



*Ser Antropomorfo, fase 3
(según Proulx 1991: fig. 171).*

DONDE LA MUERTE ES VIDA: ICONOGRAFIA NASCA Y SIMBOLISMO

FRANCISCO GALLARDO IBÁÑEZ

Investigador del Museo Chileno de Arte Precolombino.

Museo Chileno de Arte Precolombino

La elección de los sujetos /en el arte nasca/ depende no tanto del sentimiento estético del artista, cuanto del papel que desempeña el modelo en la ideología– Yacovleff (1932a: 43).

Pocos pueblos precolombinos pueden exhibir el nivel de difusión popular que posee Nasca, una cultura que floreció en el desierto costero del sur peruano entre los años 1 a.C. y 700 d.C. Sobre ella se han tejido las más absurdas interpretaciones extraterrestres, cultivando un género literario ficcional que ha abonado el tema con enigmas impensados por los arqueólogos especialistas. Sin duda, los medios de comunicación de masas han convertido a esta cultura en un fenómeno de parque de diversiones, y en beneficio del sensacionalismo han hecho poco caso de la arqueología, que pacientemente ha recuperado y analizado los hallazgos en esa región por casi un siglo. Hay que reconocer que los resultados de esta empresa científica son mucho más modestos y quizás menos espectaculares, pero, a diferencia del mito publicitario, son respetuosos del genio y capacidad creadora de aquellos agricultores indígenas que habitaron esa región en el pasado. La cultura Nasca es el producto de una larga historia humano-social y de un imaginario desbordante, y por ello completamente original. Sus secretos son sólo aquellos que resultan de la vida en sociedad, de la aflicción y la alegría, de la muerte y la vida.

El arte Nasca que conocemos es extraordinario e incluye cerámica, orfebrería, textiles y geoglifos (Fig. 1). Pero es su iconografía, plena de representaciones figurativas, la que ha cautivado la imaginación de los especialistas desde principios de siglo. La discusión acerca del significado de este arte comenzó temprano. Debemos a Eugenio Yacovleff –un inmigrante ruso en territorio peruano– el esfuerzo inicial más interesante en este campo interpretativo. Quizás esté de más decirlo, pero él con un rudimentario equipo conceptual y analítico supo aislar temas de investigación cuya importancia es reconocida hasta hoy.¹ Yacovleff fue un conocedor de las obras Nasca,² un agudo observador y un refinado crítico de sus propios resultados, méritos que permitieron que su obra –breve pero sustantiva– sobreviviera al tiempo, en el que se han acumulado un número considerable de métodos interpretativos e información arqueológica fresca.



Figura 1
Textil con cabezas cortadas y pañales. Nasca, fuses 2 a 4,
Col. MCBAP N° 2770.

No es mi propósito aquí hacer una exégesis de la obra de Yacovleff, sino más bien retomar algunas de sus observaciones tras las cuales se revelan caminos de análisis insuficientemente explorados por los especialistas y que, dada la experiencia de este investigador, parecen ser de enorme perti-



Figura 2
Colibries alimentándose del néctar de una flor.
Nasca, fuses 2 a 4, Col. Carlos Cardoen N° 2273.

nencia para el conjunto iconográfico que nos preocupa. La primera y más elemental enseñanza que puede extraerse de su trabajo es el esfuerzo por develar el simbolismo Nasca a través de la definición precisa de los íconos, sus reglas de combinación y transformación. En Yacovleff, no era éste un procedimiento formalista y estéril, sino un medio de hacer accesibles al conocimiento aquellos aspectos de contenido cultural legibles para la arqueología, pues, como él sabía bien, cada elemento de la iconografía es una marca que instala un segundo sentido: los vencejos anuncian la época húmeda,³ las cabezas trofeos son

Museo Chileno de Arte Precolombino

como los frutos de la tierra.⁴ Sin embargo, es su especial preocupación por la representación de las aves lo que define nuestro campo de indagación (Fig. 2). El conoía la predilección de los artesanos Nasca por estos animales –cuestión que ha sido notada recientemente por otros investigadores–⁵ e intuyó que en ellos residía un importante aspecto del simbolismo de esta iconografía.

En el presente ensayo intentaremos pesquisar algunos elementos del simbolismo implícito en las aves del arte Nasca. Para ello, discutiremos brevemente un modo de interpretación (un plan que guíe la mirada) e introduciremos un orden que siga de cerca la lógica interna del conjunto iconográfico, un “mapa” que nos permita describir las relaciones más significativas de ese campo figurativo donde proliferan las aves fantásticas, y muchas otras que el artista Nasca produjo tomando como modelo a las aves de su ambiente inmediato.

ICONOGRAFIA Y SIGNIFICADO

La interpretación arqueológica es un trabajo lleno de obstáculos, en particular cuando intentamos describir conceptos e ideas de gentes que no tuvieron escritura. La palabra y su contenido verbal desaparecieron junto a las personas, negándonos con ello el acceso a un plano del significado. Afortunadamente no toda la cultura es oralidad o literatura; existen otros medios de expresión que estructuran significados. La iconografía es uno de ellos y su contenido es accesible al analista. Al menos, en cuanto ella satisfaga ciertos requerimientos de nivel asociativo, como por ejemplo constituir un sistema de diferencias, coherente desde el punto vista del estilo y limitado en el tiempo y el espacio geográfico. A este universo iconográfico le atribuimos una organización basada en relaciones de solidaridad o afinidad formal,⁶ capaces de estructurar órdenes y asociaciones pertinentes a la cultura de sus productores.⁷ En el arte del Renacimiento,⁸ por ejemplo, la figura de Cristo es siempre el centro de gravedad de las escenas y –si se observa el conjunto de las obras– es ostensible que él es objeto de admiración y sufrimiento. La imagen convoca para sí la unión de la felicidad y el dolor,

haciendo del martirio (Cristo está crucificado y tiene una herida que sangra en uno de sus costados) el camino hacia el Cielo, el Reino de Dios.

