

APROXIMACIÓN A LA ICONOGRAFÍA Y SIMBOLISMO EN LOS TEXTILES PARACAS

Isabel Arranz Bocos
Universitat Autònoma de Barcelona

Introducción

Cuando pensamos en el arte de la zona andina, la primera palabra que nos viene a la mente es "inca", sin darnos cuenta que, anterior a dicho imperio, se desarrollaron en la zona otras culturas y pueblos. Un ejemplo de ello sería lo que actualmente conocemos como cultura o civilización Paracas, que se desarrolló en la península del mismo nombre y alrededores del valle de Ica, situados en lo que actualmente conocemos como Perú, más de 1500 años antes de que Manco Cápac creara el imperio con el que se encontraron los españoles a su llegada a la zona.

Paracas es el nombre que recibe una península del departamento de Ica, en Perú. Paracas es asimismo, el nombre de un viento muy intenso que actúa sobre la desierta península. El probable origen de la palabra "Paraca" puede hallarse en la lengua quechua: *para*, lluvia y *acco*, arena, que traducido con libertad sería, "lluvia de arena" o "Arena que cae como la lluvia".¹ Lo que se considera como "zona Paracas" sería la formada por dicha Península y los valles circundantes de la zona de Ica. Los primeros descubrimientos asociados hoy a la cultura Paracas provienen de finales del siglo pasado, aunque fue al comienzo del presente siglo cuando se produce la gran aparición de restos. Fue Julio C. Tello, el arqueólogo peruano, quien, a partir de la década de 1920, dio nombre a esta cultura, la situó históricamente y propuso un desarrollo de ésta. Estudios desde

¹ Basado en el "Vocabulario" de Diego González Holguín (1608).

entonces demuestran que la tradición cultural de Paracas tuvo una amplia distribución geográfica en la zona sur de la costa del Perú, influencia que duró al menos, varios centenares de años, aunque su datación continua siendo foco de controversia. El marco histórico en el que se sitúa la cultura Paracas comprende un arco que se extiende desde el Periodo Temprano (aprox. 400/300 a.C.) hasta el Periodo Temprano Intermedio (aprox el 200/300 d.C.), aunque las fechas exactas siguen siendo de difícil determinación.²

No existe evidencia de que la región de Paracas haya sido asiento de una cultura material. No hay pruebas de que el hombre Paracas fuera un habitante fijo de ese lugar. El terreno pobre y el clima inhóspito, no permitían el desarrollo de una amplia población ni un cultivo abundante. La cantidad y calidad de terreno necesaria, por ejemplo, para el cultivo del algodón suficiente que pudiera mantener la producción de tejido (teniendo en cuenta el que ha llegado hasta nuestros días) habría sido muy importante. La ropa, las pelucas, los bordados que lucen las momias no habrían sido tampoco muy prácticas en un clima árido. Todas estas pruebas indican hacia un pueblo (posiblemente procedente del norte) que se dirigía a Paracas para realizar sus cultos funerarios, o que pasaban por él cuando se dirigían hacia la costa para pescar. Paracas pudo haber significado para este pueblo lo que las altas cumbres de los Andes para los Incas: un lugar de culto y sacrificio.

Paracas como tal no es un estilo, sino una tradición cultural, que se puede dividir en dos principales fases "Cavernas" y "Necrópolis", asentamientos ubicados en la falda norte de Cerro Colorado, aunque más recientemente se ha añadido "Ocucaje", como una variante de la zona del Valle Ica. Además, hay que hacer notar que Paracas como tradición cerámica tiene una cronología distinta (delimitada en el Periodo Temprano aprox 400 a.C. - 0) a la que corresponde a Paracas como tradición textil (enmarcada entre las últimas tres épocas del Periodo Temprano y las dos primeras del Periodo Temprano Intermedio (aprox 300/200 a.C. - 200/300 d.C.)

El tejido fue en el área andina la matriz primaria para el desarrollo de las artes plásticas. De su seno surgieron las tendencias que se expresaron después en la pintura mural, en el grabado en metal, madera o concha, el diseño en cerámica e incluso en la rígida escultura en piedra. Por ello, el análisis del arte antiguo del Perú debe comenzar con el estudio del tejido, si se quieren entender las fuentes de unidad estilística e ideológica a lo largo de este variado y heterogéneo país de los Andes centrales.

