



# NASCA

Museo Chileno de Arte Precolombino

SANTIAGO - CHILE

## INDICE

---

Carta del Banco O'Higgins .....	5
La Región de Nasca en América .....	6
Presentación .....	7
Mapa del área de influencia de la cultura Nasca en la costa sur del Perú .....	8
Mapa del Perú con las principales culturas contemporáneas con Nasca .....	9
Cuadro cronológico-cultural de la región de Nazca .....	10
Nasca: Hombres, Dioses y Colores del Desierto .....	13
Donde la muerte es vida: Iconografía Nasca y Simbolismo .....	33
Selección .....	47
Testimonio de riqueza y diversidad de formas de pensamiento tecnológico en los textiles de la cultura Nasca .....	103



Museo Chileno  
de Arte Precolombino



Esta colección es auspiciada por



BANCO O'HIGGINS

**Museo Chileno**  
**de Arte Precolombino**

---

**Detalle de una banda hecha en técnica de tapiz,**  
Nasca tardío,  
Colección Museo Chileno de Arte Precolombino N° 2855



Museo Chileno  
de Arte Precolombino

---



**NASCA**

---

SANTIAGO - CHILE





## BANCO O'HIGGINS

El Banco O'Higgins ha realizado, en forma conjunta con el Museo Chileno de Arte Precolombino, quince ediciones de libros de Arte que versan sobre culturas que se desarrollaron en nuestro país.

Esta acción ha permitido conservar nuestro patrimonio cultural, difundirlo y dejar un testimonio imperecedero, de inigualable valor, para las futuras generaciones.

Es así como se han editado los libros: Museo Chileno de Arte Precolombino (1982); Platería Araucana (1983); Tesoros de San Pedro de Atacama (1984); Arica, Diez Mil Años (1985); Diaguitas, Pueblos del Norte Verde (1986); Hombres del Sur (1987); Obras Maestras (1988); Arte Mayor de los Andes (1989); Artífices del Barro (1990); Los Orfebres Olvidados de América (1991); Colores de América (1992); Identidad y Prestigio en los Andes: Gorros, Turbantes y Diademas (1993); La Cordillera de los Andes: Ruta de Encuentro (1994) y Sonidos de América (1995).

En esta oportunidad presentamos la edición denominada "Nasca" que da a conocer una cultura desarrollada en la costa centro sur del Perú, y cuyos grandes valores arqueológicos son sus cerámicas, textiles y por sobre todo sus geoglifos. Esta cultura por su grado de desarrollo y expresividad es causa de estudio y admiración mundial.

El efectuar, por primera vez, una edición sobre culturas que se desarrollaron fuera de nuestro territorio nacional representa un nuevo esfuerzo para el Banco O'Higgins, que tiene por finalidad apoyar la necesaria integración entre países que reúnen características y anhelos comunes.

Francisco Mobarec Asfura  
Gerente General

Andrónico Luksic Craig  
Presidente

## La Región de Nazca en América



A través de toda la obra se hace una distinción entre la cultura Nasca, escrita con "s", y la ciudad, valle y región de Nazca, escritos con "z".

## PRESENTACION

Pocos nombres producen mayor curiosidad y sensación de misterio en la gente que el de Nasca. Las gigantescas líneas y figuras trazadas en las pampas de esta región del Perú han capturado la imaginación y el interés de varias generaciones. Lo que sucede es que si bien la gente aprecia el arte, simplemente le fascina el misterio. Sin embargo, el verdadero desafío en torno a esta cultura no está en dilucidar el significado y función de los geoglifos, sino en descubrir los medios de que se valió una sociedad agrícola como Nasca para florecer en un ambiente como el de esta región y en mostrar por qué en su arte los temas del agua, la fertilidad y la abundancia se repiten una y otra vez, contradiciendo tan dramáticamente la ostensible aridez, esterilidad y escasez del medio circundante.

Esta publicación, realizada con el generoso apoyo del Banco O'Higgins, intenta responder estas interrogantes, dando a conocer uno de los más finos, bellos e incomparables conjuntos de arte de la América precolombina y procurando relacionarlo con las innovaciones tecnológicas y creencias que sus autores desarrollaron para subsistir en el desierto peruano por casi 800 años.

Agradecemos la colaboración del Banco O'Higgins en la tarea de valorizar y difundir los logros culturales de una de las sociedades singularmente más interesantes de la antigua América, así como de las personas e instituciones que tan desinteresadamente facilitaron piezas de sus colecciones para ilustrar esta obra.



Sergio Larraín García Moreno

Presidente

Fundación Familia Larraín Echenique



Jaime Ravinet De la Fuente

Alcalde

I. Municipalidad de Santiago

Santiago, noviembre de 1996

## Mapa del área de influencia de la cultura Nasca en la costa sur del Perú



## Mapa del Perú con las principales culturas contemporáneas con Nasca





## Cambios en la cerámica y en las principales figuras míticas

A collection of 12 line drawings of ancient Greek pottery, arranged in a loose, scattered pattern. The vessels include several amphorae (two-handled jars) of various sizes, a kylix (a shallow drinking cup), a pelike (a two-handled ovoid jar), and a small squat jar. Each piece is decorated with different patterns: some feature horizontal bands of geometric shapes like triangles and squares, others have stylized floral or foliate motifs, and some show more complex designs with what might be stylized figures or animals. The drawings are simple line art, suitable for coloring.

Orca	Pájaro Horrible	Arpia	Gato Moteado	Criatura Serpentina	Ser Antropomorfo	Estilos	Otras Regiones
							Chancay Chincha
						Nasca Disyuntivo	Wari
						Nasca Prolifero	Moche Tiwanaku
						Nasca Monumental	Huarpa Lima
							Cajamarca
							Recuay
							Vicús
							Chavín
							Cuspinique





*Ser Antropomorfo,  
Nasca 3 (según Proulx 1991: fig. 174).*

## NASCA: HOMBRES, DIOS Y COLORES DEL DESIERTO

**ELIAS MUJICA B. y JOHNY ISLA**

Director e Investigador del Instituto Andino de Estudios Arqueológicos (INDEA), Perú, respectivamente.

## Museo Chileno de Arte Precolombino

La costa peruana es un gigantesco desierto, pese a encontrarse en la América tropical. La cordillera de los Andes, que la delimita por el oriente, y el mar Pacífico, que lo hace por el poniente, generan esta condición. La primera, por constituirse en una barrera infranqueable que impide el paso de las nubes cargadas de humedad que vienen de la llanura amazónica y el

océano por albergar la fría corriente Peruana o de Humboldt, que genera un clima seco. A pesar de ello, los múltiples ríos que descienden desde la cordillera hacia el litoral cortan a tramos el extenso desierto, generando valles a manera de oasis en donde se desarrollaron sociedades de gran complejidad a lo largo de la antigua historia del Perú.

Nasca es el nombre con el que conocemos el día de hoy a una de las más famosas culturas precolombinas de todos los Andes. Reconocida mundialmente por su fina cerámica policroma y las impresionantes y enigmáticas líneas y figuras dibujadas en las pampas de Palpa y San José, la cultura Nasca tuvo su principal centro de desarrollo en la cuenca del Río Grande de Nazca, a unos 400 km al sur de Lima, desde donde extendió sus dominios a los valles de Ica por el norte y Acarí por el sur (Fig. 1).<sup>1</sup>

La cuenca del río Grande de Nazca abarca unos 10.750 km<sup>2</sup>, en el actual departamento de Ica. Se trata de un extenso territorio, sumamente árido, que comprende el tabazo de Ica y las pampas de Nazca, entre la línea del litoral y la cordillera de los Andes. Este desierto es interrumpido a intervalos por pequeños valles que descienden de la cordillera, conformados por los ríos más secos del litoral del Pacífico; sólo en los meses de verano traen agua, y de manera irregular, para convertir el desolado paraje en fértiles oasis. Debido a la peculiar topografía de la región y a la característica de sus ríos, los valles de Nazca, a diferencia de los amplios y mejor irrigados de la costa central y norte del Perú, se encuentran tierra adentro, lejos del mar, formando islas de verdor donde se desarrolló una de las culturas más esplendorosas de América (Fig. 2).

En ellos, el hombre de la costa andina transformó las limitaciones del desierto en oportunidades para la vida, desarrolló conocimientos y tecnologías que le permitieron “domesticar” el agua y “manejar” el tiempo, inventó dioses que ayudarán a entender la vida y organizar la sociedad, y a través del arte inundó de color la monotonía del paisaje.

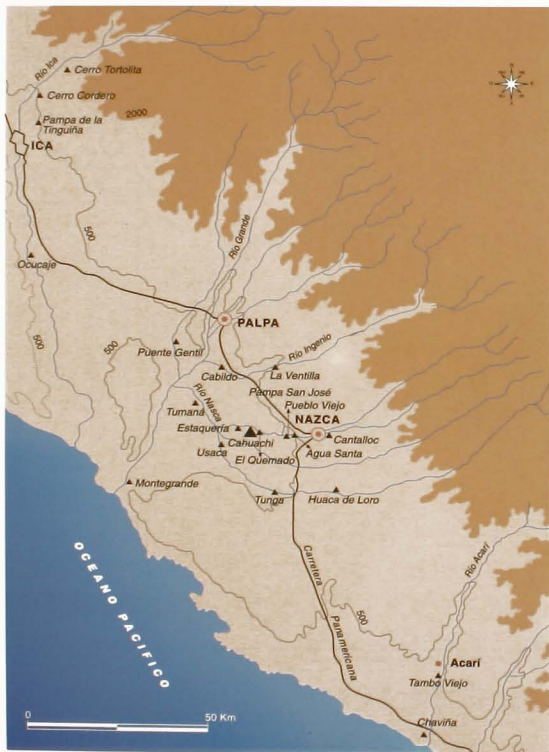


Figura 1 Mapa de la Región de Nazca, sur del Perú.

Figura 2  
Valle del Río  
Grande de Nazca  
cruzando la  
pampa de San José.  
Paisaje típico de la  
zona, donde el río  
genera condiciones  
de oasis en la  
inmensidad del  
desierto  
(foto: Jobny Isla).



las innovaciones tecnológicas para el manejo del suelo y el agua, cuyos antecedentes se encuentran en el periodo anterior.

Los Desarrollos Regionales son un período de surgimiento de pueblos con un definido carácter urbano, con gobiernos en un inicio de carácter teocrático y una clara base social diferenciada, y la emergencia posterior de gobiernos más bien militaristas. Durante este tiempo los centros ceremoniales evolucionan al rango de “centros urbanos-ceremoniales”, en algunos casos, y al de “ciudades” en otros, aunque por lo general la estructura fundamental de estos asentamientos siguió manteniendo su carácter de “centro ceremonial” hasta el inicio del siguiente periodo, con la cultura Wari.

#### NASCA EN EL CONTEXTO ANDINO

La cultura Nasca se desarrolló aproximadamente entre los años 100 a.C. y 700 d.C., durante el periodo conocido en la arqueología peruana como de los Desarrollos Regionales o Intermedio Temprano, el que representa una de las etapas de mayor florecimiento en las artes y la cultura de los pueblos de los Andes Centrales (ver Cuadro Cronológico en págs. 10-11).<sup>2</sup>

Nasca, junto con otras culturas como Vicús, Moche, Cajamarca, Recuay, Lima, Huarpa y Tiwanaku (ver Mapas en pág. 8-9), por mencionar sólo las más importantes, es una sociedad que se formó al final del Periodo Formativo, momento que coincide con el fin de las influencias de la cultura Chavín. Es el lapso en que se gesta una fuerte regionalización de las culturas del área central andina y que se caracteriza por la marcada diferenciación en distintas regiones del Perú en la producción de la cerámica, los textiles y la construcción de monumentos, así como en las formas en que las sociedades optimizaron el aprovechamiento y uso de los recursos de acuerdo a las características de cada región.

Es un período, además, en que las sociedades definen sus propias identidades y consolidan en sus respectivos territorios

En este contexto, Nasca se define como una cultura regional cuyos logros y adaptaciones tecnológicas le permitieron alcanzar un notable desarrollo en el arte y la producción de bienes, en un medio donde las condiciones de vida fueron extremadamente difíciles.

#### EL DESARROLLO DE LA CULTURA NASCA

Los orígenes de la cultura Nasca se remontan a la vieja cultura Paracas, cuyo centro de desarrollo se encuentra un poco más al norte, en los valles de Chíncha, Pisco e Ica (Fig. 1). En Paracas se han distinguido dos épocas de desarrollo bien distintas: la primera, conocida como Paracas Cavernas, que estuvo fuertemente comprometida con la esfera de influencia Chavín; y la segunda, Paracas Necrópolis, con cuyo desarrollo se inicia el proceso de regionalización en la costa sur peruana.<sup>3</sup>

Aun cuando no está claro el momento en que ocurrió la transferencia del poder de los valles del norte (de Paracas) a los del sur (a Nazca), se estima que el desarrollo autónomo de la cultura Nasca comienza alrededor del año 100 a.C., que es cuando se inicia la construcción del gran centro ceremonial de Cahuachi, en el valle de Nazca.



## Museo Chileno de Arte Precolombino

Si bien los arqueólogos han dividido el desarrollo de Nasca en 9 fases cronológicas, basadas en el cambio estilístico de la cerámica, se pueden distinguir tres grandes épocas a partir del estudio de los patrones de asentamiento, de la organización social, del manejo del territorio y también del análisis de la tecnología cerámica: Nasca Temprano, Nasca Medio y Nasca Tardío.

### Nasca Temprano (circa 100 a.C. - 300 d.C.)

Corresponde a la época en que la sociedad Nasca gira en torno al gran centro urbano-ceremonial de Cahuachi, lo que incluye las fases cerámicas Nasca 1 a Nasca 3.<sup>4</sup>

En un primer momento, que corresponde a la fase estilística Nasca 1, la cultura Nasca denota un fuerte vínculo con la época Paracas Necrópolis de los valles más norteños de Ica, Pisco y Chincha y, en particular, con Topará, un grupo cultural cuyo origen se encuentra en la quebrada del mismo nombre ubicada al norte de Chincha y que tuvo gran influencia en los valles del sur, especialmente en la cerámica (Wallace 1986).

Durante este tiempo la cuenca del Río Grande de Nazca estaba ocupada por pequeños poblados asentados en la margen de los valles y que se caracterizaban por estar contruidos principalmente con *quincha* y piedras de río.<sup>5</sup> Se inicia la construcción de Cahuachi, un sitio complejo de carácter monumental que más adelante se convierte en el mayor centro urbano-ceremonial de la cultura Nasca.<sup>6</sup> En el valle de Ica, donde también se han encontrado sitios Nasca Temprano, sobresale otro sitio importante, aunque no monumental, denominado Cordero Alto.

En un segundo momento, que corresponde a las fases estilísticas Nasca 2 y Nasca 3, los nascas consolidan su dominio en la cuenca del Río Grande y al mismo tiempo extienden su territorio hacia el norte, hasta el valle de Ica, y por el sur hasta Acarí.<sup>7</sup> Se trata de la etapa de mayor desarrollo del centro urbano-ceremonial de Cahuachi, en donde se agregaron edificios de carácter administrativo y ceremonial que fueron la sede del poder político e ideológico durante este tiempo y que albergó a un grupo de sacerdotes que tenían a su cargo la conducción de la sociedad (Fig. 3).



