporada 1976 en el sitio de La Capilla, con Nadia Carnero y Enma Guerra. Temporada 1977-1978 en el sitio de Capilla y Pacopampa, con María Bastián, Rey Moyano y Natalia Lara.

Mucho tendría que agradecer a ese pueblo de Pacopampa que siempre supo acogirme como un miembro más de su comunidad. Ellos en parte son responsables de este trabajo. Me acostumbé a ellos y pude renunciar fácilmente por una nueva temporada a las comodidades limeñas. En Pacopampa encontré el apoyo de don Crispulo Tapia, Asunción Peralta, Juan Anaya, Félix Fernández, Manuel Vergara, Jorge Pérez y juventud entusiasta por conocer los misterios de las ruinas de San Pedro de Pacopampa, que con sus plataformas, escalinatas, plazas y galerías siempre fue de inquietud para todos sus pobladores.

Mis agradecimientos también a las señoritas Irma, Gloria y Guisella, profesoras entusiastas del centro educativo de Pacopampa, que junto

con Haydee, Imelda, Amelia, Enma, Reyna, Manuel, Jorge, Roque y mucha juventud, a quienes nunca olvidaré por su gran ayuda en mis actividades de proyección social, haciendo más amena nuestra estadía en este pueblo.

En nuestras jornadas de campo, trabajaron para nosotros el siguiente personal:

Hidalgo Anaya Barbosa
 Evelio Araujo Tapia
 Silverio Villalobos
 Segundo José Araujo
 Serapio Villalobos
 Ramiro Guerrero Farro
 Santos Villalobos
 Antonio Araujo
 Neri Menor Vargas
 Augustín Cabada
 Neptalí Tapia
 Roque Fernández
 Marino Farro

A ellos agradezco su gran responsabilidad y preocupación por aprender, cada vez mejor, las técnicas de excavación en la arqueología.

No debo pasar por alto al señor Tomás Pérez, guardián de las ruinas, quien estuvo presente en todo momento que nos fue necesario. Gracias por brindarnos su humilde pero acogedora casa y por su ayuda para conseguir un local que nos sirva de depósito de los materiales excavados.

En el gabinete del Seminario de Historia Rural Andina de Lima ardua fue la tarea. Contamos con la valiosa ayuda de Fernando Herrera, alumno de arqueología, a quien se debe la dirección de dibujo, diagramación y picado de estenciles de nuestro trabajo, y con quien quedo en deuda, ya que él siempre quiso conocer Pacopampa, pero por innumerables circunstancias su visita hasta ahora está postergada. Dibujaron también para nosotros las señoritas Roxana Villalobos, Sonia Monterroso y el estudiante de arqueología Manuel Calderón. A todos ellos, mis agradecimientos.

Quiero aquí también expresar la ayuda que ha sido para mí, trabajar al lado de gente tan

buena y eficaz como Rosa Boccolini, Charo Jiménez, Nadia Carnero, Honorio Pinto, Francisco Merino, Álvaro Goicochea, Abraham Sánchez y Miguel Pinto, quienes de una u otra manera nos alentaron para salir adelante.

Todo esto, no es otra cosa que un gran esfuerzo que la Universidad San Marcos realiza en uno de los tantos programas de investigación existentes en el Seminario de Historia Rural Andina, que dirige el Dr. Pablo Macera, y que pese al ambiente caótico de intrigas en arqueología sigue adelante, echando por tierra las pretensiones de quienes encuentran en gente joven enemigos gratuitos.

1. La cerámica de Pacopampa

a) Generalidades

San Pedro de Pacopampa es un sitio arqueológico con un gran "centro ceremonial", ubicado en los andes norteños del Perú, distrito de Querocoto, provincia de Chota, departamento de Cajamarca (hoja Incahuasi-Cutervo de la Carta Nacional, entre las coordenadas 19° 1' latitud Sur).

En la literatura arqueológica empieza a ser conocida en el año de 1939, cuando Larco Hoyle recuperó en el sitio un monolito, una estela, varios morteros y mucha cerámica, todas con acentuado estilo chavinoide.

En 1966, después de 27 años de olvido, nuevamente hay interés en el sitio por parte del Dr. Pablo Macera, quien después de muchos esfuerzos buscó apoyo en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, incentivando a los arqueólogos Rosas y Shady. Ellos, en 1970, después de una buena temporada de trabajo de campo, publicaron su primer informe. Posteriormente, dentro del programa de investigaciones del Seminario de Historia Rural Andina, otros investigadores han realizado exploraciones y excavaciones en Pacopampa: Fung (1972), Kaulicke (1973-1974), Flores y Santillana (1974-1976).

Son pues varios los estudios que se han llevado a cabo en los últimos años, pero en ningún caso con un material tan diverso y casi completo como los que mostramos ahora.

Casi siempre la clasificación de tipos en la cerámica fragmentada tiene sus limitaciones, ya que ella no proporciona información necesaria para inferir aspectos que van más allá de una secuencia cronológica. Aún más, los criterios usados para la clasificación de esta fragmentería son a veces diversos y arbitrarios. El planteamiento del problema para Pacopampa, en este aspecto, es un caso ejemplar por falta de entendimiento entre los diversos estudios, lo que creo se debe al sello personalista de cada cual y a la insuficiencia del material encontrado por cada uno de ellos. Así, en varios años de investigación se tienen diferentes resultados. Este panorama aparentemente complejo para la cerámica Pacopampa solicitaba un nuevo entendimiento.

En resumen, las categorías o variables para seleccionar los tipos pueden ser muchas y hasta arbitrarias. El problema es saber qué tipos buscar, lo cual sí debe estar estrechamente vinculado con la problemática que se quiere resolver. Que los tipos reflejan en algo la realidad cultural y sean aprovechados para la interpretación social *“Lo importante de una secuencia no es que los tipos estén antes o después, sino en advertir cómo cambian los tipos en el tiempo, y cómo estos cambios están relevando cambios internos del proceso social”* (Lumbreras 1972).

Nuestro estudio es en parte un análisis de cerámica recuperada en las últimas excavaciones realizadas por nosotros en los años de 1976-1977, con la que ensayamos una tipología secuencial, fundamentada en el análisis cualitativo de los diseños, técnicas de incisión, manufactura y otros aspectos técnicos. Se usa la relación estratigráfica como punto de partida para evaluar diseños y técnicas empleadas en la elaboración de los ceramios. Por lo tanto, la tipología que se presenta tiene sentido cronológico.

1. b. Reseñas de excavación

El material que aquí presentamos fue obtenido en excavaciones de una pequeña área doméstica colindante al centro ceremonial, lo que supone que la cerámica no necesariamente es de carácter ceremonial, denominada La Capilla, sino más bien está relacionada al servicio doméstico en general.

Se excavó todo el contexto de una vivienda muy peculiar, al aparecer semi-subterránea, de forma alargada, a manera de pozo cavado sobre el suelo duro (lutita en descomposición), cuyo contorno con muchas piedras sueltas al parecer sirvieron de defensa y apoyo al techo de la vivienda, lo cual se presume que era de forma cónica o cúpula. En el lado norte de su interior está rodeado de desniveles a manera de poyos o asientos. Por su forma semi-subterránea dicha vivienda la bautizamos con el nombre de “casa-trinchera”.

Encima de esta ocupación hay dos estratos cuya estructura es: un piso de cascajo amarillo asociadas a estructuras de formas rectangulares, con tumbas intrusivas y cerámica de un estilo muy conocido que está relacionado con Chavín expansivo (Formativo Tardío).

Con la finalidad de detectar áreas de actividades dentro de la vivienda “familiar”, hubo una minuciosa ubicación tridimensional de los elementos, los que en el caso de la cerámica nos han permitido, además, juntar fragmentos de una misma vasija. No hubiera sido posible encontrarlas de haber excavado en pozos o angostas trincheras. Estos fragmentos unidos han ayudado a la observación de interesantes diseños y formas, los que a la vez nos sirvieron de base como una de las categorías para separar tipos.

1. c. Categorías de análisis

- A. Técnicas de las incisiones.
- B. Diseños.
- C. Acabado de superficie.
- D. Manufactura.

E. Pasta, temperante.

F. Formas.

Utilizamos las técnicas en las incisiones porque mediante ellas se puede captar el desarrollo evolutivo del avance o declinación tecnológica o el proceso hacia la especialización. Los diseños los tomamos para trazar el orden de presencia o ausencia de ciertos rasgos o imágenes que son frecuentes en la cerámica de Pacopampa. El acabado de superficie se correlaciona con los dos anteriores para captar el grado de tecnología; la manufactura es importante para entender la fuerza de trabajo empleada o para detectar avances tecnológicos, como por ejemplo el uso del molde.

1. d. Tipos. Descripción

Tipo I: Zonas punteadas y aplicadas

Es el tipo que combina diversas formas de punteados entre zonas incisas o tiras cortadas y botones aplicados. Existe en altos porcentajes en los E-6 y E-7, por lo cual los consideramos correspondientes a la cerámica más antigua en el sitio de La Capilla-Pacopampa. Algunos fragmentos semejantes fueron encontrados por Peter Kaulicke, en base a los cuales plantea una Fase Inicial para el sitio de Pandanche (1975).

Fragmentos de este tipo suelen aparecer hasta el E-3. La presencia de decoraciones punteadas que se combinan con las tiras aplicadas nos hace suponer que este tipo comparte una tradición costeño-selvática en el área de Pacopampa.

Las incisiones son punzocortantes. Los trazos delimitan áreas punteadas o forman escalones alrededor del cuello de pequeñas ollas, ejecutados sobre pasta fresca lustre mate (sin bruñir). A veces también delimitan zonas pulidas o con baño de rojo de óxido de hierro. Los punteados son diversos y bastantes profundos; los hay triangulares, ovoides, redondos, sesgados, etc. (Fig. 4). Son muy comunes también las tiras cortadas o aplicadas con la uña. Éstas dividen zonas pulidas y zonas de lustre mate o sin pulir (Figs. 1 y 2).

Frecuentemente también son comunes el pastillaje aplicado en forma de botones. Hay casos en que se combinan botones y tiras cortadas, como en la Figura 1 a, b, c.

Los diseños, en este tipo, son lineales geométricos de forma escalonada, semicírculos pendientes el contorno de la vasija, líneas bruñidas entrecruzadas en el gollete. No existen motivos figurativos o zoomorfos.

La manufactura casi siempre es por piezas o enrollamiento. Las aplicaciones son con la uña o con caña. Se usan también punzones, bruñidores como herramientas. A veces se pintan franjas con pintura roja naranja de óxido ferroso.

La pasta es de negro claro, con temperante de feldespato a manera de puntos blanquecinos.

El acabado, interiormente muy bien pulidos de color marrón claro; la cara externa pulida en la base y lustre mate en el cuerpo, en donde a veces se le pinta de color rojo naranja.

Formas

Las formas características de este tipo son: cuencos de paredes cerradas hacia el interior y base curvada, algunas de perfil compuesto; ollas pequeñas de cuello ancho y expandido; también ollas alargadas y en forma de zapato (Figs. 6 y 7).

Tipo II: Inciso en pasta fresca

Es el tipo mal llamado inciso cortante, de mayor representatividad porcentual. Estratigráficamente persiste de principio a fin, de manera que forma parte de una tradición de Pacopampa y, por lo tanto, es la más representativa del sitio.

Se caracteriza por tener incisiones punzocortantes, acanalados regularmente profundos, trazados con un gran dominio de líneas rectas y curvas para formar los diseños sobre el contorno externo de la superficie lustre mate o sin pulir, estando ésta aún fresca o sin secar (Figs. del 8 al 19).

Hasta la fecha se han encontrado hasta ocho diseños, los cuales adornan el contorno externo

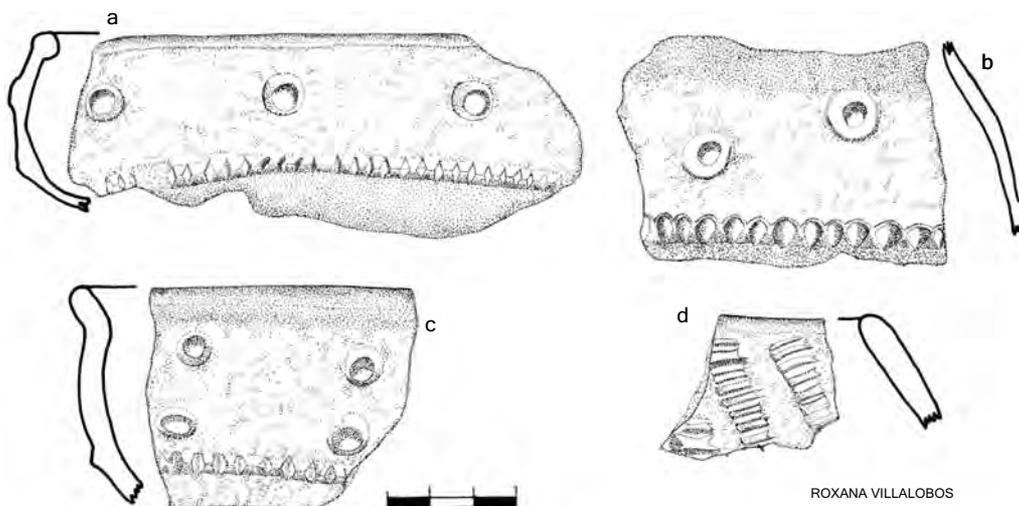


Figura 1. Bordes de cuencos incluyendo perfiles de bordes. Su característica es: interiormente muy pulido, el exterior con lustre mate en la parte media superior y lustre pulido en la media inferior, incluyendo la base. a) 517, de paredes delgadas, curvadas interiormente, su decoración es de botones aplicados con caña entre la base y el cuerpo; b) 993-5, similar, se diferencia de la anterior por tener banda de pintura roja-naranja, de óxido de hierro en la parte media superior; c) 508-7, similar a la primera pero con labios expandidos; d) 591-4, vasija cerrada, con tiras cortadas aplicadas en forma diagonal al borde del labio.



Figura 2. 494-6, fragmento de olla pequeña, con perfil de borde, cuello semi expandido, exteriormente decorado con líneas incisas en forma escalonada; superficie exterior contrastante entre lustre mate y lustre pulido separados por una cinta cortada aplicada entre el cuerpo y la base.

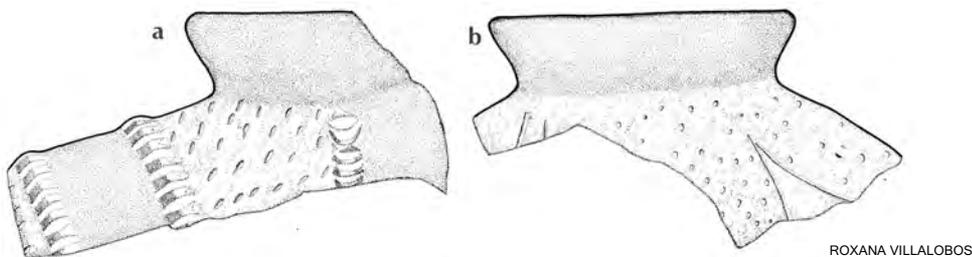


Figura 3. Fragmentos de ollas. Interior alisado y exterior contrastante entre lustre mate y lustre pulido. A) 1005-5b, olla en forma de botín, decorada en forma punteada en zonas separadas por cintas cortadas aplicadas al contorno; b) 871-3, olla de forma globular decorada con incisiones punteadas dentro de áreas con líneas incisas.

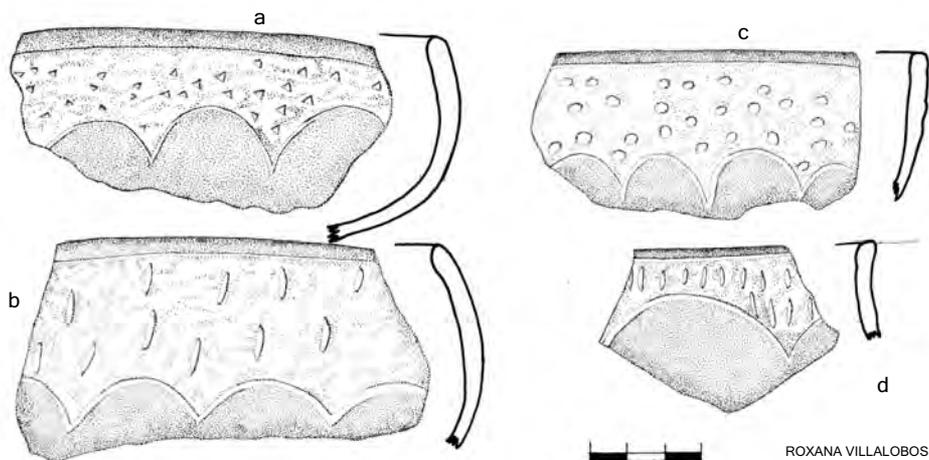


Figura 4. Fragmentos de bordes de cuencos, incluyendo perfil de bordes; interior pulido y exterior contrastante entre lustre y mate decorados con punteados dentro de zonas incisas. a) 944-3, con punteados triangulares; b) 972-4, punteados ovoides; c) 972-4, punteados redondos; d) 944-3, punteados en forma de lluvia.

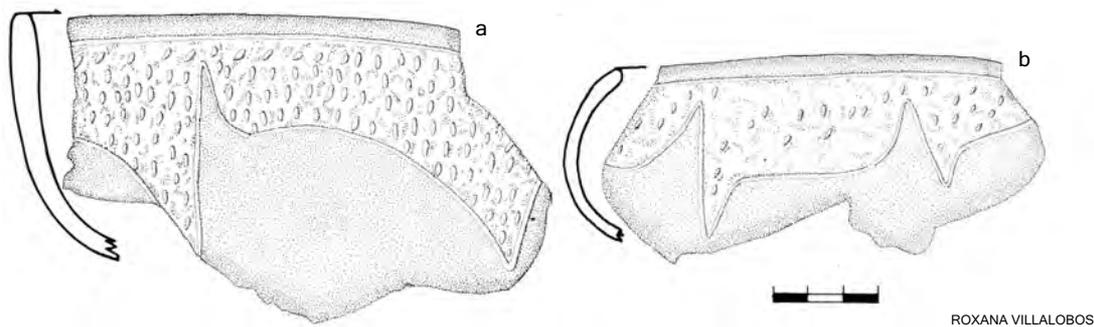


Figura 5. Fragmentos de cuencos, incluyendo perfiles de sus bordes; interiormente muy pulidos, exterior contrastante entre lustre mate y lustre liso; decoración punteada en lustre mate delimitada por líneas sinuosas incisas en su contorno. Su color es marrón-naranja. a) 501-6; b) 980-3.

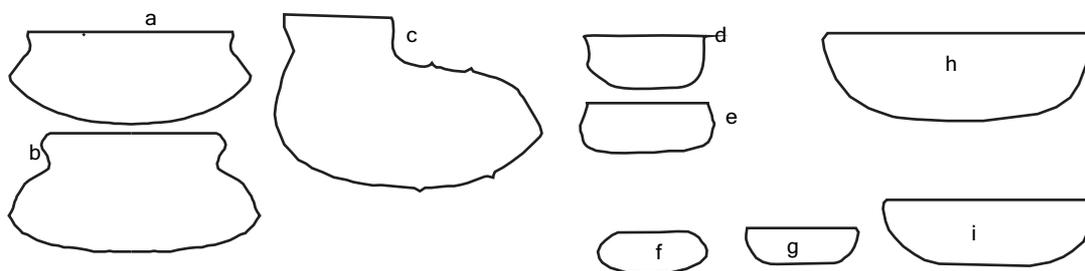


Figura 6. Forma de vasijas de tipo zonas punteadas con aplicaciones. Fueron reconstruidas en base a fragmentos de bordes. a) muestra en su perfil un ángulo entre la base y el cuerpo; b) de perfil compuesto o carenado por la presencia de una tira aplicada entre la base y el cuerpo de la vasija; c) en forma de bota o zapato, es otra de las características de este tipo.

Figura 7. Otras formas de vasijas reconstruidas, en tamaño reducido. Pertenecen al tipo zonas punteadas con aplicaciones (d, f, g, h); h,i) formas del tipo inciso en pasta fresca.

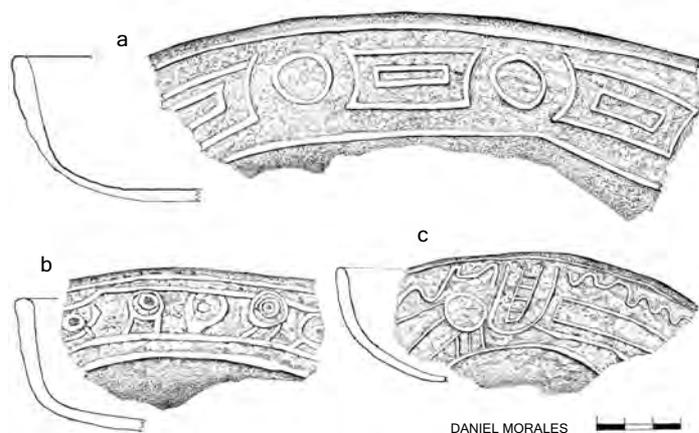


Figura 8. Fragmentos de cuencos de la Fase Inicial, incluyendo sus perfiles de bordes, de tamaño normal; de color negro opaco, interiormente muy pulidos, el exterior de lustre mate decorado con líneas geométricas, con ausencia de diseños felínicos. a) 1039-6; b) 1041-7; c) 1041-7.

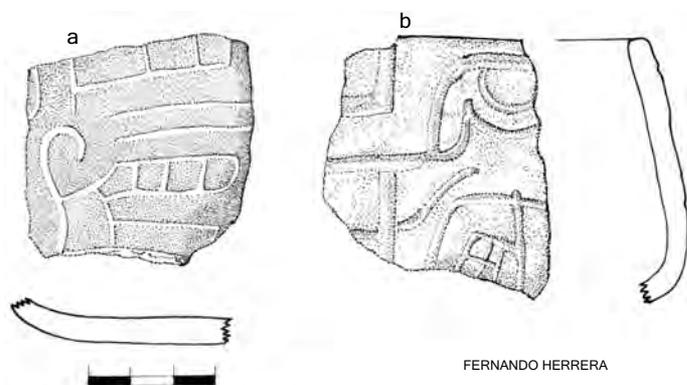


Figura 9. Fragmentos de cuencos de la Fase de Apogeo, en tamaño natural, incluye perfiles, color marrón oscuro decorado con motivos felínicos. a) 988-5, decoraciones felínicas con líneas incisas sobre pasta fresca en la base del cuenco (similar al tipo ofrendas de Chavín); b) 1024-6, decoración felínica trazada con líneas anchas sobre pasta fresca.

del cerámico. Cabe destacar entre ellos: 1) cabezas de felino antropomorfo, 2) cabezas de lechuzas, 3) serpientes, 4) escalonados, 5) figuras geométricas y otras (Figs. del 9 al 19). La mayoría de estos diseños los encontramos en cuencos debajo de una línea que contornea el borde del cuenco, o dentro de las líneas paralelas, como también dentro de paneles hexagonales separados por figuras geométricas (Figs. 12 al 14).

El estilo es bastante desarrollado por el uso simbólico de los elementos que la componen. Predominan las representaciones de perfil, las cuales duplicadas en simetría dan origen a una cara frontal (Fig. 62).

Obviamos la descripción en detalle de todos los diseños. Los dibujos que presentamos ilustran bastante al respecto.

En cuanto al acabado de la superficie, en el caso de vasijas abiertas, el interior es muy bien

pulido. Éste a veces compromete el labio exterior del cuenco. El contorno externo es sin pulir o lo que comúnmente se llama lustre mate. La base, al igual que el interior, es también pulida. Raras veces el diseño aparece delimitado por zonas pulidas, como en el caso de la Figura 15.

La manufactura en este caso es muy importante, ya que se ha descubierto un proceso de trabajo detectado a partir de la técnica de incisión en pasta fresca, la cual fue ejecutada cuando la vasija aún estaba húmeda. Luego, estando la pasta a punto de cuero a casi seca, se hace el pulido del interior y de la base. Este proceso, a su vez, supone: 1) El desconocimiento de las técnicas de la incisión pulida, lo cual es confirmado por la ausencia en los estratos más profundos y sólo aparece posteriormente asociada a la cerámica identificada como Chavín expansivo. Estas técnicas de incisiones pulidas se consiguió debido a un

proceso de aprendizaje que va de lo más simple a lo más elaborado. 2) El uso de molde en la manufactura de cuencos, ya que la incisión en pasta fresca supone para hacerla un soporte, que para el caso vendría a ser el molde. Sin molde hubiera sido casi imposible ejecutar los diseños incisos por la consistencia fresca del cerámico que no permite este trabajo. Aparte de lo mencionado, se ha observado también que el punto de inflexión para formar la base es más delgada, lo cual supone de igual manera el uso del molde, que quizás puede ser un mate (*Lagenaria*) o un molde de barro. Estas observaciones de gran importancia fueron ensayadas por el arqueólogo Víctor Chang Joo.

La pasta es fina, de color claro o negra, con buena distribución del temperante que es una combinación de finos gránulos de feldespato y cerámica molida de color ceniza y rojiza.

Las formas más comunes son: cuencos de paredes rectas inclinadas hacia afuera, casi todas en el mismo ángulo de inclinación; algunas ollas sin cuello de boca anchas (Figs. 7, h, i y 20, j, k) y vasijas moldeadas aún no bien identificadas.

Tipo III: Inciso en pasta seca (grabado)

Conocido como inciso superficial por Rosas y Shady (1970). Es el tipo que porcentualmente ocupa el segundo lugar, aparece desde el E-6 al E-2. Estamos aquí frente a una nueva técnica, el grabado, o incisión en pasta seca; caracterizada por ser finamente delgada y superficial, trazada con punzón agudo, sobre pasta o superficie pulida que, con el trazo de las incisiones, es rota o desastillada. Ésta es una prueba que el proceso cambia, a diferencia que el anterior, empezando con el pulimento de la superficie estando el cerámico a punto de cuero, y cuando ya estaba seca y pulida, se trazaron las incisiones a manera de la técnica de grabado en mate o *lagenaria*. Esta imitación, secuencialmente, vendría o viene a ser en Pacopampa más antigua que las técnicas de incisión pulidas que se usan en la cerámica chavinoide que aparece en Pacopampa.

Este proceso de desarrollo de las técnicas de incisión que en Pacopampa empezaría con incisiones en pasta fresca, es incrementada luego con las técnicas de incisión en pasta seca y posteriormente por las técnicas de incisiones pulidas. No es arbitrario, toda vez que tiene su base en el orden estratégico.

Los diseños están reducidos sólo a tres: las líneas escalonadas (Fig. 21a), triángulos pendientes en el contorno de la vasija (Fig. 22b) y en figuras felinizadas (Figuras 23 al 26). Estos diseños se presentan casi siempre en el contorno de la vasija, en bandas de líneas paralelas incisas ó paneles hexagonales limitados por figuras trapezoidales y escalonados (Figs. 24 y 25).

De toda el área excavada, sólo en E-3 se han encontrado muchos fragmentos de finos vasos muy bien pulidos y adornados con diseños felinizados, unos con guardillas en los contornos y el diseño dentro de paneles hexagonales (ver Figura 24), otros diseñados libremente y ejecutados en todo el contorno exterior (Figura 25).

El acabado de superficie es pulido brillante de color rojo o negro. En el caso de vasijas abiertas el pulido es en ambas caras. Existen también algunos casos en que las incisiones llevan pintura post-cocción (Fig. 22c).

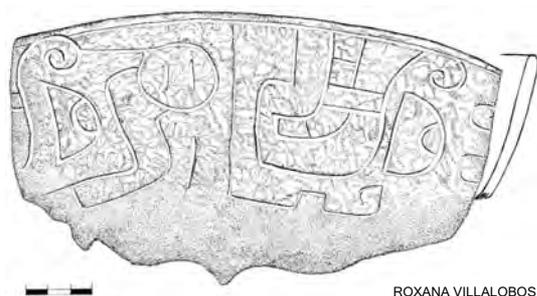
Manufactura

Se presume que en el caso de cuencos existe el uso del molde. El proceso de manufactura del cerámico, como se puede notar en la descripción técnica, fue realizado por etapas.

Pasta fina, poco porosa y de color negra; el temperante más usado es el feldespato, del que según muestras geológicas pertenecen a la misma arcilla de la zona.

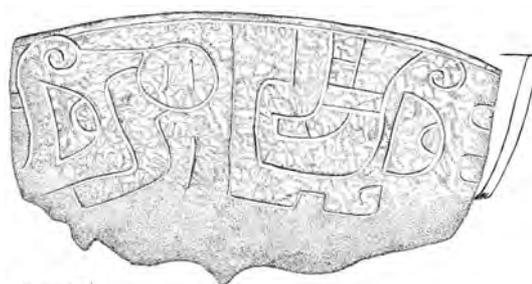
Formas

Las más comunes son cuencos de base plana, de paredes rectas con fuerte inclinación externa a manera de plato. Hay también botellas globulares de un solo pico sin reborde, a veces con asa cintada (Fig. 28 c). También existen de asa estri-



ROXANA VILLALOBOS

Figura 10. 900-3, fragmento de cuenco de la Fase de Apogeo, incluyendo perfiles de bordes, color negro claro, interior muy pulido, exterior con lustre mate y diseños felínicos, con pintura roja post-cocción.



ROXANA VILLALOBOS

Figura 11. 454-4, fragmento de la Fase de Apogeo, incluye perfil de borde, de color negro opaco, interior pulido, exterior con lustre mate y diseños felínicos.

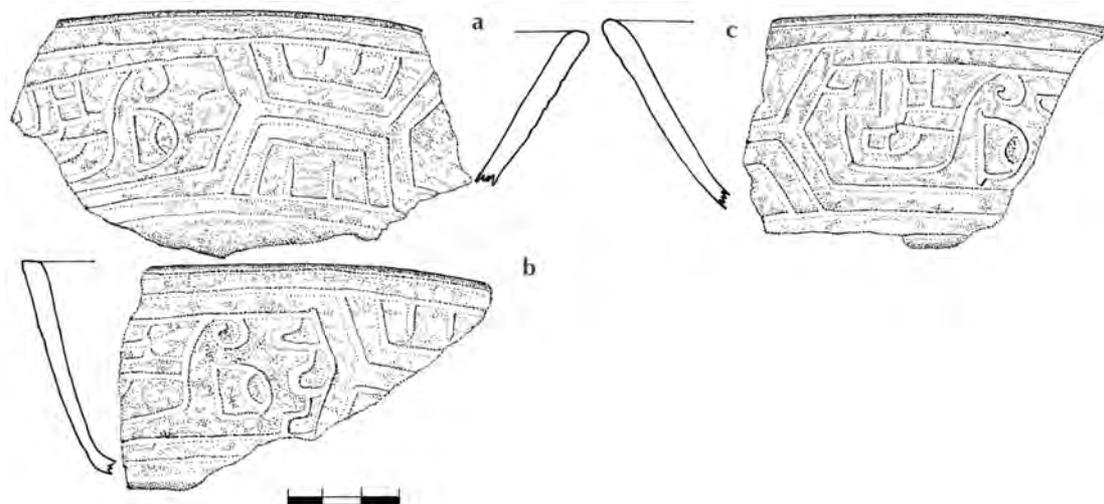


Figura 12. Fragmentos de la Fase de Apogeo, incluyendo perfil de borde, de color negro opaco, superficie interna pulida, superficie externa con lustre mate y diseños felínicos dentro de paneles hexagonales. a) 1041-7; b) 1047-7; c) 1041-7.

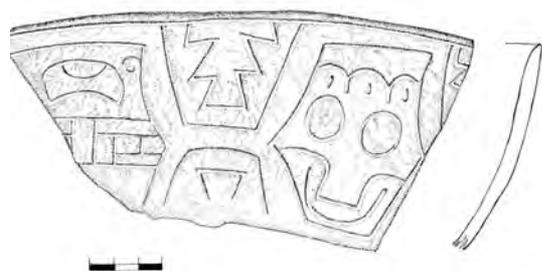


Figura 13. 887, fragmento de cuenco de la Fase de Apogeo, incluyendo perfiles de borde de color negro opaco, de interior pulido y exterior con lustre mate; decorado con diseños de caras de frente y de perfil dentro de paneles hexagonales.

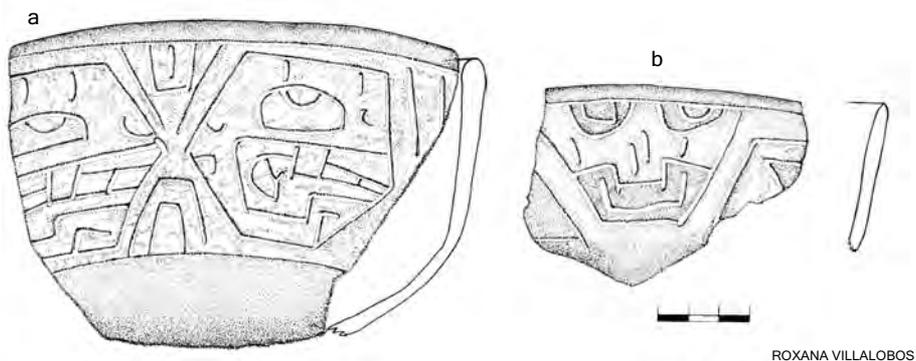


Figura 14. Fragmentos de cuencos de la Fase de Apogeo, de tamaño natural, incluyendo perfil de bordes, de color negro, superficie interna pulida y superficie externa con lustre mate y diseños de caras felínicas dentro de paneles. B) 972-4, con pintura post-cocción.