Nuestra estrategia interpretativa busca establecer modelos de sentido que permitan bosquejar ese significado que permanece suspendido en la trama de las formas y sus atributos, sus asociaciones y jerarquías.⁹ Sin embargo, esto es sólo el principio, pues su significación última es una variable dependiente de cómo esos hechos fueron incorporados en la vida de la gente en el pasado, cuestión que para el arqueólogo se presenta en contextos como los cementerios, las aldeas, los recintos ceremoniales, los campos de cultivos o los sistemas de irrigación. Las ideas no existen en el vacío, sólo adquieren sustancia y realidad en tanto forman parte de la vida y la práctica social. El arte religioso del Renacimiento no fue producido para el pueblo, sino para alhajar las suntuosas moradas de los representantes más connotados de la corte y el reino, además de la Iglesia, quienes reafirmaban con ello su cercanía a Dios.

LA CRIATURAS FANTASTICAS DEL PUEBLO NASCA

La cultura Nasca es ampliamente reconocida por sus geoglifos, enormes diseños geométricos y biomorfos realizados sobre el desierto entre los ríos Ingenio y Nazca. Sin embargo, es su cerámica la que ha recibido mayor atención por parte de los especialistas,¹⁰ quienes han distinguido por lo menos nueve fases estilísticas¹¹ que reflejan periodos de cambio o estabilidad cultural en un lapso de ocho siglos.



Figura 3
Textil Nasca con diseños
típicos del estilo Prolífero,
Col. MCBAP N° 901.

Museo Chileno de Arte Precolombino

Los estudiosos de esta cultura han hecho notar que desde el tercer siglo de nuestra era (fase 5, inicios del período Prolífero) se producen cambios dramáticos en el estilo de las representaciones y en el modo como se ocupa el territorio (Fig. 3). Los diseños se vuelven abigarrados¹² y aceptan influencias foráneas,¹³ se abandonan aldeas y centros ceremoniales¹⁴ y se rediseña el patrón habitacional en función de nuevas tecnologías de canalización e irrigación.¹⁵ Sin duda, es durante el período anterior o Monumental (fases 2 a 4) cuando cristalizan las elaboraciones y prácticas culturales más propiamente Nasca. En esta época las formas de los diseños -en la cerámica, los textiles pintados, las calabazas y los geoglifos- hacen claras referencias al mundo animal y vegetal, construyendo un verdadero panteón de criaturas fantásticas que son consideradas como el núcleo central del imaginario mítico Nasca Monumental.¹⁶ Entre éstas se reconocen la Orca, el Pájaro Horrible, la Arpía, el Gato Moteado, la Criatura Serpentina y el Ser Antropomorfo.



Figura 4
La Orca (según Proulx 1991: fig. 179).



Figura 5
El Pájaro Horrible
(según Proulx 1991: fig. 177).

La Orca

Esta figura tiene forma de pez. Aparece con el cuerpo flectado y con poderosas mandíbulas dentadas (Fig. 4). Con frecuencia porta un cuchillo de hoja triangular o una cabeza humana cortada, que los especialistas llaman cabeza-trofeo. En ocasiones aparece con un pez atrapado entre sus dientes. Este diseño corresponde a la orca (*Orcinus orca*) y es un tema iconográfico constante -aunque variable en su forma- en la secuencia de alfarería Nasca (fases 1 al 7).

El Pájaro Horrible

Se trata de un animal emplumado semejante a un halcón, que aparece normalmente alimentándose de partes del cuerpo humano, en especial cabezas-trofeo (Fig. 5). Normalmente estas últimas aparecen formando parte de su cuerpo. En su modalidad fantástica lleva el pico abierto y un solo ojo. Este diseño está presente en la iconografía cerámica desde la fase 3 a la 6.

La Arpía

Es un animal emplumado, mitad ave y mitad ser humano (Fig. 6). En ciertos aspectos se parece al Pájaro Horrible, pues suele llevar cabezas-trofeo en el cuerpo. Su cabeza humana recuerda poderosamente a las convenciones gráficas utilizadas para representar cabezas-trofeo, y en ciertos casos aparece como tal. Este motivo se origina en la fase 4 y desaparece en la siguiente.



Figura 6
La Arpía
(según Proulx 1991: fig. 185).

El Gato Moteado

Se trata de un felino manchado, probablemente *Felis colocolo*, cuyo cuerpo describe un movimiento curvilíneo semejante a la Orca y al Ser Antropomorfo (Fig. 7). Entre sus atributos destaca una nariguera que oculta parte de su cara y a menudo exhibe una lengua triangular alargada. Otros atributos de importancia dicen relación con productos agrícolas que sostiene entre las patas y boca. Esta última modalidad es característica de las fases 3 y 4.



Figura 7
El Gato Moteado (según Proulx 1991: fig. 186).

La Criatura Serpentina

Esta figura se reconoce por su cuerpo alargado de bordes aserrados, semejando una serpiente o gusano (fig. 8).¹⁷ En su forma más típica aparece con cabeza de felino y nariguera, aunque también puede exhibir cabezas humanas del tipo trofeo. Como el Gato Moteado, también se asocia a productos agrícolas. Al parecer, este motivo se inicia en la fase 3 y declina en la fase 5.