El tejido nace muy temprano en la historia del Perú y la imagen social del mundo andino adquiere carácter propio cuando comienza a expresarse en el diseño textil. Las imágenes de arte precerámico, que aparecen desde hace unos

² Basado en la cronología que ofrece Anne Paul "Paracas Art & Architecture" (1997), a su vez apoyada en los trabajos de John Rowe (1962)

5.000 años o más, sobre tejidos aún primitivos, son las primeras que podemos reconocer con propiedad como "andinas".

El arte textil es, en primer lugar, una respuesta a la necesidad de abrigarse del frío y protegerse del sol. Satisfecha esta necesidad, su valor se mide en términos de utilidad, función y calidad. En principio el factor formal es secundario, pero las costumbres y las modas hacen de este aspecto, formal o estético, un factor importante al igual que la función y la calidad. Los colores, los diseños o las técnicas de confección pueden entonces convertirse en parámetros de valor de igual jerarquía que el material utilizado, el grosor de las fibras, etc. En segundo lugar, el arte textil es una forma de producción que supone una compleja red de mecanismos de transformación de la materia prima en objetos de valor. El mayor o menor dominio del saber hacer, determinará diferentes calidades de tejido y también diferentes niveles de especialización, desde el mero fabricante textil para la producción hasta los maestros artesanos en esta técnica y arte. Hay que añadir que el tejido, es una de las formas más directas de expresión del status social de los individuos. Estos se diferencian entre sí por el vestido, desde la división por sexo y edad hasta la clasificación por el distinto acceso a la riqueza o poder. Por ello, la calidad - que depende de la técnica - y la elegancia - que depende del arte -, son la medida del status social.

El vestido se convierte en la satisfacción de una necesidad y en una necesidad por sí misma y los pueblos hacen del vestido una constante preocupación elaborándolo de mil maneras y expresando así su técnica y arte. En los comienzos la moda, representó identidad étnica o nacional, ubicación social, status por sexo o edad o simbolismo ritual, festivo o simplemente doméstico. Los vestidos sirvieron igualmente a hombres y dioses, no solo los usaban vivos o muertos, también se hacían telas y vestidos para los dioses, a los que ofrecían bastantes cantidades de tejidos vistiendo a los ídolos o quemando ropa en ceremonias religiosas. Pero a parte de vestir, el tejido tuvo otras funciones según evidentes pruebas (como el gran tamaño de algunas telas encontradas); se usaban como alfombras, igual que las esteras, también como lienzos para cubrir muros. Otras telas fueron realizadas para envolver a los muertos en sus sepulcros: una costumbre del Perú del cuarto o tercer milenio a. C., era envolver a los muertos en fardos funerarios, formados por sucesivas capas de tejidos. En éstos además de vestidos y otras ofrendas en torno al cadáver, se han encontrado telas que seguramente sirvieron para formar parte del "ajuar" funerario. Las telas estaban pensadas desde un primer momento de acuerdo con su función y objetivo. No es factible que se fabricaran telas sin una función prevista de antemano, ya que su tamaño, forma y estructura original no podía ser cambiada debido a la carencia de un arte de corte y confección desarrollado, ya que las telas se realizaban en un telar, que delimitaba de esta forma su tamaño. A consecuencia de las variadas funciones que fueron surgiendo a lo largo de los años y a la importancia que éstas fueron cobrando, se desarrollaron nuevas técnicas de tejido. Acerca de la técnica, hay que señalar su importante desarrollo tanto técnico como tecnológico. Cambian los materiales (fibras, lana, algodón...), los útiles (pre-telar, telar,

peines, palo y rueca) y las técnicas de tejido (entrelazado, anudado, acanalado, trama-urdimbre, bordado,...). Por otro lado, también se utilizan cada vez más colores, con teñido de origen vegetal.