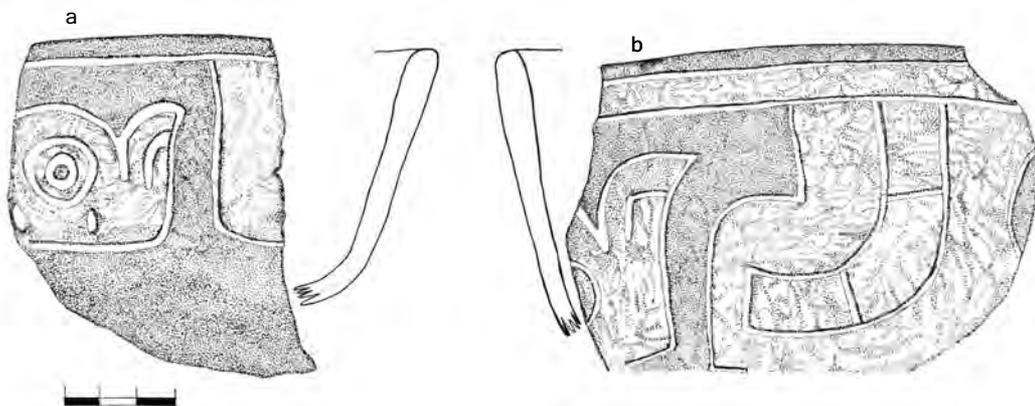


Figura 15. Fragmento de cuencos de la Fase de Apogeo, incluyendo perfiles de bordes, color marrón oscuro, interiormente muy pulido, exterior con lustre mate y diseños de falcónidas. a) 1037-6; b) 839-5.

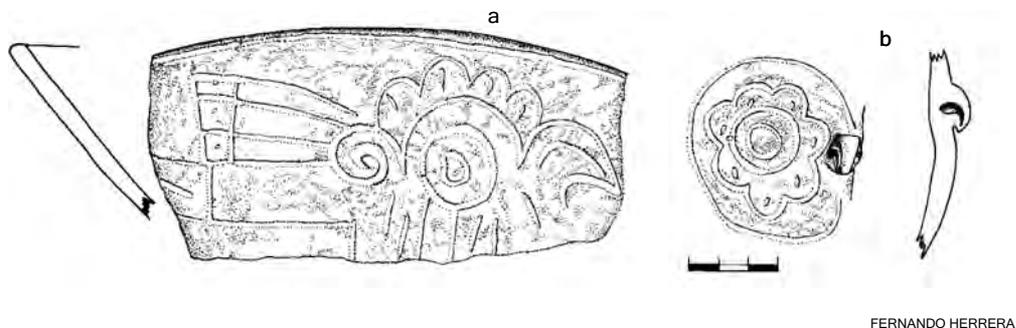


Figura 16. Fragmentos de cuencos de la Fase de Apogeo, incluyen perfiles de bordes. a) 839-5, con diseños de falcónidas; b) 1039-6, vasija cerrada con diseño de lechuza que muestra ojos en forma de flor y pico encorvado en

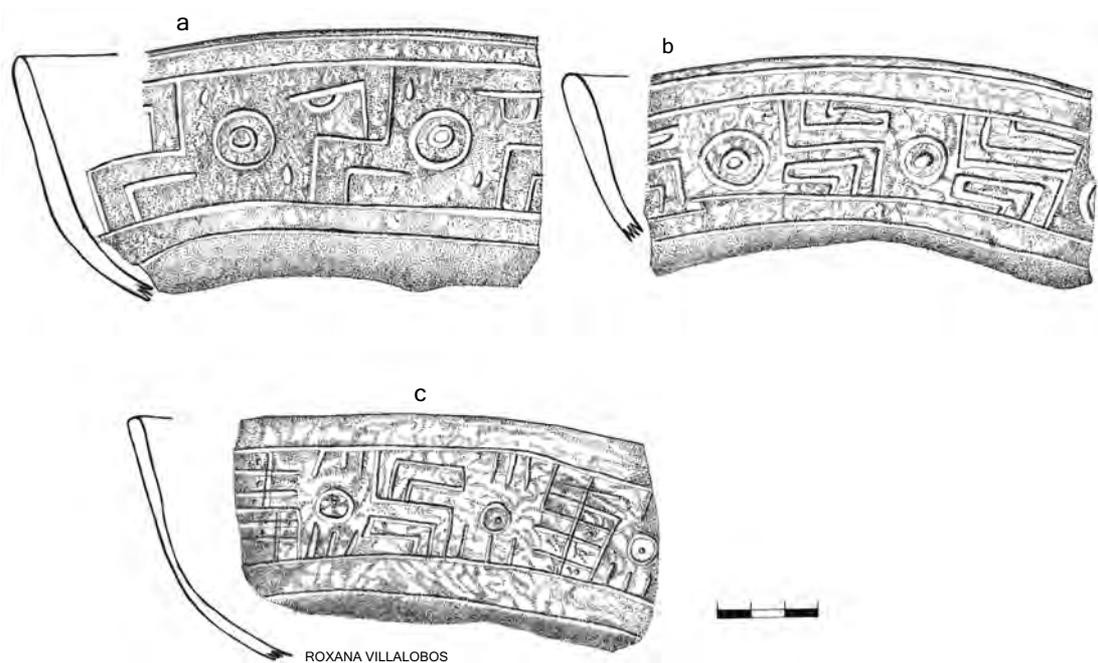


Figura 17. Fragmentos de cuenco de la Fase de Apogeo, incluyendo perfiles de bordes, de color negro, superficie externa con lustre mate y diseños de cabezas de falcónidas entrelazadas-entrabadas. a) 974-4; b) 965-4; c) 811-3.

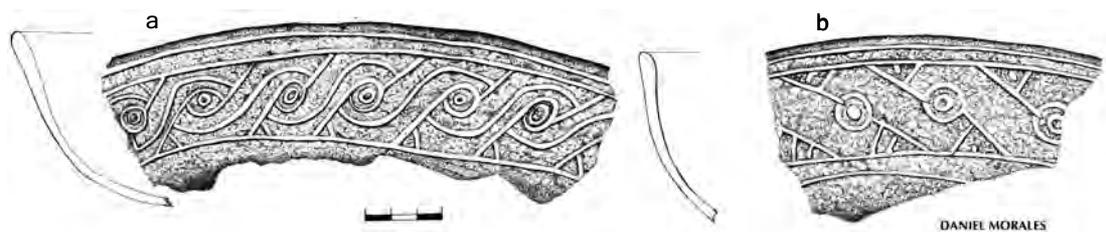


Figura 18. Fragmentos de cuencos de la Fase de Apogeo, de tamaño natural, incluyendo perfiles de bordes, de color negro opaco, con superficie interna pulida y superficie externa con lustre mate, con diseños en el contorno formando cabezas estilizadas de falcónidas. a) 948-3, en base a líneas onduladas; b) 943-3, en base a líneas rectas formando trenzados.

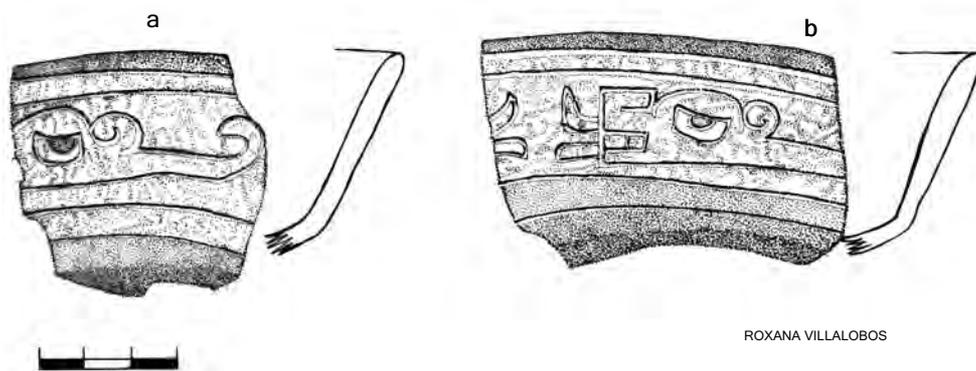


Figura 19. Fragmento de cuenco de la Fase de Apogeo, incluyendo perfiles de bordes, de color marrón oscuro, interior pulido, exterior con lustre mate y diseños de serpientes. a) 973; b) 887-5.

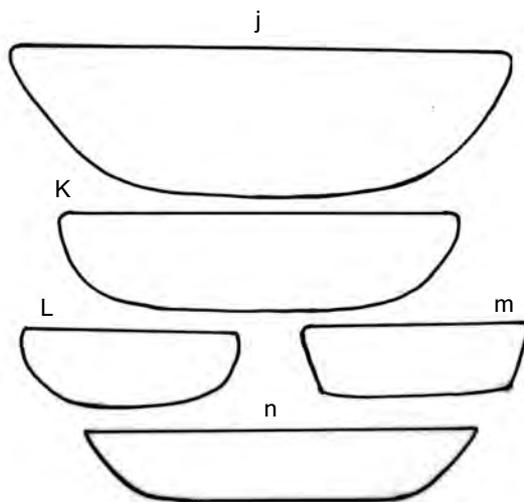


Figura 20. j y k) reconstrucciones de formas de cuencos de tipo Inciso en Pasta Fresca; l, m, n) cuencos del tipo pulido inciso en pasta seca o Grabado.

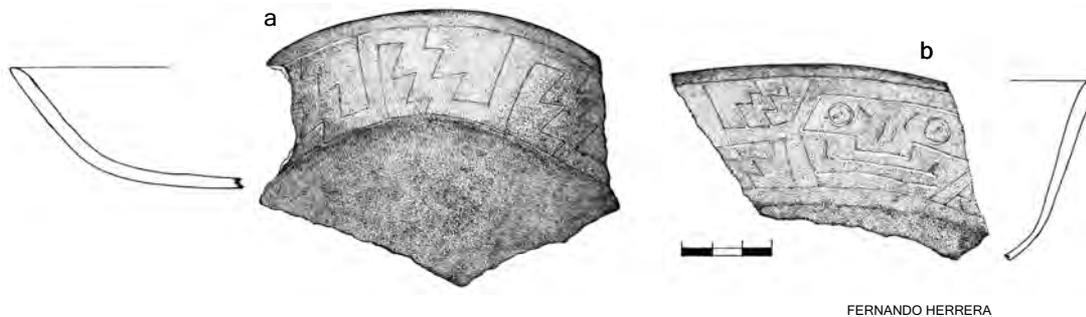


Figura 21. Fragmentos de cuencos, incluyendo perfil de bordes, muy bien pulidas ambas caras, de color negro, decorado externamente. a) 565-3, con líneas escalonadas; b) 439-3 con caras entre paneles hexagonales.

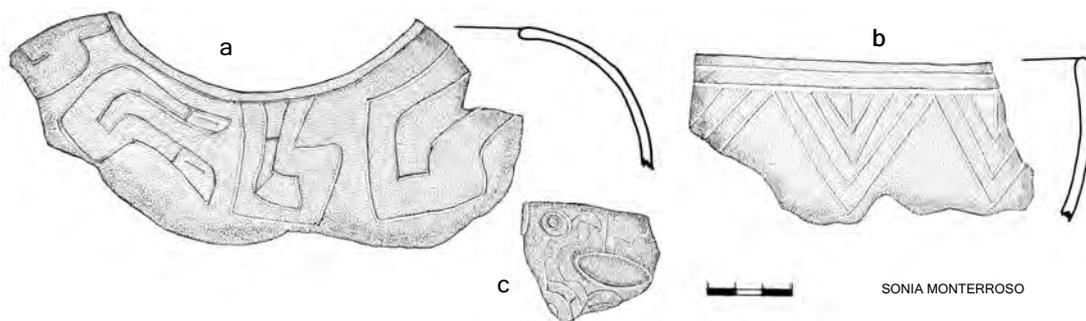


Figura 22. Fragmentos de vasijas, incluyendo perfil de bordes. a) 475-6, pertenece a un canchero con decoraciones de segmentos de cuerpos (piernas, bocas, ?), algo similar a Sechín; b) 940-6, fragmento de botella con motivos de ave y con pintura roja post-cocción en las incisiones. c) Fragmento pequeño con motivos geométricos.

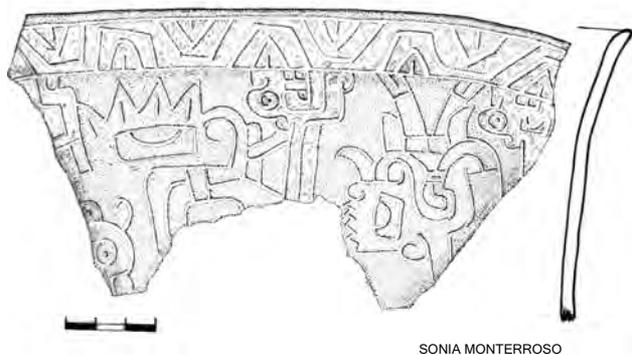
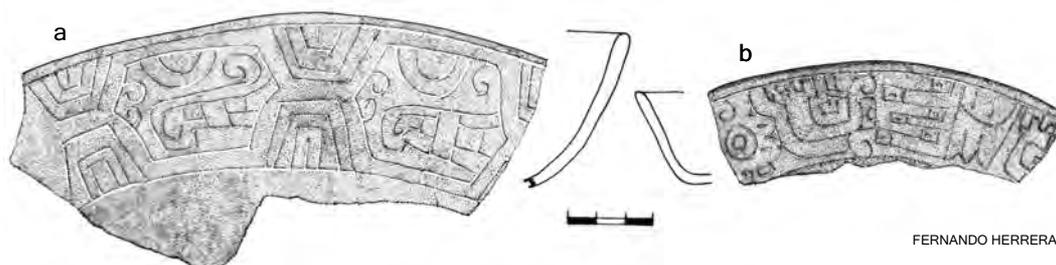


Figura 23. Fragmento de vaso, incluyendo perfil de borde.

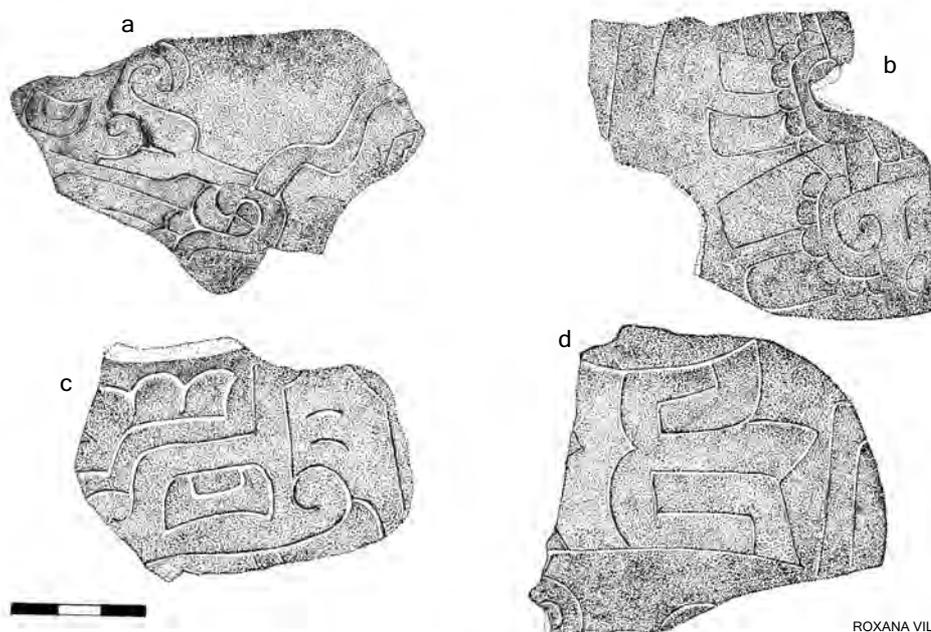


Figura 24. 790-3, vaso casi completo, de color negro muy pulido en ambas caras, el contorno externo decorado con motivos felínicos dentro de paneles hexagonales, a ambos extremos está decorado con cabezas de falcónidas a manera de guardillas entrelazadas. Es el ejemplar más completo de nuestra excavación. Sus fragmentos se encontraron dispersos en el estrato 3, intruyendo el estrato 4.



FERNANDO HERRERA

Figura 25. Fragmentos de cuencos incluyendo perfiles de color negro pulido en ambas caras. a) 806-3, decorado con motivos felínicos entre paneles hexagonales; b) 928-3a, cabezas felínicas sin paneles.



ROXANA VILLALOBOS

Figura 26. Fragmentos de botellas de color negro muy pulido, decoradas con motivos felínicos, recargada de adornos adyacentes. a) 930-3, ojo felínico; b) 930-3, boca con dientes cruzados; c) 992-5, ojo felínico; d) 1030-5d, fragmento de cola.

bo, algunas con hombros y otras redondas y anchas (Fig. 28-by a).

Otras novedades de formas en este tipo es la presencia de felinos en cancheros con mango (Fig. 27 a). Aún más novedoso que los anteriores es la presencia de finos vasos de base plana, paredes casi en ángulo recto con una ligera acampulación en el contorno superior (Fig. 27, b, c y d). De éstos algunos poseen asa y pintura rojas post-cocción en las incisiones.

Tipo IV: Modelado inciso escultórico

Las representaciones escultóricas en la cerámica de Pacopampa son constantes, pero en bajos porcentajes en todas las sucesiones estratigráficas. Puede decirse que tiene mayor representatividad porcentual en el E-5, para luego disminuir hasta estar casi ausente en el E-2.

Dentro de este tipo hemos agrupado taxonómicamente los siguientes motivos: estatuillas, animales felinizados, figurinas, personajes y ani-

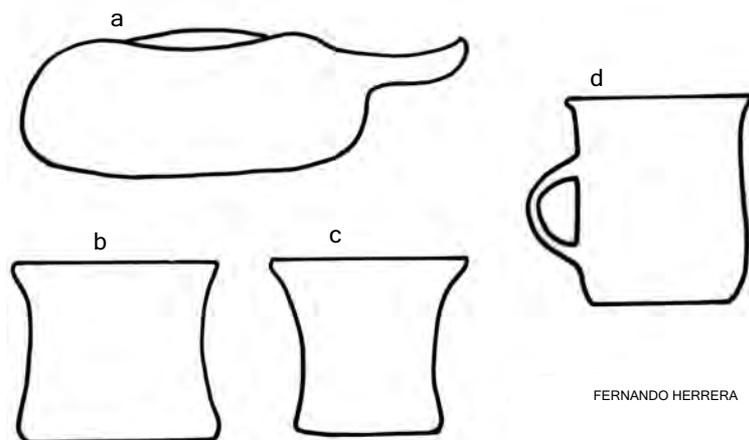


Figura 27. Reconstrucción de formas de vasijas de tipo pulido inciso en pasta seca o grabado, tamaño reducido. a) canchero; b) vaso; c) vaso acampanulado; d) vaso con asa.

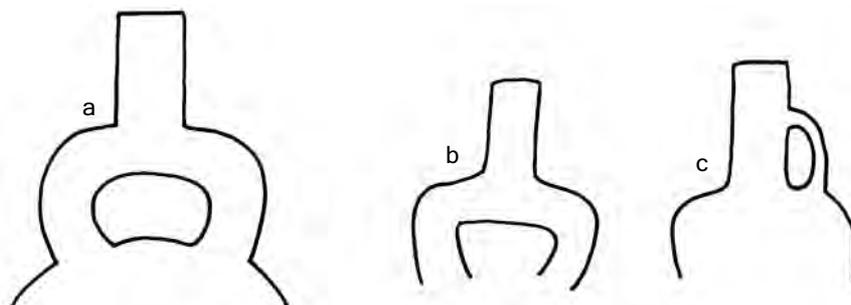


Figura 28. Formas de vasijas del tipo anterior. a) gollete estribo de hombros redondos; b) gollete de hombros trapezoidales; c) gollete o pico con asa cintada.

males de la fauna silvestre; muy aparte también existen sellos.

Estatuillas

Son muy comunes en los E-5 y E-6 de los que vienen los fragmentos más representativos. Se trata de figuras masculinas, cuidadosamente modeladas, en las que se trata en forma especial los rasgos faciales. Estos rasgos tienen características especiales que merecen destacarse: estilísticamente es un personaje que encarna una forma indeterminada, pero ejemplar y universal; siempre es de largas patillas, nariz recta y con hueco, ojos en bajo relieve y con pintura rojo naranja post-cocción. Sus orejas son de forma rectangu-

lar, sumamente largas y con un hueco debajo del pabellón. La cabeza es aplanada en la parte superior. Hay un contraste entre el pelo de color negro muy bien pulido y el acabado con lustre mate de la cara que en muchos casos es tatuada o pintada. La forma del cuerpo es tubular alargada, se diseña con líneas incisas un pectoral que le cubre el pecho y la espalda; los brazos son desnudos, delgados y largos, terminando en manos con dedos anchos en posición vertical. No se modelan las dos piernas, que terminan en un pedestal cuadrado en donde sólo se aprecia la punta de los pies aparentando tener un vestido a manera de *cushma*. Debieron tener varios tamaños. De las que reconstruimos, una de ellas mide aproxima-

damente 48 cm de largo (Figura 36). Existen también otros fragmentos que pertenecen a grandes y pequeñas estatuillas (Figuras 29 y 30 a 31 y 32).

Felinos

Se presentan en vasijas cerradas, como en el caso de botellas de un solo pico en las cuales se modelan los rasgos más saltantes del felino, como la boca, los ojos, algunas tienen pintadas

con pinturas post-cocción (Figura 30 b-c y d); b y d presentan ojos con pestañas y lagrimones en alto relieve.

Figurinas

Los encontramos en E-4 y 7. Son pequeños, de aproximadamente 4 cm de largo; son de arcilla cocida, cara pintada de blanco y rojo en la incisión; los brazos en forma de pequeños apéndices,

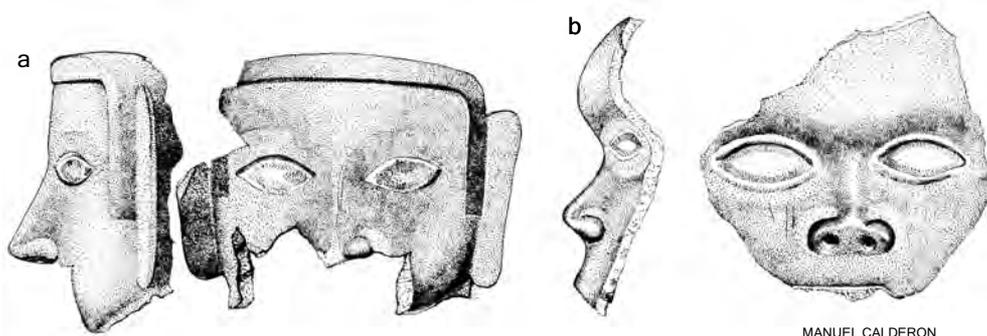


Figura 29. Fragmentos de estatuillas. a) 171-5, fragmento de cara humana, con pintura post-cocción de color rojo-naranja en los ojos y el contorno del pelo y orejas; sus rasgos son ojos grandes, orejas alargadas exageradamente, largas patillas, se contrasta el lustre mate de la cara y el lustre muy pulido del pelo; b) 568-3, otro fragmento de cara de estatuilla, en este caso de rasgos negroides, nariz ancha y arcadas frontal prominentes; de color marrón oscuro muy pulido.

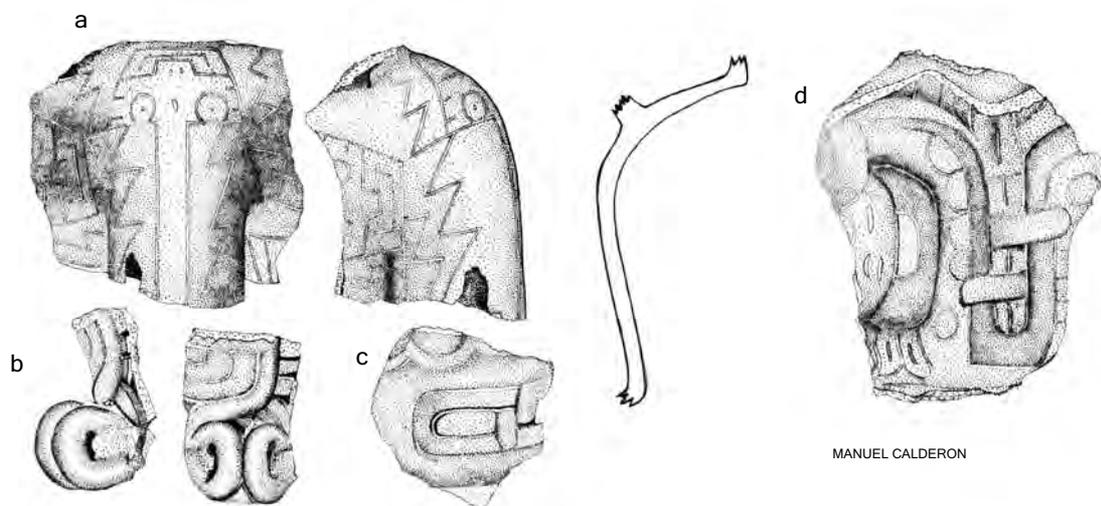


Figura 30. Fragmentos de figurinas. a) 601-5, fragmentos con líneas incisas finas que modelan cabezas-trofeo entre líneas aserradas y decoradas, con pintura post-cocción de color naranja y rojo; b) 597-5, fragmento de figura modelada que muestra rasgos de ojos con pestañas y volutas; c) 126-4, fragmento de boca felínica; d) 604-5, fragmento de botella, incluye perfil de borde, modelada en forma felínica, donde se nota la boca con colmillos cruzados y ojos con lagrimones y cejas sobresalientes. También lleva pintura roja y naranja post-cocción.

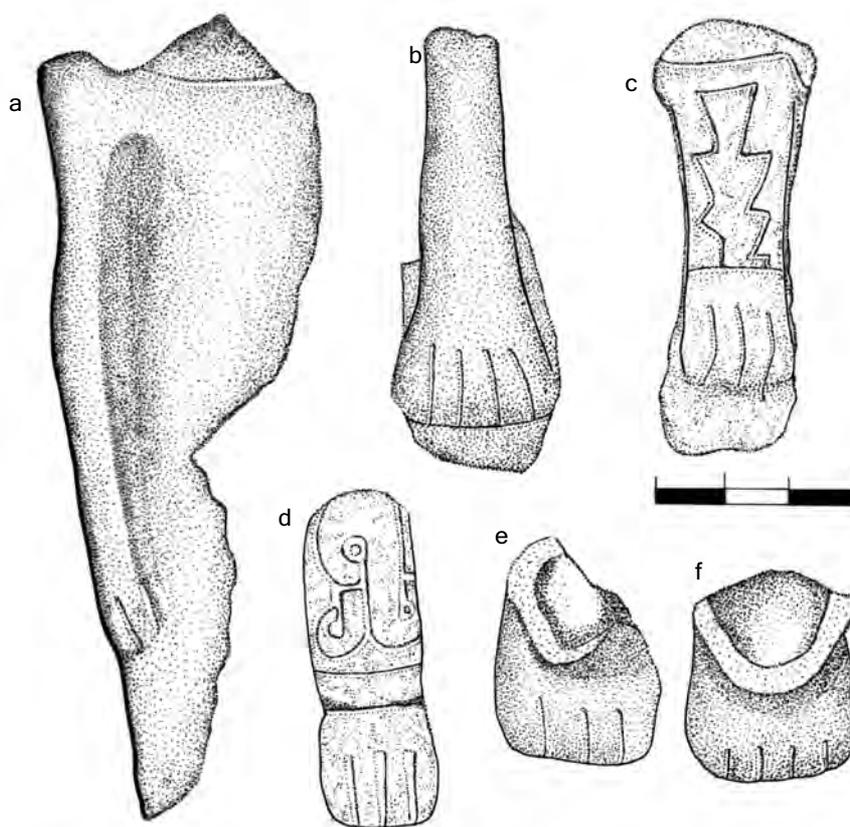


Figura 31. Fragmentos de estatuillas. a) 183-5c, fragmento de brazo y cuerpo con pintura de color naranja post-cocción en las incisiones; b) 833-5a, fragmento de mano extendida; c) 638-4, fragmento de brazo tatuado; d) 907-2, brazo tatuado de estatuilla; e) 150-5, fragmento de pie; f) 495-6, fragmento de pie de estatuilla.

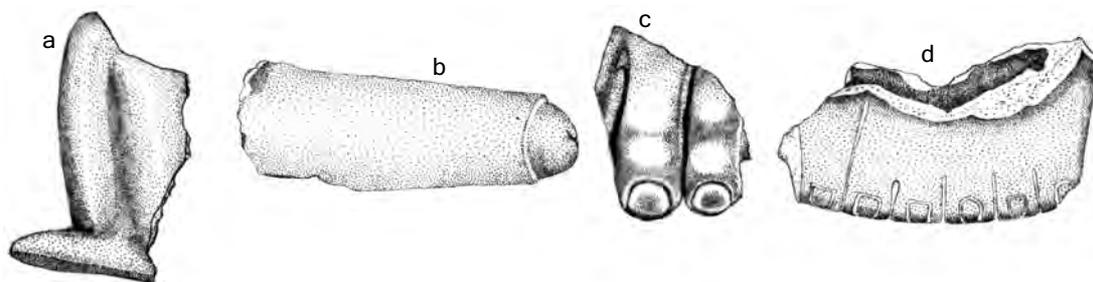
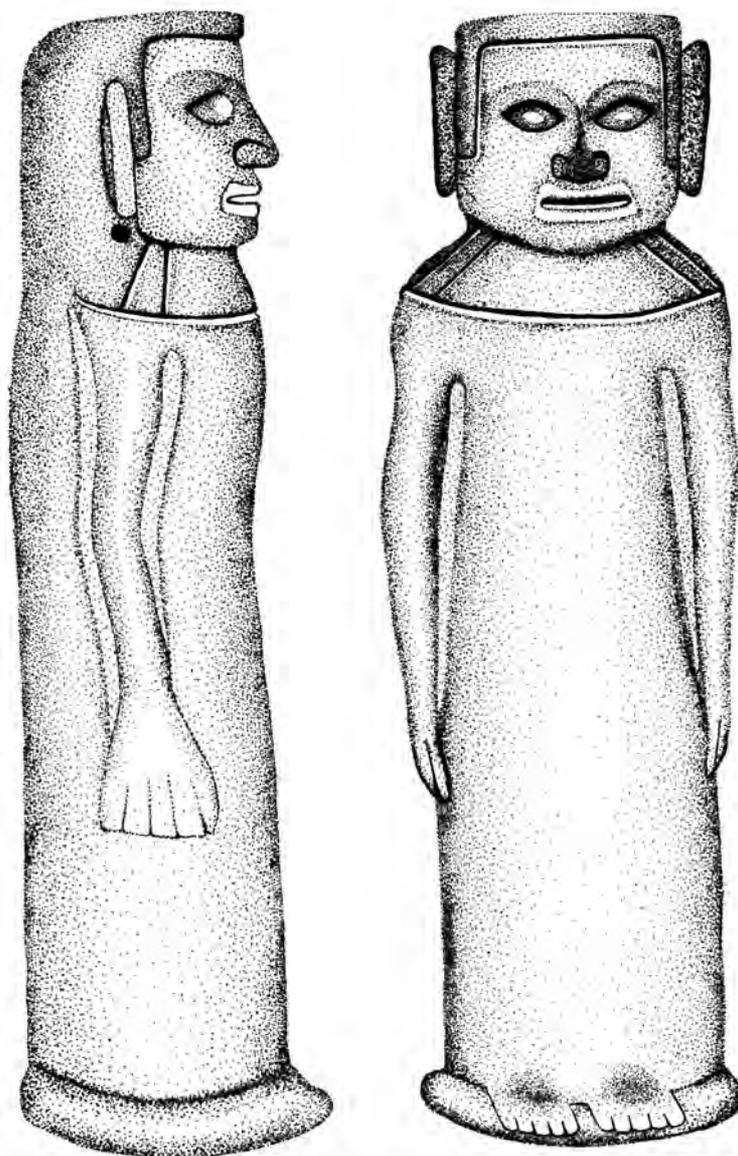


Figura 32. Fragmentos de vasijas. a) 830-4, fragmento de piernas de figurina sedente; b) 800-3 falo erecto de vasija modelada; c) 1000-5a, fragmento de dedos de pies modelados; d) 891-4, pies en forma de pedestal de una estatuilla.



DANIEL MORALES

Figura 33. 171-5, estatuilla reconstruida en base a fragmentería. Aproximadamente debe medir 45 cm de alto. Es la más representativa por los rasgos siguientes: orejas rectangularmente alargadas, largas patillas, nariz recta, ojos en bajo relieve con pintura naranja post-cocción. El acabado contrasta con el negro pulido en la cabeza con un lustre mate en la cara; los brazos caen verticalmente sobre el cuerpo, el cuerpo al parecer cubierto por una túnica o “cushma”, la cual le cubre los pies, viéndose solo los dedos; interiormente todo el cuerpo es hueco, la nariz es hueca como para colocar narigueras. Igualmente se aprecia otro hueco en el pabellón de la oreja o debajo de ésta.

las extremidades inferiores terminan en pedestal (Figura 34 a-c y c).

Personajes

Pertenecen a vasijas cerradas en forma de personas sedentes, tenemos muy pocos fragmentos (Figura 35a). Existen también caras humanas modeladas en el contorno externo de los cuencos, algunas tienen tatuaje (Figura 34 f).

Fauna

Están muy bien representadas en estilo naturalista. Son comunes el perro (Figura 36 g-i), el oso 36-a, el tigrillo 36-c, la vizcacha 36-b, insecto 36-c y otros.

Sellos

Tenemos dos sellos encontrados en el E-5. Son arcilla cocida, con los diseños incisos con líneas anchas, probablemente usadas para pintar telas o para tatuajes facial.

En el tipo modelado, las incisiones son de una característica complementaria, para delinear las figuras o hacer notar los rasgos de las representaciones escultóricas o como parte del tatuaje facial.

Acabado de superficie

Casi siempre se combina el pulido y el lustre mate contrastando forma y figura, la cocción puede ser oxidada o reducida. La manufactura es por piezas o enrollamiento

Pasta

Es de arcilla fina con temperante de feldespato y cuarzo molido (Figura 36).

Tipo V: Inciso policromo

La frecuencia porcentual de este tipo es muy baja, pudiendo tratarse de estilos introducidos en la zona o imitaciones con las mismas técnicas locales. Las técnicas de incisión son las mismas que las de tipo inciso en pasta seca, pues los trazos rompen el englobe pulido. Estas incisiones

tienen como objetivo principal delimitar zonas pintadas.