*Figura 3 Cahuachi. Pirámide escalonada trunca que domina el sitio. Fue construida remodelando una colina natural (foto: Elías Mujica).*

Las evidencias arqueológicas indican que la sociedad de la época estaba gobernada por una rígida estructura de carácter teocrático. En un medio donde las condiciones para el desarrollo de la vida son difíciles, el estudio de los fenómenos celestes que permitían la predicción de los periodos de lluvias o sequías estaba bajo el control de un grupo de sacerdotes especializados que sustentaban su poder en la existencia de un aparato religioso represivo, cuya expresión física eran los dioses y seres míticos asociados a cabezas cortadas y cuchillos, ampliamente representados en la iconografía de la cerámica y los textiles Nasca (Fig. 4).



*Figura 4 Botella con asa-puente mostrando aún reminiscencias de Paracas. Nasca Temprano, Col. Heberling.*



## Museo Chileno de Arte Precolombino

En esta época se observa la división de la sociedad en grupos especializados, lo que estaría indicando la aparición del Estado en un nivel todavía incipiente, con un grupo social en el poder que regula y conduce la producción y la relación entre la gente, y cuyo objetivo fue mantener la vigencia del sistema en función de sus intereses. Si bien este postulado es todavía polémico, ya que algunos investigadores proponen que la sociedad Nasca estaba constituida por pequeños Señoríos (Silverman 1986; Carmichael 1988), no cabe la menor duda que durante esta época se inicia una intensa transformación y dominio de los varios oasis que conforman la cuenca del Río Grande. La atención principal de la población estuvo dedicada a la ampliación de la frontera agrícola y al desarrollo de esta actividad, base principal de su economía, mediante la construcción de *pukios* y canales que fueron construidos en las zonas más áridas, donde no había agua en la superficie.<sup>8</sup>

A esta época corresponden también muchas de las líneas y figuras dibujadas en las pampas de Palpa y de San José, las cuales vienen a ser la expresión física del carácter religioso de la sociedad y de la preocupación de la elite por el estudio de fenómenos espaciales y la predicción del tiempo (Fig. 5). En una zona desértica, como la de Nazca, la predicción de la época de lluvias es fundamental para el desarrollo de la agricultura. Una mayor producción habría permitido la consolidación de la elite de sacerdotes establecidos en el centro urbano-ceremonial de Cahuachi, quienes concentraron para sí todo el poder con el establecimiento de centros de control menores en otros valles. Es así como surgen sitios complejos como Cantalloc y

Montegrande en el valle de Nazca, La Ventilla y Cabildo en el valle de Ingenio, Cerro Cordero en el de Ica y Tambo Viejo en el valle de Acarí.

Hacia el año 300 d.C., por razones que aún se desconocen, pero al parecer detonadas por graves problemas climáticos que la elite dominante no pudo manejar, ocurre el abandono repentino del centro ceremonial de Cahuachi, así como de los centros menores existentes en los otros valles, culminando de este modo la primera época de la historia de la cultura Nasca.

### Nasca Medio (circa 300 a 500 d.C.)

Corresponde a un período de recomposición de la sociedad Nasca después del abandono del gran centro urbano-ceremonial de Cahuachi. Está asociada a las fases estilísticas Nasca 4 y 5 de la cerámica. La sociedad Nasca, al parecer, concentra su acción en la cuenca del Río Grande de Nazca, notándose una merma de la ocupación en los valles de Ica por el norte, y Acarí por el sur. Al mismo tiempo aparecen nuevos centros de poder, a manera de pequeños centros urbanos, en otros valles de la cuenca de Nazca, los que adquieren prestigio y asumen roles similares a los que tenía Cahuachi durante la época anterior. En



Figura 5  
El "Colibri", una de las  
figuras de la pampa de  
San José en Nazca  
(foto: Wilfredo Loayza).

## Museo Chileno de Arte Precolombino

efecto, sitios como Cantalloc, Taruga, Usaca, Puente Gentil, Coyungo y Montegrande, ubicados en los valles de Nazca, Taruga, Las Trancas, Ingenio, Grande y Santa Cruz, parecen haber asumido un rol más importante que antes.

Se percibe que la nueva estructura política se limitó a reproducir el modelo establecido en la época anterior. Si bien se nota un cambio en la organización de los asentamientos, los viejos dioses y divinidades cambiaron poco. Los seres míticos representados en la cerámica son muy similares a aquellos de la época precedente, pero se observa un aumento de la cantidad y calidad del ajuar en las tumbas existentes en los valles anteriormente menos ocupados, característica que, al parecer, antes sólo se daba en el valle de Nazca (Fig. 6). Todo esto parecería estar reflejando un incremento en la complejidad social de la cultura Nasca.

Por otro lado, se estima que durante la época Nasca Medio fue construida la mayor parte del sistema de *pukios*, y por tanto se habría alcanzado una mayor producción agrícola, lo que habría permitido la consolidación de clases sociales y el establecimiento de una forma de gobierno de tipo estatal. Más aun, la mayoría de las líneas y figuras de las pampas de Nazca fueron construidas y utilizadas durante esta época.

Hacia el final de esta período se inician las relaciones entre los nascas y los pueblos de la cultura Huarpa, sus vecinos de la sierra, relación que –como veremos más adelante– se profundiza en la siguiente época, trayendo como consecuencia la descomposición de la cultura Nasca.

### Nasca Tardío (circa 500 a 700 d.C.)

Es una época de cambios profundos en la organización de la sociedad Nasca y culmina con su declinación total (Fig. 7). Corresponde a las fases estilísticas Nasca 6 y Nasca 7, en las cuales se perciben nuevos cánones de conducta, con el total abandono de los dioses que fueron el principal medio de dominación de épocas anteriores, aunque todavía se mantienen algunas divinidades secundarias claramente transformadas de acuerdo a los intereses del nuevo sistema.



Figura 6  
Botella con  
asa-puente mostrando  
la imagen del Ser  
Antropomorfo en  
estilo Monumental.  
Nasca Medio,  
Col. MCHAP N° 2606.



Figura 7  
Vasija con cabezas  
cortadas en el borde  
y el Ser Antropomorfo  
en estilo Prolifero.  
Nasca Tardío,  
Col. MCHAP N° 2846.

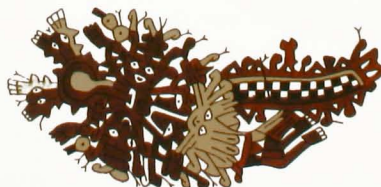


Figura 8  
Ser Antropomorfo, fase 6  
(según Proutx 1991: fig. 173).



*Figura 9*  
*Estaquería, sitio Nasca Tardío*  
*compuesto por un conjunto de*  
*"postes" de huarango sobre una*  
*gran plataforma*  
*(foto: Elias Mujica).*

Efectivamente, en este tiempo se observa la aparición, en la iconografía de la cerámica, de nuevos personajes representados en forma natural y libres de los atributos religiosos dominantes en las épocas pasadas. Así, los seres míticos con máscaras y diademas, tan comunes en las fases anteriores, se transforman en motivos más abstractos y estilizados (Fig. 8). Comienzan a aparecer ceramios escultóricos representando personajes que bien podrían ser los jefes o *curacas* de los principales centros urbanos surgidos en este tiempo en los diferentes valles de la cuenca del Río Grande.<sup>9</sup>

Sitios como Chaviña, en Acarí, y Pampa de la Tinguina, en Ica, representan una nueva etapa de expansión Nasca en esta última época antes su declinación final.

Surge, además, un nuevo centro ceremonial en el valle de Nazca, conocido como Estaquería, el cual se localiza cerca de la antigua capital de Cahuachi. Este sitio se caracteriza por la presencia de una gran plataforma rectangular hecha de adobes, sobre la cual se colocaron 240 postes de huarango (*Acacia machracanta*) de dos metros de alto, dispuestos ordenadamen-

te en 12 hileras de 20 postes cada una (Fig. 9). Aunque se desconoce cómo funcionaba, se estima que debe haber servido como un centro para la observación y predicción del tiempo, preocupación, por lo visto, recurrente a lo largo de toda la historia Nasca.

Esta época se caracteriza también por un notable aumento de cabezas cortadas, lo cual pasa de ser una actividad estrechamente relacionada con rituales y ofrendas a una de carácter profana que se relaciona con la existencia de constantes prácticas bélicas.

Igualmente, en esta época se incrementan notablemente las relaciones con la sierra, observándose un mayor contacto con pueblos asociados a la cultura Huarpa de Ayacucho. Al final de esta época, especialmente en la fase Nasca 7, estas relaciones parece que cambiaron sustancialmente y se produjo una "invasión" de grupos serranos que bajaron a los valles de la costa, presionando a los nascas en su propio territorio y provocando el final de su desarrollo. Al parecer esta invasión fue gradual, ocupando las partes altas de los valles de la cuenca del Río Grande y teniendo como mecanismo de presión el control del agua de regadío, tan vital para los nascas, más que la presencia de un ejército organizado que planteara la posibilidad de una guerra generalizada.

Es así como, alrededor del año 700 de nuestra era, llega a su fin el desarrollo de la cultura Nasca con la aparición de una nueva expresión cultural que se manifiesta en un estilo local, conocido como Loro, que viene a ser el resultado de la mezcla de los estilos Huarpa (serrano) y Nasca (costeño). Este estilo antecede a la expansión de Wari a la costa sur peruana y constituye un nuevo período de la historia peruana.

## **LA CULTURA MATERIAL NASCA**

Nuestro entendimiento de la sociedad Nasca se basa en los restos materiales recuperados en contextos domésticos, ceremoniales y funerarios. Si bien la cerámica es la evidencia material más común, los textiles y objetos de metal forman parte de su repertorio. En menor grado, talvez por razones de conserva-



## Museo Chileno de Arte Precolombino

ción, son también conocidos objetos menos representativos como calabazas pirograbadas y objetos de madera y hueso.

### Cerámica

La cerámica Nasca es una de las más finas y elaboradas del antiguo Perú, sobresaliendo entre las demás por su gran policromía y su alto nivel tecnológico. En su elaboración se emplearon arcillas muy puras y pigmentos naturales obtenidos de plantas y, principalmente, de minerales, con lo cual se obtuvo una gama de hasta 16 tonos de color.

Las formas más comunes de la cerámica Nasca incluyen platos, cuencos, tazas, vasos, botellas de doble pico y asa-puente, ollas y cántaros, así como figurillas e instrumentos musicales, especialmente tambores y antaras (Fig. 10), todas finamente acabadas y decoradas con gran precisión. Los colores eran fijados antes de la cocción y su producción requirió del concurso de expertos artesanos cuya maestría jamás pudo ser igualada. Ninguna sociedad, después de Nasca, ha podido fabricar cerámicas tan sofisticadas y de tanta policromía.

La cerámica de esta cultura sobresale también por la riqueza de la simbología plasmada en su decoración. En ella se encuentra registrado un completo repertorio iconográfico del mundo Nasca, que describe aspectos del medio natural, de sus creencias e ideología, e incluso detalles de su organización social y de la vida cotidiana. Los temas representados se pueden agrupar en cuatro grandes categorías: a) naturalistas (plantas y animales), b) geométricos (líneas, círculos, rombos, etc.), c) míticos o religiosos (dioses y divinidades) y d) escenográficos (vida cotidiana). El arte representado en la cerámica Nasca expone el desarrollo de una modalidad naturalista, dominante en sus primeras fases, hacia una más barroca y estilizada, que caracteriza sus fases más tardías.

Los miles de piezas de cerámica que se encuentran hoy en diversas colecciones del Perú y el extranjero, proceden de cementerios "huaqueados" por buscadores de tesoros, lo que indica que la cerámica fue empleada no sólo en actividades cotidiana-



Figura 10  
*Tambor de cerámica decorado con cabezas cortadas, Col. MChAP N° 322.*

nas, sino también como un bien de prestigio que acompañaba a los muertos en su vida después de la muerte. Por otro lado, los íconos de la cerámica están relacionados con tres grandes ámbitos: marítimo, aéreo y terrestre, y la manera como se plasman en las superficies de arcilla parece reflejar una suerte de explicación del mundo que los rodeaba, con especial énfasis en describir la creación de los seres, incluso los humanos.

### Textiles

A diferencia de los más tempranos textiles Paracas, mundialmente conocidos por su belleza y sofisticación, los textiles Nasca son muy pocos y no alcanzaron la fama ni el prestigio de los anteriores. Sin embargo, pese a que son menos elaborados en comparación con los primeros, es evidente que su fabricación requirió la presencia de expertos artesanos textiles, quienes habrían estado estrechamente relacionados a la elite sacerdotal. Al parecer, la producción de finos mantos y vestidos fue restringida al uso de la elite, con fines suntuarios y rituales, sobresaliendo aquellos que fueron enterrados como parte del ajuar de los difuntos en su vida en el más allá.

Los tejedores Nasca, al igual que los de Paracas, emplearon en la elaboración de sus tejidos la fibra de algodón (*Gossypium barbadense*) y la lana de camélidos, ambos de uso muy difundido en casi todas las culturas precolombinas del antiguo Perú. Mientras que el algodón es una planta que fue cultivada en los valles calientes de la costa peruana, desde antes del segundo milenio a.C., los camélidos –la llama (*Lama glama*), el guanaco (*Lama glama guanicoe*), la alpaca (*Lama pacos*) y la vicuña (*Lama vicugna*)– tienen su hábitat natural en las zonas altas y más frías de los Andes, donde hoy han sido marginados sobre los 4.000 metros sobre el nivel del mar.

Los textiles Nasca presentan una gran variedad de colores, gracias tanto a las tonalidades naturales de las fibras como al teñido artificial (Fig. 11). Efectivamente, las fibras de color natural varían de tonalidades, como en el caso del algodón, que

presenta matices del blanco y marrón, mientras que en fibras de origen animal presentan tonalidades de blanco, marrón, negro y gris. En cambio, las fibras teñidas artificialmente fueron obtenidas mediante el empleo de pigmentos de origen mineral, como el cinabrio para tonos de color rojo y naranja; otros proceden de plantas, flores y resinas, para tonos de color marrón, verde, amarillo y azul; y también de moluscos, como de la *Thyas chocolata* y el *Concholepas concholepas*, para tonos de color púrpura. Además, la combinación de estos pigmentos sirvió para obtener una variada gama de colores, que en muchos casos fueron aplicados simultáneamente en un mismo tejido.

Por otro lado, existe un número importante de tejidos llanos simples que fueron pintados y estampados con diversas figuras en tonos monocromos. A éstos hay que agregar la elaboración de finos tejidos ornamentados con plumas multicolores obtenidas de aves locales y de otras obtenidas a través del intercambio a larga distancia con regiones de climas tropicales.

De acuerdo a los textiles arqueológicos y a la iconografía de la cerámica, la vestimenta del individuo común estaba compuesta, en el caso del varón, de una túnica corta (*unku*) que le llegaba hasta la cintura y de un taparrabo o falda. En el caso de la mujer se reconoce el uso de una túnica larga (*urko*) que le llegaba hasta las rodillas o los tobillos; generalmente portaba una faja en la cintura para sostenerla. Además, los textiles Nasca incluyen una variedad de mantos, esclavinas, gorros y otros objetos como hondas y adornos.

Aunque los textiles de esta cultura fueron elaborados principalmente mediante telar, entre los que destacan las gasas, tapices y brocados, también se conocían otras técnicas de hechura a mano que demuestran el dominio del arte textil del artesano Nasca. Entre estas últimas sobresalen el anillado, el anudado y el entrelazado, técnicas con las cuales se elaboraron redes y paños.



Figura 11  
Tapiz Nasca con imágenes en estilo Prolífero,  
Col. MChAP N° 190.

## Museo Chileno de Arte Precolombino

### La metalurgia

El trabajo de los metales no fue una característica sobresaliente de las culturas de la costa sur peruana antes de la irrupción de la cultura Wari. Sin embargo, al igual que sus predecesores paracas, los nascas tuvieron un gran dominio del trabajo en oro, con el cual llegaron a elaborar finos objetos de uso suntuuario claramente restringidos a la elite dirigente.

