

Daniel Klein & Iván Cruz Cevallos

E C U A D O R

El arte secreto del Ecuador precolombino



MAYO CHINCHIPE: LA PUERTA ENTREABIERTA

Francisco Valdez

Introducción

Al encontrar las primeras piezas de un rompecabezas se abre la puerta a todas las posibilidades de lo insospechado. Más aún cuando las primeras evidencias son asombrosamente originales por el medio insólito del que proceden. "Expectativa" es la palabra que mejor describe el asombro que causa el descubrimiento de una nueva cultura arqueológica. Expectativa ante lo que aparece a cada paso, cuando la brocha retira las capas de tiempo que se han acumulado con la tierra. Expectativa ante los planos que se van llenando progresivamente con cada piedra que se añade al mosaico arquitectónico. Expectativa ante el simbolismo de las figuras que se va delineando en una iconografía novedosa.

Encontrar un arte lapidario tan depurado en la selva de la vertiente oriental de los Andes sorprende porque no hay ningún referente cultural que lo anuncie¹. Tradicionalmente, esta zona ha sido considerada como inhóspita y malsana por la humedad perpetua que la caracteriza. A la dificultad del terreno, vertiginosamente inclinado, se añade la acidez del suelo que hace azarosa toda agricultura intensiva. Esta región, cerrada por la niebla permanente, es una zona de transición entre la sierra seca del sur de Loja y la selva lujuriante del pie de monte y la planicie amazónica. No obstante, la ceja de montaña es uno de los lugares del planeta que cuenta con uno de los mayores índices de biodiversidad. Plantas, pájaros, insectos y reptiles pueblan este universo denso en contrastes y colores escondidos.

A primera vista, desconcierta el hecho de que sea en este medio donde la naturaleza primigenia ha reinado incuestionable desde siempre, que el hombre haya desarrollado y quizás impuesto su cultura en una época remota. Las fechas radiocarbónicas obtenidas en varios contextos arqueológicos del sitio Santa Ana-La Florida ubican su ocupación entre el 4960 y 3685 antes del presente (BP), o 3000 a 2000 a. C. (BC). De hecho, ésta es la manifestación cultural más temprana que se haya encontrado hasta hoy al este de los Andes.

La expectativa se hace mayor al detentar datos que salen de lo ordinario y que pueden representar cambios importantes en las maneras de ver a la prehistoria regional. Por ello, luego de un hallazgo importante hay que tratar de comprender y explicar lo que significaron estas evidencias dentro del antiguo entorno social y lo que esta cultura pasada representó a una escala mayor; en el contexto de las formaciones sociales andinas contemporáneas.

Se trata, en definitiva, de ir llenando los huecos que las pocas piezas encontradas del nuevo rompecabezas nos dejan como incógnitas. El estudio arqueológico está obligado a buscar diferentes enfoques para abordar los indicios de esta nueva cultura, para tratar de encontrar las vías de comunicación con el pasado. En este sentido, siempre el primer paso es reconocer el escenario social, comprender la región geográfica en todas sus potencialidades físicas y estratégicas, y buscar las pistas de por qué y de cómo el medio sirvió de asiento al actor de la cultura.

En la práctica, los datos disponibles que evidencian los antiguos modos de vida son pocos y se encuentran dispersos aún en el paisaje. No obstante, en la investigación arqueológica la búsqueda de nuevos testimonios y de la asociación que se puede establecer entre ellos es el proceso que permite llegar a las inferencias en las que basar toda interpretación. Es a menudo en la evidencia latente, que aparece junto al vestigio físico, donde se encuentra la mayor cantidad de información sociocultural. Por ello, datos como la organización del espacio y la arquitectura son las bases para comprender una parte de la antigua cosmogonía. Con el mismo fin, se emplean nociones como la estética, la simbología y la organización mental, que se traducen en la distribución

Ualisma (reverso 174)
cerámica Mayo-Chinchiipe
3,5 x 14 cm.
colección Mayo-Chinchiipe

¹Valdez et al., 2005.

del espacio, en el arreglo de los objetos y en la conformación de los signos. La disposición recurrente de ciertos elementos físicos es la huella de prácticas cotidianas que revelan una relación social entre congéneres y su entorno. El uso y el manejo de los elementos básicos, como el agua, el fuego, las piedras, son indicios de un dominio tecnológico que revela distintos grados de adaptación sociocultural. Señales de ritualidad se ven fijadas y reflejadas en los residuos de determinados actos individuales o colectivos: enterramientos, ceremonias propiciatorias, ofrendas, etc.

La mayoría de estos actos pueden ser cotidianos, pero, por ello mismo, reflejan un orden superior de la existencia, que no se limita a la simple supervivencia del grupo. Hay a menudo rastros de prácticas esotéricas que han dejado huellas susceptibles de ser reconocidas e interpretadas dentro de un contexto mítico. A menudo, es el vínculo con la muerte el que nos refleja una percepción de la vida dentro de un marco de referencia muy distinto al actual. De hecho, en tiempos prehispánicos, la relación del hombre con la naturaleza era mucho más estrecha, tanto en el plano material como en el espiritual. En las sociedades selváticas tradicionales, las necesidades vinculadas a la supervivencia imponen una relación de dependencia y de reciprocidad con la naturaleza, en la que cada satisfacción trae consigo una obligación de retribuir al medio —y a sus fuerzas primigenias— por el éxito alcanzado en la agricultura o en la caza. La etnología es, en este campo, una referencia permanente que permite hacer comparaciones y formular hipótesis para explicar la evidencia arqueológica. El uso de estos instrumentos conceptuales nos ayudará a conocer mejor todo lo que la puerta entreabierta nos permite ver.

La inter-zona

La vertiente sur-oriental de la cordillera de los Andes es geográficamente una zona de transición entre el altiplano interandino y las tierras bajas de la llanura amazónica. En el Ecuador se la conoce tradicionalmente con el nombre genérico de Ceja de Montaña, en el Perú se la llama Ceja de Selva. En este medio, el agua se encuentra omnipresente en la niebla, en la lluvia o en las vertientes que se forman y se nutren con las continuas precipitaciones. En su descenso altitudinal, el agua se abre paso entre los cerros y los bosques, cortando peñas y formando quebradas empinadas que luego se transforman en valles y en cuencas hidrográficas estrechas. Los torrentes bajan bruscamente desde el filo de la cordillera, a más de 3.000 kilómetros hasta los 500 metros sobre el nivel del mar, que caracterizan el pie de monte amazónico. A partir de este punto, los ríos que bajan torrentosos se vuelven navegables y se abren paso en la densidad verde del bosque milenario.

Desde el punto de vista ecológico, la biodiversidad incluye miles de especies de plantas, aves y animales que pueblan un terreno inclinado y quebrado. El cielo suele estar cubierto por brumas y nubes que dan al verde intenso del bosque tonalidades vaporosas de gris y de blanco. La humedad constante induce el crecimiento vegetal en un suelo efímero de color marrón rojizo, del que emergen toda clase de hongos y plantas trepadoras. Del bosque se descuelgan y entremezclan bejucos y lianas cubiertas de hojas anchas y delgadas, por las que suben y bajan multitudes de insectos y pequeños reptiles. En los árboles se desarrollan musgos epífitos, bromelias y orquídeas multicolores. Por el suelo cubierto de hojarasca se desplaza una gran variedad de mamíferos tímidos o feroces en busca de pareja o alimento. Dependiendo de la altura, el espacio aéreo es compartido por cóndores, halcones, loros, tucanes, colibríes y miles de insectos que se nutren de los frutos y de la savia de la selva.

En la antigüedad, el hombre formaba parte del bosque y se adaptaba al paisaje con transformaciones modestas en la topografía natural. Al parecer, en un primer tiempo se asentó primordialmente en la parte baja de los valles fluviales y aprovechaba las vegas más o menos despejadas para los cultivos de sus chacras. La montaña le servía de alacena, de camino y de refugio, por ello no tenía mayor necesidad de desmontarla. El bosque le proveía de alimento, de materias primas y de fuerza espiritual. En las alturas de la ceja de montaña, los cauces pedregosos de los ríos no permiten la navegación y las orillas no siempre son el camino más idóneo para la movilización. Por ello, los filos inclinados de la sierra (cuchillas) que suben y bajan de manera rectilínea fueron la vía natural más fácil y directa para trasladarse a través de grandes distancias.

En este escenario tropical, a media altura entre el altiplano andino y la planicie amazónica, se comienza a reconocer las huellas de una antigua cultura, no bien definida aún dentro de las tradiciones culturales prehispánicas. Desconcierta su antigüedad y su origen es todavía incierto; al estar en la zona intermedia entre Sierra y Oriente, se podría deducir y argumentar que procede de cualquiera de los extremos opuestos. Las implicaciones culturales de cada una de estas dos posibilidades son tortuosas y de seguro despertarán la polémica en el campo teórico. La noción de un origen amazónico es tentadora y renueva la vigencia de los argumentos de Tello y Lathrap sobre el carácter seminal de la selva tropical². La oposición a esta tesis ha sido tradicionalmente enérgica, pues para muchos resulta inconcebible que la selva —actual foco de las formaciones sociales menos desarrolladas— haya sido capaz de generar una manifestación cultural depurada. Para muchos, la noción de selva está íntimamente ligada a la naturaleza primigenia, a lo primitivo, a lo incultivado. La jungla es el dominio de lo rudimentario y por ello es la antítesis de la civilización, de donde nada refinado puede proceder. En cambio, la Sierra con su clima temperado y sus espacios abiertos se presta más al orden y a la armonía de la creatividad depurada. Una tercera opción que tampoco debería descartarse, es el origen local de esta novedosa sociedad. Nutriéndose de lo mejor de ambos mundos, el hombre capta y desarrolla su fuerza creativa para sobrepassarlos. Se sabe que las transiciones, por su amplia variabilidad, son siempre los espacios de innovación fecunda de donde irradian nuevas tendencias del quehacer social.

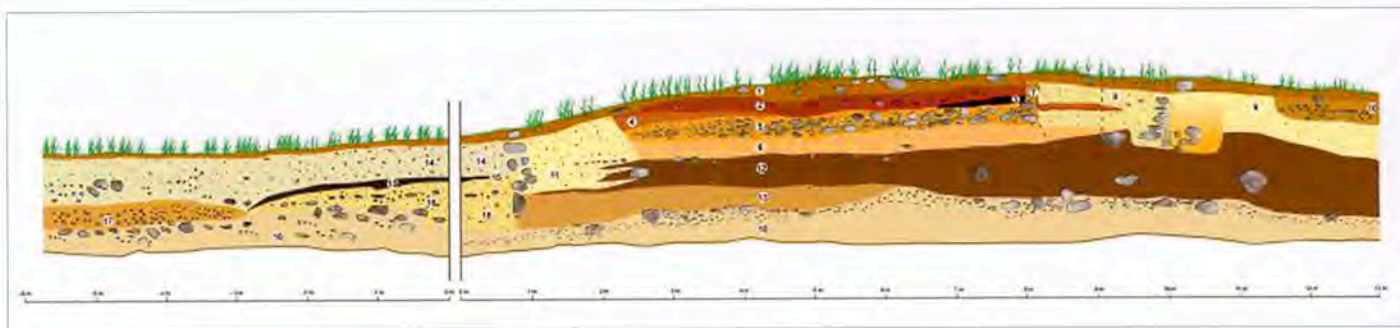
Es así como, en las pocas muestras que se tiene de esta nueva sociedad, sorprenden las materias primas empleadas, cautivan los rasgos estético-estilísticos e impresionan sus formas precozmente depuradas. El simbolismo de su iconografía selvática intriga e inquieta la fuerza de su mensaje. Sus iconos marcadamente andinos, mezclan elementos de la altura con lo terrestre y lo marino. Imágenes enérgicas de aves, felinos y serpientes se combinan con la figura humana, dotándola de toda la potencia que la selva y sus espíritus pueden imprimir. Los colores de las piedras: rojas, verdes, negras, contrastan con el blanco de la concha del *pututo* y con el marrón grisáceo de la alfarería. Es lamentable que el cromatismo impreso en sus textiles no haya sobrevivido a la humedad y a la acidez del suelo. ¿Qué universo se nos hubiera revelado? Pero la selva de altura es así, sólida y etérea, efímera y perenne. En la naturaleza, las fuerzas primigenias están latentes, invaden y sobrepasan a lo físico, se adornan de colores para atraer a sus vasallos. Todo en esta manifestación es aún misterio, enigma y hermetismo. El sobresalto de la novedad aún no cede y la expectativa de lo que vendrá nos tiene perplejos. Sentimos la necesidad de empujar un poco más la apertura de esta puerta.