La frecuencia del tipo inciso policromo es muy baja pero constante desde los E-6 al E-1. Este porcentaje no ha sido suficiente como para tener una clara idea de los diseños que presenta, pero se hacen notar ciertas relaciones principales con los tipos 1 y 2. Predominan las bandas de colores delimitadas por líneas incisas (Figuras 37-c), algunas tazas son decoradas con grandes ojos excéntricos contrastados a diferentes colores (Figura 37 a y b). Existen también bocas felínicas (Fig. 38 b, d, e, f, g, h).

El acabado de la superficie es finamente liso, con una gruesa capa de engobe pulido sobre la cual se pinta una gama de hasta seis colores. Son muy frecuentes el blanco, el rojo, el granate, el anaranjado, el plomo y el negro. Dentro de los ceramios policromos existen también los bicromos que combinan el color naranja y el rojo (Fig. 39). En casos de vasijas abiertas, la cara interna muestra un solo color (granate).

La manufactura es mucho más refinada que los tipos anteriores y debió requerir un tratamiento especial.

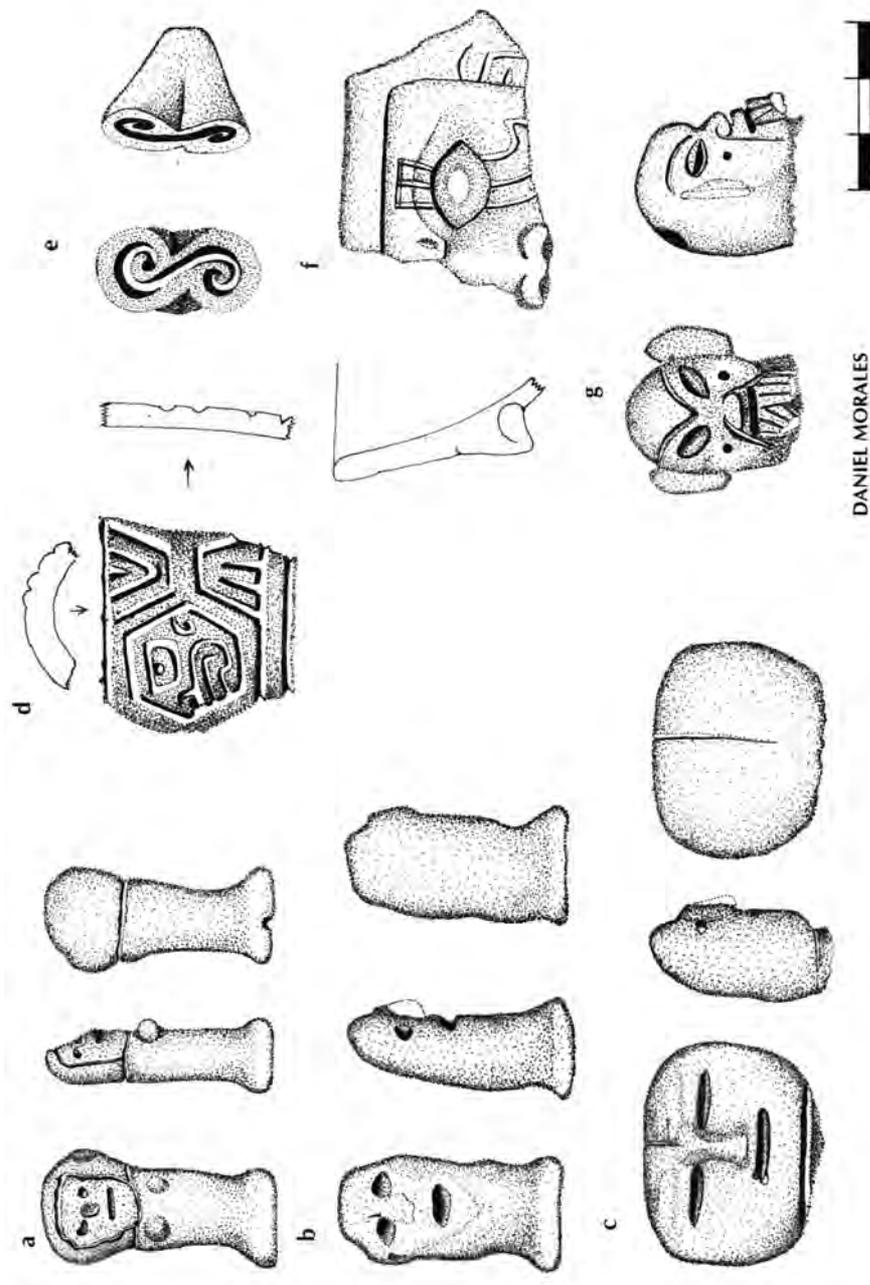
Varios de esos fragmentos superan a la cerámica Nazca en cuanto a calidad y colorido. En el caso de los cuencos existe la posibilidad de haber usado molde. La pasta es fina de color negro o rojo claro, con buena distribución del temperante entre los cuales se pueden notar gránulos de cuarcita y feldespato.

Formas

Tazas de base aplanada con las paredes rectas y extendidas hacia afuera. Hay cuencos de paredes curvadas hacia adentro y de base redondeada (Figs. 37-40 a, b, c), y algunas vasijas de forma globular con cuello corto.

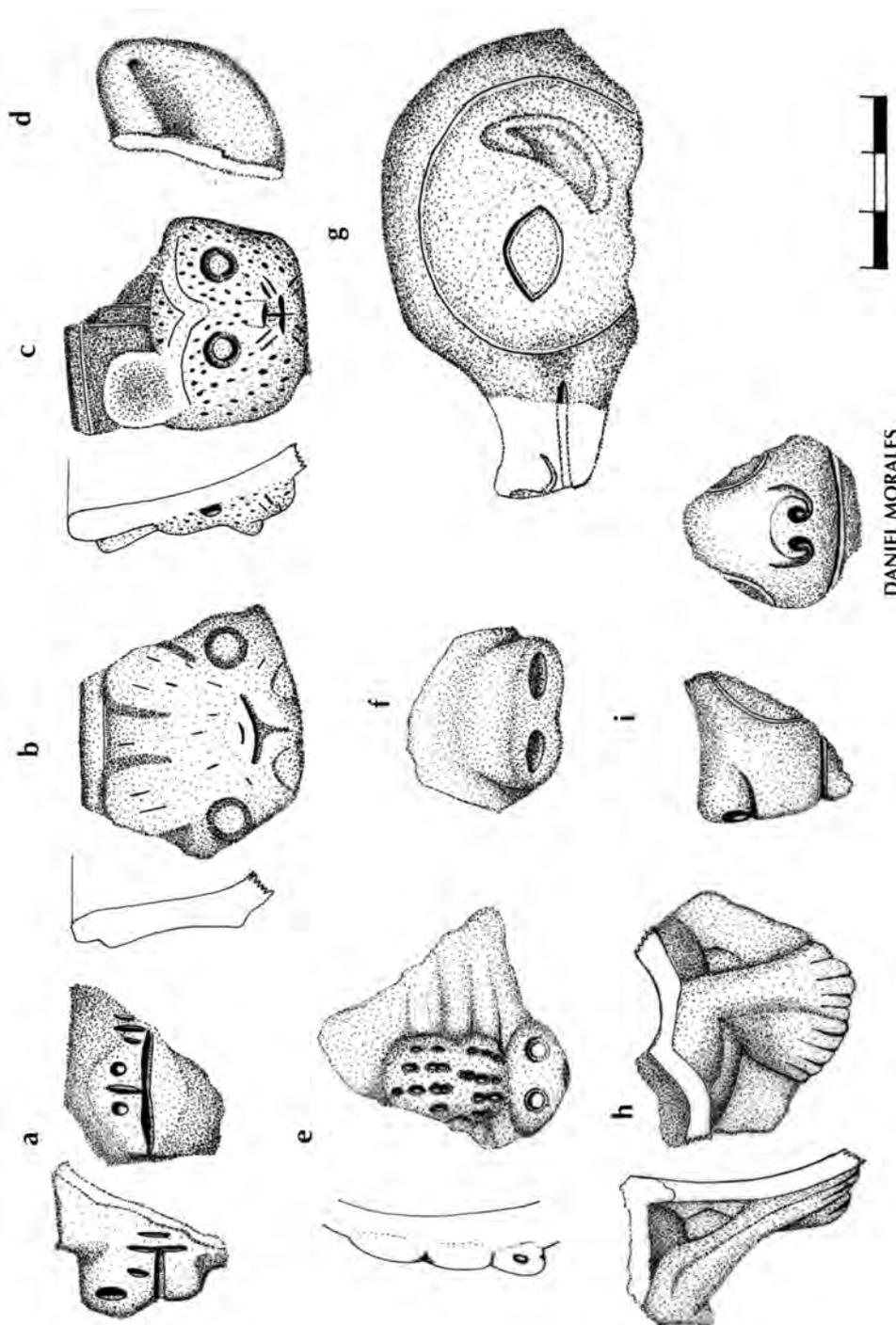
Tipo VI: Rojo pulido inciso con pintura blanca en zonas

Es otro de los tipos de muy bajo porcentaje dentro de todo el material recuperado.



DANIEL MORALES

Figura 34. Fragmentos de figuras. a) 789-3, figurina de arcilla cocida, con pintura blanca post-cocción en la cara; b) 505-7, segunda figurina con la nariz fracturada, muestra solo los rasgos de la cara; c) 831-4, cabeza de figurina, con ojos y boca sesgados y una línea incisa que va de la frente hacia atrás de la cara; d) 176-5b, fragmento de sello de incisiones profundas y diseños felínicos entre paneles; e) 174-5b, sello de arcilla para estampar decoraciones en forma de "S"; f) 324-6, fragmento de cuenco en cuyo contorno externo se modela una cara tatuada; g) 562-3, cabecita modelada que debe ser parte de una figura completa, con pintura post-cocción blanca y roja en las incisiones, posee también un pequeño agujero en los pómulos y otro en la cabeza, además lleva las manos en la boca.



DANIEL MORALES

Figura 36. Fragmentos de animales. a) 848-2, fragmento de hocico de oso; b) 178-5b, borde de cuenco con vampiro modelado en el contorno externo; c) 741-4, cuenco similar, con cabeza de tigrillo modelada en el contorno externo; d) 925-2, oreja de vasija modelada; e) 276-5b, fragmento de vasija modelada con mariposa en el contorno; f) 546-3, fragmento de cabeza de perro; h) 50-3b, fragmento de vasija modelada, se aprecian brazos cruzados; i) 1011-56, fragmento de hocico de perro.

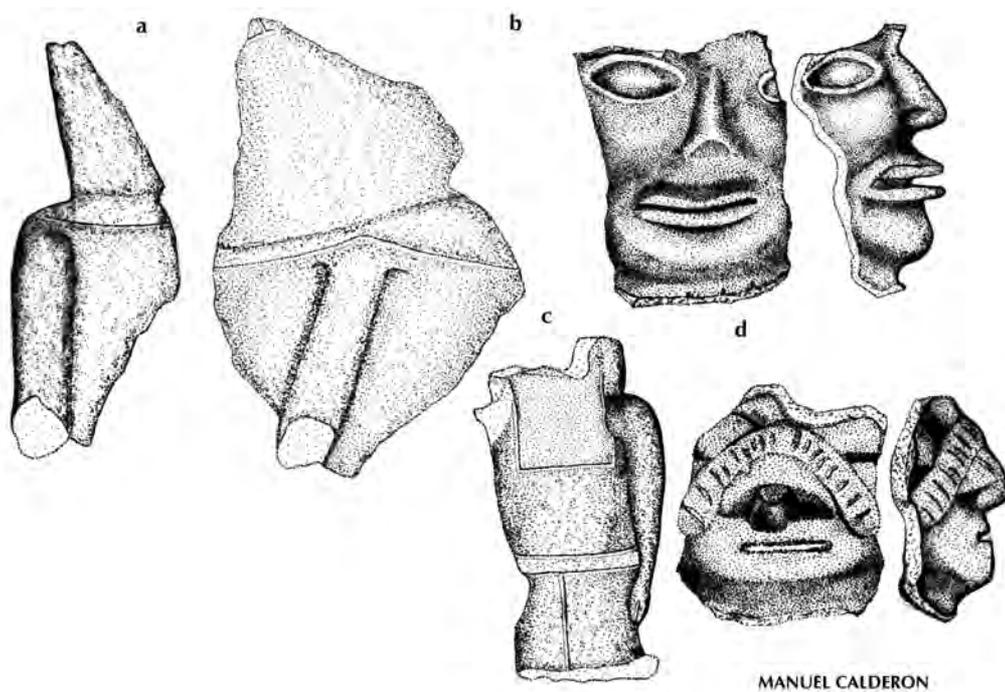


Figura 35. Fragmentos de vasija modeladas. a) 206-5, personaje en posición sedante; b) 899-4, fragmento de cara modelada; c) 569-5, fragmento de estatuilla; d) 473-5, fragmento de cara humana con vendas aplicadas sobre los ojos y la nariz taponada.

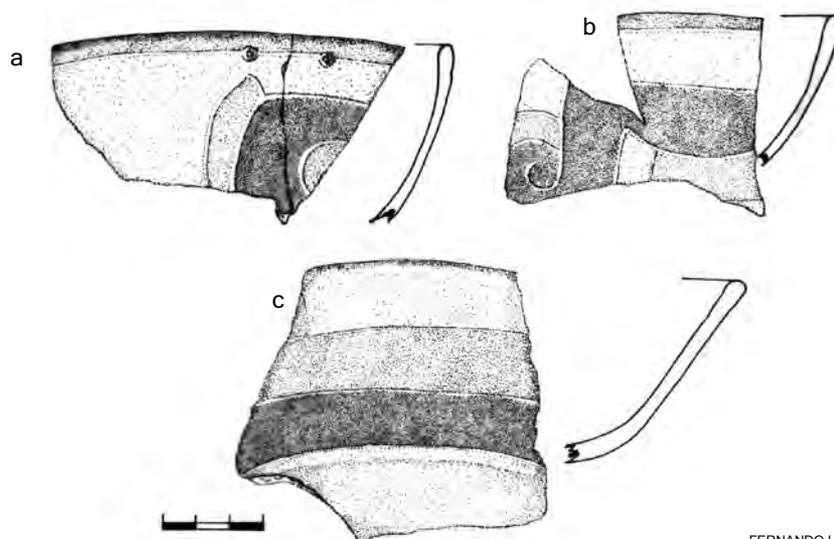


Figura 37. Fragmentos de cuencos, incluyendo perfiles de bordes, el interior es pulido y pintado de un solo color, exteriormente contrastan hasta 3 colores: el rojo, el granate y el blanco; delimitada por incisiones, formando diseños geométricos y formas de ojos. a) 868-5; b) 209-5a; c) 606-5.

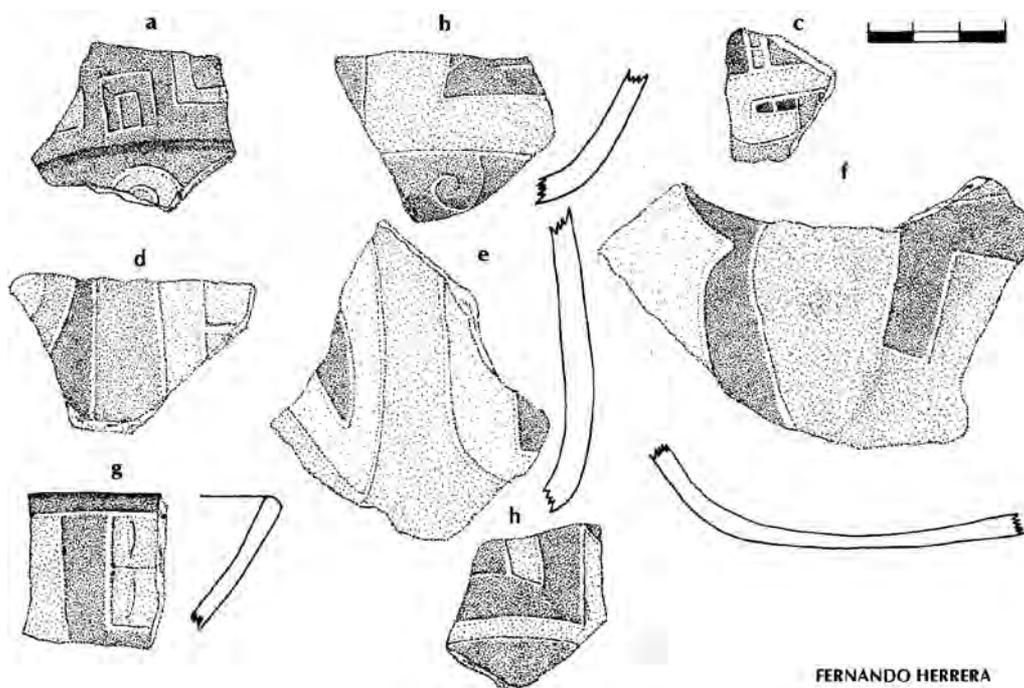


Figura 38. Fragmentos de vasijas cerradas, incluyendo también cuencos con motivos felínicos y geométricos zonificados en tres colores: rojo, granate y blanco.

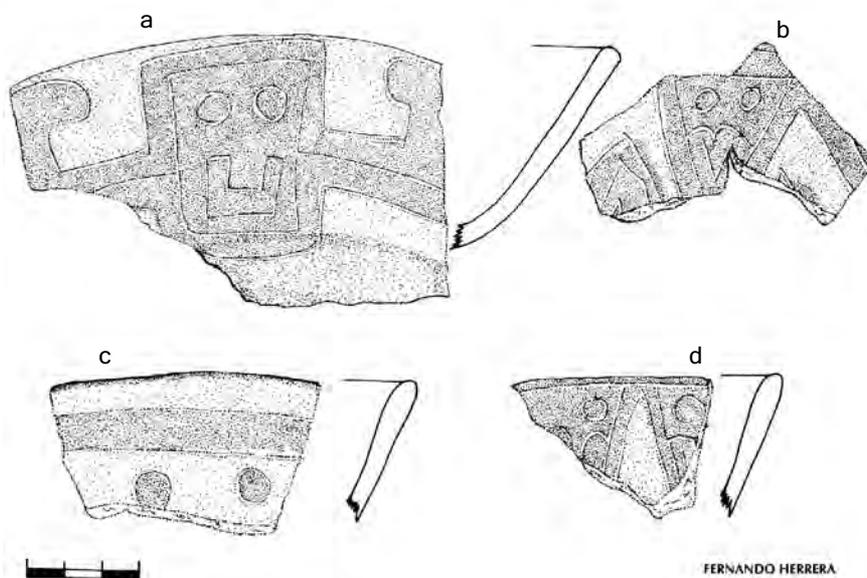


Figura 39. Fragmentos de cuencos con colores combinados (bicromos), con diseños incisos en forma de caras. a) 945-3; b) 419-3; c) 561-3; d) 1020-5b.

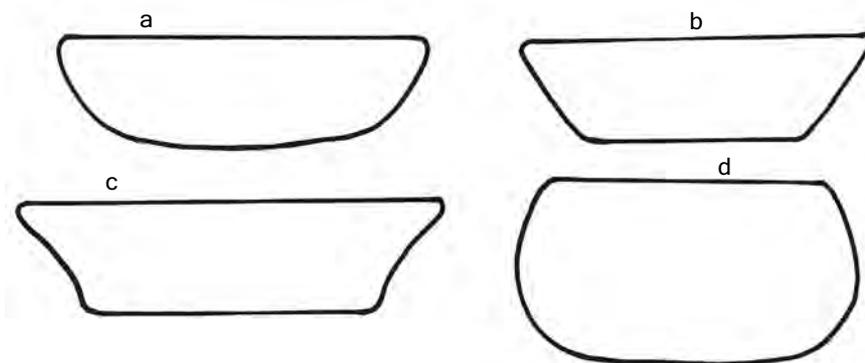


Figura 40. Reconstrucción de vasijas que pertenecen al tipo inciso policromo, exceptuando la vasija que lleva la letra d, la cual pertenece al tipo negro fino con incisiones pulidas.

Las incisiones son poco frecuentes, se presentan en forma superficial, trazadas con punzón delgado a manera de líneas bruñidas sobre pasta a punto de cuero, el objetivo de éstas es delimitar zonas pintadas de blanco opaco.

Diseños

A falta de mayores evidencias no se ha podido completar los diseños. Existen formas de aves y la de un posible mono felinizado (Fig. 41-c).

Acabado de superficie

Es de color rojo o marrón pulido con pintura blanca delimitado por las incisiones finas, el cual aparece despintado. Es muy similar al tipo Huaraz blanco sobre el rojo o a piezas Vicus.

Manufactura

Es cerámica muy delgada, de espesor uniforme, manufacturada por piezas. Existe especial interés por la manufactura de los picos o estribos de las botellas, las cuales, al parecer, han sido hechas a base de moldes.

Pasta

La pasta es fina de color negro claro, con temperantes de feldespato en forma de minúsculos gránulos de color blanquecino, de perfecta cocción oxidada.

Formas

En su gran mayoría este tipo se relaciona con las vasijas cerradas de forma globular o modeladas sedentes de base plana, con el gollete estribo ancho y pico largo sin reborde, con labios cortados en forma recta (Fig. 41 a, b, c).

Tipo VII: Blanco ahumado inciso

De ínfimo porcentaje, presente desde los E-2 al E-6. Las técnicas de las incisiones se presentan comparablemente similares a las del tipo Rojo Pulido Inciso con pintura blanco en las zonas, trazadas superficialmente con punzón romo sobre la pasta a punto de cuero o también seca.

Antes del trazo de los diseños fue pintada de color blanco ahumado y luego con las incisiones se resalta el diseño modelado de los ceramios.

Diseños

El porcentaje escaso de los fragmentos nos limita a conjeturar diseños completos. Los pocos que tenemos se refieren a vasijas modeladas que pertenecen a botellas en donde se modela un mono que, por sus rasgos, lo identificamos como mono Tití o Capuchino (Fig. 43 d y e). Otra vasija modela una cara que presenta los ojos pintados en forma de grano de café, similar al tipo Salinar (Fig. 43c).

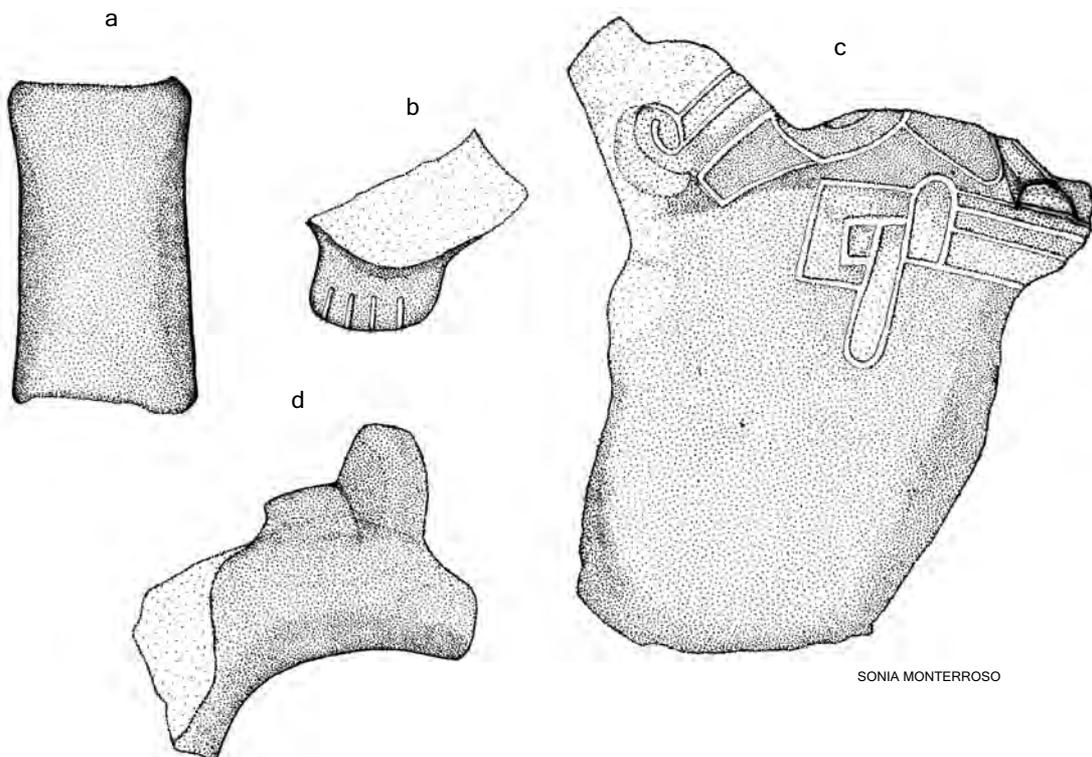


Figura 41. Fragmentos de vasijas. a) 179-5c, es pico de botella; b) 988-5, fragmentos de pies de vasija modelada sedante; c) 491-5, fragmento de vasija (botella), con diseños de un mono feminizado de colmillas cruzados, con engobe blanco en la cara; d) 244-5c, fragmento de asa estribo.

Acabado de superficie

Es de superficie alizada sobre la que se aplica la pintura blanca o ploma. Es de pasta fina con temperante de feldespatos; hay buen control del fuego en la cocción.

Formas

Diversas vasijas cerradas en forma de botellas, cuencos de paredes rectas con inclinación externa; vasijas con reborde o perfil compuesto que separa el cuerpo de la base (Fig. 42c-43).

Tipo VIII: Negro inciso fino con incisiones pulidas

Su presencia es desde superficie hasta el E-3, con un alto porcentaje en el E-2.

Técnicas de la incisión

A diferencia del inciso en pasta fresca, el inciso en pasta seca se caracteriza por las incisiones pulidas trazadas sobre pasta a punto de cuero o semiseca. Muchas veces son superficiales y delgadas, con bajo porcentaje de líneas anchas.

Diseños

Son predominantes los diseños estampados e impresos en formas de círculo y doble círculos (Fig. 47), mecido en zigzag utilizando conchas, (Fig. 45 b) impreso en tela (Fig. 46 b), líneas bruñidas internas y externas (Fig. 48), aplicados, punteados, escarificados (Fig. 44) y otros como en negro pulido llano o gris pulido.

Acabado de superficie

Es pulido y brillante, muy fino, de color negro en su mayoría, con poco porcentaje de color marrón claro y rojo oxidado. En el caso de cuencos son pulidos en ambas caras; raras veces contrastan zonas pulidas con zonas raspadas o mate.

La pasta fina, con distribución uniforme de temperante de cuarzo y feldespatos, varía desde una concentración aglutinada hasta una distribución dispersa. Existen también gránulos de cerámica molida que aparecen en forma de puntos rojos. La cocción es uniforme, en su mayoría en horno cerrado.

Formas

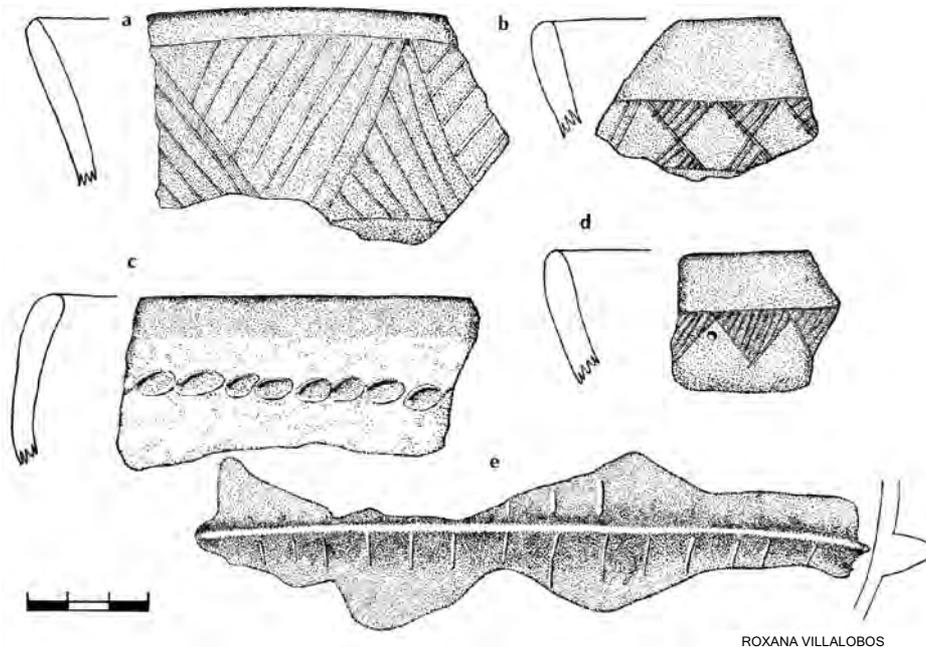
Están relacionadas a tazas de base plana, algunas con bordes almenados, cuencos o tazas de forma ovoide; vasijas cerradas en donde la

forma más común es una botella de labios gruesos y gollete con asa (Fig. 49a).

1. c. Síntesis

El análisis tipológico de la cerámica de Pacopampa se ha realizado considerando como base las categorías cualitativas y como secundarias, el análisis cuantitativo. De esta manera captamos la evolución y el desarrollo en las técnicas de la incisión, expresión de diseños, manufactura y formas, criterios que dentro de la cerámica Pacopampa son los elementos más diagnósticos de su estilo. El análisis diferencial entre las técnicas de incisión, diseños, manufacturas y formas nos ha permitido separar tres fases de desarrollo cronológico, a las que estamos llamando:

- a. Fase Inicial.
- b. Fase Apogeo.
- c. Fase Expansiva.



ROXANA VILLALOBOS

Figura 42. Fragmentos de vasijas, incluyen perfiles de bordes, pertenecientes a vasijas abiertas. a) 963-4, cuenco decorado exteriormente con líneas incisas que forman triángulos en el contorno del borde; b) 901-1, con diseños triangulares incisos en pasta seca (grabado); c) 898-4, cuencos con labios pintados de rojo e impresiones de forma ovoides en el contorno medio de la vasija; d) 648-1, cuenco similar al 901-1; e) 1016-5d, fragmento de carenación o reborde de una vasija, pertenece al tipo blanco ahumado.

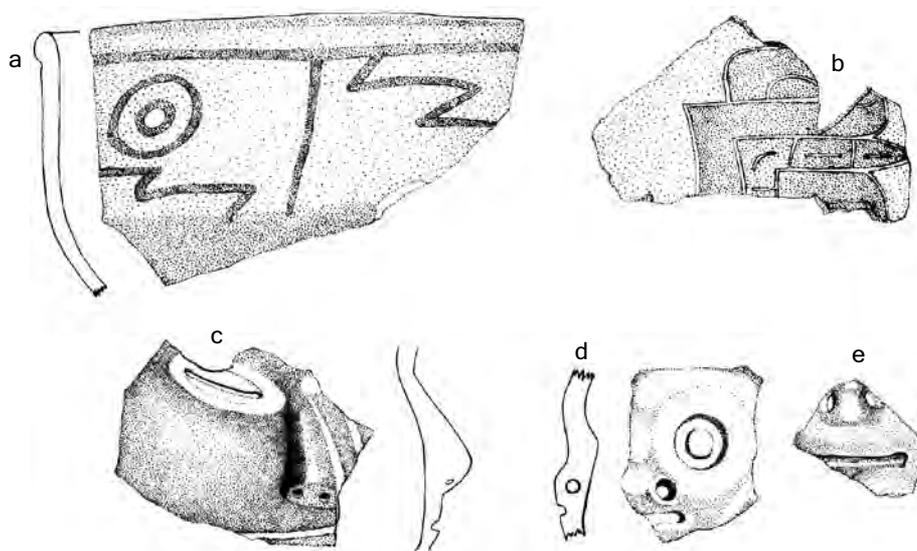
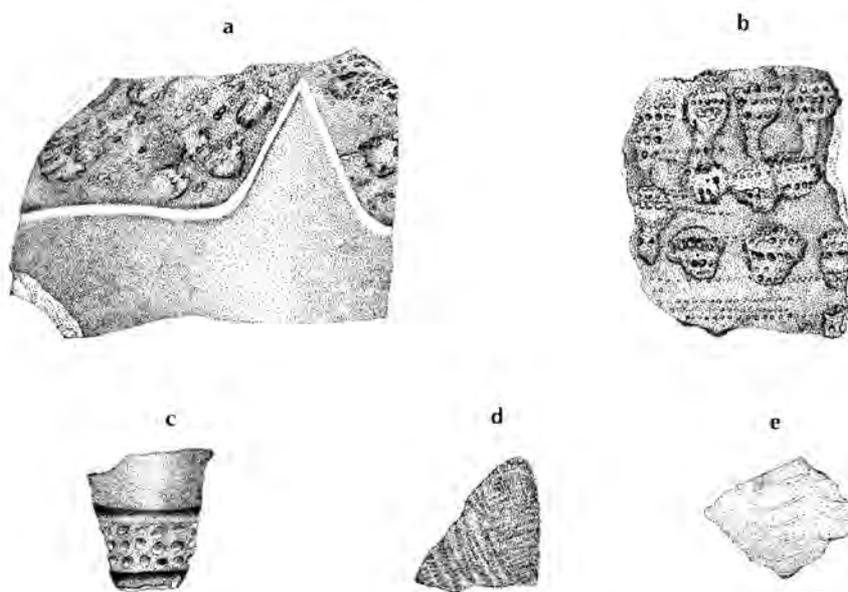


Figura 43. Fragmentos en tamaño natural, incluyendo perfiles de bordes. a) 978-4, decoradas con líneas bruñidas sobre la pintura blanca ahumada; b) fragmento de botella que muestra boca felínica diseñada con líneas incisas; c) 963-4, fragmento de cara, de vasija modelada con ojos pintados en forma de grano de café, rasgos similares a la cerámica Vicus; d) 700-3, fragmento de cara de mono, también similar a representaciones Vicus; e) 728-3, fragmento similar a la anterior.



MANUEL CALDERON



Figura 44. Fragmentos de botella en tamaño natural. a) 117-4, escarificado aplicado; b) 917-2, escarificado aplicado pulido; c) 70-3, punteado entre líneas incisas anchas; d) 34-2, decoración en zig-zag impreso con vulvas de conchas; e) 925-2, estampado o mesido.