El oro era obtenido en forma natural de yacimientos de tipo secundario (aluvionales), localizados en los cerros de la cordillera costeña cerca de Nazca. Era extraído en forma de pepitas luego de un riguroso proceso de lavado. El oro resultante, de alta pureza, era transformado en láminas mediante la técnica del martillado; luego éstas eran trabajadas mediante cortes, incisiones, repujado o punzadas para confeccionar finos objetos como diademas, narigueras, máscaras, brazaletes, orejeras y collares.

Sin duda estos objetos constituyeron un bien de notable prestigio, ya que generalmente se encuentran en las tumbas de los más altos personajes.<sup>10</sup> Otros metales, como el cobre o la plata, fueron casi desconocidos por los nascas.

### LOS ASENTAMIENTOS NASCA

Los asentamientos de la cultura Nasca no alcanzaron ni la envergadura ni la complejidad de aquellos que se encuentran en la costa central o norte del Perú. Sin embargo, si tenemos en cuenta las condiciones y características que tuvo el desarrollo de esta sociedad y la fragilidad de su medio ambiente natural, sus construcciones vienen a ser bastante grandes y lo suficientemente complejas. Entre éstas pueden distinguirse edificios públicos y edificios de habitación o de uso doméstico.

### La arquitectura pública

La arquitectura de carácter público incluye una serie de pequeños centros ceremoniales relacionados a estructuras habitacionales, por lo general hechos con adobes, los que fueron establecidos en los diversos valles de la cuenca del Río Grande. Sin duda, este tipo de estructuras tiene su mejor expresión en el centro urbano-ceremonial de Cahuachi, localizado en el valle medio de Nazca y sede del poder político y religioso en la época temprana de su desarrollo.

Cahuachi, la gran capital Nasca, comprende un inmenso complejo de edificios de tipo administrativo y ceremonial, ade-

más de diversos montículos piramidales, plazas y otros recintos hechos de adobe, los cuales fueron construidos adaptándose hábilmente a la topografía del terreno (Silverman & Pineda 1986) (Fig. 12). La topografía determina en gran parte la ubicación, tamaño y forma de los complejos arquitectónicos en el sitio, y son pocas las construcciones masivas y sólidas de adobe. Por el contrario, la mayoría de las construcciones está levantada sobre los cerros naturales, encima y alrededor de los cuales se han edificado estructuras artificiales mediante distintos sistemas constructivos: en algunos casos se ha aplanado parte de un cerro para crear terrazas, en otros se han levantado montículos superponiendo capas de fibra vegetal y adobes, e incluso se han levantado paredes de adobe para formar suertes de "cajas" que, al ser rellenas de basura, lograban elevaciones artificiales (Silverman 1985: 253).

Las características del asentamiento, así como la ausencia de zonas residenciales en el sitio, denotan que se trataba de un gran centro ceremonial, con una reducida población de carácter

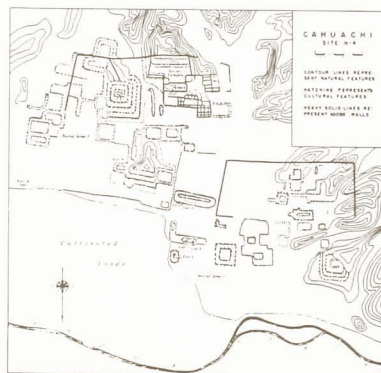


Figura 12  
Plano del centro urbano-ceremonial de Cahuachi,  
Nasca Temprano (según Strong 1957: fig. 4).



## Museo Chileno de Arte Precolombino

permanente. La naturaleza sagrada de Cahuachi se debe, además, al hecho de que aun antes de la construcción de las pirámides el lugar fue un sitio de huacas naturales (Silverman 1985). Lo que hicieron los arquitectos en Cahuachi fue elaborar y exagerar el aspecto truncado de los cerros de esta zona.

Sitios contemporáneos de menor importancia son Cantalloc, Pueblo Viejo, El Quemado, Jumana, La Ventilla y Montegrande. Fuera de la cuenca del Río Grande, constituyendo algo así como capitales provinciales, se encuentran Tambo Viejo, en el valle de Acari, y Cerro Cordero, en el valle de Ica, los cuales representan a su vez los límites del territorio Nasca en ese tiempo.

Los asentamientos públicos que surgieron después del abandono de Cahuachi y de los otros centros menores, conforman pequeños centros urbanos bien organizados donde se cumplieron funciones públicas y de habitación. La mayor parte de estos centros urbanos se hicieron con materiales como la piedra, bloques de caliza e incluso *quincha*. Sólo unos pocos incluyen estructuras de adobes, observándose que no hubo una gran inversión de mano de obra en su construcción. Entre los principales sitios de este tipo podemos citar a Usaca, Estaquería, Puente Gentil, Montegrande, Tunga, Cabildo y Chaviña.

### Los asentamientos domésticos

En cuanto a los asentamientos de habitación o de uso doméstico del poblador común (las aldeas), la mayor parte fue hecha en base a estructuras de *quincha*, aunque también se hizo uso importante de la piedra de río y pequeños muros de barro combinados con adobes. Los asentamientos de este tipo fueron establecidos en diferentes partes del territorio con el objeto de aprovechar los recursos del suelo para la agricultura, del mar para la pesca y marisqueo, y de las lomas y las quebradas altas para el pastoreo y la caza.<sup>11</sup>

Son pocos los trabajos arqueológicos sobre sitios de carácter doméstico. Sobresalen los realizados por la arqueóloga norteamericana Helaine Silverman (1993a) en el valle de Ingenio, quien publica los primeros planos de sitios habitacionales Nasca.

Estos se caracterizan por estar compuestos de estructuras casi rectangulares sobre terrazas de piedra de campo que siguen la topografía del terreno. Las terrazas miden hasta 14 m de largo, por 2 a 3 m de ancho, y la mayoría de las veces descienden por las laderas de los cerros de manera desordenada.

En el valle de Nazca, es mejor conocido el sitio de Agua Santa, sitio habitacional con construcciones en terrazas ubicado en la margen izquierda del valle. La arquitectura se caracteriza por el uso de cantos rodados en las terrazas principales y el adobe para las divisiones internas. Lamentablemente las habitaciones se encontraron muy destruidas, ya que posteriormente fueron utilizadas como cementerio.

En todo caso el patrón poblacional doméstico se caracterizó por la dispersión de pequeñas aldeas a lo largo de las márgenes de los ríos y algunas en el litoral. Son poblados relativamente pequeños y con poca planificación, directamente relacionados con las actividades productivas.

### LOGROS Y ADAPTACIONES TECNOLOGICAS

¿Cómo entender el florecimiento de una cultura como Nasca en un medio natural tan árido como el de la costa sur del Perú? Si bien las evidencias arqueológicas e iconográficas demuestran actividades de caza, pesca y recolección de alimentos, sin duda fue una sociedad eminentemente agrícola. Las limitaciones del medio ambiente natural fueron superadas “domesticando” el agua y “maneando” el tiempo. Lo primero a partir de una sofisticada tecnología hidráulica y lo segundo merced a un calendario gigantesco dibujado en las pampas de Palpa y San José.

### Los pukios o galerías filtrantes

La conquista y dominio del desierto por parte de los nasca supuso el mantenimiento de un régimen de abastecimiento de agua para soportar los largos meses de sequía entre los periodos de lluvias en la sierra, temporada seca que en la costa peruana se extiende de abril a diciembre. Siendo imposible contar con agua superficial durante gran parte del año, los nascas constru-



## Museo Chileno de Arte Precolombino

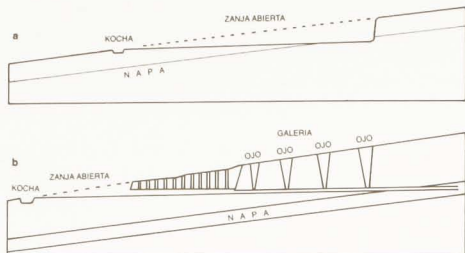


Figura 13  
Corte de un pukio: a. tipo zanja abierta; b. tipo galería  
(según Schreiber & Lancho 1988).

yeron un ingenioso sistema hidráulico que les permitió captar el agua del subsuelo y llevarla a la superficie, donde era almacenada en lagunas (*gochas*) y luego distribuida a los campos de cultivo mediante una compleja red de canales (Fig. 13).

Este sistema hidráulico, mejor conocido como *pukios* o galerías filtrantes de Nasca, comprende una extensa red de galerías subterráneas que fueron construidas haciendo túneles o grandes y profundas zanjas hasta captar el agua de la napa freática,



Figura 14  
"Ojo" o respiradero del pukio de Cantallo, Nasca. Una rampa en espiral  
permite descender al canal subterráneo para extraer agua y limpiar la galería  
(foto: Wilfredo Loayza).

para luego, siguiendo la inclinación del terreno, llevarla hasta la superficie. Muchas de las galerías están revestidas con cantos rodados y techadas con grandes lajas y palos de huarango. Cada 10 o 20 m se construyeron "ojos" o respiraderos para permitir la circulación de aire y la limpieza periódica de los mismos (Fig. 14). Algunas de estas galerías están construidas a más de 10 m de profundidad y su extensión promedio es de 500 m, aunque hay algunas que tienen 200 m y otras hasta 1,5 km de largo, pasando incluso por debajo del cauce de los ríos.

Estos *pukios* o galerías filtrantes están localizados en los valles más secos de la cuenca del Río Grande (Fig. 15) y en la actualidad, aun cuando algunos ya han desaparecido, todavía existen 35 que están en pleno funcionamiento (Schreiber & Lancho 1988: 55).

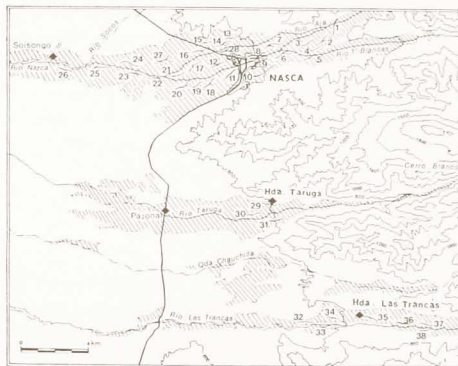


Figura 15  
Mapa de ubicación de los pukios de Nasca.

### RELACION DE PUKIOS

- |                   |                  |                 |
|-------------------|------------------|-----------------|
| 1. Orcona         | 15. Curve        | 28. Cuncumayo   |
| 2. Vifuna         | 16. Anglia       | 29. Taruga      |
| 3. Uchuya         | 17. Llicnas I    | 30. Sta. María  |
| 5. Cantallo       | 18. Huayrona     | 31. San Carlos  |
| 6. La Gobernadora | 19. Majoro Chico | 32. El Pino     |
| 7. Wachuka        | 20. Majoro       | 33. La Joya     |
| 8. Bisambra       | 21. Pikiman      | 34. Kopara      |
| 9. Callanai       | 22. Ocongalla    | 35. Las Trancas |
| 10. Pangaravi 1   | 23. Agua Santa   | 36. Wayuri      |
| 11. Pangaravi 2   | 24. Conventillo  | 37. Pampon      |
| 12. San Marcelo   | 25. Soisonguito  | 38. Totoral     |
| 13. Aja Alto      | 26. Soisongo     |                 |
| 14. Aja           | 27. Achaco       |                 |

## Museo Chileno de Arte Precolombino

Con este sistema hidráulico los valles áridos fueron convertidos en verdes y fértiles oasis, donde se garantizó el cultivo de productos de primera necesidad y a la vez se detuvo el avance del desierto. Entre éstos se incluye una larga lista de plantas alimenticias como el maíz, los frijoles, los pallares, el camote, la yuca, el maní y la achira; árboles frutales como la lúcuma, el pacaé y la guayaba; y entre las plantas de uso industrial destacan el algodón, el ágave y el huarango. A esta amplia gama de productos agrícolas debemos agregar el uso que los nascas hicieron de los camélidos (Valdez 1988), por el aporte que hicieron tanto en lana como en carne para el consumo.

Sin duda los nascas supieron maximizar los limitados terrenos agrícolas de los valles, expandirlos llevando el agua más allá de los límites naturales y aprovechar los recursos de la rica napa freática. Supieron igualmente frenar el avance del desierto, amenaza permanente por los vientos predominantes en la región que transportan diariamente toneladas de arena. Pero este manejo de los recursos hídricos supuso, además de los conocimientos tecnológicos, otro tipo de conocimiento fundamental: el tiempo; vale decir la capacidad de predecir las épocas de avenidas de agua para aprovecharla de la manera más eficiente posible.

### Las Líneas de Nazca

Las Líneas de Nazca están conformadas por un gigantesco conjunto de geoglifos dibujados en el suelo de las pampas de Palpa y San José y en las laderas de los cerros vecinos (Fig. 16). La mayoría está constituida por figuras geométricas, especialmente líneas rectas, algunas de varios kilómetros de largo, que se disponen en distintas direcciones o se entrecruzan entre sí. Otras tienen formas de trapecios, círculos, líneas en zigzag, etc. Un número menor representan inmensas figuras con formas de animales (el mono, el colibrí, el lagarto, la orca), de plantas, e incluso de personajes antropomorfos.

El diseño y construcción de los geoglifos se inicia en la última fase de desarrollo de la cultura Paracas, a la cual se relacionan las figuras antropomorfas, pero la gran mayoría de ellas pertenece a la cultura Nasca. Su elaboración no parece haber sido tan compleja, ya que repite modelos a escala que fueron hechos empleando postes y cuerdas ordenados con un sistema de medición hasta hoy poco conocido (Reiche 1974, 1993). El proceso constructivo fue igualmente simple: el cascajo de piedras oxidadas y de tonalidad oscura que cubre las pampas y laderas de los cerros fue retirado siguiendo los contornos de los dibujos o los trazos de las líneas y trapecios, dejando a la vista la coloración clara del terreno natural a manera de una pizarra gigantesca. Debido a ello las líneas y figuras han soportado el paso del tiempo, gracias a la existencia de una masa de aire que se desplaza a poca altura de la Pampa que permite la circulación de los vientos a nivel del suelo, limpiando constantemente las arenas que se acumulan en la líneas.



*Figura 16  
Una de las líneas de la  
pampa de San José,  
combinando un  
trapecio con una larga  
línea que se proyecta  
hacia el valle  
(foto: Wilfredo Loayza).*

## Museo Chileno de Arte Precolombino

Diversas interpretaciones han sido propuestas para tratar de explicar la existencia y función de este extraordinario complejo de gigantescos dibujos trazados en el desierto. Entre las más interesantes y sugerentes se encuentran aquellas que las consideran como “caminos sagrados” (Mejía Xesspe 1940), como un calendario astronómico (Kosok 1965; Reiche 1968, 1974, 1993), como un mecanismo cultural para invertir en actividades ceremoniales los excedentes productivos y frenar el crecimiento poblacional (Isbell 1978), como un sistema de proto-ceques<sup>42</sup> (Morrison 1977; Aveni 1986), como *chutas* (Urton 1989),<sup>43</sup> como centros de culto al agua y a la fertilidad (Reinhard 1988), como rutas de peregrinaje (Silverman 1990) o como centros de adoración (Rostworowski 1993).