Por último, debemos considerar la importancia del tejido y su fabricación textil como arte, llevándolo, de esta forma, al nivel de otras artes generalmente más reconocidas y, a veces llamadas “mayores”, como la pintura, escultura o la arquitectura. El arte textil es quizá menos conocido debido a la poca publicidad, o a la importancia relativa que se le ha dado por parte de los historiadores y otros estudiosos, que han visto en él una parte funcional y no artística, llegándose así a un considerable desconocimiento entre el público. Por otro lado, el arte antiguo peruano ha girado siempre en torno a la escultura y a la cerámica y sus diseños, gracias a la gran cantidad de obras e importancia de esta artesanía en el Perú. Los tejidos se han estudiado desde el punto de vista tecnológico pero poco se ha hecho aún desde el punto de vista artístico, a pesar de que gran parte del proceso artístico-cultural andino tiene una expresión de carácter textil. En la antigua cultura del Perú, el arte textil es tan importante o más que la escultura o la cerámica, debido tanto a su temprano origen (antes de la época arcaica) como a su calidad, funciones y virtuosismo.

El arte textil de Paracas

Orígenes

La textilería Paracas es una brillante artesanía y se apreciará mejor sabiendo que tiene tras sí siglos de experimentación, desde el precerámico pasando por Cupisnique y Chavín, cultivadores incipientes, transformadores de plantas silvestres en cultivadas, pastores y domesticadores de animales, recolectores de flores, semillas y cortezas en busca de materias tintóreas. Es decir, una serie de hombres y mujeres creativos, mejorando técnicas y perfeccionando fibras para componer el esplendor que más tarde será Paracas.

Los comienzos fueron humildes, utilizando fibras tal como las ofrecía la naturaleza: cactus, maguey, tillandsis, algodón silvestre pardo y blanco. Puestas las fibras sobre los muslos eran manipuladas pacientemente hasta conseguir torzales. Con ellos se construyeron entrelazados, redes, trenzados y anillados que, en propiedad, no eran tejidos verdaderos, pues el telar aún no había aparecido.

El tejido de esteras y canastas adiestró las manos de hombres y niños en el manejo de varas tiernas, cañas, juncos y totoras. El entrelazado se inspira en el arte de hacer esteras. Alineando las fibras, dos torzales, las van entrelazando de derecha a izquierda y luego en sentido contrario hasta formar una pieza compuesta, firme y útil. En las redes o anudados un solo torzal es trabajado de principio a fin. El torzal se acomoda en una pequeña pieza de madera y con esa pequeña industria se van anudando y construyendo las redes. Para los trenzados se utiliza un punto de apoyo que puede ser una estaca o la rama de un árbol y en él se anuda un manojo de fibras de colores que se irá trenzando.

La verdadera tejeduría comienza con la hilatura, el telar y el lizo. Aparece todo en Chavín y probablemente tiene origen norteño. Estos inventos traen consigo una serie de técnicas nuevas: tela, doble tela, tapiz, gasa, brocado. Después están las técnicas del hilado, el uso del telar.

Las técnicas de los tejidos Cavernas más comunes son: red, gasa, tela, doble tela, tapiz, brocado. Los tejidos Necrópolis, con sus bellos bordados y colores ganan la general admiración. Bordar es como dibujar y pintar pero empleando más tiempo, cuidado y paciencia; No se trata de una técnica complicada, es como un bello adjetivo que se añade a una construcción textil acabada (Figura H).

El color es tema de gran elogio; hoy lo vemos más suavizado por el paso del tiempo y es del agrado de todos, pero si pudiéramos verlos en su día con sus colores reales, quizá no fuera de nuestro gusto la gran gama de colores chillones. Es la misma sensación que daría ver el Partenón griego en su forma original, pintado de rojo, o la reciente y polémica restauración de la Capilla Sixtina, que le da un aire de arte naïf, con toda la gama de colores brillantes.

Tello describió la cultura Paracas en los siguientes términos:

“La cultura Paracas tiene tres distintas manifestaciones, lo suficientemente cercanas con ciertos elementos compartidos que justifican su inclusión en la misma familia: los materiales de Cavernas en Cerro Colorado de Paracas; los que provienen de la Gran Necrópolis del mismo lugar; los objetos de cerámica policroma de Ocucaje, Ica y la zona de Río Grande de Nazca... En suma, Cavernas, Necrópolis y Nazca son ramas de un tronco que no es otro que Chavín. De este tronco surgieron dos civilizaciones: Paracas y Chanka (Nazca)”³