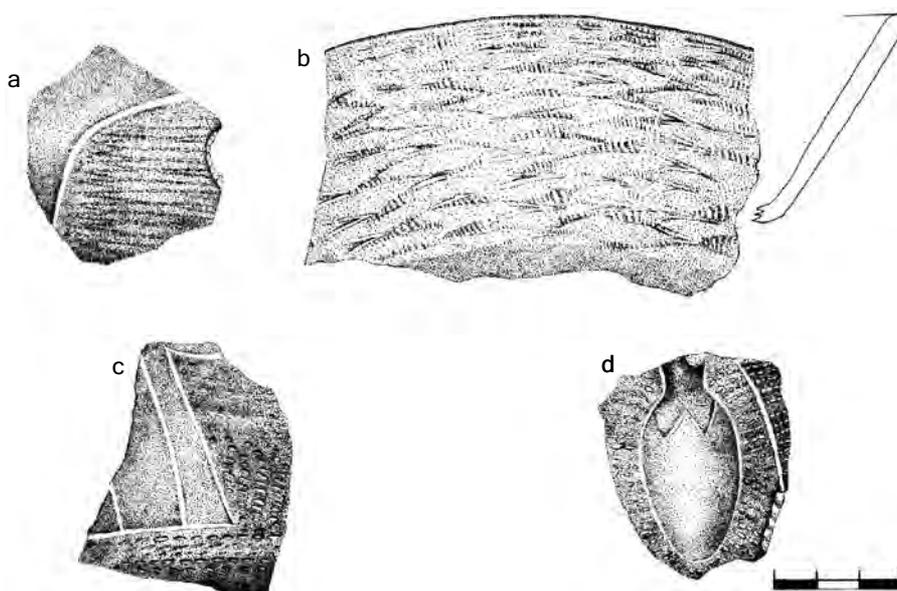


Figura 45. Fragmentos de tamaño natural. a) 918-2, fragmentos de botella con impresiones de vulvas de concha; b) 938-3, impreso en zig-zag con vulvas de conchas y pintura roja post-cocción; c) 922-1, mesido con líneas incisas, es fragmento de botella; d) 919-2, decoración impresa con vulvas de conchas y modelados en forma de fruta.

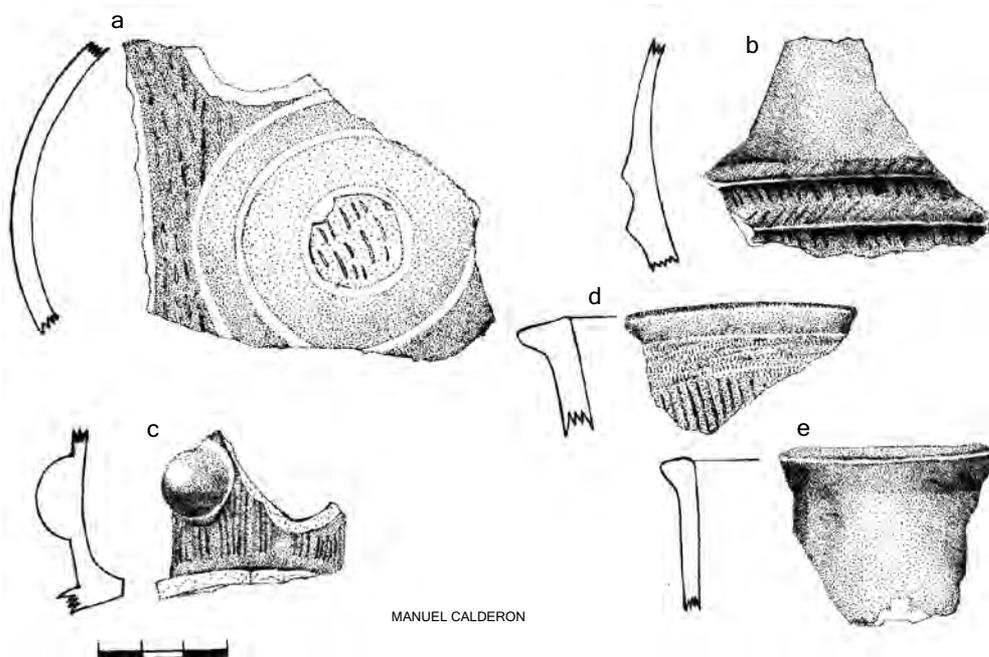


Figura 46. Fragmentos de tamaño natural incluyendo perfiles. a) 42-2d, cuerpo de botella con decoraciones punteadas separadas por líneas circulares incisas; b) 68-3, fragmento de cuerpo de botella de perfil compuesto o carenación entre la base y el cuerpo; c) 47-3, fragmento de pico de botella decorada con líneas incisas muy pulido; d) 47-3, pico de botella de labios gruesos y decoraciones impresas con tela; e) 74-3, pico de botella.

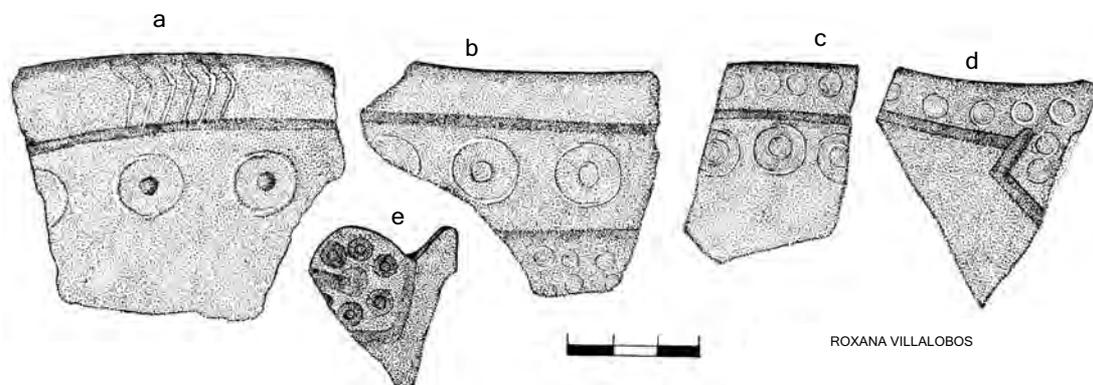


Figura 47. Fragmentos de cuencos, en tamaño natural, decorados con círculos impresos y estampados. a) 765-2, aparte de círculos estampados tiene debajo del borde líneas grabadas de forma de "V" continuas similar a las que aparecen en la cerámica Wari; b) 24-2, similar a la anterior; d) 912-2, de borde escalonado; e) 848-2, borde escalonado.

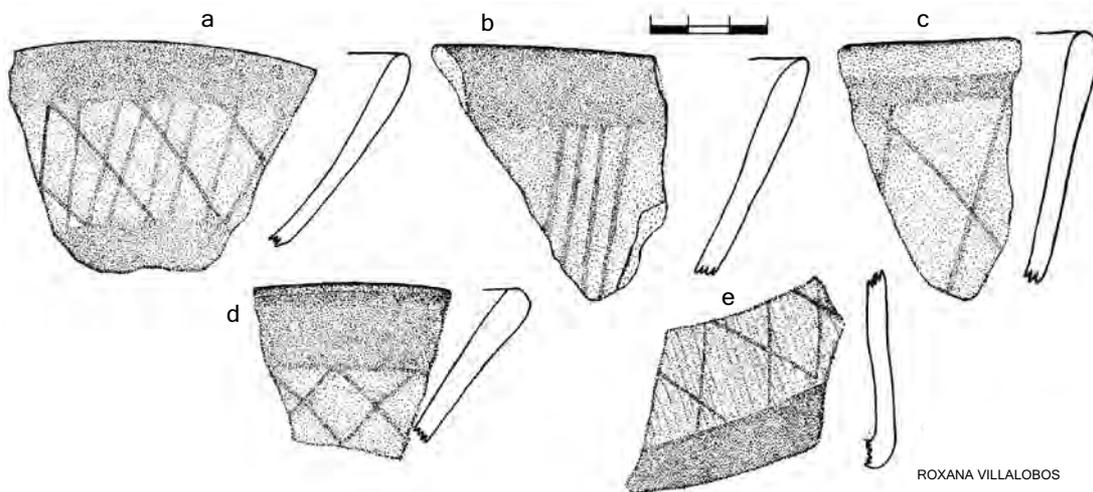


Figura 48. Fragmentos de cuencos en tamaño natural incluyendo perfiles de bordes, decorada con líneas bruñidas. A) 919-2, líneas bruñidas en el interior del cuenco sobre fondo con lustre mate; b) 924-2, similar a la anterior; c) líneas bruñidas externas forman rombos; e) doble grupo de líneas bruñidas externas.

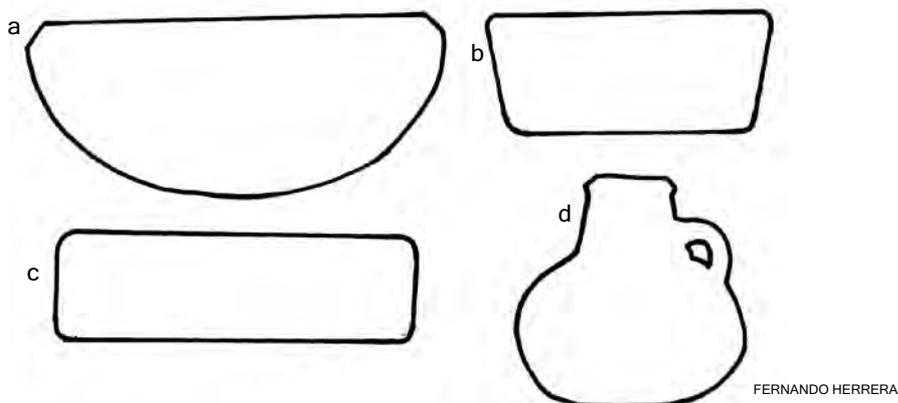


Figura 49. Reconstrucción de formas de vasijas del tipo negro fino con incisiones pulidas. Todas en tamaño natural reducido a la mitad. a) cuenco de paredes curvadas; b) cuenco de paredes rectas y base plana con lados rectos; c) taza de paredes rectas y lados inclinados hacia el exterior; d) botella de pico ancho y labios con reborde y asa en un extremo.

Aparte de la ubicación secuencial de las tres fases, en el área excavada existen claras diferencias de por lo menos dos patrones diferentes de ocupación. La más antigua -con viviendas semi-subterráneas de forma alargada a manera de pozo- tiene el mayor número de tipos de cerámica con diferentes variedades que corresponden a la Fase Apogeo. El segundo patrón está sentado encima de ésta, con una ocupación diferente de viviendas rectangulares con cimientado de piedra y piso de cascajo amarillo; la cerámica característica es de tipo Chavín Rocas, a la cual nosotros estamos llamando Fase Expansiva.

a. Fase Inicial

Cronológicamente son las primeras manifestaciones de un estilo que se caracteriza por lo siguiente:

- Ausencia de motivos felínicos en los diseños.
- Motivos punteados y cintas aplicadas.
- Predominio de formas de perfil compuesto.
- Son comunes los cuencos de paredes curvadas hacia dentro, cántaros en forma de zapato y pequeñas ollas de cuello corto y boca amplia.
- Está representado por el Tipo Punteado inciso con aplicaciones.

b. Fase de Apogeo

Representa un momento de mayor auge y mayor duración cronológica, y con alto porcentaje de tiestos y tipos. Sus características son:

- Uso de las técnicas de incisión en pasta fresca e incisión en pasta seca (grabado) y pintura post-cocción.
- Presencia de motivos felínicos con características locales y escalonados geométricos.
- Son comunes los cuencos y trazas de superficie externa mate e inferior muy pulida.
- Existe una tradición de estatuillas masculinas.
- Las formas de las vasijas son muy variadas, en especial existen vasos de fino acabado, cancheros, vasijas modeladas, botellas de un pico y labios sin reborde, botellas con asas estribo de pico alto y estribos gruesos.

- Lo representan los tipos: a) Inciso en pasta fresca; b) Pulido inciso en pasta seca; c) Modelado inciso escultórico; d) Inciso policromo.

- Tienen el más alto porcentaje y representan para nosotros el complejo Pacopampa.

c. Fase Expansiva

Se debe aclarar que entre las fases de Apogeo y Expansiva no existen contradicciones, pues la

primera está referida al área local con influencia en la zona norte del Perú, mientras que la segunda se distribuye en un área más amplia de la zona andina y está más relacionada con la influencia Chavín. Sus características son las siguientes:

- Son comunes las técnicas de incisión pulida.
- Decadencia de los diseños felínicos.
- Predominio de los diseños estampados e impresos.
- De marcada influencia Chavín.
- Está representada por el tipo negro fino con incisiones pulidas.
- Sus formas son geométricas: tazas de base plana y bordes almenados cuadrados y biselados.
- Botellas de pico grueso cónico y de labios también gruesos.

2. Anteriores investigaciones

Las excavaciones en un solo sector, llámese Centro Ceremonial, Pandanche, El Mirador o La Capilla, no pueden ser diagnósticos para elaborar una secuencia de ocupaciones para el área de Pacopampa, de allí que existen contradicciones entre los datos secuenciales presentados por los anteriores investigadores. Nuestro interés, en este caso, es reunir todos los datos con el fin de solidarizar opiniones y formar un solo criterio para el problema Pacopampa y su cerámica.

Trataremos entonces de revisar los diferentes estudios llevados a cabo hasta ahora y buscar un lenguaje de comprensión de las terminologías, pues las aparentes contradicciones son producto de un mal que adolece la arqueología, ya que estamos acostumbrados a llamar a los mismos tiempos de diferente manera.

Rosas y Shady (1970)

Plantean para Pacopampa-Pacopampa los tipos inciso cortante, inciso superficial, inciso policromo, tiras sobrepuestas, pintura post-cocción y otros. La fase Pacopampa-Chavín está representada por los tipos: acordonado, líneas

bruñidas, modelado cintado, negro inciso, rojo grafitado, rojo inciso fino y otros. No mencionan tipos de fase Cajamarca.

Pacopampa-Pacopampa tiene relaciones con Paita y Chira en Piura, con Guañape en el valle de Virú, con Bagua en el valle de Utcubamaba. Pacopampa-Chavín tiene semejanzas con Kotosh-Chavín, la fase Rocas de Chavín de Huántar, Cupisnique, Ancón y encuentra también algunos rasgos comparables a los de la costa ecuatoriana en su fase Machalilla.

De acuerdo al cuadro que aquí hemos elaborado, los tipos de la fase Pacopampa-Pacopampa tiene sus similares con los tipos de la Fase de Apogeo. Así, el llamado inciso cortante es similar al inciso en pasta fresca, el inciso superficial es igual al pulido inciso en pasta seca o grabado, el inciso policromo es el mismo. El tipo con pintura post-cocción en nuestra tipología no está aislado ya que forma parte de la decoración de los tipos inciso en pasta fresca e inciso en pasta seca, como también en algunos cuencos de la Fase Expansiva. En cuanto al tipo de tiras sobrepuestas, nosotros las agrupamos en el tipo zonas punteadas y aplicadas de la Fase Inicial.

En la fase Pacopampa-Chavín, los tipos gris, pulido, pulido estriado, líneas bruñidas, negro inciso, rojo grafitado y rojo inciso fino, están agrupados en nuestro tipo negro fino con incisiones pulidas. Dentro de esta tipología un problema aun por resolver es el tipo modelado cintado para el cual nosotros no tenemos similar (al parecer sólo existe en el Centro Ceremonial). Éste más bien es algo parecido al tipo Escultórico Modelado del Formativo Tardío en la secuencia de Isabel Flores.

Nuestros tipos Blanco y Ahumado Inciso y rojo Inciso con pintura Blanco en zonas, son nuevos para Pacopampa y se relacionan con las culturas Machalilla y Chorrera del Ecuador y Vicús de la costa norte del Perú; especialmente comparten con ellas las vasijas escultóricas modeladas de personajes sedentes con un solo pico y asa cintada o estribo con pico alargado, sin bisel y delineada con pintura blanca en el cuerpo.

Rosa Fung (1975)

Presenta para Pacopampa seis fases que fueron conseguidas mediante un análisis muy minucioso y detallado sobre la cerámica recuperada en dos áreas del Centro Ceremonial (Plaza hundida Área I y al costado de esta Área II).

Este procedimiento comienza con una primera separación de material cerámico en cuatro formas. En segundo término, trabajando sólo con los bordes, separa 10 alfares según criterios tecnológicos o de manufactura, en los cuales incluye acabado de superficie, temperante, pasta, cocción y color. Así resulta que cada alfar puede representar un tipo, pero este orden no es secuencial, puesto que no usa la referencia estratigráfica. Finalmente separa los fragmentos y bordes de acuerdo a sus rasgos decorativos o accesorios, buscando al mismo tiempo su asociación con las formas alfares. De los 58 rasgos descritos por Rosa Fung, la mitad más uno están representados sólo por 6 fragmentos, siendo los más altos porcentajes para el Inciso Cortante. Ella concluye planteando para Pacopampa seis fases: A-B, C, D, E, F y G-H.

La fase A-B esta asociada a los estratos más profundos de las dos áreas y a los alfares D, F y G, los cuales se caracterizan por su decoración de líneas incisas cortantes y superficiales, y sus emparentados. En esta fase también incluye la pintura post-cocción. Dentro de nuestra secuencia tipológica la fase AB representaría la expresión más desarrollada de la tradición local, con diseños de líneas incisas cortantes y superficiales en momentos finales de la Fase de apogeo.

La fase C tiene muy pocos elementos diagnósticos de cerámica, los que representan influencias foráneas encontradas en el estrato dos del área II y estrato 3 del área I; asociadas también al sistema de drenaje (canal 2) del Centro Ceremonial. Los diseños punteados en superficie clara y estampados en zigzag que caracterizan esta fase, los estamos agrupando en la diversidad de motivos de la Fase Expansiva de nuestra secuencia (ver Figs. 44 al 48).

La fase D es la mejor definida y relacionada con la fase E, F de Chavín de Huántar (Lumberras 1972). Ésta es similar al Tipo Negro Fino con Incisiones Pulidas de la Fase Expansiva de nuestra secuencia. Fung asocia la fase D a algunas modificaciones del templo, con sistemas de drenaje asociadas a la plaza cuadrangular hundida y a elementos como columnas, dinteles, etc. Estas deducciones que pueden ser ciertas, son un poco riesgosas ya que sobre la arquitectura de Pacopampa aún nada está dicho.

Las fases E y F se diferencian por ciertas manifestaciones locales, como son las líneas bruñidas internas y el brochado. Nuevamente se promueve la existencia de relaciones foráneas detectadas en los diseños Rojo Grabado, relacionados con Sechura A-B de Laning (Intermedio Temprano). Esta relación es correcta, pero cuando estas fases son asociadas a remodelaciones del Muro Frontal y a la presencia de viviendas rectangulares en la superficie de la tercera plataforma. Creemos también que esto es apresurado, ya que dichos acontecimientos, según hallazgos de patrones de asentamiento en el sitio de El Mirador (1974) encontradas por Isabel Flores, corresponderían al Formativo Tardío, o a la que nosotros llamamos Fase Expansiva, y no al Intermedio Temprano como se supone, donde el Centro Ceremonial ya estaba probablemente abandonado o usado como cementerio.

Isabel Flores (1975)

Describe una serie de tipos del Formativo Tardío y comienzos del Intermedio Temprano de sus excavaciones en el Mirador. Dentro de este conjunto de tipos aún subsisten el Inciso Cortante Superficial, el tipo Modelado Escultórico que es algo similar al Modelado Inciso escultórico de nuestra secuencia tipológica, el tipo Gris Inciso o Estampado que viene a ser igual al Gris pulido de Rosas y Shady, lo mismo que el tipo fileteado o con tiras aplicadas es similar al Acordonado, y el tipo Bandas Superpuestas que vendría a ser similar al Modelado Cintado.

Por otro lado, los tipos rojo sobre crema, rojo o negro sobre crema y Cajamarca son tipos nuevos que pertenecerían al Intermedio Temprano.

Peter Kaulicke (1975)

Trabajó en Pandanche y plantea tres fases: Inicial, Formativo Medio y Formativo Tardío.

La fase Inicial es derivada en tres sub-fases: AI, AII y AIII. AI, la consideramos de base no muy sólida, pues se conoce de ella sólo dos fragmentos. AII, según el autor, tendría influencia selvática (Tutinshcainyo Temprano) por la semejanza de los perfiles compuestos. Similares tipos de cerámica no hemos hallado en Pacopampa a excepción de algunos fragmentos que puedan ser derivados de estos. Significa esto que la ocupación en el sitio de Pandanche es anterior a la de Pacopampa.

AIII, es una tradición distinta, según Kaulicke, de marcada influencia costeña. Con estas características pensamos empezaría la secuencia en Pacopampa que más que costeña encierra una co-tradición selvática-costeña, la cual daría origen a una tercera de carácter local que en nuestras secuencias estaría representada por el tipo de zonas punteadas y aplicados. Lo importante es que tanto en AIII como en nuestra Fase Inicial no existen las representaciones felínicas. Más bien se notan algunas relaciones con Valdivia C o 6 de Betsy Hill, que Kaulicke encuentra en las técnicas de brochado, peinado y tiras aplicadas. Aparte de ello creemos nosotros que Pacopampa comparte con Valdivia el uso del engobe de óxido de hierro y las técnicas de incisión en pasta fresca, que son características de las fases 1 y 2 de Valdivia, en especial en los sitios de

Loma Alta. Por último, Valdivia compartiría también con Pacopampa las bandas de engobe rojo. En el interior del borde aparece en la fase tres de la secuencia de Betsy Hill.

En el Formativo Medio existen las subfases BI y BII, las que están identificadas por el predominio del inciso cortante o fase Pacopampa de Rosas y Shady. Le correspondería también a la fase de Apogeo. Aquí nuevamente Kaulicke cree encontrar contactos con las culturas de Cuenca y Machililla del Ecuador y Bagua del Perú; recalca que en BI están ausentes los rasgos Chavín. BI puede estar relacionada dentro de nuestra secuencia con las primeras manifestaciones del tipo inciso en pasta fresca con motivos geométricos, y que nosotros encontramos en el estrato 7 (Ver Fig. 8).

El Formativo Tardío estaría representado por las sub-fases CI y CII. En el caso de CI, correspondería a las características que nosotros agrupamos en la Fase Expansiva, en donde hay además agricultura de maíz y cambios sustanciales en los patrones de asentamiento. Mientras CII está relacionada con el Intermedio Temprano de Isabel Flores, es decir, con Guangala, Tuncahuán y El Salado.

Planteamientos de estudio de la cerámica

1. Existe en Pacopampa diversidad de cerámica tanto en tipos, formas y diseños, los cuales deben ser antecedente de la gran importancia del sitio como Centro Ceremonial del periodo Formativo con relaciones de influencia en gran parte del área nor-peruana.

2. Las diversas tradiciones alfareras que en un primer momento son convergencia o receptoras de influencias de estilos selvático-costeños-

FASES	ESTILOS	SITIO
Pacopampa Expansivo	Chavín	Centro Ceremonial y El Mirador
Pacopampa Apogeo	Pacopampa	Centro Ceremonial La Capilla
Pacopampa Inicial	Valdivia-Chorrera Sevático-Costeño	Pandanche y Pacopampa

ecuatorianos, vigoriza el estilo local, que llamamos Complejo Cerámico Pacopampa.

3. El complejo cerámico Pacopampa tiene tres fases de estilo y desarrollo evolutivo, los cuales nombramos de la siguiente manera:

Pacopampa Fase Inicial

Identificada en el sitio de Pandanche, ubicado dentro del área local de Pacopampa, a 4 km del Centro Ceremonial. Fue trabajado por Peter Kaulicke en los años 1974-1975 y por Daniel Morales en 1976.

La Fase Inicial que plateamos, en parte es heredada de las tradiciones Valdivia-Chorrera, Selva-Amazónica y Litoral-Andino, por compartir criterios tecnológicos de decoración y de forma de las vasijas.

Con Valdivia, comparte incisiones sobre pasta fresca, el brochado, el peinado, el uso de óxido de hierro como engobe, que caracteriza en especial las fases I y II de Valdivia (secuencia Bestsy Hill) en el sitio de Loma Alata.

Con Chorrera, comparte el grabado zonificado o Ayanque Inciso, a la que nombramos Inciso en pasta o grabado. Comparten también las tazas efigies de animales y caras humanas (ver Figs. 29 f, 30 b, c, y h). El modelado realista de posición sedente con un solo pico y asa puente, o asa estribo. Son comunes, en ambos, las estatuillas huecas.

Con la tradición Selva-Amazónica, especialmente comparte rasgos con Tutishcainyo Temprano y Kotosh. Comparte las formas de perfil compuesto y paredes aquilladas en vasijas abiertas, la pintura post-cocción, los diseños geométricos escalonados, la incisión en pasta fresca y cintas aplicadas con unciones profundas.

La tradición del Litoral Andino, creemos encontrarla en el común uso de las decoraciones punteadas en zonas, el pastillaje, las ollas sin cuello y botellas de un sólo pico.

Pacopampa Fase de Apogeo

Corresponde esta fase a una tradición local y que se puede encontrar en el área del norte

peruano. En Pacopampa el sitio clásico de habitación es La Capilla y el Centro Ceremonial. El primero fue excavado por Isabel Flores (1976) y Daniel Morales (1976-1977).

Los componentes de esta fase forman el estilo Pacopampa. Se caracterizan preferentemente por el uso de las técnicas de incisión en pasta fresca, incisión en pasta seca o grabado, un conjunto de estatuillas con tatuaje y pintura post-cocción, y decoraciones geométricas escalonadas. También es común la superficie con lustre mate y el interior pulido en los cuencos.

Son parte de este complejo Pacopampa, sus similares en Torrecitas (Reichlen 1949) y Kuntur-Wasi (Carrión Cachot 1959) en Cajamarca, el llamado estilo Tolón y Tembladera (Lumbreras: 197) en Jequetepeque y Cupisnique (Larco 1941) en el valle de Chicama. En cuanto a los diseños felinizados esta tradición encuentra sus emparentados en las huacas de Herederos y los Reyes (Pozorski 1975), Cerro Banco, Mojeque y Punkurí (Tello 1956) en el valle de Nepeña y Casma.

En cuanto al problema de Chavín, creemos que dentro del complejo Pacopampa, se sugiere que tiene rasgos comunes de figuras feminizadas en especial con los diseños iconográficos de la fase D (ver Fig. 64). Creemos también que cronológica y estilísticamente en Pacopampa existe el felino antes de constituirse en estilo Chavín. Lo contrario no es posible, pues resultaría antihistórico que Pacopampa, en plena fase de apogeo y desarrollo, se convierta en "colonia" Chavín, como suponen otros investigadores. Lathrap (1970, p.36), tiene mucha razón cuando afirma: "*no hay razón para descartar la sierra del extremo norte como posible punto de origen del estilo Chavín, donde los sitios más importantes son Kunturwasi y Pacopampa*".

Cuando Gordon R. Willey (1970) nos habla del problema Chavín, advierte que lo fundamental para entender este problema es comprender a Chavín, al igual que Tello, como tradición inspirada en el felino, el cual se distingue por el modo

cómo se han combinado y diseñado las deidades felinizadas. Este punto de vista solidifica nuestro criterio de análisis para la cerámica de Pacopampa, pues nosotros al tomar los diseños como categoría de análisis, damos a nuestra interpretación mayor coherencia para dilucidar el problema Chavín.

Además, cabe destacar que la cerámica de Chavín asociada a las estructuras del edificio de Huantar, en su mayoría, salvo raras excepciones, no tienen relación con las deidades felinizadas que aparecen en las lápidas líticas, de allí que el estilo clásico de la cerámica Chavín es tomada de Cupisnique, que en parte sí muestra clara relación con los motivos de talla lítica de Chavín. Posteriormente, Lumbreras (1970) encuentra en la cerámica llamada "Ofrendas" una identidad de los motivos con las deidades felinizadas, pero esta cerámica muestra en sus diseños un alto grado de estilización evolucionada y muy elaborada, que puede responder a la fase culminante de la estilización de los diseños Chavín inspiradas en las deidades felinizadas de las lápidas líticas. Resulta así que los motivos de la cerámica ofrendas fueron copiados de las lápidas líticas, mientras que la cerámica Cupisnique habría en parte aportado con diseños felinizados para la talla lítica de Chavín. Fue quizás esta la razón que impulsó a Larco (1938) a postular el origen costeño de la deidad felínica. Resulta de esta manera, que en pleno desarrollo de Chavín de Huantar, su gente ya no manufacturaba cerámica con diseños inspirados en deidades felinizadas, sino más bien ellos obedecían a un proceso de producción distinto, más avanzado, pues sus motivos impresos, estampados y otros muy similares a los que nosotros identificamos como Chavín expansivo o Pacopampa Fase expansiva así lo demuestra. De ser cierto este postulado, a Pacopampa le toca el papel de madre generatriz de las deidades felinizadas que inspiran una ideología agraria, puesto que estratigráficamente está demostrado su anterioridad frente a Cupisnique y Chavín. Incluso la convencionalización de

estas deidades en Pacopampa se logra por un largo manejo previo de las ideas expresadas en los diseños, como lo demuestra la secuencia iconográfica de la serpiente, falcónida y felino expuesta en esta investigación.

Otro problema con Chavín es que, aún existen varias situaciones por resolver: existen contradicciones entre las fases de Las Rocas y Las Ofrendas, en cuanto a su ubicación secuencial.

Los últimos trabajos realizados en Chavín por el arqueólogo Richard Burger (1978) señalan una nueva secuencia: Urabarrio, Chaquinani y Janabarrio. La fase Rocas sería análoga a Janabarrio, los dos anteriores son nuevos, tienen alguna semejanza con Kotosh-Kotosh y Las Aldas. Urabarrio debe tener algunas semejanzas con Pacopampa en el uso de engobe rojo sobre acabado mate.

En nuestra opinión, Urabarrio puede ser lo más temprano en Chavín. Nosotros hemos tenido la oportunidad de ver algunos fragmentos de la excavación de Huaricoto (Huarás) encontradas por Burger y a las cuales las engloba en la fase Urabarrio. Estas pueden relacionarse con la fase expansiva de Pacopampa. Pensamos que estos fragmentos tienen más parecido con los de San Blas (Junín), de ahí que pensamos que Urabarrio está más emparentado con Kotosh puesto que San Blas tiene íntima relación con ésta. (Morales, tesis 1977).

Con el complejo Pacopampa también aparecen como tradiciones foráneas algunas modalidades de Machalilla y Chorrera, con las cuales Pacopampa comparte las formas modeladas de personajes sedentes, picos de botellas en forma de estribo y otras con asa cintada. También comparten con estas la policromía y la distribución en zonas separadas por incisiones.

Otras áreas más alejadas que comparten el complejo Pacopampa son: Curayaco, Paracas y Pucará.

Con Curayaco, Pacopampa comparte sus técnicas muy elaboradas. La decoración con pintura roja en bandas verticales sobre superficie

clara, rasgos que serían el punto de enlace con Machalilla. Además comparte con Curayaco el uso de pintura rojo, blanca, anaranjado y negra, las cuales decoran zonas geométricas delimitadas por incisiones.

Paracas tiene mucho de lo que nosotros estamos llamando el Complejo Pacopampa. Ambos comparten las técnicas de incisión en pasta fresca sobre fondo mate, la pintura post-cocción, representaciones de cabezas trofeo, y lo que es más, comparten muchas características en el estilo de los diseños. En ambos los estilos geométricos y semi-geométricos son en forma de hexágonos formando paneles. Dentro de ellos se diseña el felino antropomorfizado, el cual se desfigura por la demasiada persistencia de la geometrización. Son comunes también los diseños seminaturalistas con tendencias curvilíneas que prefieren diseñar la cabeza antes que el cuerpo.

Todos estos rasgos comunes nos indican una estrecha vinculación con Paracas, pudiendo ser ésta una consecuencia de la tradición Pacopampa en el extremo sur, puesto que hasta la fecha los antecedentes de Paracas no han sido encontrados. Cabe anotar que Lorenzo Roselló, cuando nos habla del estilo Nazca, insinúa que la influencia Chavín llegó a Paracas cuando aquí ya existía otra tradición y supone que por esta razón en el sur no fue aceptada la botella de asa estribo, pues aquí existía ya el asa puente. Hoy sabemos que la posible procedencia del asa puente es de origen selvática (Tutishcainyo Temprano), al igual que el uso de pintura post-cocción. Como indicamos anteriormente, Pacopampa y Tutishcainyo tienen similitudes. El fenómeno de relación sería probablemente las márgenes de la cabecera de selva, lo cual en algunos casos resultaría más ágil y dinámica como lo demuestra esta relación. Otro punto de relación aún más alejados y que está por resolverse es Pucara (Puno). Por ahora sólo estamos en condiciones de afirmar que existe un parentesco entre el tipo inciso policromo y la cerámica policroma de Pucara, tal vez como producto de las redes amazónica-andina, vía cuencas hidrográficas.