Santa Ana-La Florida: dualidad, creatividad y organización del espacio

El reconocimiento arqueológico de la cuenca del Chinchipe ha identificado huellas de esta cultura en varias localidades del territorio antes descrito. Sin embargo, la evidencia principal que ha permitido definir lo poco que se sabe, procede de un sitio específico denominado Santa Ana-La Florida, ubicado en el cantón Palanda de la provincia oriental de Zamora-Chinchipe. Se trata de un yacimiento con restos arquitectónicos semiaparentes, localizado sobre una terraza fluvial plana, en el nacimiento del río Chinchipe. El manto de la vegetación selvática ha recubierto los cimientos de varias estructuras de piedra, que aparecen dispersos sobre una extensión aproximada de una hectárea. Su emplazamiento parecería anodino si no fuera por la evidencia de la intervención humana en la regularización de la planicie, que se eleva unos 10 metros sobre el cauce del río. Una mirada más detenida revela una serie de contrafuertes circulares que sostienen el lado sur-oriental de la terraza sobre el escarpe. Hacia el extremo occidental del sitio se distingue vagamente otro muro de piedra que recubrió de forma parcial el flanco inclinado de la sierra. De hecho, el yacimiento tiene dos partes que convergen hacia el centro de una suave llanura. Por el extremo norte, el escarpe del río corta abruptamente la terraza; hacia el sur, una depresión acentuada del terreno limita la extensión natural de la planicie que se pierde en una curva del río. Así, el asentamiento se encuentra físicamente circunscrito al fondo del valle fluvial.

Hace unos diez años, la construcción de un camino vecinal cortó en dos el extremo oriental del yacimiento y reveló diversos vestigios culturales dispersos a lo largo de una parte del trazo. Varias de las piezas fueron

2. Tello, 1942 y 1960
Lathrap, 1970.



Perfil estratigráfico de un corte del sitio Santa Ana-La Florida.

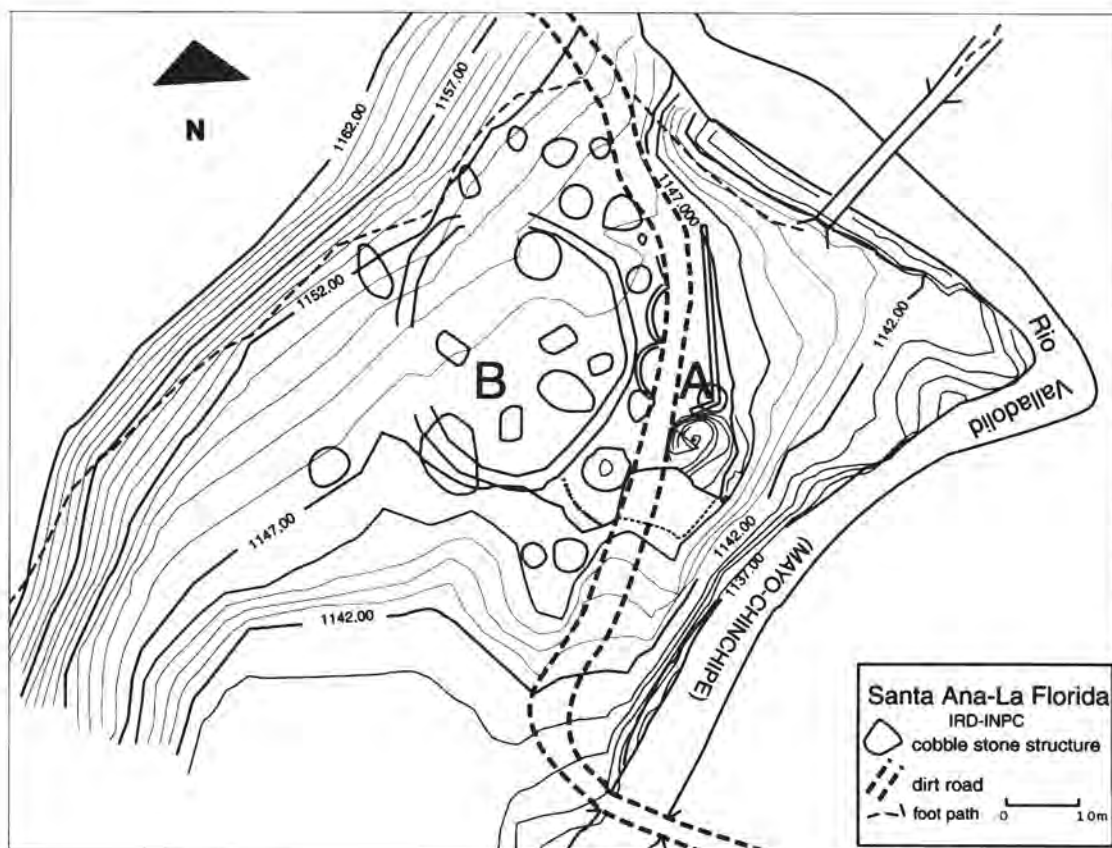
guardadas por uno de los conductores de la maquinaria, otras fueron a parar a manos de coleccionistas locales. El corte del camino reveló sobre todo la naturaleza artificial de esta parte de la terraza. La arquitectura no sólo recubrió la superficie del sitio, sino que también tuvo una función subterránea, ligada ciertamente a la preparación de un espacio funerario. En los perfiles del corte se pueden apreciar más de dos metros de niveles artificiales superpuestos: estratos compactados, pisos quemados, empedrados horizontales y muros verticales de contención. El sistema constructivo incluyó la alternancia de estratos amarillos claros, arcillo-arenosos, estériles con capas de color marrón, oscuros, pegajosos, con residuos culturales y manchas de carbón. Estos trabajos tuvieron como resultado la nivelación y la consolidación del suelo sobre un área de aproximadamente 400 metros cúbicos.

En superficie, los trabajos de exploración de la parte occidental del sitio han revelado una trama arquitectónica poco usual en los yacimientos arqueológicos del Ecuador. El conjunto de vestigios hasta hoy expuestos se compone principalmente de varias estructuras circulares u ovaladas dispuestas en torno a un espacio cerrado por un círculo de doble hilera de piedras, que mide 40 metros de diámetro. Éste se ubica en el centro del yacimiento y parece haber sido el eje de las actividades realizadas. En la parte interna del círculo se han despejado tres estructuras de forma más bien rectangular que se ubican simétricamente opuestas entre sí.

La función de las estructuras —circulares o rectangulares— no está aún definida, pero el hecho de no haberse localizado aún depósitos de desechos domésticos excluye eventualmente la posibilidad de que sean áreas de simple vivienda. La estructuración del espacio arquitectónico revela una voluntad de separar el lugar en dos, un ambiente externo y un ambiente interno al círculo central, como si se deseara dividir, restringir o excluir determinadas actividades en cada uno de los espacios circunscritos. Se ignora la importancia que pudo haber tenido el muro divisorio, pero el deseo de cercar el espacio interno resulta obvio. Lo más curioso es que, hasta la fecha, no se han encontrado evidencias de alguna actividad que pudiera caracterizar la función de los espacios. El subsuelo en este sector no ha sido particularmente alterado: los cimientos reposan a poca profundidad, sobre el zócalo de la matriz rocosa. En todo el extremo occidental del yacimiento, los depósitos culturales son más bien escasos, lo que puede implicar un cuidado especial en la limpieza de este sector:

Ésta es la primera diferencia con respecto al sector oriental del sitio, que fue construido artificialmente para levantar y aplanar el nivel de la gradiente que baja al cauce del río. Los hallazgos realizados en el momento de la construcción del camino moderno y las exploraciones llevadas a cabo por nosotros en esta área permiten inferir que la construcción artificial de la terraza fue aprovechada además para instalar un camposanto. En el subsuelo y en la superficie, el espacio fue diferenciado y sacralizado mediante ritos propiciatorios, en los que la dispersión de chaquiras de turquesa fue una práctica usual. Evidencias de aquello aparecen a varias profundidades en el espacio construido y en especial en torno a las fosas funerarias o de ofrendas. Las estructuras superficiales tuvieron una forma distinta de las del extremo occidental, quizá reflejaran diferencias más trascendentales en las actividades desarrolladas en esta parte del yacimiento. Al parecer, tres estructuras elipsoidales ocupaban el extremo oriental de la terraza.

Otro rasgo distintivo en este sector fue el uso del fuego, tanto en hogueras funcionales como en quemadas destinadas a sellar y consolidar determinadas capas del suelo. Las tierras y arcillas fueron sometidas a un calor intenso que cambió su color, su dureza y la estructura de los estratos. El color rojo-naranja



b

ladrillo caracteriza algunas zonas del subsuelo. Por fortuna, esta práctica ha dejado abundantes muestras de carbón vegetal que facilitan fechar con precisión estos acontecimientos. El uso de hogueras cerradas, en forma de cubetas, fue al parecer frecuente en varias etapas de la construcción de este sector de la terraza. Éstas pudieron haber estado ligadas a distintas instancias del proceso constructivo y quizá algunas sirvieron de eje en ceremonias específicas. No se conoce la función exacta de las estructuras de combustión, pero lo cierto es que en ellas no se han encontrado restos orgánicos carbonizados que podrían sugerir un uso culinario. Situación que fue constatada en una hoguera situada en el lado occidental del sitio, de donde se recuperaron evidencias calcinadas de granos de maíz y probablemente de una variedad de fréjol. Por lo menos dos estructuras sirvieron como hornos rudimentarios, en el interior de las cuales se encontró una buena cantidad de piedras, del tamaño de un puño, con huellas claras de haber sido sometidas repetidas veces al fuego. Algunas de estas estructuras pequeñas pudieron haber servido en la quema de materias olorosas o purificadoras del ambiente.

El uso del fuego y la quema de ofrendas parece haber sido un aspecto importante en las actividades efectuadas sobre la parte artificial del sitio. Una de las hogueras sirvió de punto focal para un arreglo arquitectónico singular. Las vallas que sirvieron de contrafuertes sobre el escarpe del río se introdujeron en el interior de la terraza formando muros de contención concéntricos. A medida que el círculo se cerraba, las piedras superiores de los muros fueron tomando la forma de una espiral lítica. El eje de esta espiral es un núcleo sólido de piedras, sobre el que se construyó una hoguera de aproximadamente un metro de diámetro. La cubeta circular en que se hicieron las quemas fue moldeada con arcilla y reforzada con guijarros de varios tamaños. En el centro de la estructura se encontraron varias ofrendas enterradas cerca de la base, a manera de un depósito o *cache* intencional. El conjunto de objetos incluyó un pequeño cuenco de piedra, un par de mascarones antropomorfos de piedra verde y varios centenares de pequeñas cuentas de turquesa. Estas estuvieron probablemente ensartadas en su momento, pero con las quemas sucesivas que debió conocer la hoguera se fueron calando entre la tierra quemada, sin revelar la forma original del

posible collar. El cuenco de piedra estuvo dispuesto boca abajo, cubriendo a uno de los mascarones, el otro reposaba a poca distancia del primero. Las ofrendas son elementos de adorno personal, que por su carácter y calidad pudieron haber sido el símbolo distintivo de un rango bien particular (171 y 172).