Probablemente casi todas estas hipótesis tienen algo de cierto, si bien la más difundida es aquella de María Reiche, estudiosa y defensora infatigable de las líneas, que, desde los años '40, se ha dedicado a registrar y conservar este inmenso legado de los nascas. La investigadora propone que las líneas principales servían para estudiar el tiempo (las estaciones) y predecir los fenómenos naturales (Reiche 1968, 1974, 1993). En otras palabras, las líneas conformarían un calendario que permitía a los nascas “manejar” el tiempo, para saber con anticipación cuándo ocurrirían las épocas de lluvia o sequía. Teniendo en cuenta la gran importancia que significaba para la sociedad Nasca llevar un control efectivo de los ciclos del agua para mantener el dominio sobre el desierto, la propuesta de Reiche tiene gran sentido, si bien sólo ha podido constatar la orientación astronómica de pocas líneas en relación a la puesta del sol. No obstante, un reciente estudio mostró que un 30% de las líneas evidencian alguna interacción con fenómenos celestes (Aveni 1990).

Por otro lado, es importante considerar también el carácter ceremonial de estas líneas y figuras, hipótesis que si bien originalmente fue propuesta por María Reiche, ha sido desarrollada por otros investigadores. El manejo de los conocimientos astronómicos debió estar en manos de grupos selectos de la sociedad, conocimientos sobre los cuales sustentaban su poder de coerción sobre la población común y que, por tanto, debían ser codificados de manera tal que sólo algunos pudieran acce-

Figura 17  
Efigie de una  
cabeza-trofeo en  
botella con  
asa-puente,  
Col. MChAP N° 22.



der a ellos. La “lectura” de las líneas debió estar acompañada de rituales y ceremonias en determinadas épocas del año –talvez, durante los solsticios y equinoccios– y rodeada de toda una parafernalia que les confiriera un carácter sagrado.

Esta explicación nos ayuda a entender los mecanismos básicos que permitieron la estructuración social y política de la sociedad Nasca, así como los conocimientos y tecnologías que hicieron posible el desarrollo económico exitoso en un entorno natural tan árido. La única manera de sobrevivir en este medio era aprovechando al milímetro las escasas tierras de cultivo y las aun más escasas aguas generadas por las lluvias en la sierra, que sólo bajan a la costa en los meses de verano. Por tanto, poder establecer con anticipación la temporada de lluvias debió ser de gran importancia para la economía local. Debió ser también la base del poder de la clase dominante, aquella que vivía en centros ceremoniales como Cahuachi, “sacerdotes” investidos de un poder oculto y sobrenatural que les permitía “leer” los mensajes de la pampa, causando una gran impresión en el común de los mortales.

### LOS CAZADORES DE CABEZAS

La existencia de “cabezas-trofeo”, “cabezas rituales” o simplemente cabezas humanas decapitadas, es otro de los aspectos



## Museo Chileno de Arte Precolombino

que atraen la atención en la cultura Nasca (Fig. 17). Si bien su práctica es una manifestación cultural que se da en muchas sociedades andinas y sus antecedentes se encuentran incluso en tiempos anteriores a Chavín (Lumbreras 1974), el interés por la obtención de cabezas humanas se incrementó notablemente en la costa sur al final del Período Formativo, en la fase Paracas Necrópolis, teniendo un impulso dramático durante el desarrollo de la sociedad Nasca.

Aunque algunos estudiosos consideran que las cabezas-trofeo son el producto de la decapitación de enemigos en guerras o conflictos interétnicos (e.g., Uhle 1901; Kroeber 1944; Proulx 1989), otros hacen notar que éstas fueron obtenidas tanto de hombres como de mujeres, de diferentes edades y con fines de culto, en un proceso ritual que se iniciaba con el corte de la cabeza y culminaba, previo proceso de preparación, con su deposición en lugares "sagrados" o especiales, en calidad de "cabeza-trofeo" (e.g., Coelho 1972; Baraybar 1987; Silverman 1988).

La preparación de la cabeza cortada consistía en vaciar la masa encefálica haciendo una ampliación del *Foramen magnum*. Después se rellenaba la boca y los ojos con algodón, tejidos o fibra vegetal y luego se cosían estas aberturas con agujas de cactus. Al final, se hacía un agujero en la frente por donde se pasaba una cuerda. Una vez terminada la preparación, por lo general la cabeza era cuidadosamente envuelta en tejidos finos

y puesta en lugares especiales de los templos o simplemente colgada en algún poste.

Si bien esta práctica comúnmente está relacionada con grupos de nivel tribal, en el caso de Nasca se trata de una sociedad compleja bien organizada y con un alto nivel de desarrollo. Debido a que en la iconografía las cabezas cortadas se encuentran en directa relación con seres sobrenaturales, como el Ser Antropomorfo (identificado como un sacerdote enmascarado) u otras divinidades secundarias como la Orca, la Arpía y el Pájaro Horrible, pudo tratarse de una práctica para mantener el orden social impuesto por la clase dominante (Fig. 18). Las ceremonias que conducían al corte de la cabeza habrían estado a cargo de sacerdotes-chamanes imbuidos de una profunda concepción religiosa relacionada con la fertilidad de la tierra, en contraste con la escasez objetiva de recursos, dadas las limitaciones del medio ambiente.

Su profusa manifestación en las fases tardías de Nasca, donde aparece en la iconografía asociada a guerreros o simples seres humanos, representaría sólo la descomposición de ese orden y su consiguiente profanación por los líderes de la sociedad, quienes, sin embargo, mantuvieron las cabezas cortadas en un ambiente rodeado de sacralidad y poder sobrenatural que manipulaban a su favor.

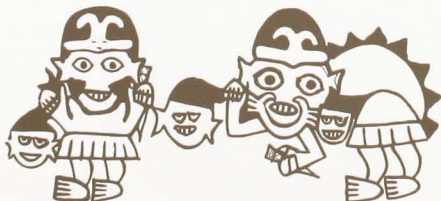


Figura 18 a. Escena de cabezas-trofeo asociadas a personajes míticos, fase Nasca 3.



Figura 18 b. Escena de "captura" de cabezas, Nasca 7.

## Museo Chileno de Arte Precolombino

### RELACIONES Y CONTACTOS

Como se dijo antes, el desarrollo de la sociedad Nasca ocurre en un período de fuerte regionalización cultural en los Andes Centrales, cuando cesó la influencia de Chavín. Desde entonces, las nuevas culturas regionales basaron su desarrollo en los recursos y posibilidades que les brindaba cada una de las regiones. En este proceso, determinadas culturas se hacen más prósperas que otras, destacando de modo particular sociedades como Moche, Nasca y Tiwanaku.

Inicialmente el proceso de regionalización condujo a una suerte de aislamiento cultural, que limitó notablemente las posibilidades de contacto e intercambio entre ellas, incluso en la relación entre costa y sierra, sin duda más activa y de mayor importancia que las relaciones costa-costa. En el caso de Nasca, esto es menos evidente si tenemos en cuenta que su territorio no es del todo costero, sino también en parte serrano. Tal condición les permitió a sus habitantes acceder más fácilmente a recursos que no existían en la costa.

Cuando los procesos regionales se consolidaron empezó la ampliación de las fronteras, inicialmente limitada a dos o tres valles, en un afán de ganar nuevos espacios para satisfacer las nuevas necesidades y lograr el dominio de un vasto territorio. En este momento es cuando se reinician los contactos y relaciones con otros pueblos, tanto entre costeros y serranos como entre aquellos establecidos sólo en la costa o en la sierra. Aunque esto no ocurre simultáneamente en todas partes, la investigación arqueológica indica que hacia el año 500 de nuestra era varias culturas regionales habían reanudado sus contactos.

Como hemos visto, en la costa sur se observa el inicio de relaciones entre Nasca (costa) y Huarpa (sierra) en la fase Nasca 6, las que son intensificadas notablemente en Nasca 7. Estas relaciones han sido ampliamente documentadas en cuanto a la producción de bienes y al intercambio de productos y tecnologías (ver Menzel 1964; Knoblock 1983; Paulsen 1983; Silverman 1988; Isla y Ruales 1992). Si bien durante el inicio del desarrollo Nasca existen evidencias de contactos entre esta cultura y la de Lima, de la costa central del Perú, aún no hay evidencias sólidas

que demuestren lo mismo para las épocas Media y Tardía. En cambio, sí se tienen evidencias de contactos entre Nasca y la cultura Moche, de la costa norte, desde fines de Nasca 6 y especialmente en Nasca 7 (Patterson 1966; Paulsen 1986).

Los contactos entre Nasca y Moche ocurren casi al final de su desarrollo autónomo (en Nasca 7 y Moche IV), momento cuando ambas alcanzan su mayor expansión regional. Por un lado, Nasca ocupaba un extenso territorio entre los valles de Ica y Acarí; por otro, Moche tenía sus dominios en la costa norte desde Lambayeque hasta Nepeña (Proulx 1973). Esta conexión

*Figura 19 a.  
Cerámica Nasca 8  
o Loro, que  
combina el estilo  
Nasca con el  
Huarpa. Col.  
MCBAP N° 297.*



*Figura 19 b.  
Cerámica Nasca 9 o  
Chakipampa (Wari).  
Col. Museo Francisco  
Fonck.*

## Museo Chileno de Arte Precolombino

ha sido observada sólo a nivel iconográfico; al parecer, Moche influenció el desarrollo de ciertos temas en el arte Nasca, especialmente aquellos escenográficos y de carácter militar (Paulsen 1986). Tales temas son los más selectos del arte Moche y sugieren que el contacto habría sido entre personajes (posiblemente *curacas*) de gran prestigio. Apparently, la conexión fue en una sola dirección; es decir, la sociedad Nasca fue la que recibió la influencia Moche y no a la inversa.

Aun cuando no existen evidencias Moche en la costa central del Perú, éstas sí se encontraron en islas de la costa sur, frente a Chincha y Pisco, donde habría existido una colonia de la cultura norteña dedicada a la explotación de los depósitos de guano de aves marinas (Kubler 1948). Se piensa que esta zona debió ser el lugar de contacto entre Nasca y Moche, a pesar de que las evidencias Nasca también son escasas allí. Sea como sea y si bien las relaciones y contactos entre las culturas regionales fueron parcialmente interrumpidas en distintos momentos del proceso histórico y tuvieron rasgos especiales en cada región, éstas nunca fueron dejadas de lado por la importancia que tuvieron estas conexiones en el marco de la complementariedad económica de las sociedades andinas.

### EL FIN DE NASCA

Todo parece indicar que, alrededor del año 700, la sociedad Nasca fue sometida por poblaciones procedentes de Ayacucho, sus vecinos de la sierra central del Perú, a través de un proceso todavía no muy claro. Como ya se ha señalado, las evidencias arqueológicas indican que hacia finales de la fase Nasca 6 se iniciaron vínculos económicos con los pueblos Huarpa por medio del intercambio de productos, los que se intensifican durante la fase Nasca 7. Esto coincide con un decaimiento tecnológico de la artesanía Nasca y un mejoramiento de las artesanías serranas. Así, la cerámica Nasca pierde su policromía y la belleza de sus formas, al mismo tiempo que, en un proceso inverso, la cerámica ayacuchana comienza a ser policroma y tecnológicamente mejor elaborada.

Este momento parece coincidir con un proceso de migración de poblaciones serranas hacia la costa, afectando drásticamente el normal desarrollo de Nasca, ya que se observa un desplazamiento de la población local hacia las partes bajas de la cuenca del Río Grande y sobre todo a los valles vecinos, como Ica y Acari. Más aun, durante la fase Nasca 7 se establecen en estos valles grandes asentamientos, como Pampa de La Tinguiña y Chaviña, respectivamente, mientras que en los valles de Nazca desaparecen los asentamientos complejos.

Coincidiendo con el final de la cultura Nasca, aparece un nuevo tipo de centro urbano en el valle de Las Trancas, ejemplificado por el asentamiento Huaca del Loro, que está conformado por un conjunto de grandes recintos de planta cuadrangular en directa relación con un pequeño templo de forma circular. Las construcciones son hechas de piedra enlucida con barro y pintadas de color rojo. La cerámica y tejidos de esta época han sido atribuidos a una fase 8, suponiéndose inicialmente que eran parte de la cultura Nasca. Sin embargo, sus características demuestran que se trata de una nueva y distinta tradición cultural, por lo que se prefiere llamarla simplemente Loro. Ella marca el fin de Nasca y el inicio de un nuevo período histórico, Wari, con características completamente distintas a las del período anterior (Fig. 19).

Con el término de Nasca culmina uno de los períodos más sobresalientes del antiguo Perú. Las prácticas y costumbres de los antiguos pobladores costenos se ven reemplazadas por otras provenientes de la sierra, aparece una nueva forma de organizar la sociedad, y de manifestar sus ideas y creencias. Los viejos dioses pierden su poder y son sustituidos por otros y con ellos desaparece para siempre la policromía del desierto.



## Museo Chileno de Arte Precolombino

### NOTAS

- <sup>1</sup> Para diferenciar la cultura Nasca del nombre del lugar o valle, la primera es escrita con "s" y los segundos con "z". Cuando Nasca es usado como gentilicio, van todas las letras en minúsculas.
- <sup>2</sup> En realidad, existen discrepancias en torno a la fecha de inicio de la cultura Nasca. Si bien algunos fechados radiocarbónicos arrojan una antigüedad de 350 a.C., aquellos obtenidos por el método de la termoluminiscencia se aproximan más al comienzo de nuestra era. Por ello, preferimos asignar a dicho inicio una fecha más conservadora, hasta que se cuente con información cronológica más consistente. Por otro lado, 14 fechados radiocarbónicos para Nasca 3 sitúan a esta fase entre 50 y 150 d.C.
- <sup>3</sup> Los conocimientos que tenemos hoy en día sobre la cultura Nasca son el resultado de investigaciones iniciadas a principios de siglo (1901), cuando el arqueólogo alemán Max Uhle realizó excavaciones en el oasis de Ocucaje, valle de Ica (cf. Proulx 1970). Entre esa fecha y 1932, las investigaciones estuvieron orientadas principalmente a la excavación de cementerios, en busca de tumbas, con cuyos hallazgos se formaron las primeras colecciones de cerámica Nasca que hoy se encuentran en diversos museos del Perú y el extranjero. En esta etapa destacan también los trabajos de Farabee (cf. Mason 1926), Kroeber (cf. Carmichael 1988), Tello (Tello & Mejía Xesspe 1967) y Ubbelohde-Doering (Neudecker 1979), arqueólogos nacionales y extranjeros que cimentaron las bases de la arqueología peruana. En una segunda etapa, entre 1952 y 1959, las investigaciones tuvieron un especial interés en la definición de una cronología relativa para la cultura Nasca. Los trabajos más importantes fueron los de Strong (1957) en la región de Nazca y los de investigadores de la Universidad de California en otros valles de la costa sur (Rowe 1956, 1960; Menzel, Rowe & Dawson 1964; Menzel & Ridell 1986). Entre ellos sobresale, sin duda alguna, la secuencia estilística en base a la cerámica elaborada para el valle de Ica (Menzel, Rowe & Dawson 1964) que hasta el día de hoy constituye una suerte de columna cronológica referencial para esta parte de los Andes. A partir de la década de los '80, las investigaciones se orientan principalmente al análisis de los patrones de asentamiento, de los patrones funerarios y, en general, a la reconstrucción de la organización social de la cultura Nasca. En este contexto destacan los trabajos de Massey (1986), Silverman (1986, 1993a, 1993b), Kowta (1987), Schreiber y Lancho (1988), Carmichael (1988) y Browne (1992).
- <sup>4</sup> Nasca Temprano incluye lo que Strong (1957) denominó Período "Proto-Nazca", que corresponde a la Época I de Lumbreras (1974).
- <sup>5</sup> Quincha: paredes hechas con caña (carrizo) amarradas con sogas y revestidas de barro. Sirvieron como base de la construcción de las aldeas rurales y aún hoy siguen en uso en distintos valles de la costa peruana.
- <sup>6</sup> Las construcciones más tempranas de Cahuachi se caracterizan por el uso de grandes paredes hechas con adobes cónicos.
- <sup>7</sup> En realidad, la frontera sur de la cultura Nasca está aún por definirse. Si bien se acepta que es el valle de Acari, en la década del '60 H. Disselhoff encontró ocupaciones Nasca Temprano en el valle de Camaná, al norte de Arequipa, en los sitios Cabezas Achatadas y Huacapuy, materiales que se encuentran en el Museo de la Universidad San Agustín de Arequipa.
- <sup>8</sup> La palabra *pukio* o puquio deriva del vocablo quechua *pukiu*, que significa manantial o pozo de agua. Los *pukios* de Nasca constituyen un sistema de ingeniería hidráulica único en el continente, que fue construido por los habitantes de Nasca hace más de 1500 años.
- <sup>9</sup> Curaca: señor o jefe principal de un pueblo. Su existencia data de tiempos anteriores al Imperio Inka.
- <sup>10</sup> A pesar de que son numerosos los objetos de oro en esta cultura, se conoce tan sólo una tumba excavada científicamente con presencia de ellos. La excavó Julio C. Tello en 1927 en el sitio de Puente Gentil, valle de Santa Cruz. A 7 metros de profundidad, Tello encontró -entre otros objetos- el cuerpo de un individuo con tejidos deteriorados asociados a 48 piezas de cerámica y seis camélidos, en donde sobresalían una máscara y una nariguera de oro. Las características del entierro permiten proponer que se trataba de un personaje perteneciente a la élite de la sociedad Nasca.
- <sup>11</sup> "Lomas" es el nombre con el que se conoce en la costa peruana a un fenómeno estacional típico del litoral. Durante los meses de invierno la costa se ve cubierta con un manto de niebla que genera una vegetación eventual. Investigaciones arqueológicas han demostrado que las lomas fueron un recurso productivo renovable de gran importancia para la economía de las poblaciones costeras prehispánicas.
- <sup>12</sup> La palabra *ceque* significa "raya" en lengua quechua. Distribuidas radialmente en torno al Cusco, semejaban un gigantesco *quipu*.
- <sup>13</sup> *Chuta* es una palabra quechua que sirve para identificar unidades de territorios sociales establecidas durante trabajos comunales.