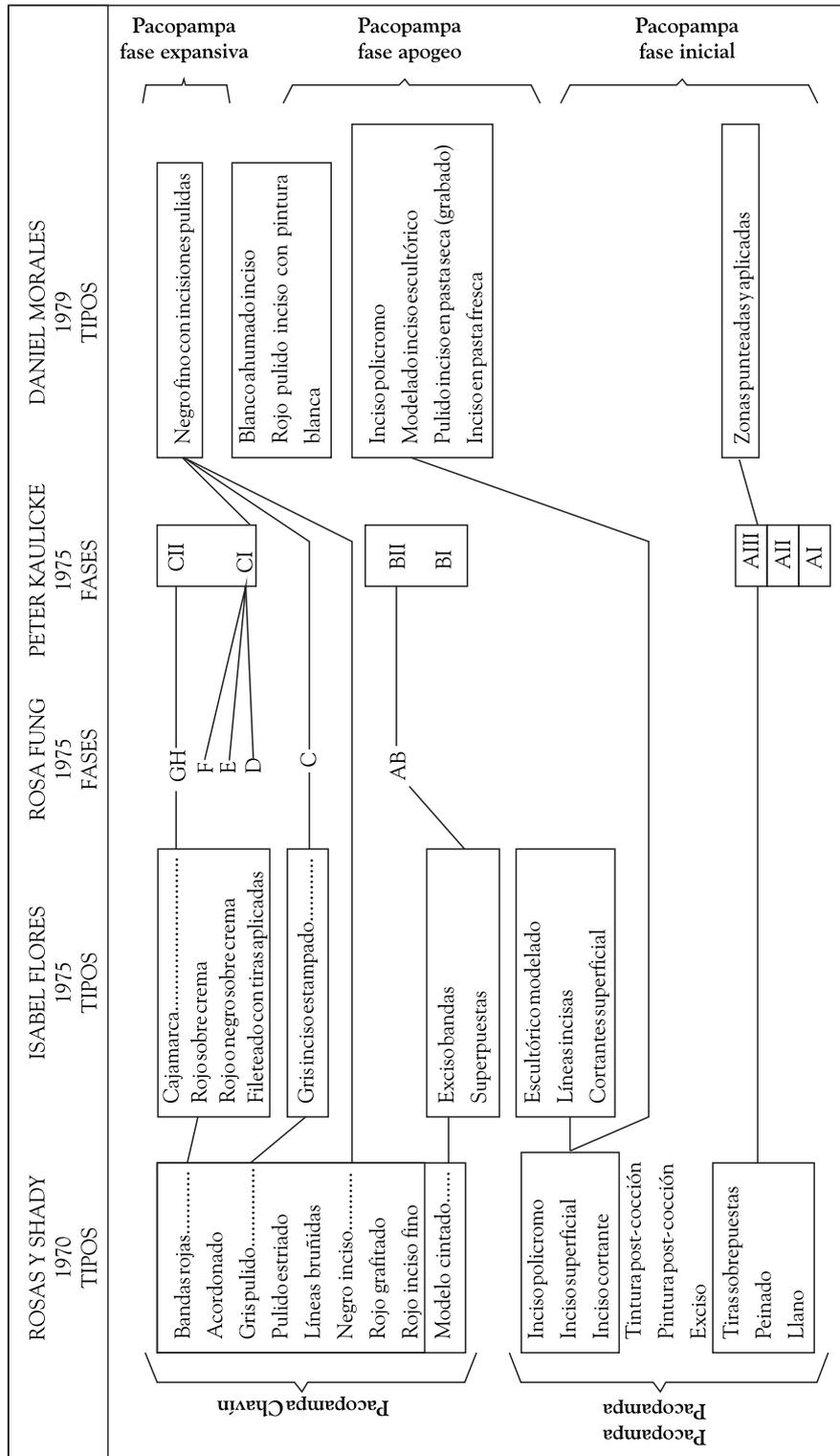
2.c. Pacopampa Fase Expansiva

Los sitios más representativos de esta fase son el centro ceremonial y el sitio habitacional llamado El Mirador, los que fueron estudiados por Rosas y Shady (1968-1970) y Rosa Fung (1972), el primero; por Isabel Flores (1974-1975), el segundo.

Corresponde a una nueva tradición que, al parecer, se cristalizó en Chavín como consecuencia de una integración inter-regional. Su estilo más común es el llamado tipo Rocas, el cual representa a Chavín Clásico y tiene como características los diseños impresos y estampados. En Pacopampa están representados por el tipo Negro Fino con incisiones pulidas. Estos los ilustramos en las Figs. 44 al 49.

Situamos también en esta fase al tipo modelado cintado de Rosas y Shady, el cual sería la expresión más característica de las representaciones felínicas y que en cierta manera, por su aspecto voluminoso y grotesco, es muy similar a los paramentos de Trujillo, Mojeque, Punkurí y Cerro Blanco en Casma y Nepeña. Es interesante también que algunos fragmentos recuperados por Rosas y Shady muestran una fase transicional del felino bestializado al felino humanizado. De la misma manera tuvimos la oportunidad de ver algunos fragmentos de este mismo tipo, entregados por el señor Máximo Farro (antiguo dueño de las ruinas) a Isabel Flores, en los cuales se puede apreciar media cara felínica y otra mitad humanizada.

Entre otros rasgos, aparte de los motivos chavinoides, encontramos agrupados dentro de esta fase algunos elementos o rasgos similares a los de la cultura Vicús y Salinar dentro de los tipos Blanco y Ahumado inciso y Rojo pulido Inciso con Engobe Blanco en zonas. Son comunes en estos tipos de ojo en forma de grano de café y las caras de monos (ver Fig. 45. c, d y e). Pacopampa comparte también algunos rasgos Mochica, en especial los que se refieren a ceramios con representación sexual. Un fragmento de estos se puede mostrar en la figura 35 y que fue encontra-



Interrelación de las fases y estilos de las investigaciones en Pacopampa.

da en el estrato 3, en donde se encontró también una escena erótica antinatural tallada en un pequeño hueso del fémur (esto será motivo de otro informe). Dentro del tipo Rojo pulido con engobe blanco, también encontramos finas botellas con asa estribo, de cuerpo modelado y muy parecido al tipo Wachexa de Chavín.

3. Estudio iconográfico de la cerámica Pacopampa

1.a.- Generalidades

Desarrollar este tema implica hablar del estilo o del arte en la cerámica de Pacopampa y en base a ello discernir problemas sobre la divinidad felínica, obviamente relacionada con la religión andina, en su etapa inicial.

“El arte no ha sido nunca grande, cuando no ha facilitado una iconografía para una religión viva; y nunca ha sido completamente despreciable, sino cuando ha imitado la iconografía, después que la religión se había vuelto una superstición”. (José Carlos Mariátegui. *El artista y la época*, p. 21).

Hablar de iconografía de la cerámica de Pacopampa es un camino casi desconocido. En mi caso confieso que jamás hubiera escrito estas líneas. No estaban previstas al comenzar el trabajo de campo, no sabíamos que sorpresas encontraríamos al margen de las hipótesis y planteamientos que realizamos antes de salir. Con un material tan vasto y tan rico este problema no pudimos dejarlo de lado, iniciando de esta manera el estudio de los diseños en la cerámica de Pacopampa y en base a ellos inferir de su iconografía el sustrato de ideas de la divinidad jaguar representada en estas evidencias.

Por otro lado, es cierto que los arqueólogos de las últimas generaciones, en la cual me incluyo, hemos olvidado casi por completo la importancia que puede tener el arte prehispánico como herramienta de análisis de la sociedad andina. Es esta la razón, más que un compromiso para aceptar el reto del Dr. Pablo Macera, y por sugerencia suya, vamos a tratar el tema, tan intere-

sante y que quizás por falta de preparación la gente joven ha dejado de lado.

La interpretación de la iconografía en la arqueología peruana es un problema por ahora no muy bien entendido, dada la abstracción simbólica de los elementos que ella presenta, ya sea en las esculturas, tejidos, frisos, cerámica, etc. Más aún, cuando muchas de ellas han sido objeto de interpretaciones por demás sensacionalistas, caprichosas y nada científicas, que han contribuido a distorsionar el significado de la iconografía en el antiguo Perú. Esta iconografía si en verdad tiene un contenido o mensaje, su interpretación debe ser enmarcada dentro del mismo contexto de desarrollo económico-social de los pueblos que lo desarrollan, y no seccionada en la abstracta clasificación cronológica que los arqueólogos estamos acostumbrados a hacer para diferenciar “culturas” dentro del área andina. Aún más, al lado de ellas, son menos meritorios las interpretaciones casuísticas o esotéricas, que no tienen ninguna asociación real al contexto histórico-arqueológico.

Las contribuciones sobre el concepto de estilo y el problema en el arte prehispánico, han sido numerosas. Dentro de las corrientes difusionistas y funcional-estructurales son representativos los aportes de Uhle (1911-1914), Rowe (1958-1960-1972), Muelle (1936-37-39-54-60), Lathrap (1970), Rex Gonzáles (1979) y otros. Es más bien significativo que ensayos de la corriente marxista a este respecto aún no existan. Nosotros sólo contamos con algunos apuntes de nuestro maestro Emilio Choy, los que aprendimos en conversaciones y conferencias y que actualmente son inéditas.

Nuestro interés sobre el arte en la cerámica de Pacopampa no es puramente estilístico, en el análisis va implícita pero es secundaria en nuestra interpretación, sólo que por intermedio de ella queremos inferir la evolución de las ideas mágico-religiosa en la iconografía de las culturas andinas, en formación hacia una sólida economía autosuficiente. Pensamos que este proceso

transicional de una economía de caza y recolección selectiva al desarrollo de nuevas formas de subsistencia con base en la producción, manifiestan por intermedio del arte un proceso ideológico, el cual a nuestro parecer tiene etapas de desarrollo y puede ser secuenciada al ritmo del desarrollo de la cultura andina en su conjunto. Esto es posible, porque nosotros pensamos que la producción artística de estos pueblos en parte está íntimamente ligada a las prácticas mágico-religiosas, las que son producto de un falso reflejo dentro de una sociedad aún con fuertes contradicciones entre el hombre y la naturaleza.

Entonces no pretendemos *displayarnos* en múltiples descripciones de los motivos del arte. Trataremos más bien de seleccionar las muestras, puesto que no todas las expresiones artísticas tienen que ver con los fines que perseguimos. El éxito dependerá de la forma cómo tratemos nuestro material, así como de un cuidadoso análisis para captar el proceso evolutivo del arte mediante fases de desarrollo. Para ello, la manera más práctica será mediante una seriación estilística de rasgos notables fundamentados en la estratificación encontrada en la excavación.

Para realizar este trabajo y detectar fases de evolución iconográfica se ha procedido, primero, al ordenamiento secuencial de los diseños, según posición estratigráfica; luego, han sido agrupados éstos dentro de los diferentes tipos encontrados.

De un total de 14, 474 fragmentos de cerámica recuperadas en nuestra excavación, 775 tiene carácter de hallazgos (elementos diagnósticos), catalogados en fichas en las que se indican su ubicación tridimensional dentro de cada estrato y descritos con su respectiva asociación de elementos no cerámicos. Por lo tanto, cualquier fragmento puede ser ubicado correctamente dentro de nuestra secuencia de tipos (ver cuadro, relación de figuras y registros de campos).

Son estas razones por las que consideramos trabajar solamente con estos 775 fragmentos y porque también consideramos útiles para los

fines que perseguimos, pues son sólo estos hallazgos los que en mejor manera nos da claras ideas de desarrollo de los diseños en su expresión casi completa, lo cual no se consigue con el resto de fragmentería existente.

Inicialmente los 775 fragmentos han sido clasificados estratigráficamente dentro del tipo a que pertenecen (ver cuadro 1); luego, asociando fragmentos de un mismo cerámico o diseños similares, se ha conseguido una multitud diversa de los diseños en su expresión casi completa, que clasificamos en dos grandes grupos: diseños de arte realista y diseños de arte convencional.

Par nosotros, los diseños que representa un tipo de arte realista son los que están conformados por animales de la fauna silvestre en su mayoría y están relacionadas a las actividades de casa y dieta o vida cotidiana (ver Fig. 33). Estos en conjunto no nos ayudan demasiado si queremos hacer interpretaciones de la evolución del arte.

Los diseños que llamamos de arte convencional también en su mayoría son representaciones del reino animal, con la gran diferencia de que en este caso se lo representan simbólicamente, para lo cual se usan signos convencionales que permitan a la vez rigidez simétrica bilateral. Para nosotros dentro de esta tendencia existen ciclos de desarrollo que tienen una línea ascendente que va de lo simple a lo complejo. Este desarrollo es gradual y progresivo y es lo que nosotros llamamos evolución. Dentro de este desarrollo gradual y progresivo pueden existir cambios cualitativos que son verdaderos saltos y rompen o interrumpen este progreso. Estos son casos que obedecen a cambios o avances en el desarrollo de fuerzas productivas.

Por esta razón, los diseños convencionales, para nosotros, son potencialmente un campo aún no muy explorado. Aquí se puede encontrar abundante material histórico, pues el arte al que nos referimos tiene movimiento, en el cual el artista trata de expresar un verdadero lenguaje social a falta de escritura y, por estar relacionado estas manifestaciones a los cambios sociales, evo-

lucionarán de acuerdo al desarrollo cultural, el cual se sujeta a la vez, a los factores del desarrollo económico.

Es esta también la razón por la cual nosotros trabajamos solamente con esta segunda forma de manifestación del arte en la cerámica de Pacopampa. Así, nuestra tarea de acuerdo a la muestra se reduce al estudio de sólo tres elementos recurrentes del arte, los cuales sin duda, por su tradición en el área andina, se relacionan al aspecto mágico-religioso de estos pueblos. En base a esto nosotros buscamos hacer un estudio de una parte de la superestructura ideológica.

Estos tres elementos que serán el objeto de nuestro estudio son: la serpiente, la falcónida y el felino. Estos merecen ser descritos en forma más detallada por la importancia que pueden tener dentro del contexto Pacopampa y cultura Chavín.

1. b.- Descripción de la iconografía

1.b.1 La serpiente (Figs. 19, 23 y 51)

La serpiente en la cerámica de Pacopampa se representa con las siguientes características: cabeza aplanada cuya línea en la nuca forma una boluta, la nariz forma un nostril sobre la frente, los ojos en media luna de pupilas caídas o de mirada excéntrica, la boca es geométrica con una lengua o dos colmillos (?). Es común también la serpiente felinizada (Fig. 51 III). Aparece en hermosos vasos (Figs. 23-24) y se caracteriza por ser una serpiente devoradora de falcónidas o plantas (?). Dentro del proceso productivo, la serpiente idealiza al agua y sus poderes de hacer germinar las plantas.

Esta serpiente aparece en muy bajo porcentaje, tiene mayor representatividad en los estratos 3, 4, 5 y se encuentra representado dentro del tipo inciso en pasta fresca. Es diseñada en el contorno de los cuencos, contrapuestas una frente a la otra, lo que recuerda a la "Piedra de las Serpientes" de Pacopampa (dintel que se encuentra en la primera plataforma). La contra-

posición de serpientes frente a frente existe también en Chavín como símbolo de dualidad.

"He logrado descubrir las funciones esenciales de la serpiente mítica, relacionadas con la producción de la lluvia y de la fructificación de la tierra, sustancialmente es un símbolo de la fecundidad y está asociada a casi todas las representaciones de dioses agrícolas. La cabeza ofídica con la lengua germinante transformada en planta o en semilla, es uno de los símbolos más importantes, así como el mascarón afídico fecundante, la serpiente es un símbolo del rayo o de Illapa, culto que se mantuvo a través de las edades hasta la llegada de los españoles" (Carrión Cachot 1959, p.415).

1.b.2. La falcónida (Figs. 16, 17, 18, 50 y 51)

En la cerámica de Pacopampa, la falcónida está convencionalizada por el diseño de la cabeza, a veces se ignora el cuerpo. Es una ave de ojos muy grandes, formados por doble círculo inciso de la cual brotan dos lagrimones, la cabeza achatada termina en un moño rizado a manera de penacho como el de arpía (especialmente la figura de la figura 50 II). Estas cabezas también aparecen entrelazadas o entretrabadas al contorno de los cuencos o formando grecas como adornos suplementarios del felino o serpiente felinizada; existen también representaciones de falcónidas en vasijas esfígie, en donde los ojos aparecen en forma de flor (margarita), con pico sólido y fuertemente encorbado (Fig. 16b).

Por las características descritas la falcónida de Pacopampa es un águila arpía y no cóndor.

La frecuencia de esta falcónida en la cerámica de Pacopampa es sumamente abundante, en especial en los tipos inciso en pasta fresca y pulido inciso en pasta seca, desde los estratos 6 al estratos 2.

Esta falcónida o arpía, por sus atributos fantásticos más que por su forma debió formar parte de las deidades feminizadas en la ideología mágico-religiosa de la cultura Chavín.

Hernán Amat y Donald Lathrap (1965) coincidieron en identificar a la falcónida de Chavín

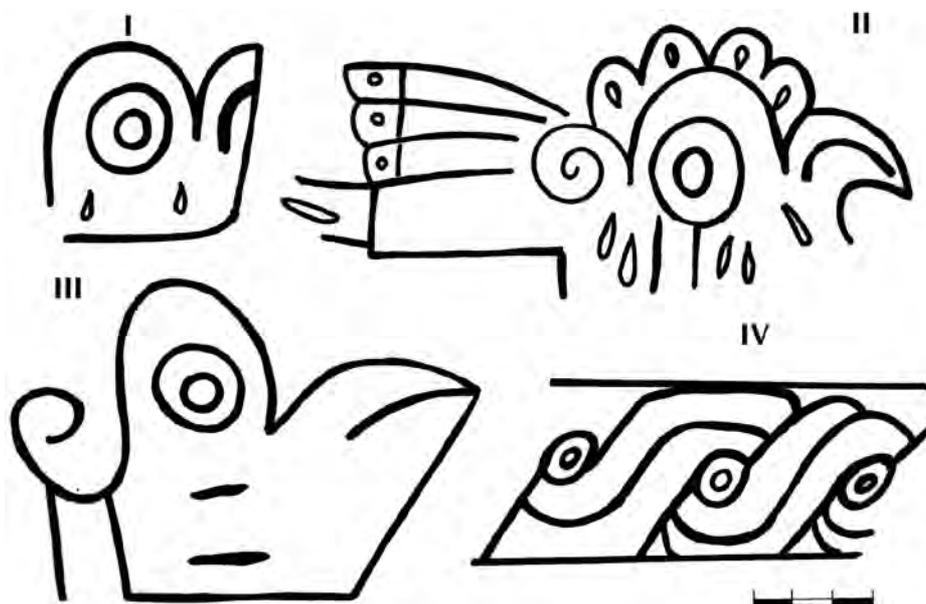


Figura 50. Diseños extraídos de cuencos, pertenecen a la falcónida, representada en diferentes momentos de desarrollo. El convencionalismo es a base de líneas curvas. Fase BI es más naturalista; CI es recargada de adornos; DI es simbólica y decadente; EI es sumamente estilizada y esquemática a manera de trenzados.

como arpía, el ave de rapiña que sirvió de modelo en las representaciones del arte Chavín, y, dada la preferencia de su reproducción y el sitio donde se ubica, conjeturaron que se trataba de una deidad.

Lathrap (1970), afirma: “El pico del águila harpía *harpya*, muestra una mayor correspondencia con los picos representados (Grassman y Famet, 1964, p. 161). El es excepcionalmente sólido, la punta bien recortada como en las convenciones de Chavín. Además tiene una especie de diente, muy largo, que se proyecta desde cerca de la boca de la mandíbula superior (un rasgo típico de las representaciones de Chavín), y hay una clara demarcación entre la mandíbula inferior y la cara, que ha originado el convencionalismo Chavín de tratar la cara y nostril como un espiral inentendible. La magnificente cresta del águila arpía es un modelo plausible para la serie de volutas que corona parcialmente los diseños de la cabeza del águila de Chavín, mientras que la pluma parcial del *harpya*, ligeramente salida, se ha exagerado su tamaño, con respecto al corto cuerpo,

en las representaciones ornitomorfas de Chavín. El único modelo para las águilas de Chavín han sido la *harpya* y *Oroaetus Isidoro*. Ambos son águilas que viajan menos y cuyo hábitat está limitada por sus hábitos alimenticios. El águila *harpya* es la típica devoradora de monos de las tierras bajas de la amazonía, mientras que la negra y costeña tienen sus refugios tradicionales en la zona de la ceja alta de la montaña” (pp. 237).

1.b.3.- El felino

El felino en la cerámica de Pacopampa está representado por la cabeza, la cual aparece siempre diseñado de perfil (ver Fig. 10, 11, 12, 13, 14, 61 y 63), cuya amplitud es apreciable con la reproducción bilateral de este perfil, lográndose una representación de frente (ver Figs. 60, 61, 62, 63, 64 y 65). Aquí, los rasgos que tipifican son: una boca bestializada a manera de hocico, cuya comisura hacia abajo y colmillos salientes le da un gesto feroz; la nariz, por sus rasgos, aparenta ser ñata, está en fuego con los ojos de mirada

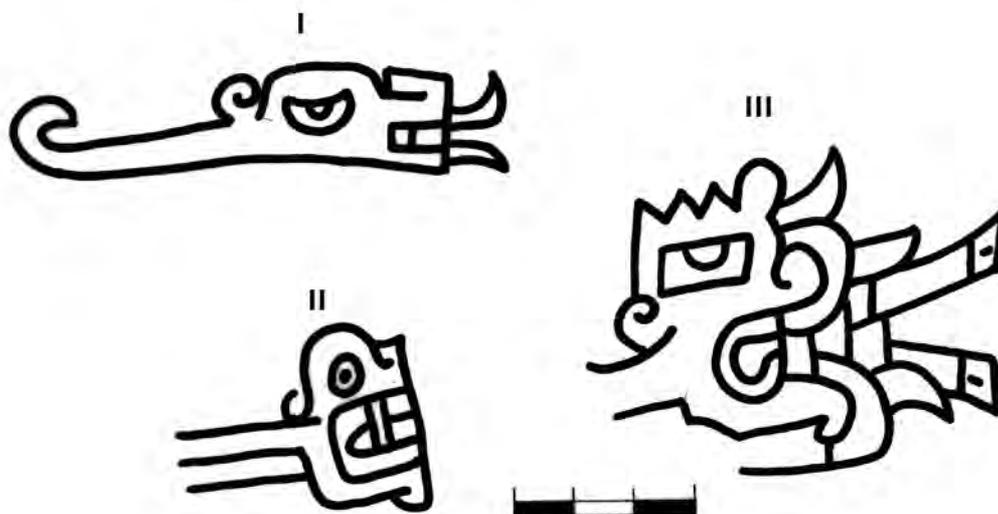
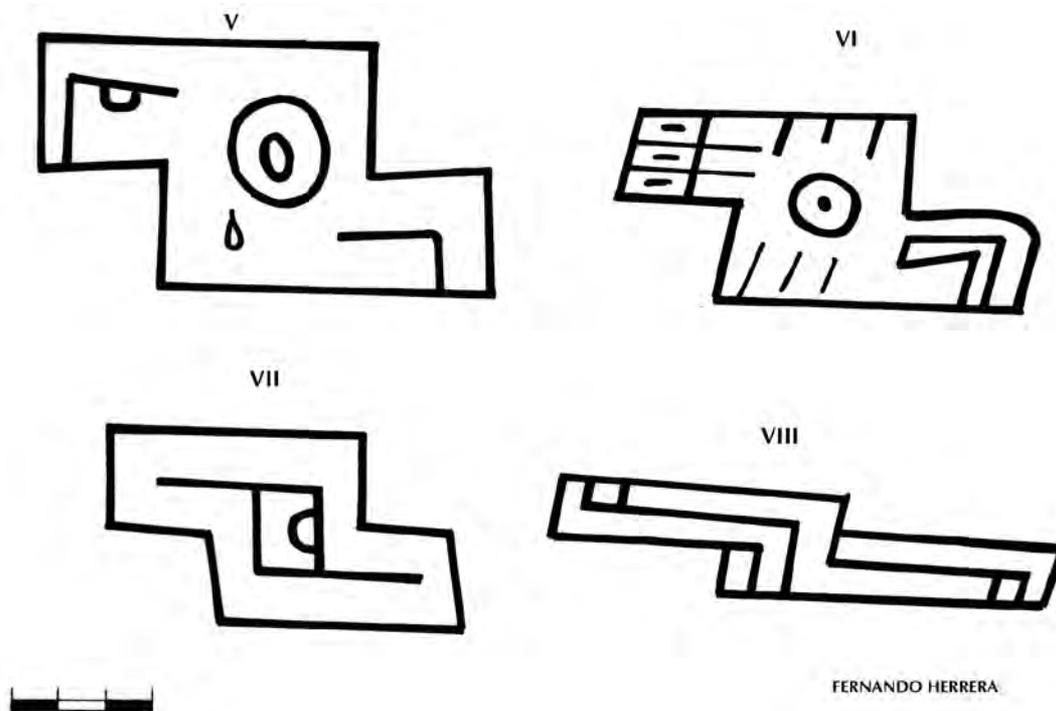


Figura 51: Diseños de la serpiente feminizada en sus dos fases BI y CI y CII. La primera es semi naturalista, la segunda y tercera son convencionalizadas y barrocas.



FERNANDO HERRERA

Figura 52: Diseños de la misma falcónida en este caso la tendencia es convencionalizada y geométrica, la cual se presenta desde lo más simple a lo complejo y simbólico. Empieza la evolución en BII y termina en EII.

excéntrica (devoradora de la luna y el sol); en el frente siempre lleva una tiara o tocado, adornada con plumas o cintas, sujetas con prendedores circulares o tupos, lo cual nos hace pensar en categorías o rangos. Su presencia es en alta frecuencia, desde los estratos 6 al estrato 2, dentro de los tipos inciso en pasta fresca, pulido inciso en pasta seca o grabado, modelado inciso escultórico, en el inciso policromo, el bicromo y otros, siempre en botellas o cuencos al contorno o en todo el área, entre paneles hexagonales o libremente adornada con aves y serpientes.

Su primordial importancia, y sus rasgos de estirpe, idealizada con atributos (tiara, prendedores, plumas), sugiere un predominante alto rango en la concepción religiosa de las sociedades ágrafas, en donde el papel que le toca por su ferocidad y dominio sobre el resto de los animales, es la idealización de la madre tierra, progenitora de alimentos.

“El felino es la base fundamental, la célula primordial, la unidad estructural de todas las representaciones del arte Chavín. Este animal, que seguramente no es otro que el jaguar, es el signo sagrado, el emblema racial, el animal prototipo que mantiene y fija la forma y la naturaleza original de la divinidad a través de sus transformaciones o encarnaciones. La estatua del felino adorna las paredes de los templos y de todo los lugares sagrados; su figura aparece en los emblemas que así ostentan las divinidades como los personajes, jefes o sacerdotes, el felino trata de representar a los dioses; es el espíritu divino que se encarna en otros animales, como la serpiente, el cóndor y el pez, que simbolizan las manifestaciones de su poder, objetivados en el rayo, en el sol y la luna” (Tello, 1923, p. 218).

1.c.- Fases de evolución iconográfica

Seleccionados estos tres diseños, se procedió en el caso del felino a separar sus atributos y rasgos más característicos como son: formas de los ojos, bocas, forma de tiaras o tocados (ver Fig. 53 al 59). Separados por estos rasgos, nuevamente fueron tabulados y ordenados estratigráficamente.

Este proceso dio como resultado un orden de ocurrencias de rasgos que delata una evolución del tratamiento de los diseños. Así, encontramos que en los estratos más profundos los rasgos son más naturalistas y sencillos, mientras que en los estratos superiores estos rasgos se tornan sumamente evolucionados de manera convencional y esquemática.

Estos rasgos cronológicamente significativos han dado como resultado cuatro fases de evolución de los diseños felino y falcónida, a las cuales las identificamos con las letras: BI, BII, CI, CII, DI, DII, EI y EII; mientras que en el caso de la serpiente sólo se tiene B, CI y CII (Ver cuadro 1 y 2).

Nota: La fase A, que es la más antigua en Pacopampa, está determinada por la ausencia de los diseños anteriores.

1.c.1.- La falcónida y sus fases de evolución

BI y BII pueden ser considerados como desarrollos paralelos, aunque entre ambos existe una pequeña diferencia estratigráfica. BI se caracteriza por sus diseños convencionales de tendencia naturalista formando volutas en los terminales. BII, en cambio, es la expresión convencional y simbólica de la geometría lineal.

Fase BI

Está representada por la falcónida N° 1 de la figura 51, aparece en el E-6. Se trata de una cabeza de falcónida diseñada casi siempre en forma naturalista, presenta el ojo grande en forma de doble círculo, con dos lagrimones, pico curvado en dirección vertical hacia arriba. Este diseño sería la expresión más antigua de las falcónidas en la cerámica de Pacopampa.

Fase BII

Es la falcónida representada en la figura I de la figura 52. Se trata del mismo diseño que el anterior, tiene las mismas características, discrepa por su trazo geométrico y encerrada dentro de bandas paralelas; aparece a partir del F-5.

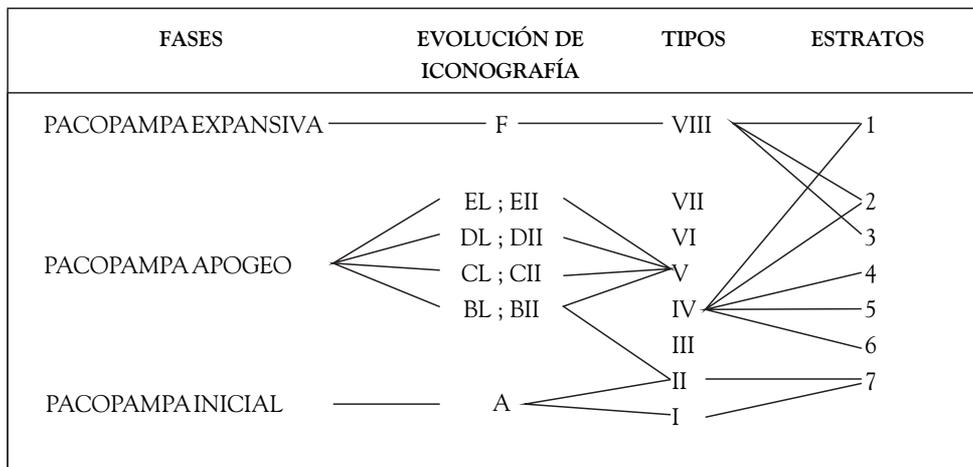
CUADRO 1: Distribución de hallazgos por estratos y tipos.

ESTRATOS	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	TOTAL
1	-	2	3	-	3	2	3	20	33
2	-	18	12	-	10	8	2	94	142
3	3	90	58	13	17	7	3	9	200
4	4	29	26	33	13	3	5	-	113
5	11	40	29	79	16	19	5	-	199
6	12	18	7	20	4	7	1	-	67
7	7	5	2	5	2	-	-	-	21
TOTAL	37	200	137	150	65	44	19	123	775

Tipos

- I. Zonas punteadas y aplicadas.
- II. Inciso en pasta fresca.
- III. Pulido inciso en pasta seca (grabado).
- IV. Modelado inciso escultórico.
- V. Inciso policromo.
- VI. Rojo pulido inciso con engobe en zonas
- VII. Blanco ahumado inciso.
- VIII. Negro fino con incisiones pulidas.

CUADRO 2: Relación entre fases evolución de iconografía, tipos y estratigrafía en la cerámica de Pacopampa.



Fase CI

Representada por la figura II de la figura 51, aparece a partir del E-4; es comparable a BI por su tendencia naturalista pero se diferencia de ella por tener volutas, penacho o moño. Tiene también varios lagrimones debajo de los ojos, su pico es curvo hacia abajo.

Fase CII

Ilustrada en la figura 52 con el número II trazada geoméricamente en el mismo estilo de BII, mantiene en cambio el ojo de CI, aparece de preferencia en el E-3; siempre entrelazada entre bandas paralelas en el contorno de la vasija.

Fase DI:

Ver figura 50 N° III, con las mismas características de CI, pero ya estilizadas en sus rasgos, no luce cresta o penacho y plumas, los lagrimones se hacen horizontales en vez de verticales como en los casos anteriores su presencia es en el E-3 y es de poca frecuencia.

Fase DII

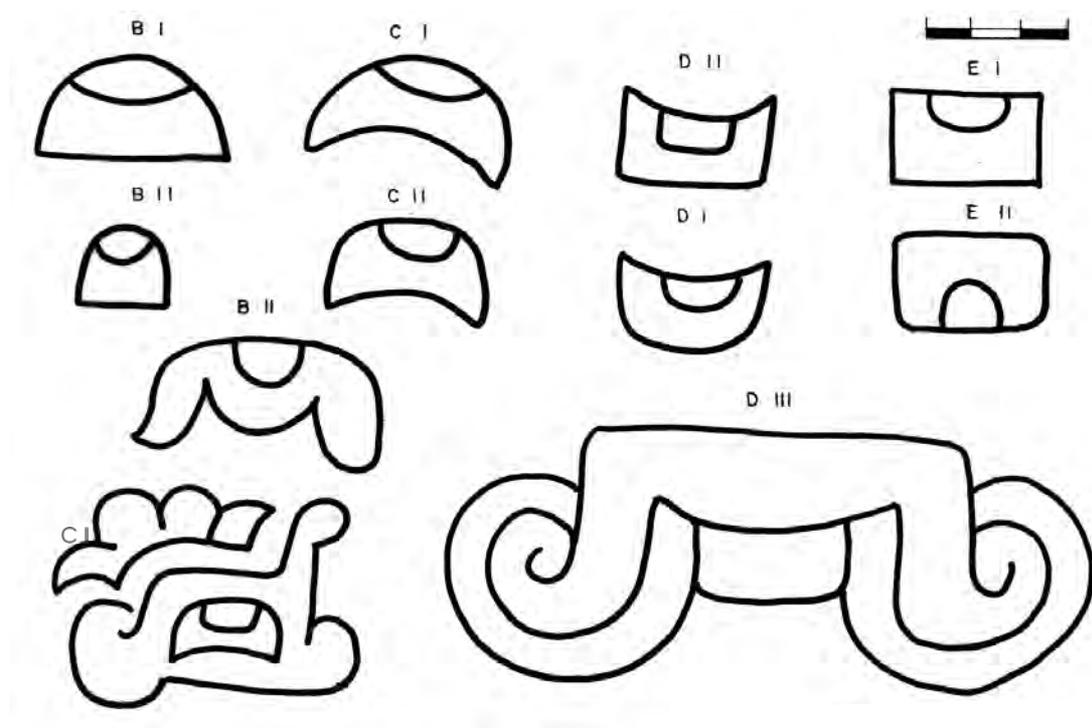
Ver figura 50 N° III, la falcónida se hace más esquemática y evolucionada, se le representa mediante líneas rectas. Se pierde la forma de los ojos que se tornan de forma cuadrada de cuyos extremos hacen los lagrimones, la curvatura del pico es aquí en ángulo recto; su frecuencia es en el E-2 y E-3.

Fase EI

Figura 50 N° IV, es sumamente simbólica y esquemática, trazada con líneas curvas que forman volutas, pero dentro de ellas son notorios sus rasgos, pues el ojo y el pico son las mismas que las anteriores, con la diferencia que en este caso los trazos forman entrelazados continuos. Son comunes en los E-3 y E-2; representa el máximo desarrollo evolutivo; extremadamente esquemática y abstracta en relación a las anteriores.