De la evidencia arquitectónica mencionada aquí brevemente se pueden hacer unas cuantas observaciones significativas sobre la organización del espacio. En primer término, se nota que la división por oposiciones está omnipresente a través del sitio y ello sugiere que hubo la intención de reproducir en el espacio físico una concepción mental de dualidad, complementariedad y ambivalencia. El emplazamiento del sitio sobre una terraza fluvial refleja un ámbito circundado físicamente por agua, escarpes de paredes inclinadas y depresiones acentuadas en algunos de los costados. Sobre este escenario natural se da la construcción del espacio cultural, primero con el levantamiento y la nivelación de uno de los extremos de la terraza y luego con la disposición de las estructuras arquitectónicas sobre el terreno mentalmente ya dividido. En este diseño se escoge y prepara un espacio sagrado, el camposanto donde se efectuarán las inhumaciones, y otro profano, donde —aparentemente— se reúne la comunidad viva.

Sin desconocer la importancia funcional de la selección de materiales hay que recalcar que la dualidad se expresa igualmente en la elección y en la disposición de los materiales empleados para el levantamiento y la nivelación de la terraza. En primera instancia, se observa que la construcción misma ha sido planificada con la colocación de una primera capa oscura, rica en desechos culturales hoy descompuestos (fragmentos orgánicos, cerámicos y minerales mezclados con carbón) sobre la matriz geológica propiamente dicha. Esta capa no es regular y contrasta con la sucesión de estratos añadidos ordenadamente que reposan sobre ella. La construcción del espacio sagrado se ha hecho con una serie continuada de sedimentos escogidos que se siguen unos a otros hasta alcanzar más de un metro de altura sobre la capa base de la terraza fluvial. La alternancia de estratos culturales oscuros y claros es notable en texturas y colores. Por otro lado, el aspecto cultural del ámbito del fuego contrasta con el dominio de lo natural que se ve en los elementos minerales, estériles. Esta noción parece haber sido tomada en consideración al jugar con la mezcla de arcillas cocidas y crudas que diferencian partes del espacio interno del ámbito funerario. Un concepto parecido puede haber influido en la selección del emplazamiento de los niveles empedrados o en la inclusión de estratos suaves a lo largo del subsuelo en la terraza construida.

Sobre la parte externa del espacio físico se impone la trama arquitectónica, donde lo simbólico se materializa con las divisiones aparentes en la dualidad sacra-inframundo/cívico-superficie. Esta diferenciación parece estar presente desde los primeros momentos de la implantación del sitio, pues las fechas más antiguas del yacimiento provienen justamente de los niveles de construcción y de los espacios funerarios explorados.

Por otro lado, la constitución de un centro de reunión cívico-ceremonial tiene de por sí otra dualidad básica latente. Se ha hecho una diferenciación consciente entre las áreas del hábitat doméstico y un área ceremonial, donde la comunidad no vive la experiencia cotidiana, sino que la reserva para ocasiones festivas o rituales. Dentro del trazado arquitectónico se ha anotado ya la voluntad de diferenciar unas estructuras de otras, ya sea por su posición dentro o fuera del gran círculo central, o por la forma general de la geometría de su cimentación. Las formas externas son circulares, mientras que las internas tienen ángulos paralelos. No se conocen las funciones reales de las estructuras, pero la forma debió tener relación con la naturaleza de su ocupación.

Una puerta espiral al inframundo

En la parte oriental de la terraza, las diferencias estructurales formales son menos acentuadas que en el lado opuesto, pero la forma circular o elipsoidal parece ser la norma. El diseño curvo de los muros concéntricos y el espiral son las características de este espacio artificial. Al parecer, la noción de movimiento que se expresa en estos trazos y la dualidad dentro/fuera son indisolubles. El ejemplo más claro de esto es el contexto funerario horizontal/vertical que acompaña a la hoguera con ofrendas y a su espiral lítica.

Plano esquemático de una tumba encontrada en el sitio Santa Ana-La Florida.



A menos de un metro de distancia de la estructura de combustión apareció otro rasgo arquitectónico notable: una tumba de pozo, con la entrada y la galería revestidas de piedras superpuestas, a manera de una segunda espiral. En realidad, las piedras imitan la figura de un caracol, con el diámetro de la boca de entrada ancha que se adelgaza a medida en que se baja hacia el interior: La cavidad del pozo fue rellena con tierra y grandes piedras, entre las que sobresalen tres lajas rectas de buen tamaño. Éstas se suceden verticalmente desde la entrada, en un eje ligeramente inclinado, subrayando así la noción de unidad vertical al centro del caracol. Al pie de la última laja se encontró una sucesión de piedras menores que bajó hasta el piso mismo de la cámara mortuoria. La arquitectura funeraria lleva así implícito el concepto de verticalidad/horizontalidad en conexión con la vida y con la muerte.

Un rasgo interesante, visto a lo largo del relleno, fue el hallazgo sucesivo de cuentas de turquesa, que habrían sido dispuestas a medida que se iba llenando la cavidad central del pozo. De hecho, la presencia de las cuentas verdes nos guió y alentó a excavar el relleno heterogéneo del conducto.

A casi dos metros de profundidad, bajo la última hilera de piedras, apareció sobre el costado occidental del conducto un par de pequeños medallones de piedra verde. Éstos habían sido colocados junto a otras turquesas dispersas sobre un estrato suelto que contrastó con el material del relleno. Al retirar este sedimento se expuso un depósito mal conservado, con los restos de una argolla de piedra verde, un fragmento grande de concha *Strombus* e improntas de huesos largos en la tierra. Junto a estos restos apareció otra oquedad semicubierta por tierra, de la que se extrajeron las piezas de un importante collar de turquesas, compuesto por siete elementos mayores y cerca de un millar de cuentas pequeñas. La exploración del fondo del pozo fue revelando otros elementos del depósito funerario, donde los restos óseos aparecían sólo como improntas

casuales cerca de las ofrendas en cerámica, piedra y concha. Al final de la excavación, se constató que la cámara de la tumba tuvo una planta ovalada de más de dos metros de diámetro, con una organización interna que sugería la redeposición de ciertos elementos, con la remoción de otros de su emplazamiento original. Esto implica la posible reutilización de la estructura en varios momentos.

El contexto encontrado mostró la presencia de ocho recipientes cerámicos, tres cuencos de piedra pulida y un pequeño mortero ornitomorfo lítico. A lo largo del depósito se encontraron cientos de cuentas de turquesa y pseudomalaquita, muchas de las cuales pudieron haber estado cosidas a textiles, desgraciadamente ya no conservados. Se piensa que, en una primera instancia, los elementos del ajuar fueron dispuestos hacia el extremo noroeste de la cámara, pues allí se encontraron cuatro de los cerámicos quebrados y parcialmente recubiertos por tierra y piedras. Sobre esta base, aparecieron otros elementos del ajuar: Los recipientes completos ocuparon el extremo norte y nororiental de la cámara, mientras que los cuencos líticos fueron dispuestos hacia el extremo este. En el extremo sureste de la planta se encontró una "caja de llipta" con la forma de un coquero antropomorfo, asociado a varios elementos de adorno en turquesa. La distribución en arco de los depósitos completa la figura en movimiento evocada por la forma de la espiral en piedras. Noción que se subraya además con la presencia de un caracol marino (*Strombus* sp.), repartido entre los distintos elementos de la tumba.

Este ejemplo de arquitectura funeraria refleja bien la relación de simetría que hay entre los elementos espaciales que unen a los seres vivos con los que acompañan a los difuntos en su viaje al más allá. Estos conceptos de uso del espacio reflejan una ideología compleja, nada estática, donde está latente la noción de intermediación entre dos mundos tangibles, pero no siempre visibles. Para viajar al más allá, para descender al inframundo, habría que pasar por una puerta entreabierta, por una puerta en espiral.

Tecnología y simbolismo: la cultura material

El primer encuentro con el hombre antiguo de Mayo Chinchipe se dio a través de los objetos que han sobrevivido al paso del tiempo, labrados hace casi 5.000 años. Su testimonio nos llega desde varias partes de la cuenca hidrográfica, en donde se han encontrado restos líticos pulidos con un estilo muy particular. Se trata por lo general de recipientes abiertos (cuencos y platos), pequeños morteros que representan animales o plantas y adornos personales en piedras finas, escogidas por su color verde natural.

La materia prima es en sí una característica que diferencia a esta cultura de las demás de la región. Por lo general, la piedra no era un material que se empleaba para la fabricación de recipientes cotidianos. Éstos solían ser fabricados en cerámica o en materiales orgánicos como los mates o la cestería de tejido cerrado. El uso de la piedra es realmente excepcional, tanto en el plano tecnológico, como en el estilístico. Su empleo frecuente a lo largo de la cuenca (grosso modo, unos 4.500 kilómetros cuadrados) revela que la artesanía lapidaria fue un rasgo común en esta sociedad que, además, tuvo un papel importante dentro de la organización social que cubrió una región tan amplia.

Se ha pensado tradicionalmente que en las regiones selváticas el uso de la piedra estuvo limitado a la fabricación de instrumentos cortantes, resistentes al golpeteo y a la presión (i.e., molienda o pulido forzado), y ocasionalmente a dijes de adorno personal (amuletos o cuentas). Entre los primeros se identifican puntas de proyectil, hachas, azuelas, punzones o picos puntiagudos, macanas, metates y morteros de distintos tamaños. Entre los segundos, figuran elementos figurados o geométricos que denotan energía y poder de algún tipo, pues el soporte estuvo dotado de un valor simbólico que aumentaba en la medida en que el tipo de piedra era más escaso y exótico.

El tipo de trabajo y el grado de especialización que se requiere para la fabricación de estos elementos es variable, pero suele estar al alcance de todos los grupos sedentarios o seminómadas que habitan el bosque tropical. El grado de dificultad en el trabajo suele estar asociado al tipo de piedra que se emplea, pero, en general, el factor que más importa es la cantidad de tiempo que el artesano esté dispuesto a dedicar a estas tareas.

El trabajo de la piedra es una actividad lenta, larga, que requiere de un cierto grado de adiestramiento, por lo que se puede considerar que fue ejecutado por especialistas, que conocían las propiedades de las distintas variedades de los minerales y, muy probablemente, el lugar de su obtención.

El trabajar objetos variados en piedra fue una elección consciente que respondía a necesidades o requerimientos ideológicos que dividían o separaban a la población en segmentos, o en grupos de individuos diferenciados por algún criterio cultural. Los distintos individuos, por sus actividades, función o rango social, tenían o no, acceso directo a los objetos líticos. Al mismo tiempo, es muy probable que los instrumentos de piedra labrada no se utilizaran en actividades ordinarias, sino que estuvieran quizás reservados para situaciones específicas, probablemente rituales.