Historia

En 1925 se hizo uno de los descubrimientos más notables de la arqueología peruana. J.C. Tello y sus colegas, ubicaron un cementerio en el desierto de Paracas, donde después de grandes exploraciones, se pudo recuperar el más importante y mejor preservado grupo de tumbas de personajes que vivieron en la costa sur peruana. Este es el tesoro más importante que guarda el Museo Nacional de Antropología y Arqueología. El primer hallazgo fue llamado “Cavernas” por Tello, debido a la curiosa forma de las tumbas, y el posterior llamado “Necrópolis” por su aspecto de “casa para muertos”. Antes se creía que pertenecían a dos épocas de la “Cultura Paracas”, a las que se conocía como épocas de las Cavernas y de las Necrópolis, pero ahora sabemos que los restos de las Cavernas pertenecen principalmente a una época (fase 9 de Paracas) pero las momias de las Necrópolis pertenecen al menos a tres épocas: la fase 10 de Paracas y las fases 1 y 2 de la cultura Nazca. De modo que el conjunto de los hallazgos de Tello agrupa restos de al menos las dos últimas fases de la cultura Paracas y las dos primeras de Nazca.

Los hallazgos de Necrópolis son los más famosos y notables. Tello encontró en 1927, este cementerio conteniendo momias enfardeladas de diferentes categorías y dispuestas en grupos, unas sobre otras. Se lograron exhumar 429 cadá-

³ Tello, J. “Origen y desarrollo de las civilizaciones pre-históricas Andinas”, 1939.

veres, envueltos en telas de diverso tratamiento y finura y acompañados de un ajuar funerario espectacular. Lo más sorprendente del contenido de estos fardos es la abundancia de tejidos con que se entierra a los muertos, lo que sirve para ratificar la importancia que desde tan antiguo tuvieron las telas en el Perú.

El fardo no contiene probablemente la ropa que usó en vida el cadáver correspondiente, debido al gran tamaño de estas telas, así que se deduce que éstas debieron cumplir otras funciones distintas a las de indumentaria.⁴

Comparación entre los estilos Cavernas y Necrópolis

Una secuencia de 10 fases establecida para la cerámica⁵, permite observar como se dio la influencia de Chavín en la costa sur y como paulatinamente se fue arraigando un modelo regional propio (Paracas) que más tarde desembocó en el estilo Nazca. Se ve un abandono progresivo de la influencia Chavín hacia una búsqueda de una identidad regional o local, que gracias sobre todo al auge del bordado (Paracas Necrópolis) en la decoración de los tejidos, se dirige artísticamente por un camino de naturalismo y de libre búsqueda de las formas. Pero estos logros no son frutos de la Península de Paracas, sino que son inquietudes que se extendieron por los valles de Pisco, Chincha, Ica y Río Grande, allí están las fuentes de inspiración, es decir, que la inspiración está en un territorio más amplio.

A pesar de la clara influencia del estilo Chavín en las primeras fases del periodo Paracas, no se puede precisar que ésta sea única, sino que se debe generalizar a una serie de influencias que se puede asegurar vinieron del área norte, aunque no concretando sólo al estilo Chavín⁶. La influencia Chavín se deja notar en el estilo Paracas al menos hasta las últimas fases del Horizonte Temprano, desapareciendo paulatinamente a lo largo de los periodos Ocucaje, Cavernas y Necrópolis.

La fase más diferenciada es la de las "Cavernas", donde los muertos eran enterrados en tumbas excavadas profundamente en forma de botella. Los cráneos eran trepanados con frecuencia y se les daba una forma alargada, seguramente colocando fuertes vendajes desde pequeños. En el tejido, el elemento dominante era la gasa. En esta fase de Paracas 9, - a la que pertenecen muchas de las cavernas de Cerro Colorado, algunos sitios del valle de Ica y varios lugares en Chincha y en Nazca -, comienza a construirse la cultura regional de la costa sur del Perú, Nazca. Paracas Cavernas es como la liquidación de la influencia Chavín y el pleno dominio del medio ambiente por la población local.

El grupo de la Necrópolis, que se inicia con la fase 10 de Paracas representa el inicio formal de una nueva cultura de carácter local. Los cambios se aprecian desde el uso de los materiales textiles hasta el de la ornamentación. En la fase

⁴ Rebeca Carrión Cachot (1931) Pag. 48-49

⁵ Menzel, Rowe, Dawson (1964)

⁶ Dwight T. Wallace "Paracas Art & Architecture", 1997 Pag.106

9 (Cavernas), el material preferido para la confección de telas era el algodón, aunque también se usaba en menor cantidad la lana y alguna vez cabello humano y fibras de maguey. Más tarde, a partir de Paracas 10 y en Nazca 1 y 2 (es decir Necrópolis de Tello), fue creciendo el prestigio de la lana y se cree que el algodón era menos valorado. La lana alcanzó tal nivel que algunos estudiosos del tema han llegado a afirmar que ésta representaba un status superior.