# Museo Chileno de Arte Precolombino

## REFERENCIAS

- AVENI, Anthony F.  
1986 The Nazca Lines: Patterns in the Desert. *Archaeology* 39: 32-39.
- 1990 Order in the Nazca Lines. En: *The Lines of Nazca*. Philadelphia: Memoirs of the American Philosophical Society, vol. 183.
- BARAYBAR, José P.  
1986 Cabezas trofeo Nasca: Nuevas evidencias. *Gaceta Arqueológica Andina* 15: 6-10. Lima, Instituto Andino de Estudios Arqueológicos.
- Browne, David M.  
1992 Further archaeological reconnaissance in the Province of Palpa, Department of Ica, Perú. En: *Ancient America, Contributions to New World Archaeology*; Nicholas J. Saunders, Ed. Oxbow Monograph 24: 77-116.
- CARMICHAEL, Patrick H.  
1988 Nasca mortuary customs: Death and ancient society on the South Coast of Perú. Tesis de Doctorado, Departamento de Arqueología, Universidad de Calgary, Canadá.
- COELHO, Vera P.  
1972 Enterramentos de cabeças da cultura Nasca. Tesis de Doctorado presentada al Departamento de Comunicaciones y Artes de la Universidad de Sao Paulo.
- ISELL, William  
1978 The prehistoric ground drawings of Perú. *Scientific American* 239 (4): 140-153.
- ISLA, Johny & Mario RUALES  
1992 De Nasca a Wari. Manuscrito.
- KNOBLOCK, Patricia  
1983 A study of the Andean Huari ceramics from the Early Intermediate Period to Middle Horizon Epoch 1. Ph.D. dissertation, Department of Anthropology, State University of New York at Binghamton.
- KOSOK, Paul  
1965 *Life, land and water in Ancient Perú*. New York: Long Island University Press.
- KOWTA, Makoto  
1987 *An introduction to the archaeology of the Acari Valley in the South Coast Region of Perú*. Sacramento: California Institute for Peruvian Studies.
- KROEBER, Alfred L.  
1944. *Peruvian archaeology in 1942*. New York: Viking Fund Publications in Anthropology Nº 4.
- KUBLER, George  
1948 Towards absolute time: Guano archaeology. En: *A reappraisal of Peruvian archaeology*, W. Bennett, Ed. Memoirs of the Society for American Archaeology Nº 4.
- LUMBREAS, Luis G.  
1974 *The peoples and cultures of Ancient Perú*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press.
- MASON, J. Alden  
1926 Dr. Farabee's last journey. *The Museum Journal* 17 (2): 128-165.
- MASSEY, Sarah A.  
1986 The Early Nasca occupation of the Upper Ica Valley. Ponencia presentada en el 51st Annual Meeting of the Society for American Archaeology, New Orleans, Louisiana.
- MEJIA XESPE, Toribio  
1940 Acueductos y caminos antiguos de la hoya del Río Grande de Nazca. En: *Actas y Trabajos Científicos del XXVII Congreso Internacional de Americanistas* (Lima, 1939), vol. 1: 559-569, Lima.
- MENZEL, Dorothy & Francis A. RIDDEL  
1986 *Archaeological investigations at Tambo Viejo, Acari Valley, Perú 1954*. Sacramento: California Institute for Peruvian Studies.
- MENZEL, Dorothy; John H. ROWE & Lawrence DAWSON  
1964 *The Paracas pottery of Ica: A study in style and time*. Berkeley: University of California Publications in American Archaeology and Ethnology Nº 50.
- MORRISON, Tom  
1977 *Pathways to the gods: The mystery of the Nasca lines*. Lima: Andean Air Mail & Peruvian Times Publishers.
- NEUDECKER, Angelika  
1979 *Archaeologische Forschungen im Nazca-Gebeit, Perú*. Munich: Ludwig-Maximilians-Universität zu München.
- PATTERSON, Thomas C.  
1966 *Pattern and process in the Early Intermediate Period pottery of the Central Coast of Perú*. Berkeley / Los Angeles: University of California Publications in Anthropology Nº 3.
- PAULSEN, Allison C.  
1983 Huaca de Loro revisited: The Nasca-Huarpa connection. En: *Investigations of the Andean Past: Papers from the First Annual Northeast Conference on Andean Archaeology and Ethnology*; D. Sandweiss, Ed., pp. 98-112, Ithaca, New York.
- 1986 A Moche-Nasca connection. Ponencia presentada en el 51st Annual Meeting of the Society for American Archaeology, New Orleans, Louisiana.

# Museo Chileno de Arte Precolombino

- PROULX, Donald A.  
1970 *Nasca gravelots in the Uble Collection from the Ica Valley, Perú.* Amherst: Department of Anthropology, University of Massachusetts.
- 1973 Archaeological investigations in the Nepeña Valley, Perú. *Research Report 13*, Department of Anthropology, University of Massachusetts, Amherst.
- 1989 Nasca throphy heads: Victims of warfare or ritual sacrifice? En: *Cultures in conflict: Current archaeological perspectives*, D. C. Tkaczuk & B. C. Vivian, Eds., pp. 73-85. Calgary: Proceedings of the Annual Chacmool Conference, University of Calgary Archaeological Association.
- REICHE, Maria  
1968 *Mystery on the desert.* Stuttgart: Heinrich Fink Gmb.
- 1974 *Peruvian ground drawings.* Munich: Kunstraum München E.V.
- 1993 *Contribuciones a la geometría y astronomía en el antiguo Perú.* Lima: Asociación Maria Reiche para la Conservación de las Líneas de Nasca y Epigrafe Editores S.A.
- REINHARD, Johann H.  
1988 *The Nazca lines: A new perspective on their origin and meaning.* Lima: Editorial Los Pinos.
- ROSTWOROWSKI, Maria  
1993 El dios Con y el misterio de la pampa de Nasca. *Latin American Indian Literatures Journal* 9 (1): 21-30, Pennsylvania State University.
- ROWE, John H.  
1956 Archaeological explorations in Southern Perú. *American Antiquity* 22: 135-151.
- 1960 Nuevos datos relativos a la cronología del estilo Nasca. En: *Antiguo Perú: espacio y tiempo*, pp. 29-45. Lima: Editorial Mejía Baca.
- SCHREIBER, Katharina & Josué LANGHO  
1988 Los pukios de Nasca: Un sistema de galerías filtrantes. *Boletín de Lima* 10 (59): 51-62, Lima, Editores Los Pinos.
- SILVERMAN, Helaine I.  
1985 Monumentos y monumentalidad. *Anthropologica* 3: 247-259, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- 1986 Cahuachi: An Andean ceremonial center. Ph.D dissertation, Department of Anthropology, University of Texas, Austin. Ann Arbor: University Microfilms.
- 1988 Nasca 8: A reassessment of its chronological placement and cultural significance. En: *Multidisciplinary studies in Andean Anthropology*, V. J. Vitzthum, Ed., pp. 23-32. Ann Arbor: Michigan Discussion in Anthropology Nº 8, Dept. of Anthropology, University of Michigan.
- 1990 Beyond the pampa: The geoglyphs in the valleys of Nasca. *National Geographic Research* 6 (4): 435-456.
- 1993a Patrones de asentamiento en el valle de Ingenio, cuenca del Río Grande de Nazca: Una propuesta preliminar. *Gaceta Arqueológica Andina* 23: 103-124, INDEA, Lima.
- 1993b *Cahuachi in the Ancient Nasca world.* Iowa: University of Iowa Press.
- SILVERMAN, Helaine & José PINEDA  
1986 Modelos espaciales y geoglifos de la cultura Nasca. *DAU, Documentos de Arquitectura y Urbanismo* 1 (1): 15-21, Instituto de Investigación de Arquitectura y Urbanismo, Lima.
- STRONG, William D.  
1957 *Paracas, Nazca and Tiabuanacoid cultural relationships in South Coastal Perú.* Memoirs of the Society for American Archaeology Nº 13, The Society for American Archaeology, Salt Lake City, Utah.
- TELLO, Julio C. & Toribio MEJÍA XESPE  
1967 Historia de los Museos Nacionales del Perú 1822-1946. *Arqueológicas* 10, 268 págs. Lima: Museo Nacional de Antropología y Arqueología & Instituto y Museo de Arqueología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- UHLE, F. Max  
1901 Die deformierten kopfe von peruanischen mumien und die Uta-Krankheit. *Verhandlung en der Berliner Besselschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte, Jahrgang*, 33: 404-408, Berlin.
- URTON, Gary  
1984 Chuta: El espacio de la práctica social en Pacariqtambo, Perú. *Revista Andina* 3: 7-43, Cusco, Centro Bartolomé de las Casas.
- VALDEZ, Lidio  
1988 Los camélidos en la subsistencia Nasca: El caso de Kawachi. *Boletín de Lima* 57: 31-35, Lima, Editorial Los Pinos.
- WALLACE, Dwight.  
1986 The Topará tradition: An overview. En: *Perspectives on Andean prehistory and protobistory*, D. H. Sandweiss & D. P. Kvietog, eds., pp. 35-48. Ithaca: Cornell University Latin American Studies Program.



*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.<sup>1</sup> Yacovleff fue un conocedor de las obras Nasca,<sup>2</sup> 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 vengejos anuncian la época húmeda,<sup>3</sup> las cabezas trofeos son



como los frutos de la tierra.<sup>4</sup> Sin embargo, es su especial preocupación por la representación de las aves lo que define nuestro campo de indagación (Fig. 2). El conocía la predilección de los artesanos Nasca por estos animales –cuestión que ha sido notada recientemente por otros investigadores–<sup>5</sup> 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,<sup>6</sup> capaces de estructurar órdenes y asociaciones pertinentes a la cultura de sus productores.<sup>7</sup> En el arte del Renacimiento,<sup>8</sup> 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.<sup>9</sup> 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,<sup>10</sup> quienes han distinguido por lo menos nueve fases estilísticas<sup>11</sup> 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 abigarrados<sup>12</sup> y aceptan influencias foráneas,<sup>13</sup> se abandonan aldeas y centros ceremoniales<sup>14</sup> y se rediseña el patrón habitacional en función de nuevas tecnologías de canalización e irrigación.<sup>15</sup> 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.<sup>16</sup> 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).<sup>17</sup> 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"),<sup>18</sup> 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. Proulx<sup>19</sup> 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,<sup>20</sup> 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.<sup>21</sup> 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).<sup>22</sup>

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.<sup>23</sup> Hay que insistir en este rasgo

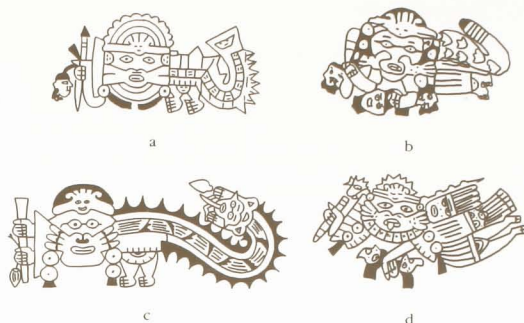


Figura 10  
El Ser Antropomorfo en sus versiones a. Orca (según Yacovleff 1932b: fig. 12f);  
b. Gato Moteado (según Wolfe 1981: fig. 200);  
c. Criatura Serpentina (según Yacovleff 1932b: fig. 1b); y  
d. Pájaro Horrible (según Wolfe 1981: fig. 192).



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".<sup>24</sup> 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 Nazca<sup>25</sup> 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 AGRICOLAS (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

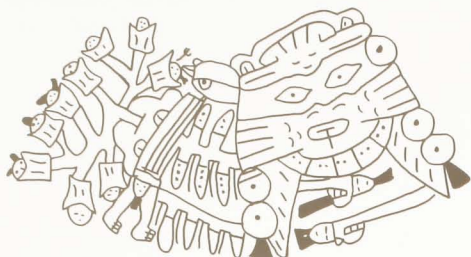


Figura 13  
*Ser Antropomorfo con cabeza-trofeo germinando una planta de maíz*  
(según Blasco & Ramos 1986: 414).