La posibilidad de que recipientes líticos de este tipo hayan sido parte de una tradición ceremonial propia de las sociedades agrícolas del periodo Formativo de los Andes fue elaborada por Peterson a inicios de los años 80. Este autor mencionaba la evolución del uso de instrumentos líticos de molienda, desde la época de los grupos de cazadores recolectores hasta la conformación de sociedades complejas al final del Formativo. Anotaba la presencia progresiva de recipientes de piedra pulida, no necesariamente vinculados al tratamiento de granos, desde inicios del periodo agrario en la costa y sierra del Perú y el Ecuador³. Entre los ejemplos que menciona constan los sitios de Cotocollao (1800-500 a. C.), en la sierra norte del Ecuador y la Huaca Huayurco en las márgenes del río Chinchipe, cerca de su confluencia con el Marañón⁴. Peterson pensó que desde esas épocas pudo haber existido una esfera de interacción, ligada al intercambio de conchas marinas entre costa, sierra y oriente, en la que la producción y el uso de recipientes líticos finos era un aspecto importante. Mencionaba la tesis de Lathrap⁵, según la cual Huayurco pudo haber sido un centro de producción y redistribución de este tipo de recipientes ceremoniales.

De igual manera, la representación de figuras humanas o zoomorfas debió estar relacionada a algún tipo de rito o ceremonia propiciatoria, que por su misma naturaleza no era una actividad cotidiana en la vida comunal. El caso de pequeños morteros con representaciones zoo y fitomorfas puede ser también muy específico, pues estos instrumentos estuvieron ligados a actividades que requerían de la preparación de alguna sustancia especial. Ejemplos etnográficos muestran que pequeños morteros zoomorfos sirven para preparar sustancias psicotrópicas, que luego son inhaladas en ceremonias particulares⁶.

La personalidad de la piedra

La unidad de esta cultura se expresa en la calidad de la ejecución que caracteriza todas sus obras. Esta calidad se imprime en rasgos tecnológicos que le dan una personalidad estética inconfundible. La perfección uniforme en el trazo y el pulido de los objetos es una primera observación válida a lo largo de la cuenca. La estrecha variabilidad de los motivos es otra constante en los diversos contextos ecológicos, sugiriendo que el factor ambiental no era determinante en las actividades que requerían de su uso. Una diferenciación que se puede hacer en los objetos líticos viene dada por el tipo de materia prima utilizada. Aquí entra en juego una división sustentada en factores tanto mecánicos (dureza y fractura), como sensoriales (el color y la textura de la piedra). En el territorio de la ceja de montaña abundan las piedras y rocas de diversos tipos. Formaciones ígneas, metamórficas y sedimentarias caracterizan a los distintos pisos altitudinales de la cordillera, por lo que andesitas, basaltos, pórfidos, dioritas, dacitas, ónices, cuarzos, cuarcitas, areniscas y granitos son comunes tanto en las peñas como en los cantos que transportan los ríos. En el conjunto de objetos líticos repertoriados parece que el hombre diferenció dos grandes categorías generales, basadas en el color y la dureza de la piedra: las de color negro o gris, y las de color rojo-marrón, rojo-blanco marmolado o crema-amarillento. Las primeras tienen el grano más bien grueso y son de textura áspera, las segundas de grano fino y textura lisa. Ambas categorías han sido trabajadas mediante procesos que emplearon las mismas técnicas: 1) el recorte general para alcanzar el perfil adecuado, 2) el picado o golpeteo para obtener la forma deseada, y 3) el pulido que regulariza la superficie y va acentuando los rasgos generales que se desea privilegiar. El grado de pulido tiene relación con

3. Peterson, 1984.

4. Rojas, 1985.

5. Lathrap, 1970: 108-109

6. Zeidler, 1988.

el grano mineralógico de cada variedad de piedra, obteniéndose una superficie suave y brillante con los granos finos y una superficie regularizada, pero aún rugosa con el grano grueso. Si bien la decoración no se limita a una categoría específica, se anota una mayor cantidad y variedad de motivos en las piedras rojas marmoladas.

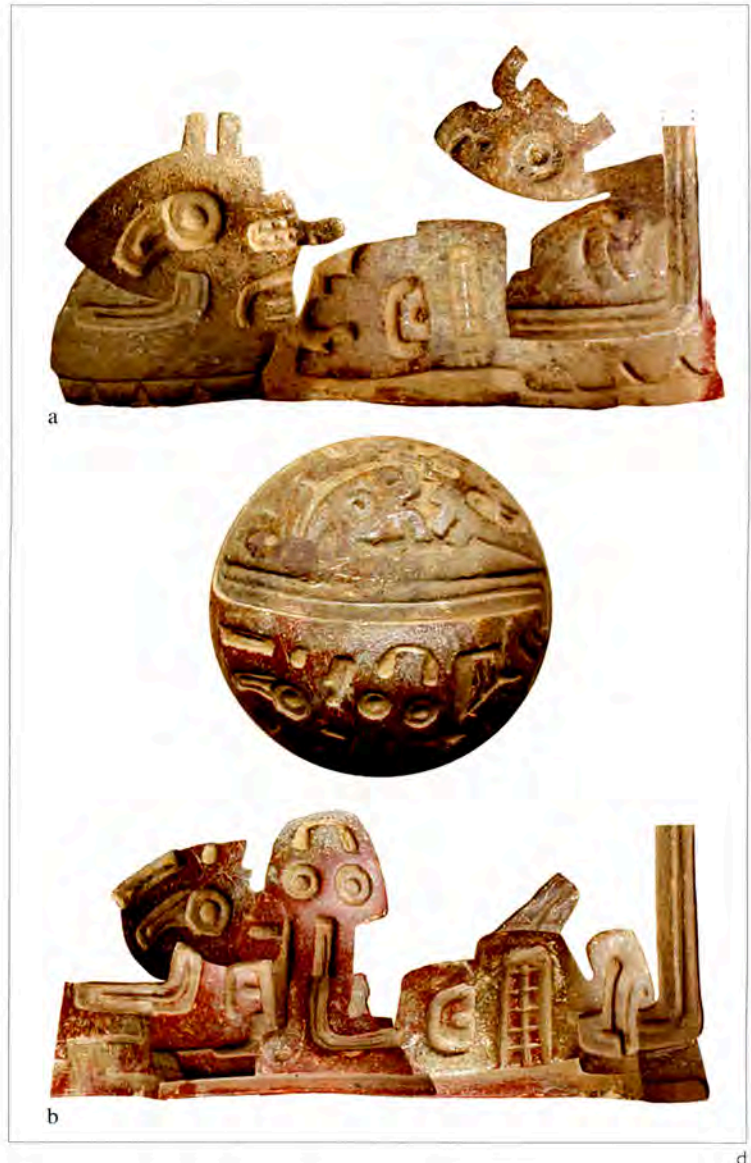
En la escultura de las figuras humanas o en los morteros zoomorfos son igualmente preferidas las piedras de tonalidades más vivas y texturas finas. También en la confección de instrumentos líticos, como las hachas o azuelas, se puede observar una selección de la materia prima que no sólo tiene relación con la dureza mecánica de las piedras. La revisión de varios ejemplos vistos en la región demuestra que los instrumentos de color oscuro y grano grueso tienden a tener huellas de uso o desgaste, mientras que los de color blanco o marmolado presentan casi todos los filos intactos como si nunca se hubieran usado para la función a la que están destinados aparentemente. La conclusión obvia es que en la elección de la materia prima intervinieron criterios que no sólo eran mecánicamente funcionales, sino que reflejaban además una dimensión simbólico-ideológica que era tan importante como el carácter utilitario que podían tener estos objetos.

Entre los objetos líticos sobresalen en primer término las figuras geométricas que conforman los distintos elementos de una vajilla de piedra: platos, escudillas, cuencos de varios tamaños y recipientes cúbicos similares a un vaso de tamaño mediano. Todos han sido irreprochablemente labrados y pulidos, tanto en su lado externo, como en el interno. Algunas formas tienen decoración incisa o grabada en la parte externa. El recipiente hemisférico es, a no dudar, la forma más común en todo el territorio de la cuenca; sus variaciones de talla o materia prima no los diferencian a primera vista. Sin embargo, se pueden dividir en dos grandes grupos por un detalle estilístico funcional: los cuencos o tazones de labios llanos, sin alteración alguna en el perfil superior; y los recipientes de labios incisos o muescados. La diferencia parece no ser únicamente estilística, sino que en la práctica debió obedecer a necesidades funcionales hoy incomprensibles. Los del segundo grupo presentan, por lo general, al menos cuatro incisiones, muescas o pequeños cortes rectangulares equidistantes sobre el labio del recipiente. En algunas ocasiones estos pequeños cortes pueden estar acompañados de pequeños círculos cóncavos grabados en la parte externa del borde. Los círculos suelen ser de tamaño y profundidad constantes (3 a 4 milímetros \times 0,5 a 1 milímetros) y han sido producidos por la fricción continua con un guijarro puntiagudo. Estos motivos tienen ciertamente un aspecto decorativo, pero cumplieron sobre todo una función simbólica particular, dentro del uso que se les daba. Si bien el contenido de esta función nos es todavía incomprensible, la constatación de sus regularidades y particularidades da las pautas para comenzar a descifrar sus significados posibles. Desde el punto de vista puramente funcional, las incisiones pudieron haber servido como señales o indicadores de algo dentro de un contexto específico, mientras que las muescas y los cortes pudieron haber servido de guías para la introducción de algún elemento externo. No se sabe a ciencia cierta qué papel desempeñaron, pero es evidente que la idea de una tetrapartición del espacio circular está presente y está claramente subrayada en el borde y el labio de los recipientes.

Una noción similar de dualidad está latente en la decoración de la cara externa de algunos recipientes. En varios casos, se observa la división bipartita de los campos decorativos, a menudo seguida de una oposición simétrica de los motivos representados. Pero la simetría no sólo es oposición, sino más bien una forma de complementariedad que se expresa de una forma muy particular. La representación del desdoblamiento simétrico de una imagen puede revelar su personalidad completa. Utilizando la técnica de "proyección al espejo" se puede completar el trazo de una figura, dotándole de su imagen inversa. Esta técnica de lectura semiótica fue desarrollada y empleada por John Rowe para interpretar muchos iconos de la cultura Chavín. Rowe reconoció que el arte de Chavín está dotado de una serie de convenciones estilísticas que pueden ser comprendidas al buscar su recurrencia. Al identificar y desintegrar los distintos elementos de una imagen compleja se pueden estudiar sus manifestaciones similares en contextos distintos. Rowe comprendió que estas convenciones artísticas se utilizaban para crear y recrear motivos estandarizados que evocaban un significado específico ante su audiencia (*kennings*). El estudio de las convenciones y los *kennings* identificados podría servir para elaborar una gramática que permita descifrar los iconos de esta antigua cultura⁷. Guardando las proporciones en la complejidad iconográfica, en lo poco que se sabe del arte del Chinchipe se pueden

7. Rowe, 1962 y 1967.

Cuenco de piedra grabado con imágenes opuestas de:
 a) un ser que es a la vez antropomorfo y ornitomorfo, y
 b) una serpiente con cuerpo bifido del que emergen cabezas de aves de rapiña.



reconocer ya algunas convenciones que parecen ser recurrentes. Así, por ejemplo, encontramos el uso de la simetría bilateral o el uso de diseños anatómicos unos 1.000 años antes de que Chavín saliera a la escena. La noción ideológica de convenciones gramaticales en la iconografía es ya palpable en los pocos ejemplos que hasta ahora se conocen de la cuenca.