En la época Cavernas, los tejidos eran decorados preferentemente con técnicas de telar, de modo que las figuras se hacían como parte de la estructura de la fábrica y con un uso más bien limitado de los colores: los tejidos son preferentemente bicromos y los diseños son tecnomorfos. Es un estilo geométrico el que predomina. En Cavernas es clara la voluntad lineal semejante a la armazón de la cestería y al movimiento de las tramas de la técnica textil; es evidente que la decoración se ordena en cintas o bandas de un ancho idéntico. Sin embargo en la época Necrópolis, con la aplicación generalizada del bordado y la posibilidad de combinar muchos colores y la libertad en el tratamiento de los motivos, se desarrolló una gran creatividad y un enriquecimiento cromático de las telas y así se llegó a un estilo semi naturalista. Grandes mantos fueron cubiertos con imágenes libres de las limitaciones que impone la estructura de un telar y los artistas tuvieron una gran libertad para desarrollar sus posibilidades estéticas aun cuando la mayor parte de las imágenes fueran producto de modelos religiosos o mágicos ya establecidos.

Existe una dualidad estilística que se origina debido a la propia técnica. Por ello, los diseños Cavernas, tienden a ser geométricos y lineales, siguiendo la dirección que marcan las tramas y las urdimbres, así es el telar el que impone las condiciones. Pero los tejidos de las fases 1 y 2 de Nazca (Necrópolis), después de haber salido del telar, se bordan y esta técnica superpuesta concede una gran libertad artística gracias a las líneas curvas que hace el bordado, comienza aquí una búsqueda de movimiento, donde la aguja del artista crea su ritmo como si se tratara de un pintor con su pincel; así, hilos de varios colores se combinan para lograr la imagen deseada por el artesano o artista.

Arte Paracas como arte primitivo

La primera teoría sistemática con que inicialmente se intentó explicar el aspecto, la forma, el estilo del arte primitivo fue la de aquellos que lo consideraban como una "fase temprana en la evolución de la representación realista del mundo", lo cual equivale a decir que el aspecto poco realista que tenía se debía a la incapacidad del artista de lograr una representación fotográfica del mundo que lo rodeaba. Ahora sabemos que el artista primitivo nunca se preocupó en reproducir el mundo alrededor de él; cuando quiso hacerlo lo hizo con gran perfección y existen ejemplos de ello.

El artista primitivo está unido sobre todo a las fuerzas ocultas, con el espíritu de las cosas y se expresa dentro de los cauces que le proveen sus creencias religiosas, sus mitos, toda la filosofía que el hombre primitivo desarrolla para explicarse el mundo a sí mismo. Es preciso no olvidar que los objetos que lla-

mamos "arte primitivo", no fueron creados con un objetivo estético sino que tienen unos fines más complejos en los que participan lo religioso, lo mágico y que forman parte importante de la cosmovisión del grupo humano. Cuando el artista produjo símbolos válidos para todos contribuyó a la estabilidad emocional de su pueblo, pues lejos de mostrarse pasivos ante la realidad los pueblos primitivos trataron constantemente de controlar, manipular y dirigir las fuerzas a su alrededor.

En el fondo el arte, igual que la ciencia, como todos los actos trascendentes del hombre, no son sino intentos de explicar y explicarse el mundo a su alrededor y también su propia situación en ese mundo. El mito es una de esas interpretaciones de la realidad.

Innumerables excavaciones han permitido determinar que en Perú el tejido fue inventado antes que la cerámica, que sociedades agrícolas muy organizadas existían por lo menos desde el año 2.100 a.C. y que la religiosidad más temprana fue expresada en una iconografía muy completa a través del dominio de la técnica textil.

Los arqueólogos sitúan a la mitad del desarrollo de Paracas el momento en que el estilo de Paracas, especialmente en los tejidos, se vuelve libre y osado; este cambio, que implica el olvido de la influencia Chavín fue probablemente motivado por un cambio en la mitología y en las creencias religiosas. Los dioses y los símbolos de Chavín fueron sustituidos por otros nuevos, desaparecen de las representaciones el hocico y los colmillos del felino y hacen su aparición las imágenes mitificadas de los animales locales como el zorro, el halcón y la ballena orca.