Figura 8
La Criatura Serpentina (según Proulx 1991: fig. 187).

El Ser Antropomorfo

Se trata de una figura con apariencia humana que lleva una nariguera y un tocado (Fig. 9). Normalmente porta un mazo en una mano y una cabeza-trofeo en la otra, que en ocasiones acompaña o es sustituida por productos agrícolas. Desde la parte posterior de su cabeza se extiende muchas veces una banda aserrada curvilínea (o "significador"),¹⁸ que en ocasiones es sustituida por el cuerpo de un pez o un ave, entre otras manifestaciones. Asociados a este personaje pueden observarse muchos tipos de atributos subsidiarios como cabezas-trofeo, vencejos, roedores, peces y productos agrícolas. Este ser es representado en vuelo o posado sobre sus pies, aunque su postura más frecuente es en posición horizontal, siguiendo el contorno de las vasijas. Esta figura es notable por la variabilidad de sus atributos subsidiarios (Fig. 10). Puede decirse que es la de mayor plasticidad al interior de este conjunto figurativo fantástico, pues puede asumir la forma de todas ellas e incluso introducir un alto número de elementos ausentes en esas mismas figuras.



Figura 9
El Ser Antropomorfo con
productos agrícolas y
cabezas-trofeo,
Col. MChAP N° 287.

Donald A. Proulx¹⁹ ha ordenado este universo iconográfico en dos amplias categorías: figuras asociadas a cabezas-trofeo y figuras asociadas a vegetales. Se trata de un ejercicio simple pero notable, pues revela una gran coherencia formal que nos servirá de guía para discutir un primer y muy elemental modelo de organización iconográfica y cultural Nasca.

El primer conjunto (conjunto A en nuestra nomenclatura) está constituido por el Felino Moteado y por la Criatura Serpentina. Ambos son animales que habitan en la superficie terrestre y portan -en algunas de sus versiones- frutos de la tierra tales como jiquima, ají, legumbres, pallares, yuca, lúcumo y en ocasiones maíz. De este grupo, la Criatura Serpentina es ambigua, pues la banda central, donde suele llevar pallares, a veces es sustituida por plumas e incluso cabezas-trofeo,²⁰ cualidades no distintivas de este grupo. Sin embargo, la insistencia del artesano en asociar esta figura a productos agrícolas nos inclina a mantener el conjunto como lo estipula la definición, en especial cuando esta criatura nunca lleva cabezas-trofeo entre sus manos.

El segundo conjunto está formado por las figuras que consistentemente llevan o se asocian a cabezas-trofeo, como aquellas en que aparecen siendo comidas o bien como parte del cuerpo. Este grupo es aun más homogéneo que el anterior, pues todas las figuras comparten atributos plumarios en sus cuerpos. Aquí se consideran el Pájaro Horrible y la Arpia, seres que satisfacen ampliamente la definición. Un tercer elemento, menos evidente y de mayor complejidad, lo constituye la Orca, que con frecuencia es representada con una banda de plumas que divide el cuerpo del animal entre sus partes dorsal y ventral.²¹ Esta inclusión de la Orca en el mundo de la aves, que pareciera un absurdo, explicaría la sorpresa y pasmo de Yacovleff al notar que los artesanos Nasca (fases 5 y posteriores) la representaron explícitamente como un ave (Fig. 11).²²

La conducta de la orca podría refrendar esta "rareza iconográfica y conceptual", pues, como se sabe, este cetáceo puede salir del mar ocupando por instantes el espacio aéreo e, inclusive, en ese acto capturar aves en vuelo.²³ Hay que insistir en este rasgo

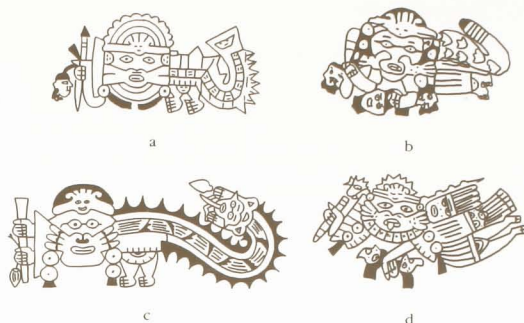


Figura 10
El Ser Antropomorfo en sus versiones a. Orca (según Yacovleff 1932b: fig. 12f);
b. Gato Moteado (según Wolfe 1981: fig. 200);
c. Criatura Serpentina (según Yacovleff 1932b: fig. 1b); y
d. Pájaro Horrible (según Wolfe 1981: fig. 192).



Figura 11
La Orca
Emplumada
(según Yacovleff
1932b: fig. 13c).

conductual, pues se trata de una animal cuya conducta sorprende incluso a los zoólogos, quienes han observado que la orca puede perseguir crías de lobo marino fuera del agua y es capaz de vararse "en aguas de poca profundidad (1 metro), capturándola y retornando posteriormente al agua con su presa. Esta situación es desconcertante ya que se creía que el animal, una vez varado, no podía volver a su medio acuático".²⁴ La etología propone una situación inesperada, pues la orca no sólo es un predador -cualidad notada por los especialistas- sino también un animal que a diferencia de otros predadores marinos no representados por los nascas, es capaz de intermediar espacios discontinuos como el

Museo Chileno de Arte Precolombino

océano, la tierra y el aire. Aunque esto ocurre siempre en un movimiento que une el reino de las profundidades del océano (el abajo o lo interior) con la tierra y el aire (el arriba o exterior). La orca proviene de la interioridad del mar y trae consigo un cuchillo de punta triangular y una cabeza cortada. Ella es la imagen del sacrificador -un tema de amplia difusión en el mundo andino- que se apropia de las cabezas de la gente, las mismas que la arqueología ha descubierto enterradas como ofrendas en los valles de Nazca²⁵ y que en la iconografía dan origen a plantas, simulando que son tierra fértil (Fig. 12).