Fase EII

Figura 52 N° IV, en sentido de evolución es comparable a la anterior, ambos comparten un alto grado de esquematización de la falcónida, con la diferencia que en este caso la tendencia es



FERNANDO HERRERA

Figura 53. Diseños pertenecientes a los rasgos de los felinos donde se muestra el desarrollo evolutivo de ojos en sus cuatro fases: BI, BII, CI, CII, DI, DII, EI, EII.

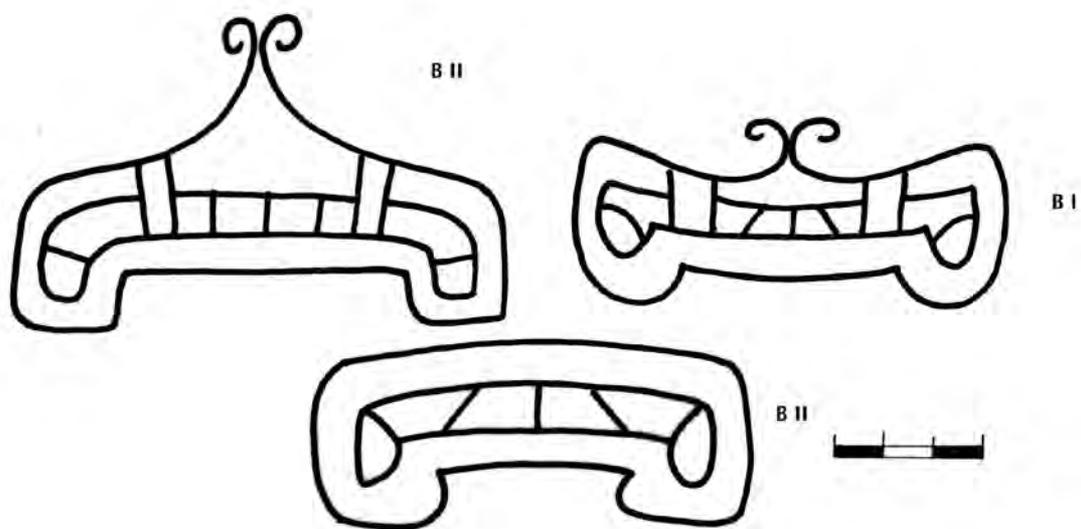


Figura 54. Diseños de los rasgos de la boca felínica en sus diferentes momentos de evolución. En esta lámina solo están las fases B I y B II.

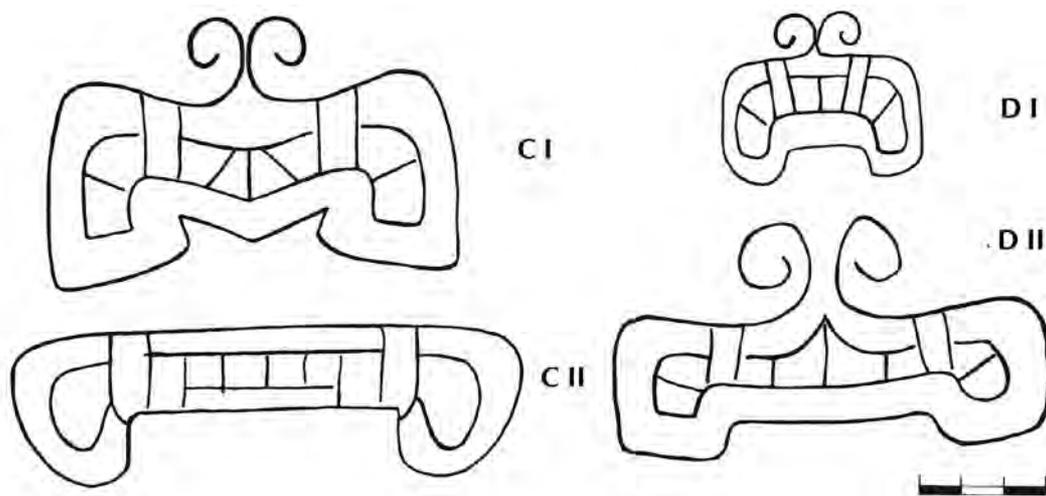


Figura 55. Bocas felínicas de la fase C I, C II, D I y D II, de la tercera fase.

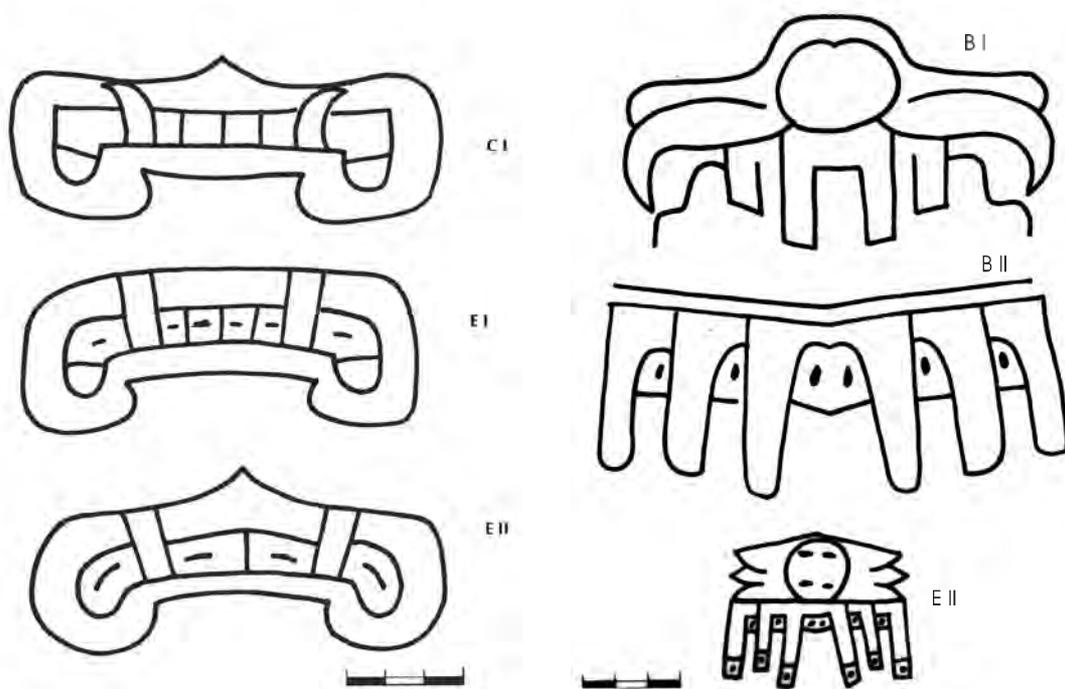


Figura 56. Bocas de la fase CI, y fase EI y EIII.

Figura 57. Diseños de rasgos de tocados o turbantes en otro atributo del felino Pacopampa logrado, al igual que la boca, por duplicación de la media boca o medio tocado que aparece en las representaciones de perfil. BI y BII, son de la primera fase; EI es de la cuarta fase.

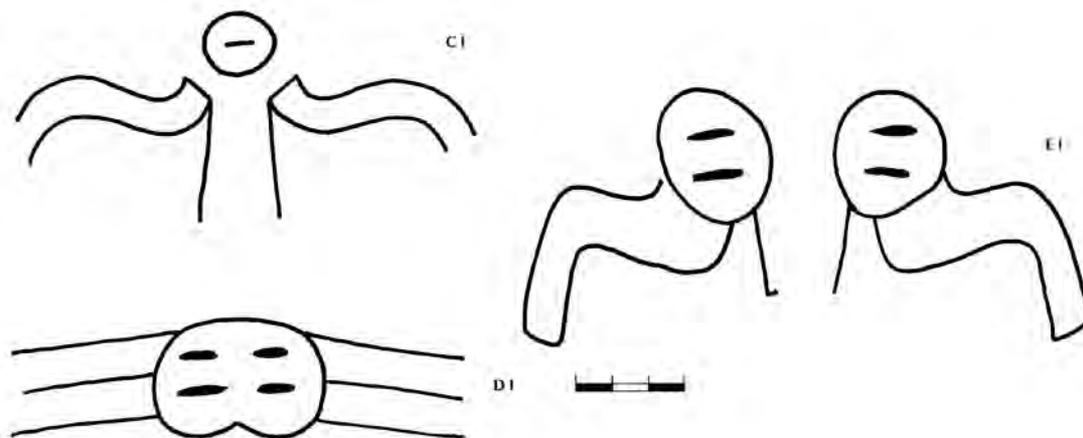


Figura 58. CI de la segunda fase, DI de la tercera fase y EI de la cuarta fase.

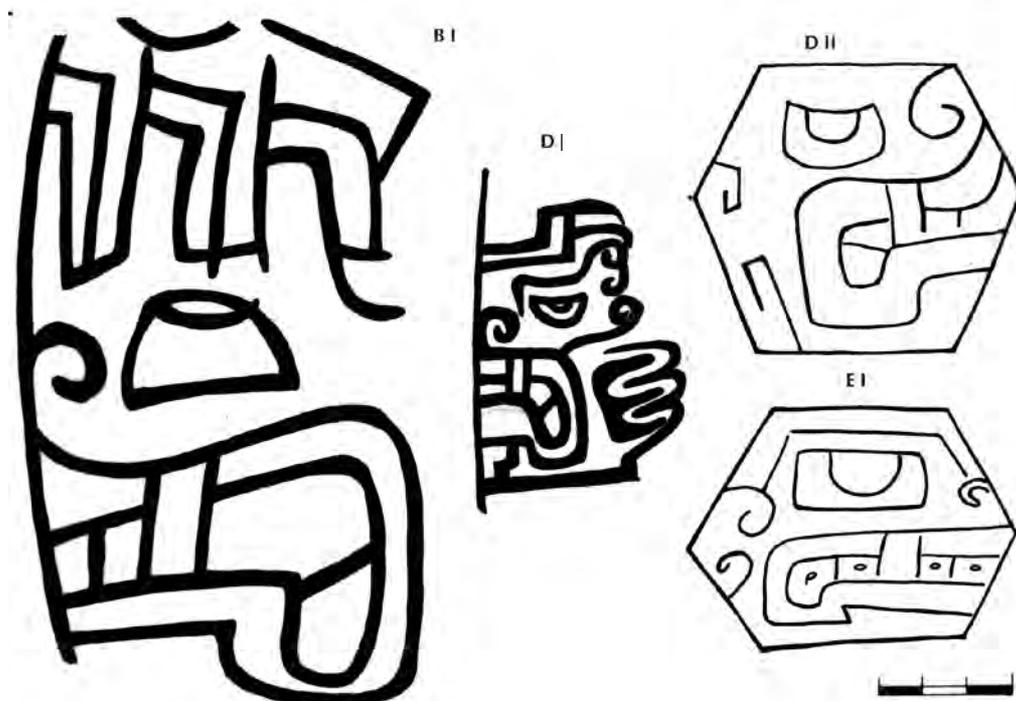


Figura 59. Diseño de la fase BI referente a la cara felínica que representa la primera fase; DI y DII representan la tercera fase y EI de la cuarta fase.

lineal, y en base a sólo unas líneas se ha logrado expresar correctamente a la falcónida. La encontramos en los F-2 y E-1.

1.c.2.- La serpiente y sus fases evolutivas

Son pocos los diseños que tienen representaciones de serpientes, quizás sea este el motivo por el cual la que sólo encontramos dos fases: B y CI, CII.

Fase B

Figura 51 N.º 1, de tendencia naturalista, sus rasgos más saltantes los presenta en la cabeza, de boca cuadrada con dos colmillos (?) o la lengua bípida, la nariz enrollada hacia la frente y ojos de mirada excéntrica. En la nuca muestra una pequeña voluta, de cuerpo delgado y pequeño,

desproporcionado a la cabeza. Encontramos varios ejemplares en los E-4, E-5, adornado el contorno de las vasijas.

Fase CI

Figura 51 No. II, con características similares a la anterior, diferenciada por la ausencia de la lengua bípida y por tener ojos circulares. Aparecen en el E-3 como elementos de segundo orden.

Fase CII

Figura 51 No. III, es una serpiente felinizada que aparece en los vasos. Está recargada de muchos adornos y grecas; la cabeza delineada en zigzag a manera de corona, de ojos cuadrados su mirada excéntrica, con boca grande, la que pare-

ciera devora o salen falcónidas (se supone que lo que devora es ave por el símbolo de las plumas).

1.c.3.- Fases evolutivas del felino

Visto al felino como personaje principal, fue necesario un estudio más minucioso para poder detectar sus fases de desarrollo, pues de ello dependerá una buena interpretación de la divinidad felínica.

En la cerámica Pacopampa, el felino es elemento más dinámico y convencionalizado, en cuya expresión la gente de este pueblo nos entrega un lenguaje metafórico relacionado a las prácticas mágico-religiosas de su vida cotidiana.

Se usaron recursos para tener una clara idea. Apelamos así a la tendencia de hacer representaciones con cierta simetría bilateral en el arte convencional, en el cual se incluye también Pacopampa. De esta manera representaciones de perfil fueron duplicadas para dar origen a una representación frontal, en la cual se puede apreciar claramente todos los atributos del felino (ver Figs. 60, 62, 64 y 65).

Con este procedimiento hemos encontrado cuatro fases similares y coetáneas a los de las falcónidas. Igual que en la anterior I y II están diferenciados porque I es representación curvilínea desarrollada ampliamente debajo de una línea horizontal, mientras que II representa los diseños dentro de paneles hexagonales, lo cual le da una tendencia geométrica.

Fase BI

Separamos en esta fase los siguientes elementos:

- Formas de ojos como los de la figura 53-BI.
- Formas de boca como los de la figura 54-BI.
- Formas de tocado como los de la figura 57-BI.

El felino o jaguar más representativo de esta fase puede ser el diseño de la figura 60, de la cual si se duplica su perfil en forma simétrica bilateral se tendrá la cara de un felino antropomorfo, de rasgos bestializados que se notan en la forma de la boca de aspecto fiero con dos colmillos que

nacen en el labio inferior. La nariz es también de rasgos felínicos al igual que los ojos de mirada excéntrica de media luna. Las orejas son humanizadas y en la cabeza lleva un gran tocado con cintas pendientes sobre la frente, donde se aprecia también un prendedor de forma de escudo (figura 60).

Fase BII

Los elementos de esta fase son:

- Las formas de los ojos similares a BII y variedad BIII de la figura 53-BII.
- Bocas similares a las de la figura 54-BII.
- Tocados similares a los de la figura 57-BII.

El diseño representativo de esta fase es la figura 61-BII. Es un felino similar al anterior, con la diferencia que está diseñado dentro de un hexágono alargado y no lleva escudo en la frente.

Fase CI

Dentro de esta fase pueden ser catalogados los siguientes elementos:

- Formas de ojos CI en la figura 53.
- Formas de bocas similares a las de la figura 55-CI y 56-CI.
- Formas de tocados similares a los de la figura 58-CI.

La cara felínica que representa esta fase es la que se forma duplicando el perfil de la figura 61-CI y se obtiene la que mostramos en la figura 62. Éste es muy similar a BI, con diferencias en los ojos, tocado y la boca con dientes cónicos truncados, siempre con aspecto bestial.

Fase CII

Tiene los siguientes elementos:

- Formas de ojos similares a los de la figura 53-CII.
- Formas de bocas similares a los de la figura 55-CII.

En la figura 53, diseñamos una de ellas. Está dentro de un hexágono, el cual le da una tendencia geométrica. Se diferencia de CI por poseer colmillos cruzados.

Fase DI

Lo conforman los siguientes elementos:

-Formas de ojos similares a los de la figura 53-DI.

-Formas de bocas DI de la figura 55.

-Formas de tocado similares a los de la figura 58-DI.

El felino más representativo de esta fase es la figura 59-DI, el cual duplicado su perfil, se ve sumamente convencional; sus cejas forman volutas al igual que las orejas, la forma de los ojos se invierte en comparación al anterior; tocado más sencillo, boca y nariz siempre con características bestiales, y algunas se pueden comparar al felino del Lanzón de Chavín (ver Fig. 64 y 65).

Fase DII

Sus elementos son los siguientes:

-Ojos similares a los de la figura 53-DII.

-Bocas similares a los de la figura 55-DII.

El diseño completo de este felino está representado por el dibujo de la figura 59-DII, tiene las mismas características de CI, pero están diseñadas dentro de un hexágono; no tienen tocado y es de tendencia geométrica.

Fase EI

Con los siguientes elementos:

-Formas de ojos similares a los de la figura 56-EI.

-Formas de bocas similares a los de la figura 56-EI.

-Tocados similares a los de la figura 57-EI.

No tenemos diseños que puedan representar esta fase, pero los rasgos se supone que son una representación decadente donde se pierde las formas de los dientes, siendo la boca y nariz más humanizadas que los anteriores, de igual manera que el ojo se hace rectangular.

Fase EII

Elementos:

-Ojos similares a los de la figura 53-EII.

-Bocas similares a los de la figura 56-EII.

Lo representamos por el diseño de la figura 59-EII, dentro de un hexágono, con ojos cuadrados, boca alargada y el realce de sus dientes se hacen mediante puntos.

Fase A

Dentro de nuestro trabajo de separación de diseños hallamos que existe un grupo de estos que no tienen relación alguna con los anteriormente descritos. Son diseños geométricos que no tienen relación alguna con los felinos, falcónidas o serpientes. Más bien, ellos recuerdan al trabajo de grabado en mate como en el caso de la figura 66. Estos tres fragmentos pertenecen al tipo inciso en pasta fresca y fueron encontrados en el E-7 y E-8, por lo que se supone que son las primeras manifestaciones del tipo en mención antes de que ella sea influenciada por los diseños de felinos. Un segundo elemento que forma esta fase son los diseños aplicativos e incisos que pertenecen al tipo zonas punteadas y aplicadas. Estas son las manifestaciones más tempranas según el orden estratigráfico.

En resumen, sobre la evolución de la cerámica de Pacopampa hemos separado dos tendencias del arte. El arte realista y el arte convencional, ambos de desarrollos paralelos y contemporáneos, cuya diferencia está dada por el carácter social que cada uno expresa en sus formas.

El arte convencional, dentro de las sociedades ágrafas, es para nosotros el arte de coyuntura o comprometido, creado por una elite, por medio del cual, y a falta de escritura, expresa con sus signos convencionales el aspecto mágico-religioso o superestructural, cuyo origen creemos encontrarlo en el falso reflejo o manera distorsionada de ver el mundo. Nadie puede creer que en Chavín existieron hombres felinizados o antropomorfos, razón por la cual su expresión en el arte es una convencionalización.

El arte naturalista es el arte de carácter social, como expresión del pueblo, y como tal está estrechamente vinculado a la vida cotidiana, por ello su expresión es real y contradictoria a la anterior. No es producto del falso reflejo ni

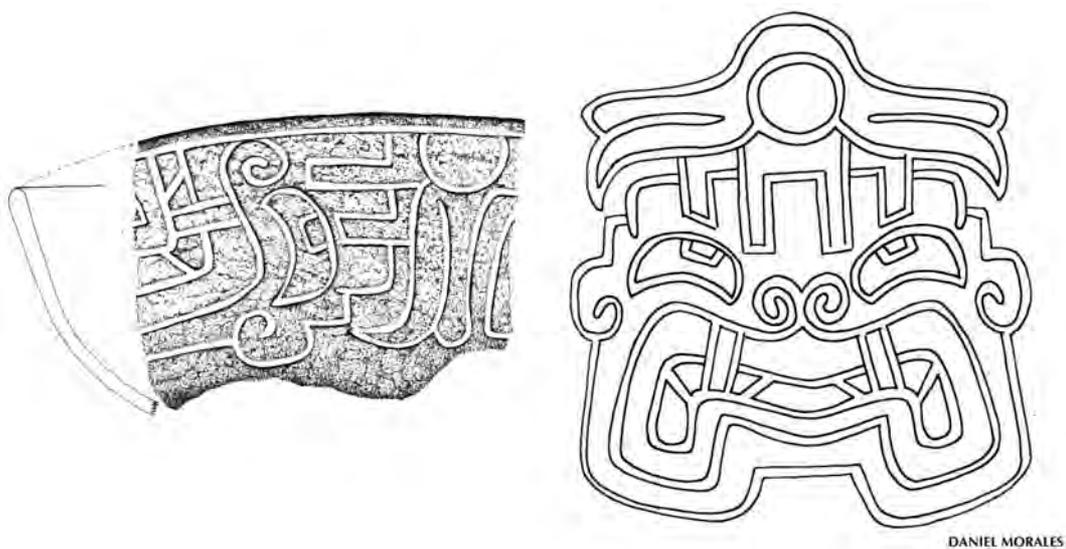


Figura 60. 487-6, fragmento de diseño felínico y reconstrucción de toda la cara por duplicación del perfil que aparece en el fragmento, pertenece a la fase BI.

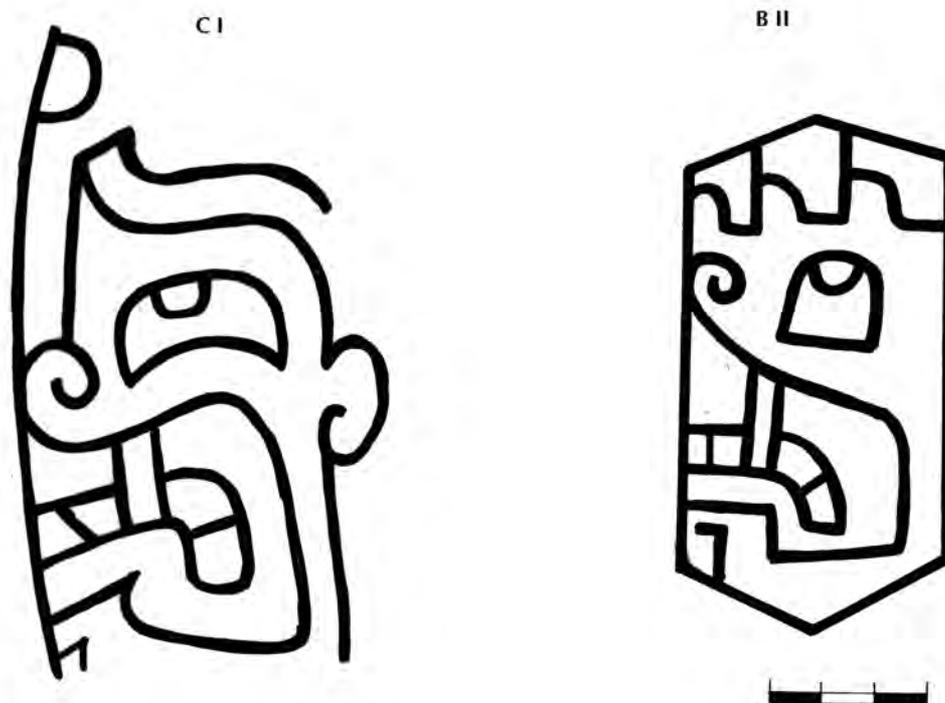
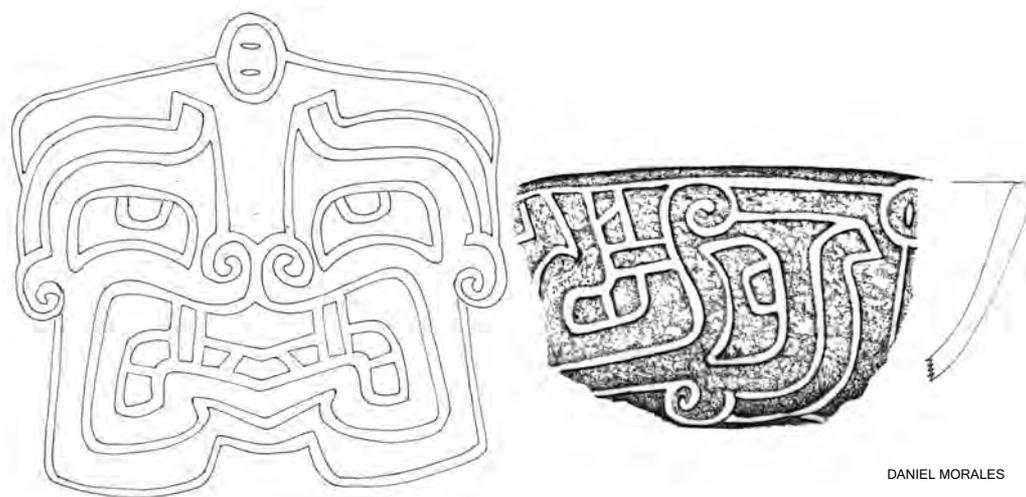
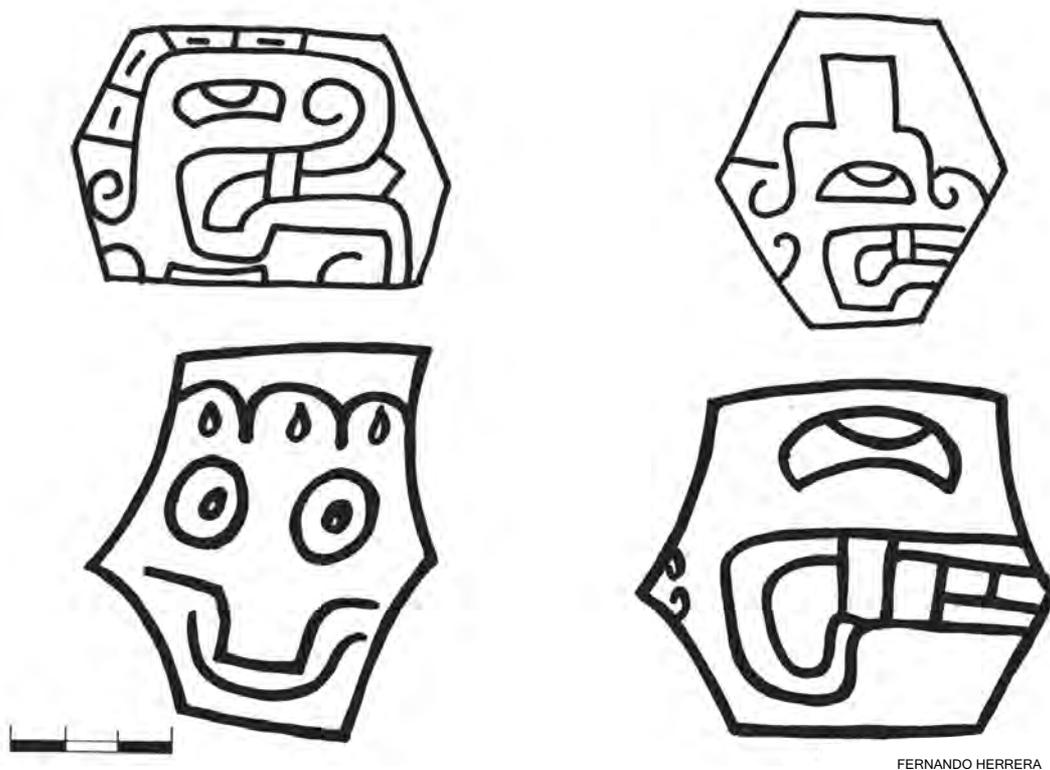


Figura 61. Diseños felínicos dentro de paneles hexagonales: BII de la primera fase, CI de la segunda fase.



DANIEL MORALES

Figura 62. 474-5, fragmento con diseño felínico con su respectiva reproducción de toda la cara por duplicación de su perfil. Pertenecen a la fase CI.

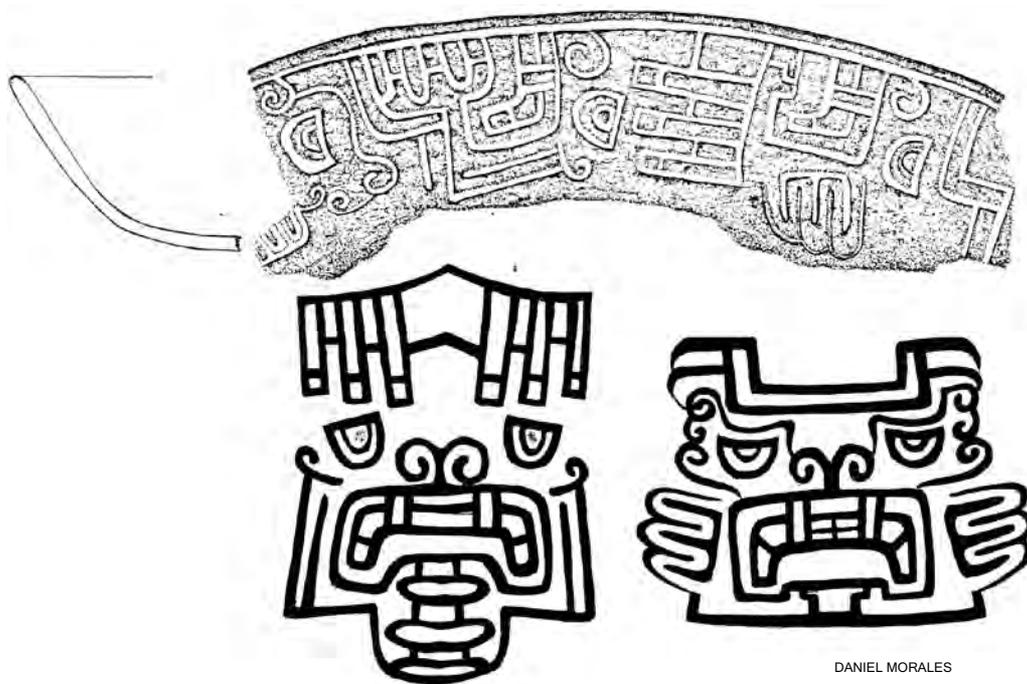


FERNANDO HERRERA

Figura 63. Diseños representativos de serpientes felinizadas dentro de paneles hexagonales. Pertenecen a la fase CI.



Figura 64. Reconstrucción de un diseño felínico, pertenece a la fase DI. Este diseño es algo similar en sus rasgos al Lanzón Monolítico de Chavín.



DANIEL MORALES

Figura 65. 952-4, fragmento de cuenco con diseños felínicos; dos de ellos se han reproducido de la misma manera que los anteriores. Pertenecen a la fase D.

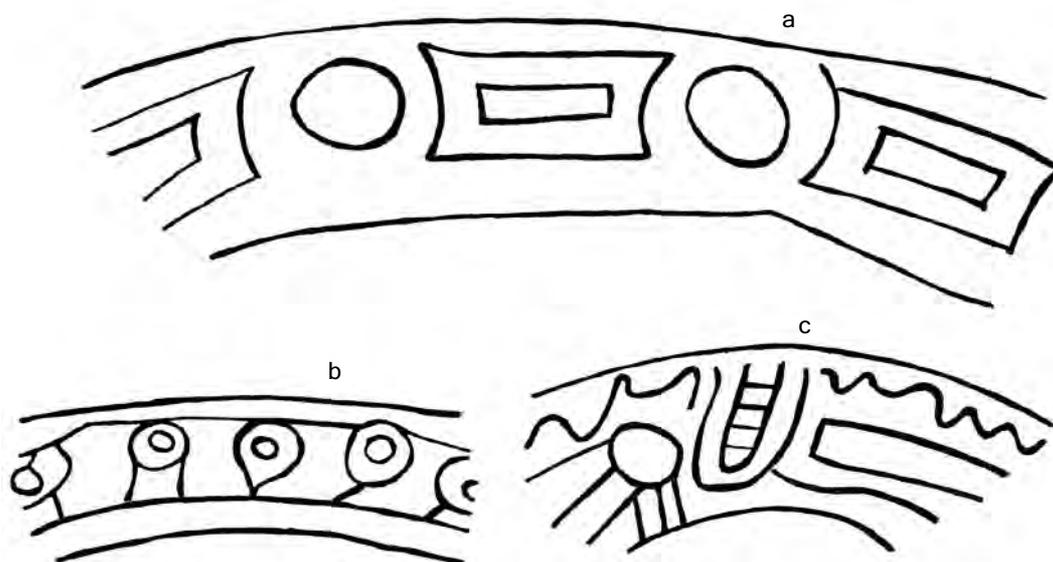


Figura 66. Diseños de la fase A que aparecen antes del felino, son de tendencia geométrica. Secuencialmente son anteriores a la presencia del felino en Pacopampa.

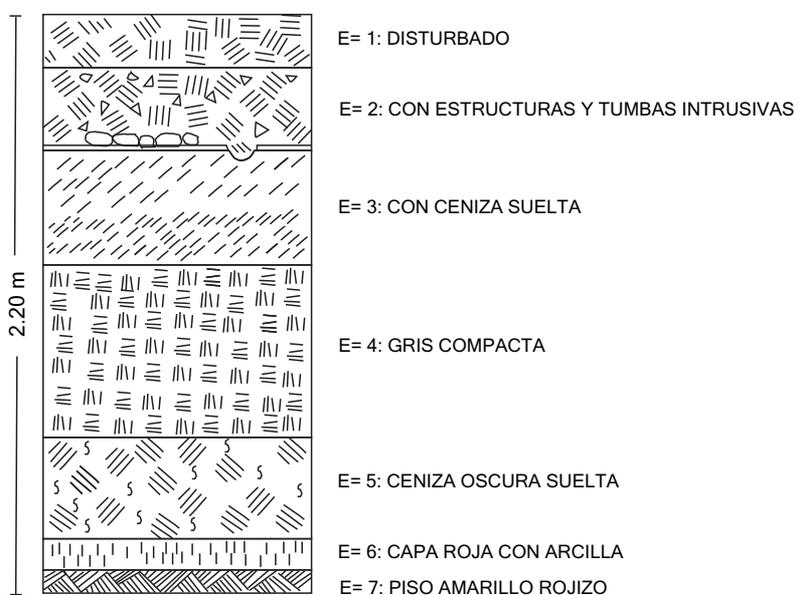


Figura 67. Esquema del corte estratigráfico de la excavación en el sitio de La Capilla-Pacopampa.

nace como elemento represivo de una elite, sino expresa en sus formas aspectos de la infraestructura económica de las sociedades ágrafas.