La importancia de los tejidos

Según un estudio hecho por Murra, la importancia que tuvo el tejido en el mundo Inca fue enorme y puede ayudarnos a comprender su función también en el mundo anterior al Imperio Incaico, heredero de todas estas tradiciones⁷.

El valor del tejido era tal que muchas cosas se pagaban con tejidos y se nos dice que tributaban una manta al año por cada casa y una camisa al año por cada persona como impuesto señalado a cada familia.

La iglesia y el ejército eran grandes consumidores de tejidos, ya que los quemaban en los continuos sacrificios o ceremonias. Los tejidos formaban una parte importante de la economía del estado y un ingreso básico en su presupuesto, una obligada tarea anual de la población campesina, un elemento tan valioso como para que su sacrificio por el fuego constituyera una ceremonia religiosa importante, y era también el tejido un símbolo de riqueza personal e importancia en la colectividad. No había acontecimiento político, militar, social o religioso, sin que géneros fuesen ofrecidos, quemados, o sacrificados.

⁷ Murra, J.V. "Formaciones económicas y políticas del mundo andino", 1975.

En los mantos generalmente se elegía el diseño de un personaje mítico, sea ave u otro animal, o una figura antropomorfa o también la más compleja mezcla de estos componentes y este elemento se repetía en una composición en la que a veces se inscribe cada una de estas imágenes en un damero de dos colores alternados o también muchas veces, el damero no existe pero las figuras siguen distribuyéndose alternadamente como si existieran imaginariamente los cuadrados. Las imágenes se repiten a lo largo y ancho del manto pero la impresión que el espectador recibe es más desconcertante cuando cae en cuenta inmediatamente que cada una de ellas está resuelta de una manera distinta en que siempre el color es diferente y muchas veces hay también pequeñas variantes en el dibujo, contribuyendo todo esto a producir una impresión sorprendente.

En los diseños de cada uno de los elementos de los mantos de Paracas llega a producir asombro la complejidad de su representación. En muchos de los diseños, en alusión a mitos muy precisos, el artista acumula significados para las formas con que se expresa; p. ej. nos presenta personajes aparentemente humanos que tienen manos y también piernas y garras de aves de presa y colmillos de felino, pero además los ojos no son los suyos sino que son los de dos peces colocados simétricamente a los lados de su boca; a la altura de las orejas pueden salirle dos serpientes que simétricamente marcan el rostro y que terminan convirtiéndose en animales con patas; de los lados de la cintura salen otras dos serpientes que se convierten en peces que a su vez vomitan serpientes que se convierten en peces nuevamente, etc. Es como un laberinto y parece que el artista quisiera agotarse y agotarnos proponiéndonos trampas visuales para la imaginación. Podría compararse a la pintura de El Bosco y Bruhegel. Realmente se trata de un arte complejo (Figuras B e I).

Iconografía y simbolismo

La exacta y definitiva interpretación de los motivos ornamentales o decorativos de las grandes obras líticas, trabajos de orfebrería, tejidos y alfarería de las civilizaciones andinas, es uno de los problemas aún no resueltos. Con frecuencia ocurre que el mismo motivo o símbolo lo interpreta cada investigador o estudioso a su modo. La confusión es aún mayor entre los coleccionistas y aficionados, pues al examinar una tela, se puede interpretar en determinada figura la representación de un demonio, o la representación de cualquier dios totémico; donde uno ve el ala de un cóndor, otro investigador ve la estilización de las olas marinas. Lo más prudente en caso de duda, es aplicar las denominaciones genéricas de antropomorfa, cuando se trata de una figura de apariencia humana; zoomorfa, si la figura se asemeja a un ser animal (excepto si se ve clara la figura de un felino); ictiomorfa, cuando es de un pez; ornitomorfa, cuando representa un pájaro (excepto si se trata de la figura del cóndor, del águila o del vencejo, que son bien claras). La iconografía de los tejidos se cree nos informa del rol social del personaje allí enterrado. Se nos presentan figuras humanas