Más allá de la discusión acerca de los atributos de ave que la Orca puede presentar, ahora parece de mayor importancia constatar que el conjunto cabezas-trofeo presenta sugerentes asociaciones con lo subterráneo, con lo interior, en abierta oposición con aquel conjunto que se enseñorea de la superficie terrestre y de los productos de la agricultura. De este modo, obtenemos un primer y muy inicial modelo de organización iconográfica:

Conjunto A (interior)	Conjunto B (exterior)
CABEZAS-TROFEO (plumas)	PRODUCTOS AGRÍCOLAS (no plumas)
Pájaro Horrible	Felino Moteado
Arpía	Criatura Serpentina
Orca	

La distribución es simple y acotada y perfila un orden desde dos polos, lo interior y lo exterior, a los que por derivación conceptual del par cabezas-trofeo/productos agrícolas, podemos ampliar en una doble categoría expresada como muerte y agricultura. Si damos crédito a esta "lógica iconográfica" tenemos, entonces, dos dominios discontinuos, dos espacios opuestos pero necesarios que interactúan sin posibilidad de síntesis.

Ahora es el momento para incorporar a la figura del Ser Antropomorfo, que hemos mantenido discretamente al margen. Sabemos que este ser puede transmutar en distintas otras figuras del panteón fantástico Nasca, y que tiene por cualidad el poder

de sustituir, en sus distintas formas de aparición, productos agrícolas por cabezas-trofeo, entre muchos otros atributos subsidiarios. Este Ser Antropomorfo aparece, entonces, como un recurso de síntesis iconográfica, que articula y sirve de mediador entre aquellos espacios aparentemente discontinuos, como lo interior y lo exterior, como la muerte y la agricultura. Sin embargo, hay que destacar que no se trata de una simple intersección entre los conjuntos A y B, pues en tanto cumple esa función permite la germinación de las plantas y asegura la continuidad de la vida desde la muerte. Esta cuestión está bien documentada por la iconografía de este ser, en donde sus cabezas-trofeo dan origen por la boca a plantas que crecen pródigas de frutos de la tierra, como el maíz o el ají (Fig. 13).



Figura 12
Cabeza-trofeo germinando un posible árbol buarango,
Col. Carlos Cardoen N° 2240.

Museo Chileno de Arte Precolombino

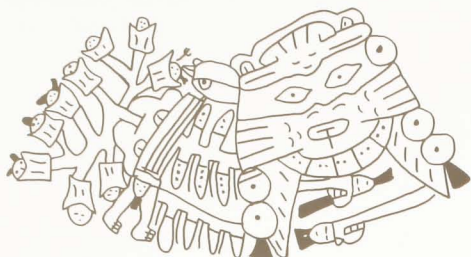


Figura 13
Ser Antropomorfo con cabeza-trofeo germinando una planta de maíz
(según Blasco & Ramos 1986: 414).

En resumen, con cierta base intuimos que la iconografía Nasca supone un orden cultural, un modelo de situaciones y relaciones que se resuelven a través de mediaciones simbólicas, a través de movimientos que aseguran la productividad de la vida en el terreno del imaginario.

LOS CONTEXTOS SOCIALES Y SIMBOLICOS DE LA ICONOGRAFIA NASCA

Hasta ahora hemos analizado el sistema iconográfico Nasca como algo independiente de su soporte cerámico, recorte puramente operacional, puesto que si bien las estructuras figurativas expresan la incertidumbre de la gente Nasca acerca de la productividad agrícola en un medio ambiente desértico y hostil, no es posible rastrear sus sentidos si no se consideran los contextos de uso de tales artefactos.

Sabemos poco de la distribución y estructura de los componentes cerámicos finos respecto a aquellos considerados domésticos en sitios habitacionales del Período Monumental. La arqueología de la región ha estado orientada a los cementerios y sitios de carácter ceremonial. Sólo recientemente se ha dado inicio a trabajos destinados a esclarecer aspectos de la vida diaria de este pueblo,²⁶ por consiguiente, habrá que esperar resultados que iluminen esta área aún poco conocida. Por ahora debemos conformarnos con la idea de que la mayor parte de la cerámica fina fue invertida en rituales funerarios²⁷ o consumida en las actividades propias de los centros ceremoniales.²⁸

De todos los sitios Nasca, Cahuachi es probablemente el sitio arqueológico más importante de esta cultura durante el Período Monumental (Fig. 14). Se trata de un vasto conjunto arquitectónico de colinas modificadas para darles la apariencia de pirámides²⁹ y de enormes plazas cercadas con muros bajos. Inicialmente este sitio fue identificado como un centro urbano desde donde se ejercía el poder político y religioso,³⁰ sin embargo, posteriores investigaciones han establecido el carácter predominantemente ceremonial del lugar, pues a juzgar por los restos arqueológicos y la etnografía de la gente que actualmente habita la región, éste habría servido como centro de peregrinación³¹ donde se realizaban fiestas poco tiempo después de las



Figura 14
Cahuachi. Estructuras de adobe y barro que conforman el frontis de una de las pirámides laterales de este centro ceremonial
(foto: Elias Mujica).

Museo Chileno de Arte Precolombino

cosechas agrícolas.³² Cabe notar que durante el uso de este emplazamiento mucha gente fue enterrada en la inmediaciones de los templos, agregándole al sitio funciones simbólicas y sociales propias del ritual funerario.