El estudio de un recipiente a medio trabajar demuestra que el trazo de los motivos comenzó por hacer un bosquejo inicial con un instrumento agudo que raspó apenas la superficie de la piedra. En algunos casos, los errores fueron corregidos y la línea original se borró mediante el pulido del sector afectado. Luego, la decoración fue grabada con incisiones profundas y anchas (acanalado) que perfilaron perfectamente el motivo deseado en una imagen bidimensional. Un juego inteligente de lo lleno y lo vacío otorga profundidad y mayor impacto visual al motivo representado. En algunos casos, se llega a acentuar determinados rasgos de las figuras mediante un desnivel interno dentro del canal que forma el trazo principal. Así, por ejemplo, el perfil vaciado de un ojo se acentúa con un punto más profundo, realizado para marcar la pupila y algún rasgo de expresión. Los motivos grabados incluyen sobre todo figuras anatómicas realistas de aves, reptiles y mamíferos —incluyendo al hombre—, pero también hay trazos geométricos profundos (puntos, líneas, cuadrados, etc.) que se combinan como significantes de algo que no se alcanza a descifrar:

Las escudillas suelen ser de tamaño más reducido y siempre más anchas que profundas. Generalmente, tienen un perfil hemisférico, pero hay variaciones en que la simetría del medio círculo no se ha respetado, sino que se ha provocado un desequilibrio hacia uno de los lados. Éste se presenta con un extremo más profundo, mientras que el lado contrario se va afinando de manera armónica hasta lograr una silueta similar a la de una pera inclinada. El diseño de esta forma es voluntario y resulta elegante por la mezcla de líneas cóncavo/convexas en el contorno del borde. Probablemente tuvo una utilidad específica, quizá como recipiente que se introducía en algún orificio estrecho para extraer alguna sustancia líquida, a manera de un cucharón (*dipper*). Un ejemplo visto en Jaén de Bracamoros tiene en su cara externa un universo de motivos geométricos incisos, entre los que aparecen dominantes las figuras de un ave, tal vez un loro, y una serpiente curvilínea. Otra forma delicada que se anota entre las escudillas es una variedad con la base plana y paredes angulares rectas.

Los platos circulares pueden tener la base curva o plana y su apertura es amplia, se extienden sin lograr alcanzar una altura significativa. En ocasiones se los ha dotado de un reborde acentuado en el contorno del filo. Sus dimensiones reducidas no permiten llamarlos plátanos o fuentes, pues no alcanzan diámetros superiores a los 15/25 centímetros.

Entre los artefactos líticos comunes no se puede dejar de mencionar la presencia de morteros y batanes (piedras de moler) que reflejan algo más que las simples prácticas de preparación alimenticia. Estos artefactos también pueden ser divididos en dos tipos: los de forma esférica grande y abultada y los morteros pequeños, esculpidos en delicadas formas naturalistas. Estos últimos podrían formar parte de la vajilla no cotidiana, reservados a la molienda de sustancias especiales.

Entre los primeros se encuentran únicamente las variedades de piedra oscura, de grano grueso y de mayor dureza. Las formas son geométricas simples, en las que se ha regularizado el perfil original del canto o la roca, para tallar esferas gruesas o formas rectangulares macizas. A pesar de su tamaño y de su peso, la cavidad activa del mortero no es amplia, por lo que se supone que no servían para moler grandes cantidades de granos u otros alimentos de tamaño considerable. En realidad, estos morteros no parecen ser aptos para la molienda de granos de maíz, pues la superficie de la cavidad nunca es mayor de unos 20 centímetros. El tamaño y la resistencia aparente de estos recipientes se prestan más para la preparación de pigmentos minerales u otras sustancias coriáceas de tamaño reducido. A pesar del trabajo realizado en la regularización de la forma, los rasgos estéticos son más bien ordinarios. El esmero se aplicó en cambio en la escultura de los pequeños morteros que reproducen formas de animales o de plantas. Estas representaciones son perfectamente realistas y variadas. La totalidad de los ejemplos conocidos ha sido trabajada en piedras finas de tonalidades rojo, rojo-marmoleado y marrón-chocolate. Los motivos zoomorfos corrientes representan aves, pequeños mamíferos y ranas; entre los fitomorfos consta una bella representación de la vaina de alguna fruta que se asemeja al cacao, pero que bien podría corresponder a alguna planta alucinógena.

La visión de sí mismo

La escultura de la figura humana es un caso notable que implica la problemática inherente a la autorrepresentación, a la conciencia de ser y de pertenecer a un mundo dividido en aspectos físicos aparentes y en realidades espirituales tangibles, pero no siempre visualmente perceptibles. Esta visión del mundo es uno de los aspectos que caracteriza al hombre sedentario, fruto de la revolución neolítica, por la que el mundo mágico de los cazadores recolectores va cediendo a la visión animista del agricultor que depende de las fuerzas de la naturaleza para generar su sustento y lograr su estabilidad. Con el animismo viene la noción de dualidad en la que el mundo se divide en dos esferas: la material (en la que vive el hombre) y la supramaterial, donde residen las fuerzas cósmicas que controlan al mundo visible. Arnold Hauser sostiene que con este cambio el hombre toma conciencia de sí y asume la dualidad como parte de su orden natural. Con el animismo se inicia la creencia en un más allá, la veneración de los espíritus y el culto a los muertos. Surge entonces la necesidad de crear ídolos, símbolos sagrados, amuletos, ofrendas mortuorias y monumentos funerarios⁸.

8. Hauser, 1999: 11.

La noción temprana de materializar su identidad de ser humano y de verse reflejado en un mundo ambivalente demuestra la necesidad de manifestarse y autoafirmarse como parte del cosmos con una personalidad y un destino definidos. La representación que el hombre del Mayo Chinchipe hace de sí mismo está dotada desde el inicio de una serie de rasgos que lo identifican. El hombre es capaz de hacer una síntesis visual de cómo se concibe, de cómo se conoce, más que de cómo se ve. Hacer estatuillas de sí mismo es, al mismo tiempo, el ejercicio de su capacidad creativa, donde la dualidad de lo visible y de lo invisible está puesta al servicio de la resolución de necesidades individuales y colectivas. La creación de un icono que lo represente significa poner un intermediario en un ámbito donde es preciso escapar a lo aparente para trascender a lo incorpóreo. Al dar ese salto, deja la esfera material de lo utilitario para entrar a compartir la fuerza energética de lo no visible. Su representación se vuelve entonces necesaria y funcional, pues a través de los milenios nos abre las puertas a la magia y al mito.

En piedra, la efigie humana no desempeña ningún otro papel que el de ser una representación del ser social, del hombre que forma parte de la comunidad y que encuentra un medio visual para acentuar su presencia en determinadas actividades. Se distinguen dos variantes en las representaciones antropomorfas: estatuillas y ornamentos (mascarones pendientes). En ambas instancias la figura humana tiene ciertos rasgos que, a pesar de sus diferencias específicas, subrayan la unidad estilística. Las estatuillas probablemente fueron hechas para ser parte de una actividad que requirió de la participación de un icono estereotipado. Estas actividades pudieron ser parte de ritos o ceremonias propiciatorias de algún hecho benéfico para la comunidad. En realidad, hasta ahora estas figuras no son muy abundantes; la mayoría ha sido labrada en piedras claras, aunque las hay también en rocas oscuras y ásperas.

Estilísticamente, los rasgos comunes que ayudan a reconocer su carácter de arquetipo, se centran en la cara y en la posición de los brazos y manos. Las efigies no son anatómicamente realistas, algunas son finas, otras algo más burdas, pero todas se diferencian de las representaciones más naturalistas del mundo animal. Esta disparidad puede venir del rol diferenciado que el hombre asume para sí dentro del mundo natural. El rasgo representativo que comparten todas las estatuillas, hasta ahora conocidas, es la posición de los brazos plegados en ángulo sobre sus costados, con las manos cruzadas sobre el pecho. Las extremidades inferiores no siempre están figuradas, pero cuando lo están, aparecen tanto extendidas como plegadas en una posición sentada. El sexo no es aparente, aunque en un caso se distingue un taparrabos de apariencia masculina. Por todo ello, se puede afirmar que no hay una diferenciación de género aparente. Tanto las figurillas, como los elementos de adorno personal, comparten los principales atributos del rostro. La forma general de la cabeza varía de oblonga a esférica; a menudo, aparece una línea horizontal en la parte superior indicando el cabello o algún tipo de tocado. Los ojos son circulares y cóncavos, la nariz tiene un perfil triangular; que en los mascarones es complementada por líneas pronunciadas que representan las cejas y acentúan el ceño. Las orejas no aparecen en las figuras, pero si aparecen en algunos adornos, que siempre guardan un mayor grado de detalle. La boca es un trazo horizontal en las estatuillas, mientras que en los medallones se la representa entreabierta con una forma rectangular. Los dientes pueden o no estar representados, pero no hay presencia de colmillos o de otros rasgos que sugieran la identidad de algún animal.

Para terminar la descripción de las figuras antropomorfas hay que mencionar el caso de dos imágenes provenientes de un mismo sitio que aparecen sin cabeza. La una presenta huellas de clara fragmentación, mientras que la otra tiene un cuello alto que parece no haber culminado en una testa. Parecería que quizá hubo una cabeza removible que se insertaba en la protuberancia del cuello. Sea como fuere, la circunstancia se presta a la posibilidad de que ambas figuras hayan sido decapitadas ritualmente antes de ser depositadas en su contexto final.

Ofrendas sacras u ornamentos personales

La última gran categoría de artefactos líticos corresponde a los distintos elementos de adorno corporal, fabricados en algunas variedades de piedra verde de procedencia aún no determinada. Los trabajos en la terraza artificial del sitio Santa Ana-La Florida permitieron recuperar cerca de dos mil pequeños ejemplares. Esta clase de

objetos se compone básicamente de cuentas, pendientes y medallones antropomorfos de turquesa*, tallados en su gran mayoría, para formar cuentas esféricas o rectangulares. Sin embargo, existe igualmente un número importante de cuentas y colgantes trabajados sobre nódulos o pequeños guijarros de turquesa que han sido vagamente regularizados. Una tercera variedad son los objetos que han sido tallados y pulidos para darles formas zoomorfas específicas o elementos tubulares. Las cuentas han sido perforadas por el centro para permitir la sujeción sobre un soporte flexible como un textil, o para ser ensartadas a manera de collar. Los pendientes y medallones cumplían también una función estética. Determinados elementos han sido grabados con motivos diversos, entre los cuales sobresale la figura de un ofidio enroscado. Otros motivos incluyen aves, rostros antropomorfos y hasta una tortuga de apariencia acuática.

Desde el punto de vista tecnológico, existen varios rasgos que merecen subrayarse. El caso de la perforación de las cuentas es en sí un hecho notable, pues hay casos de orificios que miden menos de 2 milímetros sobre cuentas que son apenas de un diámetro mayor. La perforación fue realizada por un pequeño taladro lítico que dejó en el corte un perfil bicónico. El instrumento utilizado fue quizá un elemento de cristal de cuarzo, elaborado para el efecto, con distintos grosores. En las excavaciones se recuperaron varios fragmentos de este material, que por su dureza pudo haber sido utilizado para grabar y perforar otras piedras. Otra técnica de perforación novedosa consistió en trazar una línea sobre cada cara de la cuenta, de manera que una vaya en sentido horizontal y otra en sentido vertical. El punto de unión de esta cruz interpuesta resulta coincidir en un pequeño orificio central, que luego podía ser ensanchado con una punta fina. Este método de perforación deja como huella característica una ranura transversal sobre cada cara del objeto, la misma que pudo haber servido también como guía para el paso de una hebra de hilo en el momento de sujetar el elemento sobre algún material.