En el arte convencional, la evolución es cíclica, del realismo idealizado hacia el convencionalismo sustitutorio o de reemplazo de los poderes que encarna la imagen en beneficio del hombre.

Desde este punto de vista debe entenderse que dentro del arte existen etapas en las representaciones felinizadas que responden a un triple proceso, desde una idealización hasta su eliminación y sustitución, como plantea Tello (1923). Pero hay que aclarar que nosotros entendemos por idealización no la conversión de las partes del felino en otros seres como serpientes, cabezas humanas o plantas, sino como el conglomerado de atributos de atavíos que el felino toma por haber adquirido el carácter de divinidad mágico-religiosa. Un ejemplo de ello es el Obelisco Tello.

En la eliminación, en cambio, el felino pierde sus atributos y se simplifica, pero su carácter de divinidad está presente hasta en los más simples rasgos, como en la forma de la boca de colmillos cruzados. La sustitución no significa que los atributos o elementos sean reemplazados por serpientes, cabezas humanas u otros. Para nosotros la sustitución es un proceso que encarna un acontecimiento religioso o mítico, que sucedió a través de las etapas. De esta manera la sustitución es la suplantación del carácter divino del felino en beneficio del hombre, quien roba poderes o atributos para convertirse en socio de éste. El ejemplo plausible de este acontecimiento es la Estela Raimondi de Chavín y más aun la divinidad que aparece tallada en la Portada del Sol de Tiawanako.

4.- La idea de la divinidad felínica en la iconografía de la cerámica de Pacopampa

Consideraciones generales

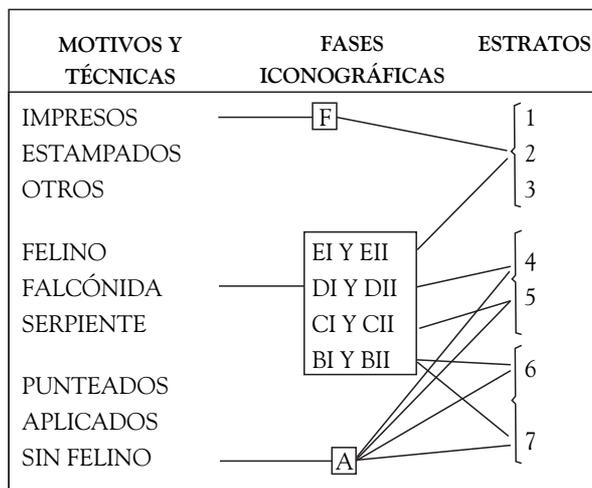
Consideramos que ciertas constantes que existen en forma repetida, diacrónica y sincrónicamente,

en el área andina (como es en los casos del Jaguar o felino, falcónida y serpiente), no son casuales; ellas son una buena base para poner en evidencia la existencia de factores que deben corresponder a patrones muy arraigados y de gran antigüedad, los cuales marcan el rol de valores de los grupos sociales que los promovieron. Por ello, no sólo es necesario detectar estructuras, sino también es necesario ir al meollo superestructural de la cultura andina en su conjunto.

En el área de la sierra norte, especialmente en Pacopampa, las representaciones iconográficas encontradas en la cerámica son múltiples. Muchas de ellas las hemos agrupado en el tipo inciso escultórico, las cuales en su mayoría son simples representaciones naturalistas de la fauna ligada a sus actividades de caza y dieta. Las que adquieren otras características aun más importantes muy por encima de éstas, por mostrar constantes repetitivas y estar enmarcadas en una interrelación más universal dentro del mundo andino -y porque diacrónica y sincrónicamente pueden ser encontrados formando largas cadenas a lo largo y ancho del territorio andino-, son sólo tres: la serpiente, la falcónida y el felino. Este último en Pacopampa sería el único que posee cualidades mágico-religiosas, íntimamente relacionadas con las actividades del hombre, a tal punto de asociarse ambos o más bien sustituir al felino en forma de un proceso o metamorfosis que en sí ya encierra un mensaje metafórico. Sin duda creemos que se relaciona al aspecto superestructural del hombre de esa época, mientras que serpientes y águilas aparecen como elementos de segundo orden, adornando o sirviendo de ángeles o mensajeros del felino en este acontecimiento religioso.

En la interpretación de estas representaciones iconográficas que sin duda se relacionan con una actividad (felínica o jaguar) muy difundida en el área andina, varios modelos han sido ensayados. Últimamente el funcional-estructuralismo es el que ha venido realizando valiosos aportes (Rex González 1979).

CUADRO 3: Relación de motivos, fases iconográficas y estratigráficas en la cerámica de Pacopampa



Uhle, en 1911, sin planteamientos teóricos y sólo en base a la experiencia práctica en el manejo del material arqueológico, da mucho énfasis a una ley del desarrollo artístico, según la cual el arte evoluciona desde el realismo hacia el convencionalismo o de lo simple a lo complejo.

Rowe, en 1960, refuta afirmando “*que el argumento carece de valor científico porque según él no existe ninguna ley ni lógica del arte que establezca el sentido de su desarrollo*”. Lo que Rowe afirma no es relativo, pues existen reglas en el desarrollo del arte; de otra manera las ciencias sociales no serían realmente ciencias.

Sabemos que las ciencias sociales, en las que la arqueología se inserta, por sus características se diferencia de las llamadas ciencias naturales porque su eterno problema es el mismo hombre como objeto de estudio; porque éste puede mentir o actuar impulsado por diversos factores, pero frente a los hechos ello no implica que todo un grupo social mienta, esto es casi imposible. En este aspecto, la arqueología lleva ventaja a la etnología y sociología (aunque estas no la reconozcan), pues en arqueología no existe la posibilidad de que los hombres mientan. Ellos ya no existen. En cambio, el registro arqueológico es en este caso el resultado de lo que la gente hizo y

no lo que la gente pensaba hacer. Sin embargo, el arqueólogo puede mentir y es que dentro de las ciencias sociales el investigador también es objeto de investigación.

Lo cierto es que existen leyes históricas, que se cumplen con cierta regularidad. Claro está que las regularidades históricas no pueden ser llevadas al laboratorio para repetir el proceso, pero es también cierto que los acontecimientos históricos y restos arqueológicos es un constante en el laboratorio, donde el investigador observa dichos acontecimientos y los describe para sistematizarlos y darles coherencia.

De esta manera, Rowe, al afirmar que no existen leyes que rigen el desarrollo del arte, asume la posición culturalista, funcionalista, que niega la existencia de leyes, confundiendo a la cultura como un proceso intrincado.

Para entender es necesario, entonces, situar dicho problema en el momento histórico y bajo las circunstancias y condiciones en que surgen dichas manifestaciones del arte.

Un ensayo histórico materialista podría darnos en parte explicación sobre la ley de Max Uhle, siempre y cuando ella vaya enmarcada dentro de un análisis de desarrollo económico-social y político de los pueblos que la promovieron. Por

eso decimos que no basta estudiar el arte por el arte ni encontrar estructuras si no sabemos por qué existen y cuáles son sus mecanismos dentro de la infraestructura o base económica.

Situar todo el contexto superestructural, que en este caso es el arte, dentro de las constantes dialécticas con la infraestructura, formando un todo interactuante, es tarea difícil. Es por esta razón que nosotros no empezamos en forma directa tratando este tema, sin antes haber hecho un previo análisis del desarrollo tecnológico de los materiales que nos conciernen, que para el caso es el estudio de la cerámica y sus diversos tipos, la cual nos ayuda a una secuencia cronológica en que se encuentra en cada momento o fase de la periodificación propuesta.

Si en verdad nuestra tipología cronológica es provechosa, es porque nuestro análisis considera que la alfarería es una de las expresiones más antiguas del trabajo artesanal a la vez que destaca el avance tecnológico -al cual se sujeta la existencia de ciertos tipos- como producto de un desarrollo evolutivo (de las técnicas de incisión, por ejemplo). Así es como dentro de este proceso la manufactura de las vasijas obedece a ciertas reglas que deben ser tomadas en cuenta, pues de otra manera no es posible la producción del cerámico y el trazo de sus diseños. Tenemos por ejemplo la incisión punzo cortante en pasta fresca. Ella no hubiera sido posible si la masa de arcilla fresca no tenía un soporte interno. Para este caso vendría a ser el molde, especialmente en los cuencos, que al parecer usaban el mate o la calabaza. Esta técnica que acabamos de describir, a la vez sería el inicio y el principio más sencillo para expresar el arte en cerámica a partir de la cual se inicia un desarrollo evolutivo de las técnicas de la incisión, evolucionando desde la incisión punzo cortante en pasta fresca, luego la incisión en pasta seca o grabado y finalmente la incisión pulida en su fase expansiva (Formativo Tardío).

Es, pues, un análisis no subjetivo sino real y evolutivo que responde a un proceso de desarrollo en su conjunto, demostrando así, al menos en la cerámica de Pacopampa, la existencia de cier-

tas regularidades que ocurren en determinados momentos (según referencias estratigráficas), los cuales pueden ser asociados a las manifestaciones artísticas.

Nuestro análisis teórico, en este aspecto, como dijimos, es un ensayo no específicamente sobre arte o estilo, sino más bien del pensamiento de la divinidad religiosa, la cual fue enmarcada dentro del desarrollo de las fuerzas productivas y relaciones sociales de producción que se generan en el tránsito o paso de las sociedades dependientes de la naturaleza, sea caza o recolecta, a las sociedades productoras de su subsistencia. En este proceso económico la nueva ideología surge como una consecuencia de aquella. En estos albores que nosotros llamamos Revolución Neolítica o Formativo, las sociedades que atraviesan este proceso experimentan no sólo cambios sustanciales en los patrones de asentamiento y desarrollo tecnológico de su economía, sino también, existen otros factores de cambio en el aspecto ideológico, el cual actúa decididamente sobre esta nueva sociedad. Consecuencia de ello son los centros ceremoniales, evidencias materializadas de las instituciones de religión y culto. Lo mismo se puede decir de todo "artefacto" y expresiones artísticas en piedras talladas, textilera, cerámica, frisos y otras. Chavín es un ejemplo de ello.

Resumiendo, en nuestro medio la evolución del arte ha sido muy discutida. Uhle, en el año 1911, planteaba que ésta evoluciona del realismo al convencionalismo. Este argumento fue usado por Gayton, Kroeber y Yacovleff. Posteriormente, Tello postulaba lo contrario, que lo prolífero era más antiguo que lo monumental. Más tarde Junius Bird plantea una tercera posibilidad y nos habla de una contemporaneidad de las dos tendencias o formas de expresar el arte. En base a todos los criterios, John Rowe postula la no existencia de ninguna ley en el desarrollo del arte, pero este postulado se contradice cuando antepone el trabajo de Dawson (descubre por otros métodos, seriación por parecidos, la verdadera secuencia cronológica para el

estilo Nasca y posteriormente sus resultados son confirmados por fechados radiocarbónicos), el cual le da la razón a Uhle, Kroeber y Yacovleff. Rowe afirma que ello es una mera coincidencia y frente a la evolución del realismo al convencionalismo contraponen el caso de Paracas Cavernas, cuyo estilo es sumamente convencionalizado y que a medida que avanza se hace más realista. Rowe, en este caso, no pensó que el estilo Paracas Cavernas pudiera tener sus antecedentes en otro más antiguo como Chavín y más aún Pacopampa.

Nuestro planteamiento no afirma ni niega las tres posiciones, es posible que cualquiera de ellas tenga sus razones. No estamos de acuerdo cuando se niega el postulado de una ley relativa para el desarrollo del arte y que el entendimiento se cierre dejándonos en las tinieblas. Para salir del atolladero nosotros empezamos por diferenciar el uso y la función de los materiales, más no el rasgo que estamos usando para elaborar todas estas teorías. Analizamos este problema desde un punto de vista nuevo. No vemos en el estilo del arte simples rasgos de una cultura ni tratamos el tema empezando por la superestructura. Nuestra actitud es un análisis histórico-materialista y está por encima de entrar en debate con los arqueólogos tradicionales de la misma escuela (difusionistas).

Ensayo de interpretación sobre la divinidad felínica. Sus etapas de evolución

La evolución del arte puede ser multiforme, pero el objetivo no es analizar el arte por el arte ya que ello a nada conduce. Nuestro objetivo, en cambio, ha sido buscar el carácter social de la expresión del arte. Cada arte tendrá sus razones sociales y habrá que buscarlas. Dentro de las sociedades ágrafas, para nosotros, existen dos maneras de expresar el arte: una que es ajena o permanece al margen del carácter mágico-religioso, es la que nosotros llamamos arte realista o común; la otra, el arte convencional, es la que se encuentra estrechamente vinculada con el fenómeno religioso y tiene una verdadera

razón de ser, pues forma parte de un lenguaje social (a falta de escritura) para expresar mediante ella una ideología, reflejo de una infraestructura. Mariátegui en este sentido tomó la fantasía como símbolo de la fuerza creadora y la mera objetividad realista como símbolo de la contemplación estética. La primera nos conduce a una visión de los problemas sociales expresados en el arte. Nosotros aislamos a estas dos formas del arte, pero trabajamos sólo con una de ellas, digamos con el arte comprometido o artes coyunturales con el proceso social-histórico que vive el grupo que lo protagoniza. Este arte, por requerir de elementos para expresar ideas, necesariamente es convencionalizado, sin que ello implique que pudo haber empezado con un realismo sencillo, puesto que la convencionalización en este caso es para nosotros el recurso para expresar toda una ideología, la que en Pacopampa se logra por un largo manejo previo de las ideas expresadas en los diseños, como lo demuestra su iconografía secuenciada (ver especialmente figuras 50 y 51). Casos como estos no existen en Chavín; de allí que pensamos que Chavín representa sólo un momento de esta historia social del arte, mientras que Pacopampa tiene una larga historia. De esta manera, nuestro ensayo sólo aprovecha la taxonomía del estilo del arte iconográfico comprometido con el origen de evolución de la divinidad felínica nacida del falso reflejo de una infraestructura con fuertes contradicciones entre los hombres, entre estos y su medio.

Iniciamos así, repitiendo lo que Carlos Marx enunciara hace ya muchos años en el materialismo histórico: *“es el ser social el que determina la conciencia del hombre, no es la conciencia la que determina el ser”* (prólogo a *La contribución a la crítica de la economía política*).

En las comunidades primitivas, dentro de las sociedades sin clases, las relaciones sociales están determinadas por el sistema de parentesco. El clan es la base sobre la cual gira toda una manifestación socio-cultural. Estas relaciones de parentesco obedecen a su vez a las formas de subsistencia y división natural del trabajo.

Para nosotros, en el área andina el llamado período Formativo, incluyendo el llamado Arcaico, no debe ser considerado como un cambio revolucionario, sino simplemente como un cambio de las fuerzas productivas. Es un salto revolucionario, no una revolución de sistema en el orden de las fuerzas productivas. No es un modo de producción, puesto que quienes tienen la propiedad de la tierra o recursos siguen siendo los mismos (el clan en este caso). En otras palabras, la Revolución Neolítica es una revolución tecnológica, similar a la revolución industrial. Aquí aún hay evidencias de sociedades sin clases. Hay, al parecer, una especialización generalizada, y se incorporan nuevos avances tecnológicos, como la agricultura, el tejido, el asentamiento doméstico, la cerámica, los centros ceremoniales, etc. En este tránsito juega papel decisivo la zona ecológica del territorio que servirá de base o núcleo de sedentarización para el desarrollo de la nueva economía y el surgimiento de las sociedades clasistas. Como una síntesis de este proceso, en el área andina surgen las sociedades ágrafas, dependientes de la agricultura casi en su integridad (especialmente en la sierra) y las cuales darán origen a las grandes culturas o sociedades clasistas.

En el aspecto ideológico, el cual actúa en constante interrelación con esta infraestructura, se operan en la conciencia del hombre cambios revolucionarios, dando origen a una nueva mentalidad. Este fenómeno, creemos, se explica en su inicio por una serie de factores entre los cuales, aparte de la certeza o seguridad de la agricultura, está la inseguridad e incertidumbre en el aprovechamiento de estos recursos económicos, ya que en esta nueva forma de vida (sociedades ágrafas dependientes de la lluvia), contradictoriamente su porvenir depende aún de la naturaleza, pues puede fallar el medio en el cual el hombre depositó su confianza. Podría ser fatal si falla la semilla, perderse la cosecha por sequías o demasiada lluvia, o simplemente por falta de experiencia. De tal manera, que para que la agricultura sea posible dentro de fuertes contradic-

ciones del hombre con la naturaleza, es decir, en el mismo nivel del proceso productivo, a nivel de la conciencia, para superar a medias dichas contradicciones, se genera en la mente del hombre un falso reflejo de distorsión de la realidad, la que a su vez genera lo que Emilio Choy llamaba "Conciencia Ilusoria", (nos decía el maestro Emilio Choy que la conciencia ilusoria, es una consecuencia de la Revolución Neolítica y se desarrolla en tres niveles: el arte, la producción y el falso reflejo, mientras que las ciencias son subordinadas de éstas, pero coexisten). Inédita, es la conciencia ilusoria la que en alianza con el brujo, sacerdote o patriarca propiciará una divinidad para que se objetive este falso reflejo.

El falso reflejo que genera la conciencia ilusoria -la que a su vez objetiva el falso reflejo-, no es otra cosa que la fantasía producto de la inseguridad del hombre frente a su nueva forma de ver su medio ambiente por su falta de experiencia. Esto provoca en el hombre aferrarse espiritualmente, a no desligarse de la naturaleza de sus antiguas creencias, como aquel cazador o recolector primitivo, puesto que él es incapaz de controlar las lluvias, sequías, plagas etc. Como resultado de este hecho real, el hombre elabora en su mente una nueva cosmogonía que será una visión subjetivista de las cosas ("conciencia ilusoria"), objetivando divinidades que no serán otra cosa que elementos relacionados a la misma naturaleza. Así, estos dioses o protectores en el mundo andino son animales que por su naturaleza están en relación con un determinado fenómeno de la naturaleza, medio ambiente y forma de producción de sus subsistencia. De esta manera el felino, la falcónida y la serpiente, por asociación, son símbolos de poder en la tierra, aire y agua; tres elementos de sustancial importancia para esta nueva sociedad ágrafa iniciada en la agricultura.

En posteriores fases de desarrollo, en donde el hombre adquiere experiencia debido a su propio esfuerzo, y consigue sus objetivos, cree descender de estos dioses y los suplanta para formar con su nombre tótem, clanes, linajes o ayllos.

En el proceso anterior, existe un mediador dinámico entre los dioses y la sociedad, este mediador debe ser el chamán o brujo “sacerdote”, quien será el encargado de organizar los ritos. Este personaje que en un principio era esclavo de la divinidad, es decir, una clase en sí, “genera” fuerzas productivas al incentivar la artesanía, escultura, vivienda y producción para los dioses, provocando fuerzas de consumo, pues la divinidad necesita de alimentos, vestidos y hasta sacrificios humanos en su última fase, generando de esta manera una gran cantidad de excedentes.

En lo que se podría llamar la primera fase, el “sacerdote” o brujo es esclavo de la divinidad o clase en sí. La divinidad es propietaria o dueña de la comunidad. Objetivamente todos son libres, no existen clases antagónicas, el sacerdote es una clase dirigente (patriarca), la propiedad es tribal y es un estado no muy desarrollado de las fuerzas productivas y aumenta los excedentes de producción. El sacerdote se convierte en un profesional, y es en este momento en que ya no es esclavo del dios, sino que se convierte en socio de éste; ya no es una clase en sí, sino una clase para sí, pues participa de los recursos asignados a la divinidad para su propio uso. En el orden de la simbología en el arte suplanta al jaguar y éste se antropomorfiza hasta convencionalizarse. Luego de varios períodos y ciclos, la divinidad se hace humana. Así, en alianza con los de su clase elabora la nueva mentalidad e ideología represiva en contradicción con los antiguos dioses, dando paso al surgimiento de las clases sociales, con los gérmenes hacia una sociedad esclavista.

Este proceso significa a la vez, el triunfo del hombre sobre la naturaleza y de su poder o fuerza sobre sus semejantes.

Chavín estaría en la transición de este proceso en donde la divinidad es antropomorfizada. El “sacerdote” aún no es guerrero, pero ya avanza a constituirse en una clase para sí. Se promueve la especialización y el surgimiento de las clases sociales.

Resumiendo, diremos: debió ser dentro del comunismo primitivo, en grupos de recolectores,

horticultores y primeros agricultores, a los que en área andina se les correlaciona con el llamado Período Arcaico y Formativo o Revolución Neolítica, donde se genera una nueva mentalidad relacionada también con las nuevas necesidades económicas, en las que tierra, aire y agua, el mismo objeto de trabajo del hombre y fuerzas productivas a la vez, son necesarias para la producción de los recursos de subsistencia. Éstas entran en contradicción con el hombre, provocando incertidumbre e inseguridad. Se promueve de esta manera un falso reflejo y una conciencia ilusoria, la cual objetiva divinidades o protectores, quienes harán posible este proceso “superando” las contradicciones. Es así que felino-serpiente-falcónida, que por su naturaleza se relacionan con este medio, son tomadas en su estado natural y salvaje como los protectores del grupo. Es sólo cuando el jaguar, símbolo de la tierra, se convierte en la misma tierra, progenitora de fertilidad, y puede ser representada en forma convencional, como el caso del Obelisco Tello de Chavín.

De esta manera, en las manifestaciones del arte se inicia con esta acción un proceso sucesivo de sustitución o reemplazo convencionalizado de la divinidad. Así, la antropomorfización del jaguar es una segunda fase en donde ya no es el jaguar el que sustituye la tierra, sino es el hombre brujo o “sacerdote” que conociendo el proceso agrícola mediante el manejo de un calendario se cree descender de éste y comparte la divinidad haciéndose socio del dios felínico.

Este es un proceso transicional felino-hombre que culmina con la representación de la imagen del hombre como dueño y señor de la tierra (Apocontiki Wiracocha). Las representaciones que prueban la existencia de este proceso empezarán en esta segunda fase en el estilo Chavín de Huántar, con la divinidad antropomorfizada del Obelisco Tello, donde el felino representa la tierra, progenitora de fertilidad, ayudado por falcónida y serpientes. Una tercera fase la vemos en la representación de la Estela de Raimondi, donde el felino es antropomorfo o de

características semihumanas y con cetros de poder. Una cuarta fase bien pueden ser algunas representaciones Mochica, las cuales se diferencian de las anteriores que son personajes anónimos, por poseer nombres propios, lo cual indicaría la personificación del dios. Creemos que el dios Ai-Apaec es la evidencia más concreta. Una quinta fase la encontramos ya en el Período Horizonte Medio y estaría representado por el dios Wiracocha o dios de las varas, que se encuentra grabado en la Portada del Sol en Tiahuanaco. Una sexta fase se da en la época incaica, que por referencias que aparecen en crónicas, creemos encontrar en el santuario de Pachacámac, sitio en donde se pierde la evidencia porque es quemada por Hernando Pizarro (ver cuadro de etapas del proceso evolutivo).

Como se ve, este análisis encausa el proceso de desarrollo ideológico expresado en el arte iconográfico de tal manera que, al igual que el proceso de producción, existen leyes relativas que rigen el desarrollo evolutivo del arte ligado a la ideología que empiezan con representaciones naturalistas y evolucionan hacia un convencionalismo sustitutorio.

El proceso pudo empezar en sitios del período Arcaico, en donde no necesariamente tienen que existir evidencias de la divinidad felínica, dado que aquí aún no se ha conseguido un buen

desarrollo de la producción. Lennard Adam, al respecto nos dice: “antes de creer en dioses individuales, los hombres creyeron en fuerzas naturales o seres superiores que a su juicio, se manifestaban en el sol, la luna, la tormenta o la lluvia. Solo después entendieron darle forma de imagen. Los antiguos Oreos, cuya religión puede reconstruirse examinando los vedas, adornaban dioses invisibles. Las deidades individuales aparecieron en épocas posteriores” (“Arte primitivo”, 1947).

En cambio, en sitios con estructuras monumentales como Pacopampa, Chavín, Punkurí, Mojeque, Caballo Muerto o Los Reyes y Herederos, así como Kuntur Wasi y otros lugares donde se alcanza un desarrollo notable de las fuerzas productivas gracias a su gran tecnología para la elaboración de textilera, cerámica, piedras talladas, centros ceremoniales durante el Horizonte Temprano, puede estudiarse el proceso fácilmente por la gran abundancia de evidencias de carácter religioso y donde el arte expresa un lenguaje ideológico, cuya divinidad aparece siempre antropomorfizada y convencionalizada.

La divinidad felínica: una forma de religión natural

La conciencia es ante todo, naturalmente, conciencia del mundo inmediato y sensible que nos rodea, y conciencia de los nexos limitados

CUADRO DE ETAPAS DEL PROCESO EVOLUTIVO DE LA DIVINIDAD FELÍNICA

ETAPAS	DIVINIDADES	SITIO
ÚLTIMA INTEGRACIÓN	Humanas inmateriales (Apokontiki Wiracocha)	Cuzco y Pachacamac
SEGUNDO REGIONALISMO	Humana con atributos (Naylamp y Wiracocha)	Tallán y Pachacamac
SEGUNDA INTEGRACIÓN	Humanizada Huari (Portada del Sol)	Tiahuanaco
PRIMER REGIONALISMO	Antropomorfo (Ai-apaec)	Mochica
PRIMERA INTEGRACIÓN	Dios Jaguar (Obelisco Tello) Jaguar antropomorfo (Estela Raimondi)	Chavín

con otras personas y cosas, fuera del individuo conciente de si mismo; y es al mismo tiempo conciencia de la naturaleza, que al principio se enfrenta al hombre como un poder absolutamente extraño, omnipotente e inexpugnable, ante el que los hombres se comportan de un modo puramente animal y que los amedrenta como al ganado. Es por tanto, una conciencia puramente animal de la naturaleza (Carlos Marx y Federico Engels. *Ideología Alemana*, pp. 31).

Anteriormente analizado el arte convencional de las sociedades ágrafas andinas, dijimos que ellas se vinculan estrechamente con el surgimiento del fenómeno religioso dentro de la revolución neolítica. Vimos que esta forma de religión natural surge del falso reflejo, provocando en el hombre una conciencia ilusoria que objetiva divinidades relacionadas con los fenómenos de la naturaleza y de la manera como el hombre satisface sus necesidades. El hombre aquí aun no se ha desligado de sus viejas creencias de cazador o recolector primitivo y crea dioses feroces, fundamentados en ideas falsas que tienen sus raíces en la realidad. De esta manera, la fantasmagoría de dioses felinizados antropomorfos que los hombres de Pacopampa y Chavín se figuran en su cerebro se asienten necesariamente sobre una vida material, es decir, la satisfacción de sus necesidades por intermedio de la agricultura.

La religión es pues, en su estado más primitivo, una forma de conciencia de la naturaleza o del mundo que le rodea, y como tal es el comportamiento puramente animal que se nutre del miedo a los fenómenos de la naturaleza que para él son inexplicables debido a su comportamiento limitado hacia éste.

La interpretación que acabamos de hacer coincide con algunos aspectos de la interpretación que Tello hace (1923) cuando refiere al felino como elemento primario del aspecto mágico-religioso de la cultura Chavín. Kaulicke (1975) hace un comentario y la actualiza, pues al hablar de la simbología Chavín, cree necesario reconocer la gran importancia del elemento felino

como uno de los altos valores dentro del mundo andino: "... tiene una alta significancia", afirma. Se relaciona con los cuerpos celestes y es emblema de clase dominante o progenitora del ayllu. En fin, todo tiene jaguar. Serpientes y falcónidas son secundarias, pero complementarias a la primera, no como un caimán, como pretende Rowe, ni como un simple felino, como piensa Sawyer, quien es de la opinión que dicha piedra tiene elementos tanto humanos como felínicos.

Es el felino el protagonista de las primeras creencias y Tello tiene mucha razón cuando al hablar sobre el llamado Obelisco, ve en él al felino Wari, dios de la agricultura, asociado a las serpientes, cóndor y pez, símbolo del rayo, sol y luna, respectivamente. Cuando descifra este misterio, lo que trata de comprender es que la divinidad jaguar (la tierra en nuestra interpretación) tiene el atributo principal de otorgar a la humanidad los alimentos, los cuales los proporciona por acción de los otros poderes de la naturaleza simbolizados por la serpiente (agua en nuestra interpretación) y el cóndor (aire en nuestra interpretación), las cuales al ser devorados por el jaguar (es decir sembradas), germinan y florecen. Esto significa las estaciones del año, la siembra y la cosecha, el universo y el verano.

Es en este proceso captado por Tello, el cual sin duda está envuelto de las creencias mágico-religiosas, donde el protagonista es el brujo sacerdote. Reconocemos pues la gran genialidad de Tello, que sabía más, creemos, debido a su origen indígena, lo que le sirvió de eficaz herramienta para interpretar en condiciones menos favorables que las nuestras y mucho menos sin las herramientas que nos da el materialismo histórico. Tello, de esta manera, sobrepasa todas las expectativas, muy por encima de otros que intentaron lo mismo pero bajo diferentes tendencias.

Esta trinidad andina: felino, ave, serpiente, como dijimos, representada metafóricamente en el Obelisco Tello, no es otra cosa que el resultado de un proceso que nosotros relacionamos ya no

con el origen de la agricultura, sino con una fase aun mas avanzada que ésta. Es una segunda etapa en que pensamos que el sacerdote o brujo, por su experiencia adquirida en vaticinar las estaciones del año, genera fuerzas productivas y crea excedentes de producción, para luego él convertirse en socio del dios jaguar y creerse descendiente de éste. De esta manera representa ante sus súbditos un dios antropomorfizado, en donde se puede apreciar un proceso de sustitución del jaguar por el brujo o sacerdote.

Así, resulta de esta manera que la transformación del chamán en jaguar o viceversa, planteada por Fuster en la cultura Olmeca, no es una alucinación, sino un hecho real, pues es la representación transicional en la que se empieza a sustituir el jaguar por una figura humanizada. Otra cosa es que el chamán o sacerdote pretende hacer creer a sus súbditos que con el uso de los alucinógenos adquiere los mismos poderes del dios jaguar y por lo tanto se proclama como descendiente de éste. Una vez más, es el falso reflejo y la conciencia ilusoria los que entran en juego. En este proceso, el alucinógeno cumple un papel muy importante. Es el medio para incentivar la conciencia ilusoria y crear el nuevo dios jaguar-antropomorfizado. De esta forma, el sacerdote regula las contradicciones y establece un equilibrio en el grupo y éxitos en la producción.

Apreciaciones etnohistóricas (la sustitución del felino antropomorfizado por el dios humanizado en los centros ceremoniales).

Kaulicke (1975) ha tratado de manera particular el análisis a nivel etnohistórico al hablarlos de la función de los centros ceremoniales. Aquí, en base a evidencias escritas de algunos cronistas, propone dos funciones para los centros ceremoniales: la función de oráculo y la función de Pacarina, o también de ambas a la vez.

Pacarina, cita Kaulicke, es símbolo de unificación étnica (hasta de parentesco), centro mítico y lugar de mayor potencialidad mágico-religiosos (lo cual no excluye la función de oráculo).

Para nosotros esta proposición es cierta, pero asincrónica por provenir de fuentes etnohistóricas. Pensamos que una de ellas dio origen a la otra, ambas subsistieron y luego una de ellas logró preponderancia. De esta manera, este proceso es secuencial y tiene mucho que ver con el desarrollo ideológico del mundo andino, dentro de su desarrollo económico. Los incas, al parecer, sólo conocieron lo predominante de la Pacarina (lugar de origen mítico), pues cronistas como Hernando Pizarro, Cieza de León y otros, destacan esta función. Kaulicke señala que la razón del por qué el oráculo no está mencionado con mucha frecuencia, a excepción de Pachacámac, pudiera ser que muchos de ellos fueron reemplazados por órdenes de los incas, quienes oprimían decididamente creencias antiguas por una adoración de su propia persona, en función del control.

La razón de la supervivencia de Pachacámac como gran oráculo en el período Inca la encontramos en una referencia transcrita por Max Uhle de su obra sobre Pachacámac. Traducido al castellano dice: "*Garcilaso nos cuenta que cuando el ejército inca vino del sur, trató de forzar al príncipe Pachacamac a una rendición incondicional y a la renuncia del culto original. Sin embargo, luego se convenció al inca de que la divinidad que adoraban bajo el nombre de IRMA, es realmente idéntica al dios Pachacamac, de allí que el inca recibió todos los honores como un aliado y pariente cercano de su propia familia*" (1903, p. 2). Esta versión nos hace ver claramente que fue el dios Wiracocha quien desde épocas de Tiahuanaco u Horizonte Medio se mantenía entre los incas con el nombre de Pachamama y que sólo al reemplazar en la costa a IRMA se convierte en Pachacamac. Así, reconocida por los incas como parte de su familia, subsistió hasta la llegada de los españoles, quienes quemaron la imagen y se perdió la evidencia.

Uhle es conciente de esto, de allí que en su monografía sobre Tiahuanaco considera que Wiracocha tiene diferentes nombres. Según los lugares, afirma que Pacha, Wira e Irma son los

mismos. Encuentra notable analogía entre el monolito Raimondi de Chavín y la portada monolítica de Tiahuanaco. Pensamos entonces que Pachacámac es el dios felino con características humanas de la época incaica en la costa central. Asimismo, Wiracocha es el dios felino antropomorfizado de la segunda integración y la estela de Raimondi vendría a ser el dios felino semi-antropomorfo de la primera integración.

De esta manera la función oráculo, a excepción de Pachacámac, en el imperio incaico ya estaba deteriorada. Por ello deducimos que dicha función es anterior y es quizás el origen de la función Pacarina. Es más, cuando se afirma que los incas reemplazaron antiguos dioses por los de su propia imagen, vemos claramente, una vez más, el proceso de sustitución de los dioses. En el caso inca, no hay duda de que ella se debe al proceso de una nueva política y forma económica de conquista desarrollada por ellos.

De lo expuesto, es de nuestro interés el proceso de la época temprana (Formativo), es decir la función de oráculo de los centros ceremoniales. Qué mejor manera para analizar el problema revisando el ritual narrado por los cronistas sobre Pachacámac, lugar donde aún se conservaba esta tradición cuando llegaron los españoles. Este ritual, por su mística religiosa, es comparable al ritual que pudo ser en Chavín. Entonces, el culto al dios Pachacámac puede ser diacrónicamente comparable a la evidencia arqueológica encontrada en Chavín.