vestidas con trajes rituales, simulando pájaros, felinos (posiblemente alguna ceremonia o simbología); aparecen figuras con máscaras, representaciones de fuerzas naturales o héroes, simbolismos de rituales religiosos o ceremonias relacionadas con la consecución de alimentos, ya sea de la tierra o el mar. Aparecen imágenes de chamanes. También se suele representar el entorno natural de Paracas, con sus animales y plantas. Los halcones y cóndores, sin embargo, parecen representar nexos con el reino de los cielos, mientras que los pájaros pescadores parecen representar cultos asociados con el mar (un fenómeno similar aparecen con los animales terrestres). Hay una evidente estructura simétrica no al azar (es decir, con una explicación de su significado) en la construcción de los diseños Paracas (Figura A). En las cintas del pelo y bordados se ve como los antiguos peruanos, explotaron conceptos abstractos como el orden, el número y el espacio. En culturas sin lenguaje escrito, una clasificación basada en un limitado conjunto de distinciones invariantes, puede servir como forma de organización de conceptos, fenómenos o interacciones. El significado de la posición y/o de la orientación de los distintos motivos es aún oscuro, aunque podría tratarse de los mismos esquemas y estructuras que por ejemplo desarrollaron siglos más tarde los Incas en sus quipus, proceso paralelo al seguido por muchos de los pueblos sin lenguaje escrito formal. En la iconografía de las primeras manifestaciones de la cultura Paracas Cavernas, lo primero que salta a la vista es la dependencia formal con el alfabeto visual inventado en la Cultura Chavín. En ambos casos la imagen religiosa dominante es un animal mítico que tiene elementos de ave y jaguar.

A pesar de que la Cultura Paracas viene claramente de Chavín y que es inevitable pensar que son manifestaciones de un pensamiento religioso similar, que pertenecen a una misma cosmología, al pasar de una a la otra, las formas en Paracas (Cavernas), pierden esa ferocidad y crueldad características del arte de Chavín. Al pasar a Paracas, estas formas agresivas adquieren una cierta sensualidad, se hacen más suaves, más curvas y pierden poco a poco su agresividad en una forma que no se puede atribuir solamente al paso del arte lítico a un medio diferente como la cerámica o el tejido.

Las coincidencias de la iconografía del primer período de Paracas con la Cultura Chavín, hacen pensar que se trata de sistemas religiosos similares. Esta dependencia se debió, seguramente, a la generalización de un nuevo culto religioso con el que estos mitos, creencias y formas artísticas estaban asociadas. Por ello, sería válida la hipótesis de que Chavín y el pequeño valle que lo rodea nunca pudieron haber sido asiento de un grupo humano numeroso, sino que Chavín fue únicamente un centro ceremonial donde acudían en peregrinación y en ocasiones especiales, pobladores de muy lejanas comarcas, como sucedería más tarde con Pachacamac.

Algunos arqueólogos creen que el arte lítico de Chavín proviene de diseños textiles que lo precedieron. Si esto es cierto, sería una paradójica herencia para el diseño de las telas Paracas, que vendrían de un arte lítico que a su vez vendría de un arte textil. En la cerámica de Chavín también es notoria esta división

entre el volumen escultórico y su decoración que siempre parece proceder de un bajorrelieve. Paracas, con la influencia de Chavín, recibió también esta falta de interés en el volumen y la preeminencia del diseño lineal sobre el diseño en tres dimensiones. En la cerámica Paracas, la ornamentación nunca es escultórica sino una decoración incidida y pintada. Se producen relaciones entre elementos. Las imágenes Paracas normalmente representan una serie de figuras estáticas o una relación de dinamismo a través de figuras interconectadas frecuentemente (Figura B).