Otra novedad tecnológica que causa admiración fue la fabricación de pequeños eslabones de turquesa, que se componen de un par de argollas conectadas entre sí. La concepción y la ejecución de estos objetos resultan ingeniosas, pues la forma no responde a la reproducción de una figura natural. Se trata de la materialización de la idea de dualidad e individualidad dentro de una misma unidad. El trabajo consistió en labrar dos anillos independientes a partir de una cuenta esférica; para ello, se realizó el dibujo inciso del perfil de cada elemento interconectado, se efectuó la perforación y después el pulido hasta formar así cada una de las argollas. Adicionalmente, se hicieron pequeñas perforaciones en cada anillo, de manera que se pudiera unir los eslabones a otros elementos independientes. El trabajo es tan fino y preciso que se puede superponer cada elemento para volver a la forma de la cuenta original. Se recuperaron dos eslabones casi idénticos en el mismo contexto por lo que se puede pensar que fueron parte de adornos corporales como aretes.

La maestría técnica es un elemento que la ideología utiliza para materializar conceptos profundos que simbolizan la dualidad de las fuerzas cósmicas de la naturaleza. Un ejemplo notable de esto puede verse en el trabajo de los elementos de un collar (175, 176 y 177). Sobre un nódulo de turquesa, de forma ovoide, se ha tallado en tres dimensiones el cuerpo de una serpiente enroscada, luego de lo cual se ha cortado la pieza en dos mitades verticales. El corte se ha ejecutado con tal perfección como para dejar dos cuerpos equilibrados, con la representación del ofidio en la cara externa y una superficie plana en la cara interna. Sobre la superficie interior de cada una de las mitades se ha grabado la efigie, en perfil, de un ave tropical. Cada una está dotada de un pico largo estriado, un ala plegada y la representación de una garra en proximidad al pico. Ambas imágenes son idénticas en concepto, pero una es más pequeña que la otra, para sugerir la diferenciación natural del macho y de la hembra. La perfección del corte permite que ambas mitades encajen la una sobre la otra, escondiendo si se desea, las figuras internas. Un par de orificios centrales permiten sujetar a cada elemento de muchas maneras. La simetría y el balance de las cuatro caras esculpidas son una proeza artística, pero más importante aún es el concepto múltiple de dualidad que la pieza encierra. Dos aspectos de una misma realidad son visibles. Por un lado, están las dos caras del mundo natural con su energía: el terrestre-anfibio representado por la serpiente y el aéreo correspondiente al ave. Por otro lado, el concepto de que una realidad puede encerrar en su esencia a la otra, y que ésta, a su vez, tiene la dualidad creativa

* Identificaciones realizadas por el Dr. Bernard Gratuze, Institut de Recherche sur les Archéomatériaux (IRAMAT UMR 5060), CNRS, Orleans, Francia.

del género, es profundamente filosófico. La figura del nódulo podría ser tomada como la representación de un huevo, con dos embriones alojados en su interior; Otra interpretación evidente sería la transformación de un estado en otro, el ave que se vuelve serpiente, o la posibilidad inversa. Los temas iconográficos se prestan para múltiples interpretaciones: la serpiente como símbolo de la muerte, complementado por el ave, quizá un buitre, como símbolo de putrefacción. La serpiente venenosa en reposo en oposición a un loro o guacamayo alegre y vistoso. Sea lo que fuere lo que se representa en los iconos, el haberlos grabado y sujetado (en un collar) demuestra tener dominio sobre estas fuerzas de la naturaleza. Quien ostentaba este ornamento expresaba el poder —tangible e intangible— del que estaba dotado. No hay duda de que estas insignias exóticas reflejaban el rol y el estatus que el poseedor detentaba en su comunidad; por ello, las llevaban consigo a la otra vida.

El uso de piedras de color verde para la fabricación de ornamentos y amuletos no es casual. La elección de materia prima exótica, supuestamente escasa, valorada por su color y por el simbolismo que le está asociado fue consciente y deliberada. La abundante presencia de turquesa, pseudomalaquita, amazonita y otras variedades aún no identificadas refleja la estimación que tuvo el material lítico de color cetrino. En la América precolombina el verde fue siempre tenido en alta estima, como símbolo de vida, fertilidad, abundancia. Se lo asocia instintivamente a la vegetación, y por asimilación al proceso de crecimiento cíclico que implica muerte y renacimiento continuo. Por ello es un símbolo de la inmortalidad, de fuerza y de energía que se trasmite y se recarga. Evidentemente, esta visión puede cambiar de acuerdo al medio ambiente en que se vive; en zonas áridas la asociación con la vegetación (fertilidad) resulta una esperanza, en el trópico se lo ve como algo omnipresente que encarna a las fuerzas sobrenaturales que mantienen el orden dentro del posible caos de la abundancia. Es frecuente que en estos medios, el color de la vegetación sea considerado azulado, muy próximo al cielo, a lo etéreo y lo inmaterial. En Mesoamérica el verde era considerado además como un símbolo direccional, asociado a momentos específicos del calendario cíclico en que la energía era favorable para la humanidad. Desde el neolítico se le confiere al color verde un carácter profiláctico o de protección contra los demonios o malos espíritus que viven en el bosque o en el cielo⁹. El verde es por ello un color protector, cargado de energía positiva y sinónimo de vida. Al asociar la noción del verde con la dureza y persistencia de la piedra, se obtiene una metáfora contra la corrupción física que caracteriza al verde de la vegetación. Es por ello por lo que a la piedra verde se la considera un símbolo de victoria sobre la muerte.

La cuenca hidrográfica del Mayo Chinchipe es probablemente la zona en el Ecuador de donde ha salido la mayor cantidad de elementos de turquesa precolombina. La región suroriental del país es conocida por sus depósitos naturales de cobre, por lo que la presencia de minerales como la malaquita, la amazonita y la crisocola no debe sorprender; aunque hasta ahora no se tiene conocimiento de ninguna fuente de turquesa en el área. Esta gema natural aparece en formaciones geológicas donde se forman fosfatos de aluminio y cobre, requiriendo de una fuerte compresión térmica que actúa sobre las rocas del lugar. Los geólogos dicen que este mineral es propio de las regiones áridas y se cita a menudo el gran depósito que existe en la costa desértica de la frontera entre Perú y Chile, cerca de Toquepala. En la actualidad se conoce muy poco sobre las fuentes de turquesa que fueron explotadas en épocas prehispánicas. Se sabe que en el antiguo Perú esta piedra fue muy apreciada y fue usada por las grandes culturas de la costa, por lo menos desde el Horizonte Inicial, con una utilización notable durante la cultura Moche. Es curioso que en el reino de Chimor su popularidad fue tal que los artesanos tuvieron que recurrir a la reutilización de piedras trabajadas por culturas anteriores para incluirlas en las obras de producción Chimú.

La presencia masiva de turquesas en los contextos rituales del Mayo Chinchipe sugiere que debería haber un depósito importante en el área general de este territorio, desafortunadamente aún no se lo ha localizado. Se estima que la ubicación de esta fuente podría dar luces importantes sobre el origen y la dimensión espacial de la influencia de la nueva cultura.

No obstante, tampoco se puede descartar el hecho de que las fuentes estuvieron situadas a una distancia considerable de la cuenca. La presencia de turquesas en este territorio puede ser un indicador notable de la existencia de una amplia red de relaciones interregionales que suministraba productos exóticos a zonas muy

9. Varichon, 2005.

distantes entre sí. De hecho, las conchas marinas (*Strombus* y *Spondylus*) que aparecen en la región, son ciertamente una prueba fehaciente de las interacciones constantes que se daban en esta región desde una época temprana. El valor simbólico de las conchas marinas y de las turquesas fue sin duda el motor que impulsó su comercio (formal o informal) a lo largo de la vertiente oriental de los Andes.

El diálogo entre naturaleza y cultura: la alfarería

Si el arte lapidario es la divisa que caracteriza la cuenca del Mayo Chinchipe, no se puede dejar de recalcar la importancia que tiene la alfarería en esta región aún mal conocida.

La presencia de los objetos cerámicos encontrados sorprende por más de una razón. La antigüedad considerable de esta cultura lleva necesariamente a plantearse la pregunta sobre los orígenes del arte alfarero en la ceja de selva y en definitiva sobre los orígenes mismos de la sociedad recién descubierta. Se ha dicho ya que en un terreno de transición entre dos mundos tan diferentes, la cultura pudo haber subido de la selva o bajado de la serranía, quizá haber subido, a su vez, de la costa Pacífica. En esta pregunta de fondo, la cerámica puede ser el hilo de Ariadna que guíe para salir del laberinto. La cerámica es uno de los primeros productos del manejo cultural de la materia bruta. La transformación de la arcilla mediante el uso del fuego es uno de los logros tecnológicos más trascendentes de la historia de la humanidad. Con la alfarería, el regalo de Prometeo cobra sentido y abre las puertas al desarrollo socio-cultural. La fabricación de recipientes de cerámica tuvo una repercusión enorme en todos los ámbitos de la vida social. La cocción de alimentos de origen animal y sobre todo vegetal permitió incorporar a la dieta una cantidad considerable de productos naturales culturalmente preparados. La fabricación de grandes recipientes impermeables contribuyó a la capacidad de almacenar granos o alimentos transformados de importancia comunitaria, como la chicha.

Pero la cerámica se convierte muy pronto en el modo cultural más frecuente de crear formas utilitarias (instrumentos) y no utilitarias (efigies, amuletos, etc.) donde se expresa una identidad común. Con el paso del tiempo, la cerámica se convierte en el medio de expresar sentimientos y emociones estéticas, a la vez que es el vehículo preferencial para transmitir ideas y mensajes ideológicos, dotados de personalidad y fuerza social. Por ello, aparece siempre ligada al ritual y, en general, a todos los actos que comportan la interacción entre vivos y muertos. En América precolombina, los ajuares funerarios incluyeron ofrendas de cerámica utilitaria, pero también objetos socialmente significativos que acompañaban al difunto al más allá, para presentarlo como un ser de estatus.

En este contexto, la tradición cerámica de los pueblos de la ceja de montaña oriental es una pieza clave en el rompecabezas de su primera historia. Su estudio deberá dar necesariamente los indicios que permitan responder a las preguntas sobre los orígenes y los alcances de esta antigua sociedad. Por ello, al asomarse a la puerta entreabierta, el arqueólogo debe buscarla con su mirada metodológica, pues solo así podrá diferenciar la arcilla natural de los restos desechados de terracota.

En realidad, hay que aceptar que en primera instancia no se supo identificar la cerámica de esta cultura, pues no había referencias concretas de su presencia o de sus características. La ceja de montaña oriental está cubierta de restos cerámicos gruesos y toscos que pertenecen al horizonte cultural prehispánico tardío. En el suroriente del Ecuador se los asocia a los pueblos nativos Bracamoro y Yaguarsongo, que los conquistadores españoles encontraron en la zona a mediados del siglo XVI. La alfarería tardía tiene un rasgo estilístico particular que se generaliza a lo largo de la Amazonia ecuatoriana. Se trata de un tipo decorativo conocido bajo el nombre genérico de "corrugado", por la apariencia irregular que dejan sobre la superficie unas bandas de cerámica continuas, superpuestas sobre el cuello de los recipientes. El estilo de cerámica corrugada predomina en la mayoría de contextos arqueológicos superficiales de la región, por lo que la visibilidad de los otros tipos es casi nula. Sin una intervención en profundidad es imposible encontrar otras variedades de tiestos. Afortunadamente, esta situación cambió luego de los trabajos efectuados en el sitio Santa Ana-La Florida donde se pudieron apartar los distintos tipos de cerámica temprana. En la actualidad se puede identificar por lo menos tres grandes tradiciones

alfareras regionales, cada una con una cronología provisional que permite una diferenciación fiable (la corrugada y dos tempranas).