En Pachacámac la función oráculo se resume de la siguiente manera. Son rituales muy esenciales en los que se incluían sacrificios de animales y hasta de personas, para ofrecer su sangre a los dioses. A este lugar se llegaba en romería trayendo ofrendas de distintos lugares. El dios demonio sólo hablaba con el hechicero, quién tenía que hacer ayuno para pedir los deseos de esta gente. Luego de este ritual se terminaba con una gran fiesta y borrachera (Hernando Pizarro 1533, Cieza de León 1947). Algo similar debió ocurrir en Chavín, pues la evidencia arqueológi-

ca así lo demuestra. Lumbreras y Amat, en base a sus hallazgos, nos hablan de rituales muy esenciales, donde quizás muy poca gente tenía acceso por encontrarse el dios (Lanzón) bastante escondido. En él también debieron realizarse sacrificios de animales. Hernán Amat afirma haber encontrado huesos humanos en los canales como producto de sacrificios. En la galería de los Ofrendas se encontraron hermosos ceramios que son ofrendas ex profesamente dejadas para los dioses, y que ellas vienen de distintos lugares. No hay duda, entonces, que estamos hablando de una misma tradición religiosa y se deduce también que el origen está en Chavín, sitio y época desde donde en base a nuestro análisis secuenciamos la tradición mágico-religiosa en sus diferentes períodos.

El problema de Huacas y Pacarinas también nos arroja luces ligadas hondamente a la tradición mágico-religiosa de los pueblos andinos. Encarnan a la vez el problema económico que no podemos dejar de lado, pues en ellas se puede apreciar el proceso que nuestro análisis trata de explicar.

Kaulicke (1975), postula la posible multiplicación de la huaca principal en hijas. Pensamos que ello no es otra cosa que la progresiva especialización de los centros ceremoniales. Este proceso es mejor estudiado en el incario, pues el cronista Santillana afirma la existencia de huacas de acuerdo al género de necesidades como son, por ejemplo, para hacer que la mujer se preñe, para que crezca la planta, otras para hacer llover, etc. Es lógico que esta especialización debió empezar antes del Horizonte Medio, época para la cual existen datos tanto a nivel arqueológico como a nivel etnohistórico. Sucede así que durante el Horizonte Medio, esto era una forma de proselitismo a manera de archipiélagos religiosos con marcado interés económico, como lo afirma María Rostworowski (1972), al cual habría que agregar la consecuente dominación cultural e ideológica de los pueblos sometidos. Esta parte de la historia se presenta en el registro arqueoló-

gico con una amplia distribución de un ser mítico muy importante, el cual se relaciona con la imagen del dios de las varas o Dios Wiracocha que aparece en la portada del Sol, en semejanza del dios que encontramos en la Estela Raimondi de Chavín que, como ya dijimos, es parte del proceso de sustitución del Dios Jaguar por la imagen del hombre.

5. Síntesis y conclusiones

1.- El método ha sido: partiendo del análisis de un caso particular, que es Pacopampa, se busca leyes relativas aplicables al todo (Área Andina), y a la vez, comprendiendo el todo se busca aplicaciones complementarias para entender particularidades como el caso de Pacopampa y Chavín. De esta manera planteamos para el caso Pacopampa tres fases de desarrollo en cerámica.

- A. Pacopampa Fase Inicial.
- B. Pacopampa Fase de Apogeo.
- C. Pacopampa Fase Expansiva.

A.- Pacopampa Fase Inicial: comparte las tradiciones Valdivia-Chorrera, Selva Amazónica, Litoral Andino; se manifiesta con más claridad en el sitio de Pandanche por su prioridad cronológica frente al centro ceremonial de Pacopampa. Dentro de nuestro análisis iconográfico, en esta fase no existen las deidades felínicas, lo cual implica que ellas no estuvieron en las zonas de influencia en sus fases más tempranas.

B.- Pacopampa Fase de Apogeo: corresponde a la adopción del felino en la cerámica, como la representación de las creencias mágico-religiosas, la cual responde a un proceso avanzado de desarrollo de la producción, fundamentada básicamente en la agricultura. Las representaciones de Pacopampa en este caso tienen una tradición y estilo que puede ser encontrado en la sierra de Cajamarca, costa norte con los nombres de Tolón y Tembladera en Jequetepeque, Cupisnique en Chicama, Huaca de los Reyes y Herederos en Moche, Cerro Blanco y Punkurí en

Nepeña, Moxeque en Casma, llegando hasta Paracas-Ocucaje en Ica.

C.- Fase Expansiva: es más bien decadente en el sentido de aceptación ideológica de la divinidad felínica, cristalizada en Chavín. Ésta alcanza un alto prestigio y es el centro religioso de mayor importancia. Se puede decir que el proceso de producción, acelerado por el desarrollo de las fuerzas productivas, como es el control del agua, más los cambios en las tendencias de asentamientos, “desarrollo urbano”, y la conquista de nuevas tierras, traían consigo fuertes contradicciones contra la vieja estructura ideológica.

2.- Si partimos de nuestra interpretación ideológica, en base a las representaciones felínicas en la cerámica, se puede inferir la ligazón que existe entre el arte y el desarrollo ideológico de los grupos agro-alfareros en el área andina. Pero cabe aclarar que la idea que aquí analizamos es ajena al material, pues uno no condiciona lo otro. De allí que cabe la posibilidad y de hecho existe agricultura pre-cerámica en donde la ideología felínica es evidente (Huaca Prieta, por ejemplo). Lo que si es evidente es que con la presencia de la cerámica, la ideología de la divinidad felínica se hace más evidente.

3.- La hipótesis de A. C. Haddon (1914, p. 425) en la cual sostiene que: “*los estilos del arte marchan desde las representaciones realistas hasta la forma simbólica*”, fue tomada por muchos antropólogos y arqueólogos como la mejor teoría aplicable a los pueblos ágrafos. En aquel entonces los planteamientos se hacían en base a experiencias etnológicas de diversos pueblos “primitivos” aun existentes. Se ignoraba el apoyo que la arqueología estratigráfica y cronológica pudiera brindar. Tampoco se analizaba el desarrollo económico en que se encontraban los ejemplos tomados, de allí que tal teoría resultaba asincrónica y muy confusa. Muchas críticas tuvo al respecto, llegando a demostrarse por medio de fechados radiocarbónicos lo inoperante del planteamiento al haberse comprobado que artefactos que supuestamente eran ejemplos de evolución resultaban tener los

mismos fechados. Resultaba así que hablar de arte en sentido antropológico era como hablar de evolución en base a casos etnográficos. Es importante la contribución de G. Childe, quien introduce el método estratigráfico de la arqueología para dar a este problema un orden secuencial, puesto que en la antropología, la arqueología debe tener el papel que la paleontología desempeña en la zoología.

Frente a este problema, nuestra posición es clara para el caso que aquí tratamos (iconografía religiosa) y no para todas las artes en general. Afirmamos que este arte evoluciona cíclicamente del realismo al convencionalismo sustitutorio; pero no en sentido etnológico o asincrónico, sino más bien en sentido arqueológico o secuencial. Esto no es una ley absoluta aplicable a toda clase de artes, puesto que nosotros al separar dos tendencias en la historia del arte de las sociedades ágrafas del arte andino, una realista y otra convencional, planteamos implícitamente que cronológicamente ambas son contemporáneas. Nuestra contribución es el hecho de hacer notar que todas las artes no se convencionalizan. Esto solo sucede como resultado de un proceso histórico, cuando los hombres se valen de ella para expresar un lenguaje social íntimamente relacionada a la superestructura mágico-religiosa de los pueblos agro-alfareros, los que en el área andina están referidos a la divinidad felínica.

4.- De esta manera, la arqueología encuentra el verdadero significado del arte. Le da partida de nacimiento y reconoce la función que cumple o, más exactamente, el rol que cumple dentro de las sociedades ágrafas. El estilo, entendido de esta manera, será para nosotros una característica social del comportamiento de una cultura frente al proceso de cambios que establece el orden como se satisfacen las necesidades. Siendo nuestro análisis relacionado a la superestructura mágico-religiosa, estamos en condiciones de reconocer un artefacto ceremonial, al que definimos como una herramienta o utensilio creado para satisfacer una necesidad económica, la cual pierde dicha función debido a un proceso de conven-

cionalización de sus formas originales para formar parte de la superestructura. Así da origen a una nueva función simbólica de un ritual o ceremonia mágico-religiosa. (Ejm. El tumi).

5.- El felino es la base de las representaciones mitológicas en el área andina. Aquel se manifiesta de diferentes maneras y poderes sobre la tierra, las cuales están de acuerdo al avance del desarrollo económico en que se encuentra. Así por ejemplo, cuando Guamán Poma de Ayala nos habla de una primera época Wari Wira Cocha Runa, ella está referida a un dios que vive sobre la tierra en la que impera Wari, el jaguar, como divinidad suprema. Esta referencia mitológica para nosotros debe ser entendida como divinidad que se remonta al período de la segunda integración, puesto que la divinidad se refiere a Wari Wira Cocha Runa, a un dios felino con características humanas, o sea al dios jaguar en forma humana salido del lago.

Tello (1967) reconoce que el felino es la base física de las representaciones mitológicas. Al referirse a las versiones de Guamán Poma y Salcamayhua, afirma que en la primera concepción del universo las ideas fundamentales son animal, hombre y poderes naturales, como el rayo, el trueno, el sol, etc., los que aparecen confundidos en una concepción amorfa e indiferenciables, en una especie de protoplasma ideológico. Por otra parte, Tello fundamenta el origen totémico de la divinidad jaguar como consecuencia del medio geográfico y que ésta se manifiesta en Chavín. Reconoce también que Wiracocha es el mismo jaguar. Más adelante afirma "*a medida que el hombre progresa en el desarrollo de su inteligencia, progresa igualmente el concepto que tiene su divinidad, procura siempre atraer para sí los poderes de ésta para contrarrestar a la acción de las fuerzas hostiles. Esto se cristaliza en la confluencia de dos elementos originalmente antagónicos: humanidad y divinidad*" (1967, p. 148).

Esta versión de Tello es casi en nada contradictoria a la nuestra, solo que Tello confunde

desarrollo de la inteligencia con desarrollo económico o infraestructura, dadas las circunstancias de su método, pero tan eficaz que sorprendentemente confirma nuestra hipótesis de evolución humana como resultado de la dialéctica interna de contradicciones entre el felino que representa, en este caso, a la naturaleza y el ser humano -brujo que representa al hombre.

6.- En el fenómeno ideológico del felino dentro del área andina, su evolución se plantea a manera de procesos cíclicos de integraciones y regionalismos. Esta será entendida a manera de movimientos mesiánicos que surgen primero como falso reflejo producto de las contradicciones entre el hombre y la naturaleza, luego como consecuencia de estrepitosas derrumbamientos de grandes centros ceremoniales (Chavín-Huari) de poder religioso más no político, con la natural consecuencia de los nuevos avances en el desarrollo económico -sean estos agricultura con control de agua, especialización y desarrollo urbano, el comercio y la guerra por el poder- los cuales encarnan contradicciones en la estructura ideológica y la nueva infraestructura, a tal punto que se hacen insostenibles, terminando por una represión religiosa, de la cual sólo queda, como leves manifestaciones a nivel marginal (períodos de regionalismos), Mochica, Chimú, Pachacamac. De estos lugares resurgiría nuevamente para consolidarse en otro punto del área andina (Tiahuanaco, por ejemplo) y generalizarse nuevamente, produciéndose una nueva integración.

7.- De esta manera nuestro cuadro de evolución y sustitución de la divinidad felínica por la divinidad humana está referida a etapas que se identifican en base a evidencias arqueológicas. En parte ella coincide con el cuadro de Horizontes y Períodos Intermedios (2da mesa redonda de 1958). Esto se debe a que la base para ambos cuadros se fundamenta en el desarrollo de estilo dentro del concepto de tradición Chavín. Reconocemos que la idea del felino tomada como única divinidad en el área andina es de Tello (1922-23). Éste, al igual que Uhle, reconoce al mismo en la Portada del Sol de Tiawanako. De igual manera, el primer cuadro cronológico presentado por Tello (1922) está inspirado en esta idea. Pero en cuanto a su origen y evolución nuestra idea es diferente. Nosotros proponemos que las deidades felinizadas son el producto de un proceso dentro la Revolución Neolítica, o sociedades ágrafas, de tal manera que el origen de la divinidad felínica puede o no estar en Pacopampa o en otro lugar. Ella es producto de las circunstancias del desarrollo económico, dentro del cual la idea es aceptada socialmente como la mejor forma de mediatizar las contradicciones Hombre-Naturaleza para conseguir el equilibrio. Estas deidades fueron tomadas del medio implicando que pudo ser de la selva o de la sierra, descartando la costa por no ser el hábitat, y porque las culturas costeñas son una hechura del hombre en desiertos con limitados recursos, debiendo llegar a estos lugares con el canal para controlar el agua de la agricultura.

CUADRO CON RELACIÓN DE LÁMINAS Y REGISTRO DE CAMPO

LÁMINA	Node CATÁLOGO	ESTRATO	X	Y	Z	DISEÑO
1(a)	517	7	1.40	0.70	1.20	Aplicados
1(b)	993	5	-	-	-	Aplicados
1(c)	508	7	0.25	0.30	0.78	Aplicados
1(d)	591	4	0.90	0.90	0.95	Aplicados
2	494	6	0.70	0.65	0.95	Aplicados
3(a)	1005	5b	-	-	-	Aplicados
3(b)	871	3	-	-	-	Aplicados
4(a)	944	3	-	-	-	Punteados
4(b)	972	4	-	-	-	Punteados
4(c)	972	4	-	-	-	Punteados
4(d)	944	3	-	-	-	Punteados
5(a)	501	6	1.20	0.30	0.60	Punteados
5(b)	980	3	-	-	-	Punteados
8(a)	1039	6	-	-	-	Geométricos
8(b)	1041	7	-	-	-	Geométricos
8(c)	1041	7	-	-	-	Geométricos
9(a)	988	5	-	-	-	Felínicos
9(b)	1024	6	-	-	-	Felínicos
10	900	3	0.30	0.40	0.45	Felínicos
11	454	4	-	-	-	Felínicos
12(a)	1041	7	-	-	-	Felínicos
12(b)	1041	7	-	-	-	Felínicos
12(c)	1041	7	-	-	-	Felínicos
13	897	4	-	-	-	Felínicos
14(a)	-	4	-	-	-	Felínicos
14(b)	972	4	-	-	-	Felínicos
15(a)	939	5	1.85	0.40	1.83	Falcónida
15(b)	1039	6	-	-	-	Falcónida
16(a)	455	4	0.60	0.40	1.83	Falcónida
16(b)	781	3	0.83	0.74	0.60	Lechuza
17(a)	974	4	-	-	-	Falcónida
17(b)	965	4	-	-	-	Falcónida
17(c)	811	3	0.80	0.20	0.85	Falcónida
18(a)	948	3	-	-	-	Falcónida
18(b)	943	3	-	-	-	Falcónida
19(a)	973	4	-	-	-	Serpiente
19(b)	887	5	-	-	-	Serpiente
21(a)	565	3	1.00	0.30	0.54	Escalones
21(b)	439	4	1.20	0.30	0.70	Felino
22(a)	475	6	0.40	0.50	0.76	Felino
22(b)	940	3	-	-	-	Triángulos
22(c)	1040	6	-	-	-	Felino
23	790	3	1.60	0.60	0.85	Felino
24	45	3	-	-	-	Felino

25(a)	806	3	0.83	0.50	0.90	Felino
25(b)	928	3a	-	-	-	Felino
26(a)	930	3	-	-	-	Felino
26(b)	930	3	-	-	-	Felino
26(c)	992	5	-	-	-	Felino
26(d)	1013	5d	-	-	-	Felino
29(a)	789	3	1.80	0.90	0.58	Figurina
29(b)	505	7	0.40	0.10	0.70	Figurina
29(c)	831	4	1.00	0.30	0.30	Cara
29(d)	176	5b	-	-	-	Sello
29(e)	174	5b	-	-	-	Sello
29(f)	324	6	-	-	-	Cara
29(g)	562	3	0.80	1.40	0.50	Cara
30(a)	849	2	0.40	1.30	0.30	Nariz
30(b)	178	5b	-	-	-	Vizcacha
30(c)	741	4	0.15	0.50	1.30	Tigrillo
30(d)	925	2	-	-	-	Oreja
30(e)	276	5b	-	-	-	Mariposa
30(f)	546	3	0.90	1.30	0.45	Nariz
30(g)	773	2	1.80	0.60	0.60	Perro
30(h)	50	3b	-	-	-	Modelado
30(i)	1011	5c	-	-	-	Perro
31(a)	206	5d	-	-	-	Modelado
31(b)	899	4	-	-	-	Cara
31(c)	569	4	0.60	1.06	0.60	Estatuilla
31(d)	473	5	0.37	0.13	0.65	Cara
32(a)	171	5	-	-	-	Estatuilla
32(b)	568	3	0.40	0.40	0.56	Cara
33(a)	601	5	0.88	0.80	1.06	Estatuilla
33(b)	597	5	0.90	0.25	0.99	Modelado
33(c)	126	4	-	-	-	Felino
33(d)	604	5	0.08	0.00	0.89	Felino
34(a)	183	5c	-	-	-	Estatuilla
34(b)	833	5a	0.60	0.70	1.00	Brazo
34(c)	638	4	-	-	-	Brazo
34(d)	907	2	-	-	-	Brazo
34(e)	150	5	-	-	-	Pie
34(f)	495	6	0.35	0.72	1.00	Pie
35(a)	830	4	0.85	0.30	0.90	Pierna
35(b)	800	3	0.35	0.50	0.70	Falo
35(c)	1000	5a	-	-	-	Dedos
35(d)	891	4	-	-	-	Pies
36	171	5	-	-	-	Estatuilla
37(a)	868	4	0.50	0.30	1.10	Felino
37(b)	209	5a	-	-	-	Felino
37(c)	606	5	0.00	0.95	0.90	Geométrico
38(a)	-	-	-	-	-	
38(b)	-	-	-	-	-	
38(c)	-	-	-	-	-	
38(d)	-	-	-	-	-	

38(e)	-	-				
38(f)	412	2	0.30	0.35	0.20	Policromo
38(g)	974	4				Felino
38(h)						?
39(a)	945	3	-	-	-	Felino
39(b)	419	3	0.30	0.35	0.20	Policromo
39(c)	561	3	0.34	1.04	0.51	Policromo
39(d)	1020	5b	-	-	-	Policromo
41(a)	179	5c	-	-	-	Pico de botella
41(b)	988	5	-	-	-	Pie
41(c)	491	5	1.60	0.20	1.05	Felino
41(d)	244	5c	-	-	-	Estribo
42(a)	963	4	-	-	-	Lineales
42(b)	901	1	-	-	-	Triángulos
42(c)	898	4	-	-	-	Inciso
42(d)	648	1	0.33	0.80	0.23	Triángulos
42(e)	1016	5d	-	-	-	Modelado
43(a)	978	4	-	-	-	Escalonado
43(b)						?
43(c)	963	4	-	-	-	Cara
43(d)	700	3	0.56	0.18	1.50	Cara
43(e)	728	3	-	-	-	Cara
44(a)	117	4	-	-	-	Escarificado
44(b)	917	2	-	-	-	Escarificado
44(c)	70	3	-	-	-	Punteado
44(d)	34	2	-	-	-	Zigzag
44(e)	925	2	-	-	-	Olas
45(a)	918	2	-	-	-	Zigzag
45(b)	938	3	-	-	-	Estampado con concha
45(c)	922	1	-	-	-	Punteado
45(d)	919	2	-	-	-	Punteado
46(a)	42	2d	-	-	-	Punteado
46(b)	68	3	-	-	-	Punteado
46(c)	47	3	-	-	-	Gollete
46(d)	47	3	-	-	-	Gollete
47(a)	765	2	0.80	0.00	0.48	Estampado
47(b)	916	2	-	-	-	Estampado
47(c)	24	2	-	-	-	Estampado
47(d)	912	2	-	-	-	Estampado
47(e)	848	2	0.95	0.76	0.30	Estampado
48(a)	919	2	-	-	-	Líneas bruñidas
48(b)	924	2	-	-	-	Líneas bruñidas
48(c)						
48(d)	670	2	0.12	0.78	0.33	Líneas bruñidas
48(e)	684	2	0.00	0.34	0.40	Líneas bruñidas
59(BI)	1041	7	-	-	-	Felino
60	487	6	0.25	0.37	0.90	Felino
62	474	5	0.00	0.30	0.55	Felino
65	952	4	-	-	-	Felino

BIBLIOGRAFIA

- ALCINA FRANCH, José
1949 "Nuevas interpretaciones de la Figura del Shaman en la cerámica Chimú". En, *Revista de Indias*.
- ARGUEDAS, José María
1966 *Dioses y hombres de Huarochirí*. Narración recogida por Francisco de Avila (1558). Estudio bibliográfico de Pierre Duviol. Lima, Perú.
- BENNET, Wendell C.
1954 *Ancient Arts of the Andes*. The Museum of Ant, New York, Plantin Press.
- BIRD, Junius
1964 "El arte precerámico de Huaca Prieta". En, *Revista Peruana de Cultura*.
- BONAVÍA, Duccio
1974 *Richata Qillcani*. Fondo del Libro del Banco Industrial del Peru.
- BROGHETTI, Romualdo
1963 *El arte precolombino*. Editorial Columba.
- CARRIÓN CACHOT, Rebeca
1959 "Últimos descubrimientos en Chavín La serpiente símbolo de la lluvia y de la fertilidad". *Actas del Congreso Internacional de Americanistas* (San José Costa Rica). Tomo II, pp. 403.
- CASTELLI, Amelia
1978 "Tunupa, divinidad del Altiplano". En, *Etnohistoria y Antropología Andina*. Primera jornada del Museo Nacional de Historia.
- CIEZA DE LEÓN, Pedro
1947 *La Crónica del Perú*. Biblioteca de Autores Españoles. T. XXVI, pp. 345-458. Madrid.
- COBO, Bernabé
1964 *Obras del Padre Bernabé Cobo*. Biblioteca de Autores Españoles. T. XCI-XCII. Madrid.
- CHILDE, Gordon
1958 *Sociedad y conocimiento*. Nueva Versión.
1971 *Teoría de la historia*. Editorial La Pléyade. Buenos Aires Argentina.
- CHOY, Emilio
1960 "La revolución neolítica en los orígenes de la civilización americana". En *Antiguo Perú, espacio y tiempo*. Editorial Mejía Baca.
- 1969 "Circunstancias en que la contrarrevolución sirvió como factor de desarrollo de la Revolución Neolítica. En Mesa Redonda de Ciencias Prehistóricas y Antropológicas. Pontificia Universidad Católica del Perú. T. II. Instituto Riva Agüero. Seminario de Antropología. Lima.
- DIETERICH, Heinz
1978 *Sobre el modo de producción entre los Incas. Un análisis histórico-materialista*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Seminario de Historia Rural. Lima.
- ESPINOZA SORIANO, Waldemar
1978 *Huaraz: Poder, sociedad y economía en el siglo XV y XVI. Reflexiones en torno a las visitas de 1558, 1594 y 1712*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Seminario de Historia Rural Andina.
- FLORES ESPINOZA, Isabel
1975 *Excavaciones en el Mirador-Pacopampa*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Seminario de Historia Rural Andina.
- FUNG PINEDA, Rosa
1965 "Arqueología, ciencia histórica. Un ensayo crítico de los métodos y las teorías de la arqueología peruana". Tesis. Instituto de Estudios Etnológicos del Museo Nacional de la Cultura Peruana y Departamento de Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- 1975 "Excavaciones en Pacopampa, Cajamarca". En, *R.M.N.* XLI, pp. 129-208. Lima.
- GODELIER, Maurice
1970 *Teorías marxistas de las sociedades precapitalistas*. Editorial Estela.
- HARTH TERRE, Emilio
1973 *Estática de la cerámica prehispanica Nasca*. Editorial Mejía Baca.
- JUNOY, J.M.
1945 *Origen del arte*. I.G. Seix Barral Editorial.
- KAULICKE, Peter
1975 *El Formativo de Pacopampa*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Seminario de Historia Rural Andina.
- 1975 *Pandanche. Un caso del Formativo en los*

- Andes de Cajamarca. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Seminario de Historia Rural Andina. Lima.
- KELLEYM, Kovaizon
1972 *Materialismo histórico. Ensayos sobre la teoría marxista de la sociedad*. Editorial Progreso. Moscú.
- KROEBER, Alfred
1953 "Paracas Cavernas and Chavín". En, *Revista de Letras*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- KUTSCHER, Gerdt
1955 "Arte antiguo de la costa norte del antiguo Perú". *Ancient Art of the Peruvian North Coast*.
1953 "El estilo y la evolución de la cultura." Copia del Gabinete de Arqueología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- LATHRAP, Donald
1970 "The Upper Amazonas". Editor Dr. Glyn Daniel.
1970 "La foresta tropical y el contexto cultural de Chavín". En, *100 años de arqueología en el Perú*. Ediciones de Petróleos del Perú. Lima.
- LEONHARD, Adam
1947 *Arte Primitivo*. Buenos Aires. Lautaro.
- LUMBRERAS, L. Guillermo y AMAT, Hernán
1965-1966 "Informe preliminar sobre las galerías interiores de Chavín". En, *Revista del Museo Nacional*. Tomo XXXIV. pp. 141-197. Lima.
- LUSA SACO, María
1978 *Fuentes para el estudio del arte peruano precolombino*. Edición Retablo de Papel.
- MACERA D., Pablo
1979 *Pintores populares andinos*. Fondo del Libro del Banco de los Andes.
- MARIÁTEGUI, José C.
1959 *El artista y la época*. Biblioteca Amauta. Ediciones Populares. Lima.
- MARX, Carlos y ENGELS, Federico
1968 *La ideología alemana*. Ediciones Pueblos Unidos, Montevideo. Segunda edición en español.
- MATOSMENDIETA, Ramiro
1976 "Tendencias de la investigación en la arqueología peruana". En, *Cuadernos del CONUPN* 20-21. Lima-Perú. pp. 29-37.
- MELVILLE, J. Herskovits
1969 *El hombre y su obra*. Fondo de Cultura Económica.
- MENDOZA MENDOZA, Thelma
1963 *Pachacamac de Max Uhle* (Traducción). Caps. XVI, XVII y XVIII. Inédita en el Seminario de Historia Rural Andina. Lima.
- MIASTA GUTIERREZ, Jaime
1979 *El Alto Amazona*". *Arqueología de Jaen y San Ignacio-Perú*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Dirección de Proyección Social. Seminario de Historia Rural Andina.
- MORALES CHOCANO, Daniel
1977 *Excavaciones en Las Salinas de San Blas-Junín*. Seminario de Historia Rural Andina. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
1977 *Arqueología de superficie del área de Tacabamba*. Seminario de Historia Rural Andina. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- MOUSSUH, Víctor
1965 *El rito y lo sagrado*. Editorial Colomba.
- MUELLE, Jorge C.
1939 "Muestras del arte precolombino". *Revista del Museo Nacional*. T. VII. pp. 163-289.
1936 "Muestras del arte antiguo del Perú". Separata de la Revista del Museo Nacional.
1937 "Filogenia de la Estela Raimondi". R.M.N.
1954 "El arte Paracas". En *Revista Fanal*, vol. IX. Editada por la Internacional Petroleum Company Ltda.
1960 "El concepto de estilo". En *Antiguo Perú, Espacio y Tiempo*. Editorial Mejía Baca.
- OSSIO, Juan
1973 *Antología. Ideología mesiánica del mundo andino*. Edición de Ignacio Prado Pastor. Lima.
- PIÑA CHAN, Román
1955 *Las culturas pre-clásicas de la Cuenca de México*. Fondo de Cultura Económica.
- REX GONZALES, Alberto
1979 *Arte, estructura y arqueología*. Seminario de Historia Rural Andina. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima.

- ROMERO A., Carlos
1912 “Las divinidades de Pachacamac del Museo del Trocadero”. En, *Revista de Historia*. Órgano del Instituto de Historia del Perú. T. IV. Lima.
- ROSAS LA NOIRE, H. y SHADY SOLIS; Ruth
1970 *Pacopampa: un centro Formativo en la sierra nor-peruana*. Seminario de Historia Rural Andina. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
1975 “Sobre el período formativo en la sierra extremo norte del Perú”. *Arqueológicas* 15. pp. 6-35. Instituto Nacional de Cultura. Lima.
- ROSELLO TRUEL, Lorenzo
1960 “Sobre e estilo Nasca”. En, *Antiguo Perú, Espacio y Tiempo*. Editorial Mejía Baca.
- ROSTWOROWSKI DE DIEZ CANSECO, María
1975 “Pescadores, artesanos y mercaderes costeros del Perú Prehispánico”. En, *Revista del Museo Nacional* T. XLI. pp. 311-347. Lima.
- ROWE, John
1958 “Espacio, estilo y proceso cultural en la Arqueología Peruana”. En, *Revista de la Universidad del Cusco* N° 115,
1972 “El arte Chavín. Estudio de sus formas y su significado”. En, *Historia y Cultura*. Órgano del Museo de Historia, vol. 6 pp. 249. Lima.
- SALAZAR BONDY, Sebastián
1960 “Del hueso tallado al arte abstracto”.
- SANTILLANA, Julián I.
1975 *Prospección arqueológica en Pacopampa*. Seminario de Historia Rural Andina. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima.
- SHADY SOLIS, Ruth
1971 “Bagüa, una secuencia del Período Formativo en la cuenca inferior del Utcubamba”. Tesis de Bachiller. Programa de Antropología y Arqueología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima.
- SILVA SIFUENTES, Jorge
1978 “Chavín de Huántar: Un complejo multifuncional”. En, Serie de Investigaciones N° 1 del gabinete de Arqueología del Colegio Real. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima.
- SOLDI, Ana María
1979 *Chacras excavadas en el desierto*. Seminario de Historia Rural Andina. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima. STASNY, Francisco
1965 “Estilo y motivos en el estudio iconográfico. Ensayo en la metodología de la historia del arte”. *Separata Revista de Letras* N° 27-73. Lima.
- TELLO, Julio C.
1923 “Wira Cocha”. En, *Revista Inca*, vol. 1. pp. 93-320, N° 3 pp. 583-606. Lima
1961 *Chavín Cultura matriz de la civilización andina*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
1967 *Páginas escogidas*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- UHLE, Max
1892 “Monografía sobre Tiawanako”. Resumida en Páginas Escogidas de Tello.
1903 *Pachacamac*. Report of the William Pepper M.D. LL.D. Peruvian Expedition of 1896.
- VALCARCEL, Luis E.
1959 “Símbolos mágicoreligiosos en la cultura andina”. En, *Revista del Museo Nacional*. T. XVIII. Lima-Perú.
- VERGARA MONTERO, E.
1978 “El realismo mágico en el arte de Chavín”. En, *Investigaciones Arqueológicas* N° 2 pp. 35-40. Órgano de la Universidad de Trujillo.
- YACOVLEFF, Eugenio
1932 “Las falcónidas en el arte y en la cerámica de los antiguos peruanos”. *Revista del Museo Nacional*. T. I pp. 33-111.

Bibliografía complementaria

- AMAT, Hernán
1975 “El cóndor de Chavín es un águila”. *Ilustración Peruana Caretas* N° 509, pp. 34-36.
- BURGER, Richard
1978 “Los asentamientos poblaciones iniciales de Chavín d Huántar, Perú. Informe Preliminar”. *III Congreso Peruano del Hombre y la Cultura Andina*, T. I pp. 295-309.

- CARRIÓN CACHOT, Rebeca
1948 "La cultura Chavín dos nuevas colonias, Kunturwasi y Ancón". En, *Revista del Museo Nacional de Antropología y Arqueología*, vol. 2 N° 1 pp. 99-112. Lima.
- FURT, Peter
1969 "The Olmec were jaguar motiven the Light of ethnographia reality". Dumberbarton Oaks Conference of the Olmec.
- GIRARD, Raphael
1977 *Origen y desarrollo de las civilizaciones antiguas americanas*. Ediciones Mexicanos Unidos S.A.
- IZUMI, Seuchi y Toshihiko Sono
1963 *Andes 2. Excavations at Kotosh, Peru 1960*. Kado Kowa Publishing Co. Tokio.
- LANNING, Edward P.
1961 "Cerámica pintada pre Chavín en la costa central del Perú". En, *Revista del Museo Nacional*. T. XXX, pp. 78-83. Lima.
- LATHRAP, Donald W., Donald Collier y Helen Chandra
1975 "Ancient Ecuador, culture day an creativity 3000 300 B.C."
- LATHRAP, Donald W., Jorge Marcos y James A. Zeidler
1977 "Real Alto. Ceremonial center". *Archaeology* vol. 30, N° 1.
- LUMBRERAS, L. Guillermo
1970 "Para una revolución de Chavín". En, *100 años de arqueología en el Perú*.
- 1972 "Los estudios sobre Chavín". R.M.N. T. XXXVIII, pp. 79-92. Lima.
- 1974 *Arqueología como ciencia social*. Edición Histar.
- POZORSKI, Thomas
1975 "El Complejo Caballo Muerto: Los frisos de barro de la Huaca de Los Reyes". *Revista del Museo Nacional*. T. XLI. Lima.
- REICHLLEN, H. y Paule
1949 "Recherches archeologiques dans les Andes de Cajamarca. Primer Rapport de la Mission Ethnologique Francaire au Pérau Septentrional (Jaurnal Sacieté des Americanistas de París, vol. 38, pp. 137-174).
- TELLO, Julio C.
1922 *Introducción a la historia antigua del Perú*. Reimpreso en Seminario de Historia Rural Andina, 1976. Lima.
- 1956 *Arqueología del valle de Casma*. Ediciones de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima.
- WILLEY, Gordon R.
1970 "El problema de Chavín. Revisión y crítica". En *100 años de arqueología en el Perú*. Ediciones Petróleos del Perú pp. 162-214. Lima.