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,<sup>26</sup> 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 funerarios<sup>27</sup> o consumida en las actividades propias de los centros ceremoniales.<sup>28</sup>

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 pirámides<sup>29</sup> 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,<sup>30</sup> 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 peregrinación<sup>31</sup> 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.<sup>32</sup> 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.<sup>33</sup> 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,<sup>34</sup> 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".<sup>35</sup> 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...<sup>36</sup>

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".<sup>37</sup> 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).<sup>38</sup> 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".<sup>39</sup> 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),<sup>40</sup> 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

- <sup>1</sup> Proulx (1983: 91).
- <sup>2</sup> Yacovleff (1931; 1932a; 1932b; 1933) y Yacovleff y Herrera (1934, 1935).
- <sup>3</sup> Yacovleff (1931: 28).
- <sup>4</sup> Yacovleff (1933: 62).
- <sup>5</sup> Por ejemplo, Ramos y Blasco (1977) y Wolfe (1981).
- <sup>6</sup> Gallardo, Mege, Martínez y Cornejo (1990).
- <sup>7</sup> 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).
- <sup>8</sup> 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.
- <sup>9</sup> 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.
- <sup>10</sup> Una síntesis de las distintas clasificaciones y secuencias estilísticas en Rowe (1960) y Lumbreras (1976:123).
- <sup>11</sup> Ver nota anterior.
- <sup>12</sup> Roark (1965) ha estudiado en detalles estas variaciones estilísticas.
- <sup>13</sup> Proulx (1994).
- <sup>14</sup> Silverman (1993a y 1993b).
- <sup>15</sup> Schreiber y Lanco (1995).
- <sup>16</sup> Un definición extensa de esta figuras míticas en Yacovleff (1932b), Sawyer (1966), Roark (1965), Wolfe (1981) y para un síntesis de éstas Proulx (1983).
- <sup>17</sup> 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.
- <sup>18</sup> Wolfe (1981: 18).
- <sup>19</sup> Proulx (1983: 95).
- <sup>20</sup> Ver Lumbreras y Guillén (Op.cit.: Fig. 26).
- <sup>21</sup> Yacovleff (1932b: 130).
- <sup>22</sup> Yacovleff (Op.cit.: 146).
- <sup>23</sup> Canto, Ruiz y Yáñez (1990).
- <sup>24</sup> Canto, Ruiz y Yáñez (Op.cit.: 4).
- <sup>25</sup> Ver por ejemplo, Neira y Avendaño (1972/1973); Baraybar (1987) y Browne, Silverman y García (1993).
- <sup>26</sup> P.e., Silverman (1993b), Schreiber y Lanco (1995).
- <sup>27</sup> Ver Carmichael (1988: 211) y Silverman (1993a: 195 y ss.).

# Museo Chileno de Arte Precolombino

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





*Ser Antropomorfo, fase 5  
(según Proulx, 1991: fig. 176).*

## SELECCION

**Museo Chileno  
de Arte Precolombino**

---

**Botella asa-puente: mujer**

Nasca tardío

Arcilla

Alto: 221 mm

Colección Museo Chileno de Arte Precolombino N° 466



**Museo Chileno  
de Arte Precolombino**

---

**Vaso policromo: guerreros**  
Nasca tardío  
Arcilla  
Alto: 211 mm  
Colección Carlos Cardoen N° 2289





**Escudilla policroma: ronda de zorros**

Nasca temprano

Arcilla

Alto: 108 mm

Colección Heberling s/n



**Museo Chileno**  
**de Arte Precolombino**

---

**Banda en tapicería**  
Nasca tardío  
Fibra de camélido  
Largo: 1395 mm, ancho: 140 mm  
Colección Museo Chileno de Arte Precolombino N° 901





**Museo Chileno**  
**de Arte Precolombino**

---

**Botella asa-puente: picaflores**

Nasca temprano

Arcilla

Alto: 200 mm

Colección Museo Chileno de Arte Precolombino N° 288



**Museo Chileno**  
**de Arte Precolombino**

---

**Cuenco policromo: cabeza con ojos de halcón**

Nasca medio

Arcilla

Alto: 82 mm

Colección Museo Chileno de Arte Precolombino N° 2848





**Museo Chileno**  
**de Arte Precolombino**

---

**Vaso policromo: guerrero**

Nasca tardío

Arcilla

Alto: 155 mm

Colección Museo Chileno de Arte Precolombino N° 285



**Museo Chileno**  
**de Arte Precolombino**

---

**Botella asa-puente: Gato Motecado**  
Nasca temprano  
Alto: 190 mm  
Colección Carlos Cardoen N° 2261





**Museo Chileno  
de Arte Precolombino**

---

**Botella asa-puente antropomorfa**  
Nasca tardío  
Arcilla  
Alto: 150 mm  
Colección Museo Chileno de Arte Precolombino N° 2847



**Museo Chileno**  
**de Arte Precolombino**

---

**Botella asa-puente antropomorfa**

Nasca medio/tardío

Arcilla

Alto: 177 mm

Colección Carlos Cardoen N° 4137





**Museo Chileno**  
**de Arte Precolombino**

---

**Manto con borde anillado tubular**

Nasca

Fibra de camélido y algodón

Largo: 1500 mm Ancho: 670 mm

Colección Museo Chileno de Arte Precolombino N° 2831



**Museo Chileno**  
**de Arte Precolombino**

---

**Escudillas policromas: Orcas**

Nasca temprano

Arcilla

Alto: 90 mm

95 mm

Colección Museo Chileno de Arte Precolombino N° 467 y 468





**Museo Chileno**  
**de Arte Precolombino**

---

**Figurilla femenina**

Nasca medio/tardío

Arcilla

Alto: 164 mm

Colección Museo Chileno de Arte Precolombino N° 907



**Museo Chileno  
de Arte Precolombino**

---

**Vaso policromo: huarangos**  
Nasca medio  
Arcilla  
Alto: 95 mm  
Colección Carlos Cardoen N° 2270





**Museo Chileno  
de Arte Precolombino**

---

**Tambor policromo**  
Nasca tardío  
Arcilla  
Largo: 300 mm  
Colección Museo Chileno de Arte Precolombino N° 2946



**Museo Chileno**  
**de Arte Precolombino**

---

**Bolsa**  
Nasca

Pelo de camélido

Largo: 420 mm

Colección Museo Chileno de Arte Precolombino N° 2766





**Museo Chileno**  
**de Arte Precolombino**

---

**Escudilla policroma: pallares y peces**  
Nasca temprano  
Arcilla  
Alto: 70 mm  
Colección Carlos Cardoen N° 2304



**Museo Chileno  
de Arte Precolombino**

---

**Vaso retrato**  
Nasca tardío  
Arcilla  
Alto: 128 mm  
Colección Carlos Cardoen N° 2280





**Museo Chileno**  
**de Arte Precolombino**

---

**Cuenco policromo: peces**

Nasca temprano

Arcilla

Alto: 132 mm

Colección Museo Chileno de Arte Precolombino N° 2509



**Museo Chileno  
de Arte Precolombino**

---

**Botella asa-puente: Ser Antropomorfo**

Nasca medio

Arcilla

Alto: 198 mm

Colección Museo Chileno de Arte Precolombino Nº 2606





**Museo Chileno**  
**de Arte Precolombino**

---

**Manto: teñido por reserva**  
Nasca-Wari  
Fibra de camélido  
Largo: 2380 mm Ancho: 1260 mm  
Colección Museo Chileno de Arte Precolombino N° 2833



**Museo Chileno**  
**de Arte Precolombino**

---

**Botella asa-puente: ronda de decapitados**  
Nasca tardío  
Arcilla  
Alto: 147 mm  
Colección Museo Chileno de Arte Precolombino N° 293







**Museo Chileno**  
**de Arte Precolombino**

---

**Vaso retrato**  
Nasca medio/tardío  
Alto: 140 mm  
Colección Carlos Cardoen Nº 2295



**Museo Chileno**  
**de Arte Precolombino**

---

**Botella asa-puente: Pájaro Horrible**

Nasca medio

Arcilla

Alto: 200 mm

Colección Museo Chileno de Arte Precolombino N° 1634





**Museo Chileno**  
**de Arte Precolombino**

---

**Hondas**

Nasca

Fibra de camélido

Largo: 3120 mm

2740 mm

Colección Museo Chileno de Arte Precolombino N° 2926 y 2927



**Museo Chileno**  
**de Arte Precolombino**

---

**Botella asa-puente: tejedora**

Nasca tardío

Arcilla

Alto: 216 mm

Colección Museo Chileno de Arte Precolombino N° 315





**Museo Chileno**  
**de Arte Precolombino**

---

**Vaso policromo: Orca con fauces sangrantes**

Nasca tardío

Arcilla

Alto: 100 mm

Colección Museo Chileno de Arte Precolombino N° 2845







*Ser Antropomorfo, fase 5  
(según Proulx 1991: fig. 172).*

## TESTIMONIO DE RIQUEZA Y DIVERSIDAD DE FORMAS DE PENSAMIENTO TECNOLÓGICO EN LOS TEXTILES DE LA CULTURA NASCA

PAULINA BRUGNOLI B., SOLEDAD HOCES DE LA GUARDIA CH.,  
ANGEL ANTONELLI G., PAULINA JELVEZ H.

Investigadores del Museo Chileno de Arte Precolombino.



## Museo Chileno de Arte Precolombino

### INTRODUCCION

La tradición de la actividad textil en los Andes tiene antecedentes en los hallazgos de cestería, cuerdas y esteras en fibras vegetales duras en la cueva de Guitarrero (8000 a.C.), Chinchiro (6000 a.C.), La Paloma (5000 a.C.) y los textiles de Huaca Prieta (3100 a.C.). Estos hallazgos dan cuenta de la existencia de los textiles en la etapa que antecedió a la cerámica en los Andes.

En este largo recorrido de ejercicio tecnológico y de percepción visual para representar imágenes, los textiles han sido soportes de la cultura visual y han condicionado la representación de los iconos, dada la particular construcción del tejido.

Con las estructuras textiles se generan imágenes y especialmente con las del tejido a telar, que actúa como un ordenador de doble entrada: urdimbres y tramas. El espacio visual para definir la imagen está determinado por el número de hilos necesarios, sus probabilidades de entrelazamiento y sus combinatorias. Son muchos los modos de construir estructuras, los que percibimos como diferencias texturales que distinguen una figura de su fondo. El pleno dominio de este lenguaje textil se observa ya en los textiles de Huaca Prieta, tejidos en técnica de torzal (Bird et al. 1985).

Dado el carácter estricto de la construcción textil, es necesario reflexionar sobre las imposiciones de las técnicas textiles sobre las imágenes. El tejedor se ve obligado a sintetizar y simplificar las imágenes, debe memorizar un patrón y a la vez lograr una legibilidad que excluya la duda o el error. De esta manera "la imagen icónica evoluciona hacia la representación codificada, con un verdadero alfabeto en el último estadio" (Groupe 1993).

La existencia de estas imágenes y, por lo tanto, de esta forma de pensamiento, influirá y será influida en las posteriores representaciones en la cerámica y otros medios, como es el caso del mural Moche de Huaca de la Luna, en el que el personaje aparece inscrito en una retícula, como un tejido traspasado a otro soporte.

El universo textil se caracteriza por su riqueza estructural y cromática. En ese sentido, la cultura Nasca presenta una exuberante y exquisita variedad. Su amplio repertorio tecnológico habla de un completo dominio del proceso de producción textil, hilados, tintorería e instrumental, así como de la especialización de sus actores. En este escrito se pretende hacer un acercamiento a la textilería Nasca, a través de su espectro tecnológico y visual. Nos hemos apoyado para esto en la investigación de 20 piezas textiles pertenecientes al Museo Chileno de Arte Precolombino y en la bibliografía disponible.<sup>1</sup>

### LOS TEXTILES NASCA

Los estudios realizados en la localidad de Nazca no suelen identificar las técnicas o los estilos textiles con sitios específicos. Es también poco común encontrar publicaciones en donde se mencionan el sitio en que las piezas fueron excavadas, tal vez porque se trata de una zona que ha sido muy disturbada. Este hecho dificulta determinar un probable lugar de origen de nuestras piezas en estudio.

En las diversas publicaciones que existen sobre la cultura Nasca se han dado distintos enfoques a la clasificación cronológica y estilística de los textiles arqueológicos. Algunos de los trabajos más destacados son los realizados por Kroeber (1956), Strong (1957), Sawyer (1966), Lumbrellas (1969), Roark (1965), Rowe, Menzel y Dawson (1964). Esta última publicación ha servido de base para nuestro estudio. Sin embargo, dichas clasificaciones se apoyan particularmente en el estudio de la cerámica, y sólo por similitudes iconográficas se pueden establecer relaciones para el análisis y clasificación de los textiles. Dado que en los textiles las imágenes visuales tienden a permanecer en el tiempo, porque son tradiciones tecnológicas más conservadoras, no se puede establecer una coincidencia cronológica cierta con los estilos de la cerámica.

Para efectos de la clasificación estilística, hemos reelaborado la establecida por J. Reid (1986) como sigue:

## Museo Chileno de Arte Precolombino

Paracas-Nasca

Nasca

La Imagen Destacada

Estilización Compleja o Prolífero

La Composición no Figurativa o Abstracta

Disyuntivo o Nasca-Wari

Este orden cronológico-estilístico permite ir identificando los textiles, teniendo siempre en cuenta la posible coexistencia de estilos. Por otra parte es importante considerar la relación entre las imágenes visuales, las técnicas usadas en su representación y el estilo imperante (Bird 1963).

El estilo Paracas-Nasca se caracteriza en su primera fase por una búsqueda de representaciones figurativas fundamentalmente antropomorfas. Los personajes representados son individuos específicos que portan tocados, armas, cetros o cabezas-trofeo (Reid 1986; Dwyer 1979). Posteriormente estas figuras van adoptando características míticas al asociárseles distintos atributos de otros seres que se integran en calidad de apéndices. Estos son cada vez más elaborados y con frecuencia unos elementos contienen a otros. El resultado será la representación de seres míticos o divinidades en imágenes complejas: los llamados "seres sincréticos". A este estilo lo denominamos estilo Nasca.

Estos dos estilos estarán principalmente presentes en los textiles bordados, realizados en puntada de tallo, vinculados al estilo curvilíneo y línea ancha de la cultura Paracas. Las puntadas adoptan las formas y movimientos de las figuras, aprovechando las posibilidades de la técnica y otorgando a cada color una textura y una reflexión luminosa activa. El gusto por las texturas se magnifica con el uso de hilados de dos colores opuestos

torcidos juntos, originando una superficie que reúne las posibilidades ópticas y táctiles en beneficio de la expresión visual. Progresivamente se va cambiando la línea de contorno fino y luminoso por una línea gruesa de color negro, enmarcando la figura y cada uno de sus atributos, recurso gráfico que impide la interacción de los colores por contigüidad, sugiriendo visualmente un conjunto de partes claramente identificables, organizadas por el ser mítico. Esta imagen visual es coincidente con la primera centralización política de la cultura Nasca en el centro ceremonial de Cahuachi.

El estilo de Imagen Destacada es de un gran impacto visual. En él se contrastan con un fondo grandes y sintéticas imágenes de figuras antropo y zoomorfas, las que pueden identificarse claramente. Los principales ejemplos de este estilo están en textiles en urdimbre y trama discontinua y en el arte plumario.

En la llamada Estilización Compleja se identifican aquellos textiles en que se representan seres de carácter mítico con atributos de origen zoomorfo y fitomorfo. Como principal característica observamos un ser mítico central, del que emergen líneas horizontales y verticales de cuyos extremos nacen elementos que se envuelven sobre sí mismos, formando volutas.

Este estilo, de un gran nivel de abstracción, es denominado también Prolífero. Se relaciona con el tratamiento formal de los textiles de las primeras etapas Nasca, donde las figuras proyectan apéndices desde su cuerpo, los que originan en ocasiones apéndices secundarios. Las figuras o rostros frecuentemente contienen a otros, se repiten en forma espejada y son de contornos rectos. Esto sucede particularmente en el caso de los textiles, ya que en la cerámica el estilo se resuelve con formas y líneas

Cuadro 1

ESTRUCTURAS TEXTILES SIN TELAR						
NO TEJIDAS	TEJIDAS					
	UN ELEMENTO TRAMA			DOS ELEMENTOS TRAMA		
	ESPIRALADO	ANILLADO	ANUDADO	ESPIRALADO	ANILLADO	ANUDADO
- Espiral y Torcido	- Simple	- Simple	- Simple			- Con elemento estructural
- Aglomeradas	- Simple con elemento estructural	- Simple	- Simple			
- Batanadas	- Cruzado	- Cruzado	- Cruzado			
	- Tubular simple	- Tubular simple	- Tubular simple			
	- Tubular cruzado	- Tubular cruzado	- Tubular cruzado			

## Museo Chileno de Arte Precolombino

curvas. Los ejemplos más abundantes de este estilo se encuentran en la tapicería y textiles de urdimbre y trama discontinua.