La cerámica más temprana está asociada a la ocupación principal del sitio y de hecho aparece en los niveles constructivos iniciales de la terraza. Del análisis de los fragmentos recuperados en los trabajos arqueológicos se ha hecho una síntesis de sus principales características para poder compararlas con la cerámica de las fases posteriores de ocupación del sitio. Este mismo procedimiento se aplica al material de las regiones vecinas, a fin de establecer nexos o influencias mutuas. Desde el punto de vista tecnológico, se trata de una cerámica de calidad, con una pasta delgada y textura fina; es monocroma con una gama de tonalidades que va del café claro al negro. Sus formas usuales incluyen cuencos o tazones, recipientes carenados, ollas globulares u ovoides y botellas de cuello angosto. Entre estas últimas sobresalen las de asa de estribo con un pico alargado. Las principales técnicas decorativas son la incisión, el acanalado, el punteado y la aplicación de pequeños botones en pastillaje.

Estos rasgos tecnológico-estilísticos son la clave para buscar la unidad conceptual del cuerpo cerámico de esta cultura a lo largo de la cuenca. Con la base de este conocimiento se podrá ubicar y comprender mejor la dimensión estilística de sus obras, y completar así la información obtenida del contexto en que fueron halladas.

El comentario de las piezas encontradas en la tumba antes descrita es quizá la mejor manera de abordar la dimensión estético social de la cerámica, pues la plasticidad de la arcilla se presta a la libre expresión de conceptos inmateriales que fueron importantes en la vida comunal. La alfarería desempeña un papel privilegiado como vehículo para transmitir ideas e información sobre esta antigua cultura. Los objetos procedentes de la tumba son parte de un ámbito donde se plasmaron ideas sobre la vida y la muerte. El ajuar funerario incluyó objetos que debían servir a los difuntos en el más allá, probablemente objetos similares a los que ellos utilizaban en vida. Por ello, la presencia de recipientes e instrumentos refleja una parte de la vida cotidiana.

De las ocho vasijas encontradas, tres son utilitarias, sin otro rasgo particular que el de encontrarse en la tumba. Su función de recipientes (pequeñas ollas abiertas) fue considerada como necesaria en la otra vida. Sus dimensiones reducidas reflejan un uso cotidiano y personal. En cambio, los otros cinco ejemplares podrían ser considerados como parte del ajuar que afirmaban la personalidad y el estatus del o de los individuos inhumados. La presencia de cuatro botellas de asa de estribo, cuyo estado de conservación no revela desgaste, hace pensar que se trató de ofrendas especiales, destinadas a demostrar la jerarquía social del poseedor en el más allá. La variedad de formas de estos recipientes es interesante, pues cada uno refleja aspectos estéticos vinculados con una realidad social particular:

La pieza más impactante es un recipiente efigie cargado de un simbolismo muy andino. Se trata de una botella de forma compuesta, con el recipiente propiamente dicho en la mitad inferior y un asa de estribo alargada en la parte superior (174). La efigie representa dos aspectos de una faz humana que emergen de la representación de una concha *Spondylus* abierta. La cabeza porta un tocado que vuelve a reproducir la forma de las valvas, pero esta vez invertida. A cada lado de la botella se aprecia la cara de un individuo, cual un Jano andino, con los gestos faciales opuestos. La primera muestra una expresión armoniosa, casi jovial, con el mentón y las mejillas redondeadas y la boca entreabierta. El ceño alargado hacia los costados refleja un bienestar interno. El lado opuesto presenta una cara enjuta, con una expresión parca, casi enojada. El ceño parece fruncido, con la parte inferior de la cara alargada por la representación de la boca en forma de T. Mientras que el labio superior permanece horizontalmente rígido, el inferior se parte en la mitad y desciende en línea recta hacia el mentón. Esta figuración de la boca recuerda a la representación del hocico de felino que aparece en la cerámica contemporánea de las fases intermedias de la cultura Valdivia, procedente de la costa Pacífica. La sutil alusión al litoral se ve reforzada con la representación de la concha marina, en la que los rasgos típicos de la bivalva se ven figurados mediante botones sobrepuestos en pastillaje.

La evidente dualidad que se expresa en esta figura evoca quizá la transformación que sufre regularmente un personaje notable de las comunidades selváticas: el chamán. La transformación que se da en el transcurso de un rito, al ingerir sustancias alucinógenas que bien podrían haber sido preparadas en los recipientes abiertos,

incluidos en la ofrenda, y guardados en botellas como las que aquí se describen. Un tema recurrente en el chamánico selvático es la transformación del brujo en jaguar; la representación de la boca felina parece ser una clara alusión a este acto. Por otro lado, recordemos que la forma del asa, llamada de estribo, es una construcción artificial donde el pico del recipiente es la proyección de dos tubos paralelos que emergen del cuerpo de la vasija. De hecho, el pico se convierte en una argolla cerrada que permite manipular y transportar el recipiente sin peligro de derramar su contenido (174).

Una segunda botella tiene igualmente una forma notable. Se trata de un recipiente en forma de calabaza, lobulado y dotado también de una importante asa de estribo. La representación de una forma natural tan realista refleja el vínculo estrecho del hombre con su medio¹⁰. Al mismo tiempo, abre una puerta hacia el conocimiento de uno de los elementos más cotidianos de la cultura, aquel de los alimentos vegetales que eran comunes en esa época.

La tercera forma es una antítesis de la anterior; pues representa una figura artificial, geométrica e ingeniosa. La botella se compone de un asa de estribo prominente que emerge del recipiente en forma de un círculo tubular. Esta forma poco usual, que recuerda la cámara de un neumático, aparecerá más tarde de manera casi idéntica en los contextos de las culturas Machalilla y Cotacollao, del periodo Formativo Medio de la costa y de la sierra norte del Ecuador. La cuarta botella tiene asimismo una forma artificial que combina dos figuras geométricas en una. Se ha modelado un cuerpo esférico alargado con los frentes plano-rectangulares. La parte superior culmina con un asa de estribo y da al conjunto la forma de una cantimplora elegante. El diseño geométrico de las dos últimas botellas se opone a las formas naturalistas de las dos anteriores, lo que demuestra la capacidad de abstracción e innovación que tenían los maestros alfareros de la época.

El último recipiente encontrado en la tumba es una pieza excepcional, tanto por sus cualidades estéticas, como por su contenido etnográfico. Es un elemento utilizado en el marco de un ritual que debió repetirse con cierta frecuencia. Se trata de un pequeño cuenco cerrado con una apertura estrecha en la parte superior y cuatro soportes en el fondo. Sobre un extremo, la pieza está dotada de una cabeza antropomorfa muy realista, que denota a un individuo mascando alguna sustancia que abulta uno de sus carrillos. Tradicionalmente estas figuras son conocidas como "coqueros" por analogía con los ejemplos etnográficos de individuos mascando hojas de coca. En la representación, la mejilla del masticador está abultada y la boca presenta una mueca por la deformación del carrillo. Los ojos son huecos y redondos, dando la impresión de una mirada fija, desorbitada. En el interior del recipiente se encontró una sustancia blanca, que al ser analizada resultó ser carbonato de calcio. Normalmente, antes de mascar las hojas se las mezcla con cal para que la saliva active un proceso químico en la boca y se liberen los alcaloides de la droga. En los Andes, la mezcla de las hojas con la cal se llama "llipta", por lo que este tipo de recipientes se denomina "caja de llipta". En torno a la cabeza de la pieza se encontraron varias cuentas de turquesa que debieron estar ensartadas alrededor del objeto. Para terminar el comentario de esta figura, hay que mencionar que resulta ser la representación cerámica más antigua de un coquero en América.

La calidad escultórica de las piezas es notable e innovadora. Aparece por primera vez la noción del recipiente-efigie, donde la representación del ser humano investido del poder de las fuerzas de la naturaleza es impactante. La noción del dualismo y de la transformación encuentra una materialización armónica en la pieza antes descrita. La cabeza antropomorfa que caracteriza a la caja de llipta es igualmente notable por su aspecto técnico innovador, aspecto que más tarde será notorio en la costa ecuatoriana desde la cultura Machalilla. Se trata de una de las primeras manifestaciones de escultura humana hueca. Las primeras figuras escultóricas de la arqueología ecuatoriana aparecen en la cultura Valdivia con estatuillas macizas modeladas. Por su volumen y espesor, éstas resultan rígidas a pesar del movimiento de algunas de sus poses. En la figura de Palanda el modelado al vacío libera el trazo y lo vuelve más preciso, lográndose formas más ligeras y dinámicas. Este logro técnico da mayor realismo a la figura, que cobra mayor profundidad y dimensión estética. La cabeza del coquero está particularmente bien lograda, por su factura delicada y el realismo de sus rasgos. Al igual que el coquero, el recipiente efigie es



Formas naturales y culturales de las botellas de asa de estribo del Complejo Mayo Chinchipe

10. Cummins, 2003.

a la vez signo y significante, y como tal, transmite un mensaje inconfundible a través de los milenios.

Otra primicia que hay que subrayar es el hecho de que la forma tan particular del asa de estribo encuentra en la cuenca del Mayo Chinchipe un nuevo punto de origen. Hasta ahora se consideraba que la manifestación más antigua de esta modalidad tecnológico-estilística (1800 a 900 a. C.) procedía de la costa del Pacífico ecuatoriana, pues había sido identificada en los contextos tardíos de la cultura Valdivia y en la vecina cultura Machalilla¹¹. Sin embargo, de acuerdo a las fechas radiométricas obtenidas del contexto de la tumba (2500 a. C.), parecería que esta forma aparece en primera instancia al otro lado de los Andes. El asa de estribo desaparece de la tradición cerámica de Ecuador al final del Formativo Medio, mientras que aparece en Perú a partir del Horizonte Temprano y se convierte en una de las formas clásicas de todas sus grandes culturas prehispánicas hasta la llegada de los Incas.

Conclusión

En esta breve reseña de la cultura Mayo Chinchipe hemos comentado algunos de los datos e inferencias que se pueden extraer al acercarnos, después de un par de años investigaciones sistemáticas, a la puerta que la arqueología ha entreabierto. Es evidente que las primeras observaciones podrán cambiar con el avance del estudio, pero la identidad que se ha establecido de esta nueva cultura parece estar ya firmemente asentada. La expectativa crece, pues en la ciencia cada respuesta obtenida abre a su vez cien nuevas preguntas. Por lo pronto, es importante indagar el origen de esta manifestación sociocultural, pues la mayoría de los rasgos estético-tecnológicos que se han mencionado hasta aquí carecen de un antecedente conocido. Las culturas arqueológicas contemporáneas de la Costa o de la Sierra ecuatoriana pueden compartir algunos rasgos, pero en general son muy distintas. De la arqueología de la Amazonia occidental se sabe tan poco que la nueva evidencia de esta zona de transición hace vacilar las bases que hasta hoy se tenían. El notable desarrollo cultural que se hace manifiesto en una época tan temprana obliga a cambiar de óptica para buscar respuestas planteándose nuevas preguntas sobre la capacidad de adaptación del hombre selvático. La cultura del Chinchipe es una cultura de bosque tropical con manifestaciones ideológicas que reflejan un respeto sagrado hacia las expresiones simbólicas de las fuerzas rectoras de la naturaleza tropical: la serpiente, el felino, el águila...¹². En estos conceptos hay un afán y una necesidad de intermediación. Se sabe que en las sociedades tribales el chamanismo fue una institución poderosa con una gran incidencia como factor de cohesión social. El chamán fue el intermediario entre la sociedad y las fuerzas cósmicas que rigen la vida y la muerte. Su figura en la cuenca del Chinchipe está omnipresente en las distintas manifestaciones de la cultura material. Los implementos y recipientes de piedra, las vasijas y botellas de cerámica, los amuletos y ornamentos, están cargados de imágenes que evocan las fuerzas del bosque primigenio. En todas ellas se percibe la dualidad de lo tangible y de lo aparente. En esta dualidad, la intermediación se construye como una necesidad social.