Nuevamente aquí tenemos esa asociación entre muerte y agricultura que tan vívidamente es recreada en la iconografía y que sugiere que la muerte no era un viaje a un destino incierto, menos un eterno reposo, sino más bien un medio para asegurar la continuidad de la vida social. Un desplazamiento de la existencia cuyo último destino era la reproducción simbólica de la vida misma y que tuvo su expresión en las prácticas funerarias.

Los arqueólogos han notado desde hace mucho tiempo las abiertas semejanzas entre los atributos faciales del Ser Antropomorfo -diademas y narigueras- y ciertos objetos de oro repujado encontrados como parte del ajuar mortuario de las gentes Nasca.³³ Estas semejanzas han hecho suponer a los especialistas que algunas personas de esta cultura podían apropiarse de los atributos de dicha criatura fantástica, rebasando lo puramente iconográfico (y simbólico) para encarnarse en la vida social. Es desafortunado, sin embargo, que la mayoría de estos objetos sean el producto de colectas irresponsables, de saqueadores de tumbas que han destruido para siempre la posibilidad de observar cómo esos objetos en particular eran depositados junto a los difuntos. La gravedad de este hecho es mayor si se considera que de casi 300 contextos funerarios registrados adecuadamen-

te por arqueólogos,³⁴ ninguno de ellos arroja la presencia de estas verdaderas joyas de la antigua orfebrería andina. Sin embargo, esta ausencia puede ofrecer alguna información, aunque tan sólo sea por vía negativa. Si la mayoría de los contextos de difuntos Nasca conocidos no contienen tales objetos, entonces es probable que ellos debieron ser un bien exclusivo de unos pocos privilegiados, los que confrontados a la iconografía del Ser Antropomorfo pudieron en la muerte establecer una unión entre el productivo reino del imaginario y el austero mundo de la vida real, cerrando de este modo el eterno ciclo de la vida, que para los Nascas no terminaba con la muerte.

EL REINO DE LAS AVES, EL REINO DE LA VIDA

Existe un viejo aforismo antropológico acuñado por el maestro Claude Lévi-Strauss en el que se afirma que "la naturaleza no sólo es buena para comer sino también para pensar", pues siempre que la cultura se apropia de la figura de determinados animales, lo hace en tanto que "su realidad sensible deja traslucir nociones y relaciones concebidas por el pensamiento reflexivo a partir de los datos de la observación".³⁵ Y es esto lo que nos faculta para afirmar que los artesanos Nasca expresaron, a través de las formas y conductas de los animales, metáforas de su propia cultura.



Figura 15
Aves representadas en la iconografía Nasca en el acto de alimentarse.
a. (según Yacovleff 1932a: fig. 1c); b. (según Yacovleff 1932a: fig. 1f);
c. (según Yacovleff 1932a: fig. 1b); d. (según Yacovleff & Herrera 1934: fig. 4c); y
e. (según Yacovleff & Herrera 1934: fig. 13g).

Museo Chileno de Arte Precolombino

Las aves no-fantásticas, acuñadas en las más diversas obras Nasca, se dispersan al interior de un conjunto iconográfico en aparente desorganización y ausencia de significados. Sin embargo, esto es una falsa apreciación, pues como Yacovleff observó:

El artista Nasca tenía una predilección por reproducir a los animales en actitud de tomar alimento. Este último siempre está en correspondencia con el animal: así, los colibríes se representan generalmente junto con flores en las cuales ellos recogen el néctar; las aves marinas tienen en el pico pescados o moluscos; los papagayos vuelan hacia las mazorcas de maíz, o están posados sobre ellas; las lechuzas llevan en el pico o en las garras serpientes o lagartijas, etc. El ave que acabamos de definir como cóndor, cuando está representada en el momento de alimentarse, aparece al lado de cadáveres, generalmente decapitados, o devorando miembros de un cuerpo humano...³⁶

Ciertamente, estos pájaros no han sido representados como simples individuos de una especie, o como una colección atenta de la variabilidad ornitológica. Ellos han sido fijados intencionalmente en una actividad, con tal precisión que no es posible ignorarla. Las aves de la iconografía Nasca *comen* y con ello se sitúan en el punto más simple de la línea de la vida, pues la energía (producida por la comunidad y la naturaleza) sólo se transforma, nunca se pierde (Fig. 15). Las aves aparecen como eslabones de una delicada cadena de consumo, donde a través del acto de alimentarse se procesa lo vivo (p.e., el néctar de una flor) y lo muerto (p.e. la carne de un cadáver decapitado), sugiriendo con ello la idea de una vida que no acaba simplemente, sino que continúa en sucesivas transformaciones. En síntesis, las aves Nasca representan el modelo de una vida resistente incluso a la muerte, quizás como parodiando a aquellas aves fantásticas cuyo alimento principal son las cabezas-trofeo, un eslabón en otro circuito de resistencia y continuidad, ya no en la naturaleza, sino en el corazón mismo de la cultura Nasca.