La Composición no-Figurativa o Abstracta es una constante en los pueblos andinos precolombinos y está condicionada en gran medida por las leyes estructurales de la cestería y el tejido. Si bien este patrón formal es común en las culturas andinas, se puede decir que es en Nasca donde se observa una mayor diversidad en el manejo de estas figuras abstractas. Veremos con frecuencia diseños en damero, de contornos escalerados, de planos de color yuxtapuestos, volutas de contornos rectos y retículas de formas geométricas que cubren grandes superficies. La Composición no Figurativa o Abstracta se presenta a comienzos de Nasca y se proyecta hasta las últimas fases, traspasándose a culturas posteriores.

En el estilo Nasca-Wari se observan ciertos cambios técnicos, de tratamiento formal y de colorido, que dan lugar a otras formas de expresión. Los colores se suavizan, se apastelan, los bordes oscuros del contorno tienden a desaparecer y se comienza a delinear las figuras con matices claros o blancos, situación claramente observable en textiles de tapicería.

Descritos los diversos estilos Nasca, es necesario destacar los aportes tecnológicos, estructuras y técnicas textiles más representativos de esta cultura, como bordado, anillado, entrelazado, doble y triple telas, gasas vueltas, urdimbres y tramas discontinuas, textiles con forma y tapicería.

Un claro aporte de la textilera Nasca es el desarrollo pleno de la estructura de anillado. Los ejemplos más complejos de anillado cruzado tridimensional provienen de la fase Nasca 2 y no tienen igual en los períodos más tardíos. Son numerosos los hallazgos de mantos cuyas orillas están terminadas con una hilera continua de figuras que suelen tener dos caras (sin revés), a

veces iguales y otras diferentes. Otro ejemplo tridimensional, pero de figuras de mayores proporciones, lo encontramos en las muñecas Nasca confeccionadas en telas tejidas a telar (Horié 1991; Rowe, A.P. 1991).

La técnica de urdimbres y tramas discontinuas se resuelve apoyando las urdimbres en hilos de andamiaje, y en ocasiones las tramas, los que se conservan durante el proceso de tejido. Estos hilos pueden ser retirados posteriormente cuando se ha completado la estructura. El textil más antiguo estructurado en técnica de urdimbre y trama discontinua publicado a la fecha, proviene del valle de Yauca y está clasificado como Ocucaje, fase 9 (Garaventa 1981), de modo que su origen es anterior a Nasca, donde alcanza su máxima complejidad. La maestría alcanzada en algunos ejemplares de esta técnica, donde se logran figuras de mucho detalle, de formas curvas y diagonales suaves, hace suponer que en algunos casos más que un sistema de andamiaje se habría utilizado una segunda tela que hizo de soporte, la que posteriormente fue retirada (Rowe, A. P. 1972). El resultado es una tela liviana, de baja densidad, con planos de color puro, producidos por urdimbres y tramas de un mismo color, obteniendo telas con ambas caras iguales.

Esta forma de generar la imagen tiene un antecedente en telas estructuradas en anillado, donde las figuras se resuelven en planos que se van tejiendo por áreas de color, enlazando un color en los bordes del color ya resuelto. Esta situación se repite en otra técnica, la del anudado. Dos piezas publicadas por Kajitani (1982: figs. 15 y 23) nos muestran una situación muy similar generada por el anillado simple.

Pareciera ser que en Nasca existió una preocupación especial por obtener imágenes reversibles buscando superficies de un solo color por ambas caras.

Cuadro 2

ESTRUCTURAS TEXTILES							
SIN TELAR							
TEJIDAS							
UN SISTEMA DE ELEMENTOS DE URDIMBRE				DOS SISTEMAS DE ELEMENTOS DE U.		UN SISTEMA DE ELEMENTOS DE U. + IT	UN SIST. DE ELEM. DE U. + 1T
ANUDADO	TRENZADO	ACORDONADO	SPRANG	TRENZADO	SPRANG	TRAMA ENVOLVENTE	TORZAL
- Simple	- Plano	- Con alma	- Enlazado	- En reps	- Doble	- Plana	- Simple
	- Plano 2/2	- Trenzado	- Trenzado	- Repts cruzado		- Tubular	
	- En torzal		- En torzal				
	- China		- Compuesto				
	- Tubular						



## Museo Chileno de Arte Precolombino

Otra estructura relevante es la del entrelazado de urdimbres fijas en ambos extremos, conocida también con el término de origen sueco *sprang*. Los primeros antecedentes los encontramos en algunos hallazgos hechos por Engel (1963), en el sitio Asia, donde ciertos fragmentos muestran la misma estructura. Los avances logrados por la textiliería en el Precerámico permiten pensar que esta técnica tiene su lugar entre la estructura del torzal y de tejido a telar con el empleo de lizos. El ejemplar más temprano registrado y del que podemos confirmar su construcción como tal, proviene de Cerrillos, en el valle de Ica, y tiene fechas de 800-700 a.C., época 7 del Horizonte Temprano. Corresponde a una banda sin decoraciones en trenzado oblicuo y enlazado. El desarrollo del entrelazado abarca más claramente desde la época 9 de Paracas hasta el 700 d.C. en Nasca.

En su desarrollo encontramos distintas estructuras: trenzado, enlazado, en torzal, compuesto y doble. Se emplea la técnica del trenzado preferentemente para turbantes y adornos para la cabeza, en tanto que el enlazado es frecuente en los cinturones, bolsos y bandas angostas. Las piezas más espectaculares en *sprang* con mayor desarrollo de diseño, por lo general de patrones geométricos, están estructuradas en torzal doble oblicuo (Frame 1978). Corresponden a turbantes y borlas, accesorios puestos como colgantes a cada lado de la cabeza, unidos por un cordón que se envolvía en torno a ella (D'Harcourt 1974), todas identificadas como piezas Nasca, las que por sus características iconográficas y por su complejidad técnica son atribuidas a las fases más tardías de esta cultura, cuando ya es notoria la influencia serrana de Wari (Rowe, A. P. 1986).

Las estructuras de doble y triple tela tienen una nueva variante en Nasca, los tejidos tubulares y con uso de urdimbres

suplementarias. Los textiles en esta estructura corresponden a piezas angostas, tales como fajas, cintillos y turbantes.

Otro aporte interesante de la textiliería Nasca es la confección de textiles con forma, la que se define durante el proceso de tejido. En los textiles andinos existe una clara preferencia por la realización de prendas y objetos textiles sin cortes. Por lo general cada parte de una prenda es una unidad en sí, con todas sus orillas terminadas, las que se unían posteriormente por costuras. En Nasca se introduce una nueva técnica para dar forma a piezas, aumentando y disminuyendo sus anchos o largos en el proceso de tejido.

Las piezas más comunes en esta técnica son bolsas que son relativamente más grandes que lo usual en los pueblos andinos (King 1956, 1958). La técnica se hace extensiva a taparrabos, capas, camisas y otros artículos, trascendiendo a otras culturas, en especial del norte de Chile, donde hay numerosos ejemplos de textiles arqueológicos confeccionados de esta manera. La técnica se ha extinguido actualmente, a excepción de algunos ejemplares realizados en el norte peruano, donde los indios machiguenga la conservan en la confección de bolsas (Bird 1964).

Las estructuras y técnicas que hemos mencionado son los ejemplos de logros más espectaculares o nuevos aportes de Nasca a la textiliería andina, pero no excluyen en modo alguno los resultados obtenidos en una gran variedad de otras técnicas como la tapicería, el arte plumario o la pintura. Se resume esta diversidad técnica en los cuadros que presentamos a continuación, en los que se destacan las estructuras observadas en las 20 piezas analizadas y bibliografía pertinente (ver Cuadros estructuras 1, 2 y 3).

Cuadro 3

ESTRUCTURAS TEXTILES A TELAR TEJIDAS								
DOS SISTEMAS DE ELEMENTOS DE URDIMBRE + 1 TRAMA								
BALANCEADO - IU. - IT.	TEJIDO PLANO		SARGA	RASO	U. CRUZADAS	U. y T. DISCONT.	T. RETICULAR	DOBLE TELA
	FAZ DE U.	FAZ DE T.			Gasa simple		Anud. triangular	
	Listado por U.	Listado			Gasa cruzada		Anud. cuadrado	
	Peinecillo	Peinecillo			Gasa compuesta		Enlazado	
	U. derivadas	T. enlazadas						
	U. discontinuas	Tap. reforzadas						
	U. suplement.	Tap. ramurada						
	U. complement.							

Museo Chileno  
de Arte Precolombino



*Textil 0534 (MCHAP)*



# Museo Chileno de Arte Precolombino

## ANÁLISIS DE UN TEXTIL NASCA

En el presente trabajo se ejemplifica una tipología técnica, la de urdimbres y tramas discontinuas,<sup>2</sup> a través del análisis realizado a la pieza Nº 0534 perteneciente al Museo Chileno de Arte Precolombino (MChAP) (Foto 1).

Hasta el momento, esta tipología tiene sus exponentes más tempranos en textiles Ocucaje, fase 9, Período Intermedio Temprano (Rowe, A. P. 1977), y los más tardíos en Chimú e Inca (Sawyer 1968). La técnica de urdimbres y tramas discontinuas permite una definición de superficies similar a la lograda en la tapicería, en un tejido más abierto y, por lo tanto, más flexible y liviano.

Los diseños logrados con esta técnica son iguales en forma y color por ambas caras, sus contornos son quebrados producto de la obligada ortogonalidad de la técnica y dentados a causa de los enlaces de urdimbre y trama (Foto 2).

Esta percepción del textil es similar a la obtenida en otras dos estructuras de desarrollo más temprano, como son el anillado y el anudado. Por esta razón podría pensarse que éstas motivaron a los tejedores a lograr efectos parecidos en el telar mediante la técnica de urdimbres y tramas discontinuas. Esta técnica consiste en apoyar las urdimbres parciales (discontinuas), sobre cordoncillos auxiliares dispuestos en el sentido de la trama. Una vez realizado el tejido y en el caso de que tramas y urdimbres hayan sido entrelazadas, estos cordones pueden ser retirados (Fig. 1). En la pieza en estudio, en uno de los módulos más largos se emplearon 80 cordoncillos auxiliares para configurar el diseño.



Foto 2

Detalle del segundo módulo en hilera superior (izq. a der) del textil 0534.

Para diferenciar los colores del fondo de cada rectángulo y definir las figuras se teje en ligamento de tela (tejido plano) tantas superficies de diferentes colores como sean necesarias. Durante el proceso de tejido se utilizan pequeñas bobinas o agujas para entrelazar la trama con los hilos de urdimbre, cuyos largos son adecuados a la figura por resolver.



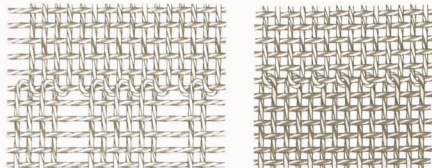
Figura 1  
Urdimbres y tramas discontinuas en elementos-guía (pieza 0534, MChAP).

La pieza Nº 0534 del MChAP corresponde a un fragmento (895 x 805 mm) de un textil de grandes dimensiones, conformado en base a módulos. Determinar la función de esta pieza puede ser azaroso, pero es posible que, dadas las grandes dimensiones de los módulos y del fragmento, se trate de un textil mural, o bien, que sirviera como envoltorio de un fardo funerario (Mason 1961). Está tejido en ligamento de tela, realizado en múltiples sistemas de urdimbre y trama. La presencia de nudos, flotes y las variaciones de densidades en el tejido (U:9 -16 h/cm, T:5 -10 p/cm), dan cuenta de las dificultades que debió tener el o los tejedores en su manufactura.

Se registró un total de 17 hilados de matices diferentes, los que actúan como urdimbres y tramas simultáneamente (ver Carta de Color). Un mismo matiz presenta sutiles variaciones. Esto lleva a pensar en el uso de retacería cuidadosamente seleccionada para tejer la pieza.

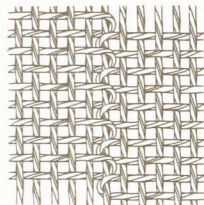


Carta de  
Color

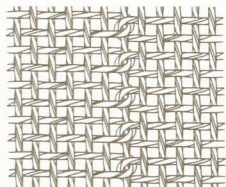


*Figura 2 - Enlaces de urdimbres.*

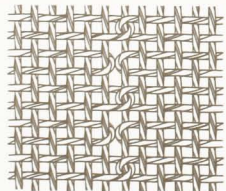
Todos los hilados son de fibra de camélido de dos cabos. La mayoría tiene torsión ZZ-2S (12 hilados); los restantes SS-2Z (5 hilados). Hay una variedad en los grados de torsión: Regular (10 hilados), Fuerte (1 hilado), Suave (4 hilados), Muy Suave (1 hilado).



Las orillas de trama se presentan sin terminaciones especiales. En las orillas de urdimbre de algunos módulos se pueden observar restos de un cordón que pudo ser utilizado en el montaje.



En las uniones de los módulos se observan diversos sistemas de enlaces de urdimbre (Fig. 2). En los enlaces de trama resueltos entre las superficies de color dentro de cada módulo es posible apreciar tres tipos de enlace diferente (Fig. 3).



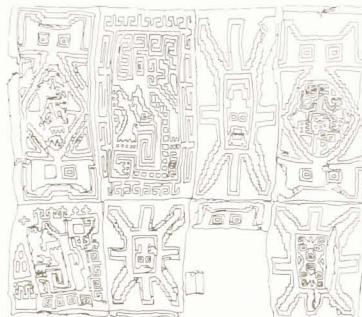
*Figura 3 - Enlaces de tramas.*

Los módulos fueron unidos en el sentido vertical mediante una costura plana de puntada diagonal, hecha con hilado de camélido de dos cabos, el que va variando acorde al color de fondo de los módulos que une, a excepción de algunos tramos en los que se ha empleado hilado café y otros donde hay hilados más gruesos.

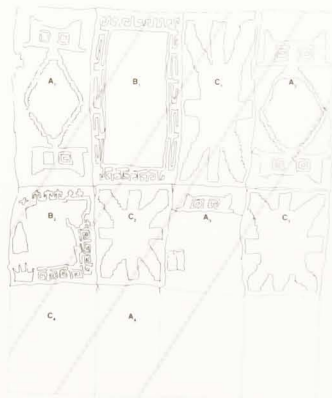
### Configuración visual

Para describir el textil, lo hemos orientado de modo que los módulos queden en el sentido de las urdimbres (ver esquemas Figs. 4 y 5), dejando los de mayor tamaño en la primera fila y así observar de pie la figura antropomorfa del módulo A2.

En los módulos se representan tres temas con variaciones que denominaremos: Tema A (A1, A2, A3), Tema B (B1, B2) y Tema C (C1, C2, C3). La primera fila consta de cuatro módulos unidos, la segunda sólo de dos (izquierda inferior). Los siguientes módulos se presentan libres:



*Figura 4  
Dibujo del textil  
0534 (MCHP)*



*Figura 5  
Esquema de  
composición;  
diagonales de  
los módulos.*

## Museo Chileno de Arte Precolombino

- Fragmentos de un módulo, C3 (aproximadamente 1/4 de la superficie), con restos de hilado amarillo en una orilla de urdimbre, indicando su unión a un módulo de ese color.
- Otro módulo completo, en cuya orilla derecha de trama se observan restos de una costura negra y tejido color azul, testimoniando la unión a otro módulo.