La ritualidad que está implícita en la arquitectura funeraria refleja una relación de simetría entre el mundo de los vivos y el acceso al dominio de los espíritus. El uso del espacio en que se expresa la dualidad refleja una ideología en la que el hombre construye un espacio que se contrapone al mundo natural. En este espacio se reúnen y efectúan actividades que no dejan residuos cotidianos. El centro ceremonial no es todavía un lugar de fiestas colectivas. Es un lugar lleno de espacios restringidos, donde el hombre se diferencia de la naturaleza opresora y con su accionar colectivo se afirma como una fuerza sociocultural. El chamán no libera a la comunidad de las fuerzas de la naturaleza, más bien la integra plenamente en un plano en que su creatividad artificial se afirma mediante la cultura. Con este paso el hombre es capaz de transformar la naturaleza. Las huellas de estos procesos se perciben al cruzar la puerta entreabierta.

11. Staller, 1994: 384.

12. Lathrap, 1970: 45-47.



171

Tátem

Piedra, Mayo Chinchipe

8 x 6,5 cm

Colección Mayo Chinchipe



172

Máscara

Piedra, Mayo Chinchipe

9,5 x 8 cm

Colección Mayo Chinchipe





173

Persistencia de lo abstracto
Cerámica, Mayo Chinchipe
6 x 15,7 cm
Colección Casa del Alabado

174

Dualismo
Cerámica, Mayo Chinchipe
28,5 x 14 cm
Colección Mayo Chinchipe





175

Secreto dualista (Figura 1)

Piedra, Mayo Chinchipe

8 x 6,5 cm

Colección Mayo Chinchipe



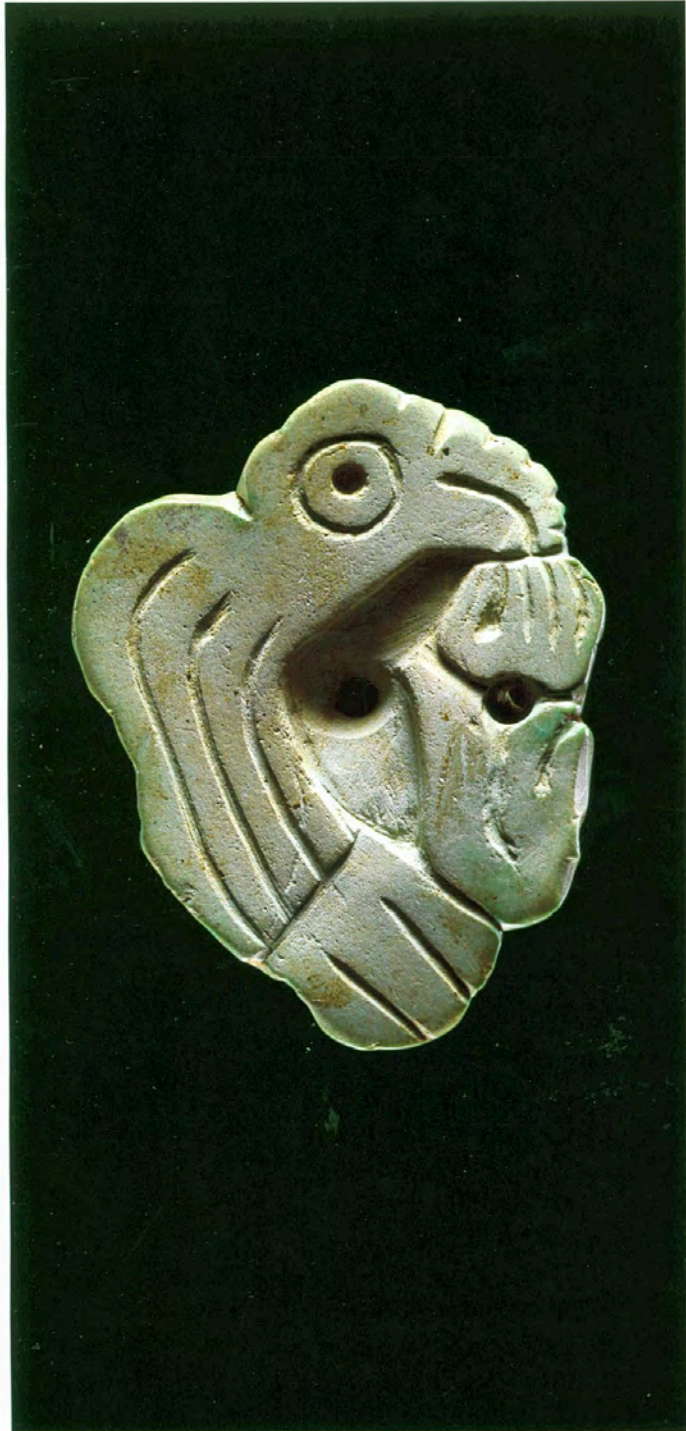
176

Secreto dualista (Figura II)

Piedra, Mayo Chinchipe

8 x 6,5 cm

Colección Mayo Chinchipe



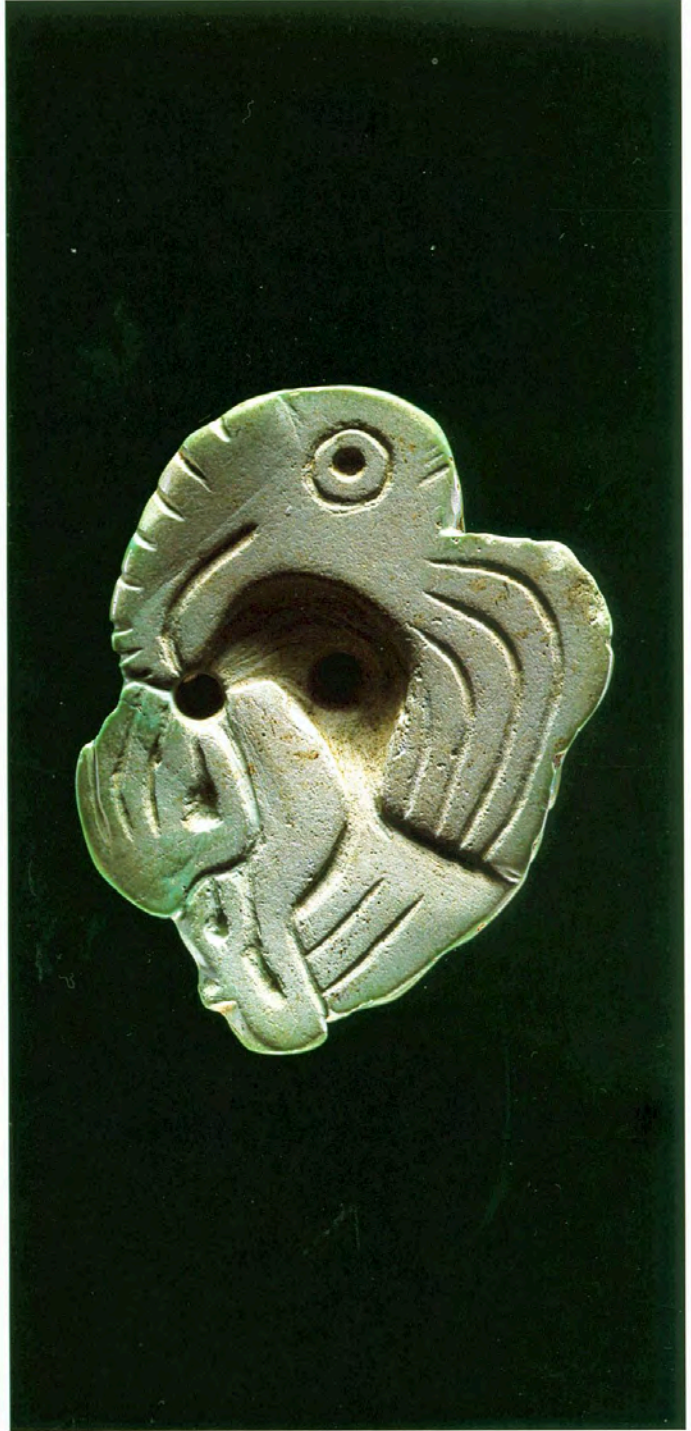
177

Secreto dualista (Figura III)

Piedra, Mayo Chinchipe

8 x 6,5 cm

Colección Mayo Chinchipe



Referencias

- Cummins, Tom 2003 Nature as Culture 's Representation: A Change of Focus in Late Formative Iconography. In *Archaeology of Formative Ecuador*, J.S. Raymond and R. Burger eds., J. Quilter general editor, pp. 423-464. Dumbarton Oaks Research Library and Collection. Washington D.C.
- Hauser, Arnold 1999 (1951) *The Social History of Art*. Vol I From Prehistoric times to the Middle Ages. Routledge, London.
- Lathrap, Donald 1970 *The Upper Amazon*. Thames and Hudson, London
- Peterson, Emil 1984 Morteros Ceremoniales : The Early Developement and Distribution of a Decorated Stone Bowl Tradition in Northwest South America. In : *Social and Economic Organization in the Prehispanic Andes*. D.L. Broman, R.L. Burger, and M.A. Rivera, eds. Pp. 21-21. Oxford : B.A.R. International Series 194.
- Rojas Ponce, Pedro 1985 La Huaca Huayurco, Jaén. In *Historia de Cajamarca, Vol. 1, Arqueología*, compiled by F. Silva Santiesteban et al, Instituto Nacional de Cultura , pp. 181-186. Cajamarca.
- Rowe, John H. 1962 *Chavin Art: An inquiry into its Form and Meaning*. The Museum of Primitive Art, New York.
- 1967 Form and Meaning in Chavin Art. In *Peruvian Archaeology, Selected readings*, J. H. Rowe y D. Menzel eds., pp. 72-103, Peek Publications, Palo Alto.
- Staller, John 1994 *Late Valdivia Occupation in Southern Coastal El Oro Province, Ecuador: Excavations at the Early Formative Period (3500-1500 B.C.): Site of La Emerenciana*. Ph.D. dissertation, Department of Anthropology, Southern Methodist University, Dallas,.
- Tello, Julio 1942 Origen y Desarrollo de las Civilizaciones Prehistóricas. *Actas del XXVII Congreso de Americanistas* (1939). Librería e Imprenta Gil, Lima.
- 1960 *Chavín Cultura Matriz de la Civilización Andina*. Publicación Antropológica del Archivo « Julio C. Tello » UNMSM, II, Lima.
- Varichon, Anne 2005 *Couleurs, Pigments et teintures dans les mains des peuples*, Editions du Seuil, Paris.
- Valdez, Francisco, Jean Guffroy, Geoffroy de Saulieu, Julio Hurtado y Alexandra Yepéz 2005 Découverte d'un site cérémoniel formatif sur le versant oriental des Andes. *Comptes Rendus de l'Academie des Sciences de l'Institut de France. Palevol* 4: 369-374
- Zeidler, James 1988 Feline Imagery, Stone Mortars, and Formative Period Interaction Spheres in the Northern Andean Area. *Journal of Latin American Lore* 14 :2, Pp. 243-283.