Todo modelo, por exigente que sea, tiene su excepción y Yacovleff no pasó por alto esta diferencia, al notar que el vencejo -tan popular en el arte Nasca- "nunca figura alimentándose".³⁷ Actitud rara ante un universo que parece responder a un estricto código de representación. Sin embargo, como correlato a esta



Figura 16
El Ser Antropomorfo y el vencejo
(según Yacovleff 1932b: fig. 13c).

ausencia de marca alimentaria, el vencejo es un compañero habitual del Ser Antropomorfo (Fig. 16) y es uno de los diseños más apreciados en instrumentos musicales como tambores y antaras de cerámica, restos que aparecen en abundancia en el sitio ceremonial de Cahuachi (Fig. 17).³⁸ El ave es notable por su restringida y precisa distribución en el arte Nasca, y por ello no extraña que también tengamos la posibilidad de observarla modelada como silbato. Existen pocas dudas de que el vencejo se relaciona con la música y la fiesta, lo que evidentemente lo introduce en el mundo del ritual, en ese espacio siempre indeterminado donde se liga lo profano con lo sagrado. Este singular papel quizás esté relacionado con la conducta del vencejo, el que a diferencia de otras aves representadas por los Nasca, siempre aparece retratada en vuelo, y -como Yacovleff subrayó- "rara vez bajan al suelo".³⁹ Por consiguiente, el vencejo aparece en toda su diferencia como un ser eminente-mente aéreo, como un habitante



Figura 17
Silbato de cerámica con forma y decoración de vencejo, Col. MCBAP N° 2535.

privilegiado de ese dominio, que, para otras aves, sólo es un espacio de circulación.

Existen pocas dudas que el arte Nasca utilizó a las aves como recurso iconográfico, como un medio para precisar una metáfora acerca de una vida en proceso de transformación, en un curso invariable que debía necesariamente anudarse y desprenderse de ese hecho irreparable que es la muerte. Este es el círculo en el que se sitúan las aves fantásticas y aquéllas de su ambiente natural, como eslabones necesarios, como pájaros agoreros que anunciaban la derrota de la muerte.

LA POETICA Y LA POLITICA DE LA AVES NASCA

En el presente estado de la investigación iconográfica y arqueológica, no es posible aspirar a conclusiones ostentosas. Sin embargo, creo estar en el camino correcto cuando sostengo que la dialéctica principal de las superestructuras Nasca fueron organizadas a partir de los temas muerte y agricultura, cuestión nada nueva tal como lo demuestra la historia de la investigación. Quizás lo más relevante aquí sea la valoración de esa mirada atenta que condujo a Yacovleff a prestar atención a las aves, que, como hemos argumentado, constituyen un elemento de estructuración del sistema iconográfico Nasca. Sin duda, la ubicuidad de las aves y su enorme capacidad de procesar la energía que se libera en la naturaleza, sirvieron como poética o metáfora de ese concepto de continuidad de la vida a través de la muerte, que, con tanta insistencia, aparece representado en la arquitectura simbólica del mundo Nasca que conocemos.

Hay que tener presente, sin embargo, que así como todo símbolo supone poesía y utopía, también es deudor de una política y una ideología. Con cierto fundamento se intuye que la visión de mundo Nasca fue elaborada con precisión para actuar a través del imaginario sobre un proceso de subsistencia lleno de incertidumbres ecológicas y tecnológicas. No obstante, es un hecho que esta creencia involucró a los individuos en un circuito de prácticas orientadas a un bien común (la reproducción de la comunidad), que, dada la circulación restringida de algunos bienes de prestigio, suponemos segmentada desde el punto de

vista social. Y esto no es sólo debido a la orfebrería (y la textilera fina),⁴⁰ sino a otro ítem de mayor importancia aún y que hasta ahora no ha sido apreciado como una riqueza capaz de alimentar el capital simbólico y material que ostentaban unos en desmedro de otros. Me refiero a las plumas, que, de acuerdo al argumento expuesto aquí, debieron haber constituido un bien de enorme sofisticación y aprecio (Fig. 18). Los estudios arqueológicos no ayudan a resolver esto con certeza, pero sabemos de su importancia y desigual distribución entre las gentes del pueblo Nasca. En Cahuachi se han descubierto ofrendas de plumas y en los museos y colecciones privadas es frecuente encontrar extraordinarios objetos y textiles cubiertos por plumas multicolores, cuya historia tecnológica y social nos es desconocida, que semejan la piel de un ave iridiscente, pudiendo dar apariencia de pájaro a sus portadores. Sin duda, aún falta la arqueología que permita esclarecer los roles políticos, religiosos y económicos de las gentes Nasca. Es por ello que esta cultura precolombina y su ideario permanecen todavía en el mayor misterio, pues es sólo en la producción social de la vida donde es posible encontrar la explicación de ese inconmensurable reino que es el imaginario.



Figura 18
Máscara de madera con
aplicación de plumas.
Col. MCHAP N° 2556.

Museo Chileno de Arte Precolombino

NOTAS

- ¹ Proulx (1983: 91).
- ² Yacovleff (1931; 1932a; 1932b; 1933) y Yacovleff y Herrera (1934, 1935).
- ³ Yacovleff (1931: 28).
- ⁴ Yacovleff (1933: 62).
- ⁵ Por ejemplo, Ramos y Blasco (1977) y Wolfe (1981).
- ⁶ Gallardo, Mege, Martínez y Cornejo (1990).
- ⁷ La noción de que las formas en sí mismas suponen contenidos (ideológicos o simbólicos) no es nueva y es probablemente Roland Barthes (1986-1957) el autor más explícito en cuanto a la teoría y práctica de este enfoque, que él arranca de la semiología inaugurada por Saussure: "una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social" (1955:60). Según Barthes esta actividad que "estudia las ideas como forma" (Op.cit.:203) está esencialmente limitada a la "lectura o desciframiento" (Op.cit.:205) y su eficacia descansa en la espacialidad de la imagen: "la presencia de la forma es literal, inmediata; además es extensa...[en la imagen] la extensión es multidimensional...Los elementos de la forma tienen entre sí, por lo tanto, relaciones de lugar, de proximidad: el modo de presencia de la forma es espacial" (op.cit.:214).
- ⁸ Ver por ejemplo, "La adoración de la Santísima Trinidad", Dürero (1511); "La cena", Leonardo da Vinci (1495-97); "La piedad", Bellini (1460); "Cristo muerto" (1480) y el "Tríptico Galitzin" de El Perugino.
- ⁹ La iconografía Nasca reúne todas estas características, pero existe cierta polémica respecto a su carácter o naturaleza cultural. Hay quienes piensan que sólo una parte de ella es "simbólica" (p.e., Proulx 1991: 245), y el resto que es copia de lo real; otros atribuyen cualidades simbólicas a todo el conjunto (p.e., Carmichael 1992: 196). La discusión no es de ningún modo ociosa, pues es una toma de posición antropológica que afecta a todo el proceso interpretativo y determina sus resultados. En temas tan delicados es preferible exponer abiertamente nuestras concepciones acerca de cómo el "otro" (aquel sujeto que pertenece a otra cultura) actuaba en el pasado.