Los módulos libres quedaron en esta situación después de la restauración efectuada en el MChAP,<sup>3</sup> siendo la ubicación más adecuada dados sus temas y formatos, y a la vez sin comprometer esta reubicación como definitiva. Restos de tejido aparecen en la orilla inferior de B2 (amarillo) y C2 (azul y rosa), de lo que se podría deducir un módulo C4 bajo B2 y un A4 bajo C2. Con lo cual al menos el fragmento contaría con tres filas de módulos, cuyos temas y colores de fondo se ordenarían en diagonal (Fig. 5).

Los temas desarrollados en los módulos de la fila superior tienen su equivalencia en la fila inferior, pero están sujetos a compresión en el sentido vertical, de modo que la altura menor (28 cm aprox.) es casi el 60% de la altura mayor (50 cm).

Hemos creído necesario identificar los temas representados en los módulos que conforman esta pieza, ya que son parte del repertorio iconográfico de los textiles Nasca. Por eso se caracterizará cada tema y se dará cuenta de sus variaciones.

### Tema A

Es una figura ocular de simetría biaxial, con antecedentes en la iconografía Paracas. El efecto de espejeo horizontal produce un rombo, completándose la superficie rectangular del módulo con cuatro triángulos (Fig. 6 y Foto 3).

Módulo A1: Este módulo está bordeado por dos marcos (azul y blanco) que adaptan sus límites superior e inferior a la forma escalonada de la figura ocular. A causa del deterioro sólo se distinguen partes de una cabeza-trofeo (similar C1) en el espacio interior del rombo.

Módulo A2: Este módulo está enmarcado con color negro. En el espacio interior del rombo se representa una figura antropomorfa color rosa cuyo dinamismo y formas fragmentadas que la ro-

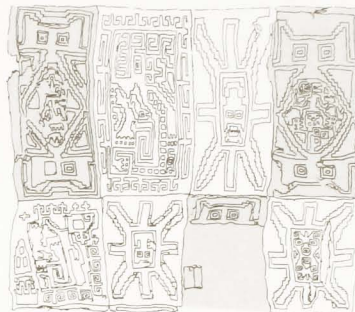


Figura 6  
Tema A.



Foto 3 - Tema A.



## Museo Chileno de Arte Precolombino

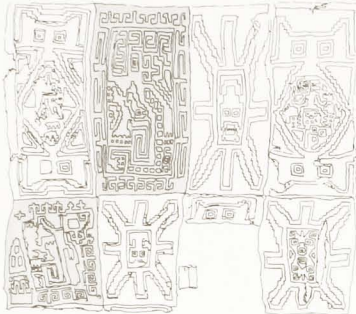


Figura 7  
Tema B.



Foto 4  
Tema B.

dean contrastan con la ortogonalidad del planteamiento visual del tema.

Módulo A3: Este es un fragmento cuya superficie corresponde a la cuarta parte de un módulo (inferior), donde se observa parcialmente la figura ocular. En el espacio vacío se ha ubicado un pequeño trozo de tejido (azul y rosa) que son los colores que participan en el fragmento mayor.

### Tema B

Representa una figura felínica de características "chavinoides" correspondiente al estilo Prolífero (Fig. 7 y Foto 4). La figura está orientada en sentido vertical, como si el módulo hubiese sido girado en 90° respecto a la posición horizontal. El cuerpo del felino está compuesto de dos partes: un cuerpo externo de color amarillo ocre y otro interno de color rojo. La figura se destaca contra el fondo de forma rectangular, que está bordeado por una greca de volutas que interactúan con el color del marco del módulo. La greca penetra en el fondo interno definiendo un espacio donde se ubican los dedos y falanges de una de las extremidades.

Módulo B1: El felino y su contexto visual inmediato están bordeados con azul oscuro conformando un marco rectangular en que está inscrita la figura. Este rectángulo a su vez está bordeado por una greca de volutas color rosa magenta, las que sufren alteraciones según se presenten en los lados verticales u horizontales. La greca de volutas se destaca contra el color azul gris que enmarca el total del módulo.

Módulo B2: La figura felínica está distorsionada. La cabeza está levantada con las fauces hacia arriba, mientras el cuerpo adopta una posición diagonal. La figura está delineada con color negro y contrastada contra la superficie rosada del fondo y las volutas. Tanto el rectángulo como las volutas se ven afectados por la distorsión de la figura felínica. En el triángulo tejido para regularizar la superficie del módulo se representa una cabeza-trofeo invertida y fragmentada. Una cruz bordada en ocre amarillo, relacionando ambas partes del módulo, aparece como gesto único en el total del textil (esquina superior izquierda).



## Museo Chileno de Arte Precolombino

### Tema C

Figura estrellada de ocho puntas, estructurada en los ejes ortogonales y diagonales del módulo rectangular (Fig. 8 y Foto 5). Es posible leerla también a partir de un rectángulo menor, del cual se proyectan rayos desde sus lados y vértices. Esta composición del módulo en la que la figura de líneas sencillas y de grandes proporciones contrasta con la superficie del fondo, indica que correspondería al estilo de Imagen Destacada (Reid 1986).

Módulo C1: En este módulo el fondo participa activamente, dados su superficie y color ocre claro en contraste con los bordes negros que rodean la figura estrellada de color rosa. Esta se lee desde afuera hacia adentro y se aliviana visualmente, concentrando su peso en el centro. En el rectángulo interno se observa una figura ocular que parece representar una cabeza-trofeo, en color ocre claro que se relaciona con el ocre del fondo del módulo, destacándose contra la superficie negra del rectángulo menor.

Módulo C2: Este módulo está algo comprimido y tiene la misma distribución del color, a excepción de la figura en color crema representada en el rectángulo interior. Esta podría interpretarse como una variación sintética del tema representado en C1, y a la vez se relaciona con la figura ocular de A1, A2 y A3.

Módulo C3: En este módulo, de proporciones similares a C2, la relación de color entre figura y fondo es opuesta a las de C1 y C2, modificándose drásticamente la percepción del tema. Se ablandan los contornos de la figura estableciendo una lectura más fluida. El tema central tiene también características diferentes. La figura ocular representada posee rasgos zoomorfos y está en términos generales espejada en sentido horizontal. Sufre cambios en la forma de la boca-nariz y establece un juego de oposiciones entre los colores de los ojos y boca a uno y otro lado del espejo.

En la apreciación estética de esta pieza aparece como voluntad expresiva relacionar y destacar por oposición:

- la figura y sus contornos a la superficie del fondo de cada módulo, mediante el uso de contrastes simultáneos de matiz y valor;

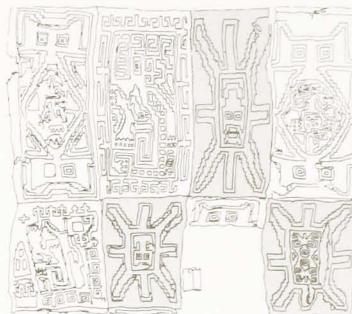


Figura 8  
Tema C.



Foto 5  
Tema C.

## Museo Chileno de Arte Precolombino

---

- cada tema representado, estableciendo límites claros entre ellos por medio de los diferentes colores de fondo de los módulos (en el caso de A1 y A2 estos límites se refuerzan enmarcando los módulos); y
- una configuración ortogonal (A1 y B1) a una dislocación dinámica de las figuras (A2 y B2).

Esta voluntad estética favorece las lecturas visuales definidas e impactantes. Así, cada módulo puede leerse como una unidad independiente y a la vez su conjunto conforma un total cuya ordenación en diagonal de temas y colores de fondo (Fig. 4) es confirmada por restos de tejido presentes en tres de los módulos.

En cambio, las características expresivas de la técnica de urdimbre y trama discontinua, producto de su obligada ortogonalidad y dentado en los enlaces, son afines a los temas desarrollados y proporcionan una integración táctil y visual, convirtiendo el contrapunto expresivo propuesto por el conjunto de módulos en una vívida actividad comunicativa entre esta pieza y su espectador.

### CONSIDERACIONES FINALES

A pesar de las condiciones adversas –de escasez de recursos y rigor ambiental–, la cultura Nasca desarrolló significativamente su repertorio de tecnologías textiles, lo que permitió disponer de un lenguaje táctil-visual notable, cromática y estructuralmente. De este modo los íconos hablan más de sí mismos y se actualizan.

Si el ojo determina un 40% de nuestra actividad cerebral y la percepción visual es indisoluble de una actividad integradora (Groupe 1993), y el tejido es el soporte estructurado de las imágenes visuales en las culturas precolombinas andinas desde los tiempos precerámicos, su “responsabilidad cultural” es casi impensable.

Se hará necesario en futuras investigaciones establecer las relaciones entre las distintas disciplinas, desde las que se puede abordar el estudio de este material como son: la percepción en sus aspectos fisiológicos y psicológicos, para así conformar un cuerpo más coherente de información que nos permita una mejor comprensión del mismo y facilitar su proyección cultural.

---

### NOTAS

<sup>1</sup> Este artículo se basa en resultados de los proyectos 910602 y 1940091, financiados por FONDECYT y patrocinados por el Museo Chileno de Arte Precolombino (MChAP).

<sup>2</sup> Otras denominaciones son: *warp-interlock tapestry* (Emery 1966), *discontinuous and interlocked yarns with visible warp and weft* (D'Harcourt 1974), *discontinuous warp and weft* (Rowe, A. P. 1977), *interlocking plain weave* (O'Neale & Kroeber 1930), *interlocked darning* (Bennett & Bird 1960), *unbattened tapestry* (Wallace 1962).

<sup>3</sup> Restauración realizada en 1993 por María Victoria Carvajal

# Museo Chileno de Arte Precolombino

## REFERENCIAS

- BENNETT, W. C. & J. B. BIRD,  
1960 *Andean culture history*. New York: American Museum of Natural History, Handbook Series. Nº 15.
- BIRD, J. B.  
1963 Technology and Art in Peruvian Textiles. En: *Technique and personality in primitive art*, M. Mead, J. B. Bird & H. Himmelheber (Eds.). New York: The Museum of Primitive Art, Lecture series, Nº 3 pp.45-77.
- 1964 Shaped tapestry bags from the Nazca Ica area of Perú. En: *Textile Museum Journal* 3: 2-7, Washington D.C.
- BIRD, J. B., J. HYSLOP & M.D. SKINNER  
1985 The Preceramic Excavations at the Huaca Prieta, Chicama Valley, Perú. En: *Anthropological Papers of The American Museum of Natural History*, Vol.62, Part 1, Washington D.C.
- D'HARCOURT, R.  
1974 *Textiles of ancient Perú and their techniques*, Grace G. Denny and Carolyn M. Osborne (Eds.), Seattle: University of Washington Press. (Revision and translation of Les textiles anciens du Pérou et leurs techniques, Paris, 1934).
- DWYER, J. P.  
1979 The chronology and iconography of Paracas style textiles. En: *The Junius B. Bird Pre-Columbian Textile Conference*, May 1973, A. P. Rowe, E. Benson & A. L. Schaffer (Eds.), pp.105 -129. Washington D.C.: The Textile Museum and Dumbarton Oaks.
- EMERY, I.  
1966 *The primary structures of fabrics: An illustrated classification*. Washington D.C.: Textile Museum.
- ENGEL, F.  
1963 A preceramic settlement on the central coast of Perú, Asia Unit 1. En: *The American Philosophical Society*, Vol 53, Part IV, Philadelphia.
- FRAME, M.  
1978 Ancient peruvian sprang fabrics. Unpublished Thesis for M.A. Degree in Fine arts. University of British Columbia.
- GARAVENTA, D.  
1981 A discontinuous warp and weft textile of Early Horizon date. *Ñauya Pacha* 19: 167-176, Institute of Andean Studies, Berkeley, California.
- GROUPE, M.  
1993 *Tratado del signo visual*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A.
- HORIE, D. M.  
1991 A family of Nasca figures. *Textile Museum Journal*, 1990-1991: 77-92, Washington D.C.
- KAJITANI, N.  
1982 Andesú No Senshoku (Textiles of the Andes). *Senshoku Bi* (Textile Arts, 20): 9-99, Kyoto, Shiksha Publishing Co.
- KING, M. E.  
1956 *A preliminary study of a shaped textile from Perú*. Washington D.C.: The Textile Museum.
- 1958 *Additional examples of shaped textiles from Perú*. Washington D.C.: The Textile Museum.
- KROEBER, A. L.  
1956 *Toward a definition of the Nazca style*. California: University of California Press.
- LUMBRERAS, L. G.  
1969 *De los pueblos, las culturas y las artes del antiguo Perú*. Lima: Moncloa-Campodónico Editores Asociados.
- MASON, A.  
1961 *Las antiguas culturas del Perú*. México D.F.: Fondo Cultura Económica.
- O'NEALE, L. & A. L. KROEBER  
1930 Textile periods in Ancient Perú. *University of California Publications in American Archaeology and Ethnology* 28 (2), Berkeley, California.
- REID, J.  
1986 La textilería Nazca: homenaje, agradecimiento e invocación. En: *Nazca, Colección Arte y Tesoros del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, L.L. Ediciones.
- ROARK, R. P.  
1965 From monumental to prolific in Nazca pottery. *Ñauya Pacha* 3, Berkeley, California.
- ROWE, A. P.  
1972 Interlocking warp and weft in the Nazca 2 style. *The Textile Museum Journal* III (3): 67-78, Washington D.C.
- 1977 *Warp patterned weaves of the Andes*. Washington, D.C.: The Textile Museum.
- 1986 Textiles from the Nazca valley at the time of the fall of the Huarí empire. En: *The Junius B. Bird Conference on Andean Textiles*, (April 7 - 8, 1984), Washington D.C.: The Textile Museum.
- 1991 Nazca figurines and costume. *The Textile Museum Journal*, 1990-1991: 93-128, Washington D.C.
- ROWE, J. H., D. MENZEL & L. DAWSON  
1964 The Paracas pottery of Ica: A study in style and time. *University of California Publications in American Archaeology and Ethnology* 50, Berkeley, California.
- SAWYER, A.  
1966 *Ancient Peruvian ceramics: The Nathan Cummings Collection*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- 1968 *Mastercraftsmen of Ancient Perú*. New York: Solomon R. Guggenheim Foundation.
- STRONG, W. D.  
1957 Paracas, Nazca and Tiahuanacoid cultural relationships in Southcoastal Perú. En: *Memoirs of the Society for American Archaeology* 13, Salt Lake City, Utah.
- WALLACE, D.  
1962 Cerrillos, an Early Paracas site in Ica, Perú. *American Antiquity* 27 (3): 303-314.

Arte, Diseño y Producción

**ENGRAMA**

Edición a cargo de

JOSE BERENGUER R.

Fotografías

FERNANDO MALDONADO R.

Corrección de Estilo

HERNAN LLANOS MAGALLANES

Impresión

EDITORIAL TRINEO S.A

I.S.B.N.: 956-243-027-8



Fruto del esfuerzo conjunto de ambas Instituciones se han editado los siguientes libros:

- Museo Chileno de Arte Precolombino (1982).
- Platería Araucana (1983).
- Tesoros de San Pedro de Atacama (1984).
- Arica, Diez Mil Años (1985).
- Diaguitas, Pueblos del Norte Verde (1986).
- Hombres del Sur (1987).
- Obras Maestras (1988).
- Arte Mayor de los Andes (1989).
- Artífices del Barro (1990).
- Los Orfebres Olvidados de América (1991).
- Colores de América (1992).
- Identidad y Prestigio en los Andes: Gorros, Turbantes y Diademas (1993).
- La Cordillera de los Andes: Ruta de Encuentros (1994).
- Sonidos de América (1995).
- Nasca (1996).



Museo Chileno  
de Arte Precolombino



BANCO O'HIGGINS