En su despliegue formal, la iconografía elabora un "discurso plástico" acerca de un hecho cultural que el analista puede expresar a través de distintos modelos formales contruidos a partir de sus elementos y relaciones. Como hemos dicho, la iconografía no es más que la materialización de ideas y ellas existen en cuanto forman parte de contextos culturales específicos (ver Allen 1981: 44 y ss.), conjuntos de reglas asociativas que en última instancia le proporcionan su sentido. Toda iconografía es cultura y en su nivel más elemental es siempre denotativa (se refiere a algo que no es ella misma), sin embargo, al ser instalada en el mundo (p.e. como adorno de una camisa de gala o como una pintura que decora una cerámica funeraria) de inmediato adquiere un sentido segundo o connotativo. Esto hace irrelevante toda polémica acerca del carácter simbólico o no-simbólico de la representación. Un problema distinto es que nos interroguemos acerca de su carácter sagrado o profano, cuestión que, como todo arqueólogo sabe, está dada por el contexto de uso (espacio arqueológico no siempre explícitamente acotado) y no por algo dado en su forma como una cualidad originaria.
- ¹⁰ Una síntesis de las distintas clasificaciones y secuencias estilísticas en Rowe (1960) y Lumbreras (1976:123).
- ¹¹ Ver nota anterior.
- ¹² Roark (1965) ha estudiado en detalles estas variaciones estilísticas.
- ¹³ Proulx (1994).
- ¹⁴ Silverman (1993a y 1993b).
- ¹⁵ Schreiber y Lanco (1995).
- ¹⁶ Un definición extensa de esta figuras míticas en Yacovleff (1932b), Sawyer (1966), Roark (1965), Wolfe (1981) y para un síntesis de éstas Proulx (1983).
- ¹⁷ Dos representaciones modeladas de esta criatura publicadas por Monti (1966: 62) y Lumbreras y Guillén (1978: 26), evocan más la forma de un gusano que la de una serpiente.
- ¹⁸ Wolfe (1981: 18).
- ¹⁹ Proulx (1983: 95).
- ²⁰ Ver Lumbreras y Guillén (Op.cit.: Fig. 26).
- ²¹ Yacovleff (1932b: 130).
- ²² Yacovleff (Op.cit.: 146).
- ²³ Canto, Ruiz y Yáñez (1990).
- ²⁴ Canto, Ruiz y Yáñez (Op.cit.: 4).
- ²⁵ Ver por ejemplo, Neira y Avendaño (1972/1973); Baraybar (1987) y Browne, Silverman y García (1993).
- ²⁶ P.e., Silverman (1993b), Schreiber y Lanco (1995).
- ²⁷ Ver Carmichael (1988: 211) y Silverman (1993a: 195 y ss.).

Museo Chileno de Arte Precolombino

- ²⁸ Silverman (1993a: 228).
- ²⁹ Strong (1957: 31).
- ³⁰ Lumbreras (1976: 123).
- ³¹ Silverman (1994).
- ³² Valdez (1994).
- ³³ Uhle (1914: 11), Sawyer (1966: 123) y Proulx (1983: 92).
- ³⁴ Acerca de la evidencia funeraria Nasca pueden consultarse Proulx (1970), Carmichael (1988), Silverman (1993a).
- ³⁵ Lévi-Strauss (1965: 131).
- ³⁶ Yacovleff (1932a: 44-45).
- ³⁷ Yacovleff (1931: 26).
- ³⁸ Silverman (1993a: 301).
- ³⁹ Yacovleff (Op.cit.: 26).
- ⁴⁰ Ver p.e., Sawyer (1979).

REFERENCIAS

- ALLEN, Catherine J.
1981 The Nasca creatures: Some problems of iconography. *Anthropology* 5: 43-70, Dept. of Anthropology, State University of New York at Stony Brook.
- BARTHES, Roland
1986 *Mitologías*. México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores.
- BARAYBAR, José Pablo
1987 Cabezas trofeo Nasca: nuevas evidencias. *Gaceta Arqueológica Andina* 15: 6-10, Lima.
- BLASCO, Concepción & Luis J. RAMOS
1986 *Catálogo de la cerámica Nasca, 1*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- BROWNE, David M., Helaine SILVERMAN & Rubén GARCÍA
1993 A cache of 48 Nasca trophy heads from Cerro Carapo, Perú. *Latin American Antiquity* 4 (3): 274-294.
- CANTO, Johann; RUIZ, Pamela & José YÁÑEZ
1990 Apología de una especie rechazada: La orca. *Museos* 8: 3-4.
- CARMICHAEL, Patrick H.
1988 Nasca mortuary customs: Death and ancient society on the South Coast of Perú. Ph.D. dissertation, Dept. of Archaeology, University of Calgary. Ann Arbor: University Microfilms International, MI, Number 8918465, 1990.
- 1992 Interpreting Nasca iconography. En: *Ancient images, ancient thought. The archaeology of ideology*. Proceedings of the 23rd Annual Chacmool Conference, A. S. Goldsmith, S. Garvie, D. Selin & J. Smith (Eds.), pp. 187-197. Calgary, Alberta: Dept. of Archaeology, University of Calgary.
- GALLARDO, FRANCISCO; Pedro MEGE, José Luis MARTÍNEZ & Luis CORNEJO
1990 Moche: Señores de la muerte. En *Catálogo de Exhibición Moche: Señores de la muerte*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- LEVI-STRAUSS, Claude
1965 *El Totemismo en la actualidad*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- LUMBRERAS, Luis
1976 *The peoples and cultures of ancient Perú*. Washington, D.C.: The Smithsonian Institution Press.
- LUMBRERAS, Luis y Edmundo GUILLÉN
1978 *Civilizaciones del antiguo Perú*. Tokio: Yomiuri Shimbun.
- MONTI, Franco
1966 *Precolombian terracotas*. London: Paul Hamlyn.
- NEIRA, Máximo & Vera PENTEADO
1972-73 Enterramientos de cabezas de la cultura Nasca. *Revista do Museu Paulista*, N. S., Vol. xx: 109-142.

Museo Chileno de Arte Precolombino

- PROULX, Donald A.
1970 Nasca gravelots in the Uhle Collection from the Ica Valley, Perú. *Research Report* 5. Dept. of Anthropology, University of Massachusetts, Amherst.
- 1983 The Nazca style. En: *Pre-Columbian sculptured and painted ceramics from the Arthur M. Sackler Collections*, L. Katz (Ed.), pp. 87-105. Washington, D.C.: Arthur M. Sackler Foundation.
- 1991 Iconografía Nasca. En: *Los incas y el antiguo Perú: 3.000 años de historia*. Tomo I, pp. 242-257. Madrid: Centro Cultural de la Villa de Madrid.
- 1994 Stylistic variation in prolific Nasca pottery. *Andean Past* 4: 91-107.
- RAMOS, L. & C. BLASCO B.
1977 Las representaciones de "aves fantásticas" en materiales Nazca del Museo de América de Madrid. *Revista de Indias* XXXVII, núms. 147-148, Madrid.
- ROARK, Richard P.
1965 From monumental to prolific Nasca pottery. *Ñauya Pacha* 3: 1-92.
- ROWE, John H.
1960 Nuevos datos relativos a la cronología del estilo Nasca. En: *Antiguo Perú: Espacio y Tiempo*, pp. 29-45. Lima: Librería-Editorial Juan Mejía Baca.
- SAUSSURE, Ferdinand
1955 *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- SABYER, Alan R.
1966 The South Coast. En: *Ancient Peruvian ceramics: The Nathan Cummings Collection*, pp. 67-134. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- 1979 Painted Nasca textiles. En: *The Junius B. Bird Pre-Columbian Textile Conference*, A. Rowe, E. Benson & A. Schaeffer (Eds.), pp. 129-150. Washington, D.C.: The Textile Museum and Dumbarton Oaks.
- SCHREIBER, K. & J. LANCHO R.
1995 The puquios of Nasca. *Latin American Antiquity* 6 (3): 229-254.
- SILVERMAN, Helaine
1993a *Cahuachi in the ancient Nasca world*. Iowa City: University of Iowa Press.
- 1993b Patrones de asentamiento prehispánicos en el valle de Ingenio, cuenca del Río Grande de Nasca: Una propuesta preliminar. *Gaceta Arqueológica Andina* 23: 103-124.
- 1994 The archaeological identification of an ancient Peruvian pilgrimage center. *World Archaeology* 26(1): 1-18.
- STRONG, W. D.
1957 Paracas, Nazca, and Tiahuanaco cultural relationships in South Coastal Perú. *Memoirs of the Society for American Archaeology* 13, Salt Lake City, Utah.
- UHLE, Max
1914 The Nazca pottery of Ancient Perú. *Proceedings of the Davenport Academy of Sciences*, 13: 1-46.
- VALDÉS, L. M.
1994 Cahuachi: New evidence for an Early Nasca ceremonial role. *Current Anthropology* 35 (5): 675-679.
- WOLFE, Elizabeth F.
1981 The Spotted Cat and the Horrible Bird: Stylistic change in Nasca 1-5 ceramic decoration. *Ñauya Pacha* 19: 1-62.
- YACOVLEFF, Eugenio
1931 El vencejo (*Cypselus*) en el arte decorativo de Nasca. *Wira Kocho* 1: 25-35.
- 1932a Las falcónidas en el arte y en las creencias de los antiguos peruanos. *Revista del Museo Nacional* 1 (1): 35-111.
- 1932b La deidad primitiva de los Nasca. *Revista del Museo Nacional* 1 (2): 103-160.
- 1933 La jiquima, raíz comestible extinguida en el Perú. *Revista del Museo Nacional* 2 (1): 51-66.
- YACOVLEFF, E. & F. HERRERA
1934 El mundo vegetal de los antiguos peruanos. *Revista del Museo Nacional*, tomo III.
- 1935 El mundo vegetal de los antiguos peruanos. *Revista del Museo Nacional*, tomo IV.