Los textiles de Cavernas enfatizan serpientes interconectadas y figuras con aspecto de pez con cabezas triangulares y cuerpos aserrados tanto como felinos y figuras humanas. Bastantes motivos se realizaron en la estructura del diseño más que bordándolos. Los textiles de Necrópolis son superiores a Cavernas, tanto en tecnología como en representaciones y color, aunque iconográficamente son similares. Las últimas teorías hablan de dos culturas o periodos culturales de la misma civilización, refiriéndose a Cavernas y Necrópolis. Hay una fuerte relación entre el final de Paracas, Topará y el Nazca temprano. En el estilo Paracas Necrópolis, se ve la presencia de tres subestilos diferentes de imágenes bordadas: líneas, bandas y bloques de color. Las líneas y bandas aparecen también en los tejidos Ocucaje. Se considera que la imaginería de bloques de colores en Necrópolis forma parte de un sistema de signos que incluyen referencias míticas, rituales y de status social y poder personal de la persona con la que se asocia⁸. Es posible además que diferentes animales representaran el mismo rol en diferentes status sociales (aparecen por ejemplo zorros y gatos de la pampa representando el mismo papel en distintos tejidos). Los animales no son las únicas referencias que pueden combinarse o formar conceptos ambiguos. Un objeto que parece un cuchillo en un tejido, puede verse como un abanico en otro. Una cabeza trofeo se puede ver cogida por una figura o sostenida como una honda por otra. Las manos pueden verse a la vez como apéndices o como mascarar. Las hondas pueden usarse para cazar o para las guerras rituales. Los cuchillos para obtener cabezas trofeo o para curar heridas. Es muy difícil distinguir composiciones reales de personas disfrazadas de figuras mitológicas. Una misma figura, con la misma posición, pero representada con un determinado animal u otro, puede ser la representación de distintos status sociales. Pequeños detalles, tales como una u otra posición, color y entorno, permitirían adivinar la estructura o el mensaje allí representados, aunque en la mayoría de los casos, la verdadera explicación de la escena relatada en la tela se nos escapa (Figura C). En la época Paracas Cavernas se encuentran tejidos bordados, pero estas decoraciones están situadas generalmente sólo en los bordes de los mantos que carecen de otra ornamentación. Esta decoración en los bordes está constituida, por figuras mitológicas estilizadas que siguen un diseño geométrico. En cambio en Paracas Necrópolis (Paracas 9 y Nazca 1 y 2), el bor-

⁸ Ann H. Peters "Paracas Art & Architecture" 1997, Pag.245

dado de lana se adueña de la totalidad del manto y el artista usa libremente formas y colores de un modo que recuerda a las pinturas más que a los bordados.

Motivos que aparecen en los tejidos Paracas

La ornamentación Paracas trata de comunicarnos algo, pues el arte es una forma de comunicación. Esta ornamentación tiene un vocabulario que al parecer está constituido por imágenes, y éstas parecen ser la vía que se utiliza para la comunicación. A continuación enumeramos una serie de elementos que aparecen en su iconografía.

- *Criaturas marinas*. Las criaturas marinas se representan a través de atributos de pez y por aves acuáticas. La orca, se representa con una poderosa dentadura y aspecto de pez, incluyendo detalles como la “mancha” blanca y sus colores blanco y negro, aunque algunas imágenes pudieran representar al tiburón ballena. Aparecen también representaciones de imágenes con aspecto de pez y con una especie de brazo humano, que parecen representar a tiburones o quizás a atunes. Los Paracas representaron también los otros mamíferos marinos abundantes en la zona: focas y leones marinos.

- *Aves*. La representación de las aves suele ser general, sin que unos detalles u otros suelen normalmente identificar claramente el tipo de ave concreto, aunque la excepción a esto es la representación del cóndor y del halcón, que suelen aparecer incluso como figuras principales de los temas.

- La golondrina, el halcón y el cóndor: son animales importantes y muy representados en los tejidos, debido especialmente a su papel de progenitores en la mitología peruana.
- Vencejo: es un ave de plumaje de color oscuro y sobre él destaca un collar y vientre blanco. Yacovleff llama la atención sobre unos pelos en el pico que aparecen en las representaciones antiguas. Ni el vencejo ni la golondrina los poseen, sí el chotacabras. Es posible que los artistas indígenas reunieran vencejo y chotacabras en un solo diseño (Figura D).

- *Mamíferos*. Aparecen zorros, gatos salvajes, nutrias... Las imágenes de felinos aparecen a menudo como figura principal; casi siempre con atributos humanos y a menudo asociados a vegetales. Los animales domesticados son raramente representados. La única excepción a esta “regla” es la aparición de la llama, que suele representarse en escenas de paisaje (cosa excepcional), formadas a partir de cuerpos de serpientes.

- El zorro: es un animal de costa y sierra. La literatura popular habla frecuentemente de él. El Padre Arriaga habla de unos funcionarios que conoció y se llamaban Parianes, son personajes que trabajaban dos meses en la guarda de las chacras y llevaban unos pellejos de zorro en la cabeza. En los mantos Paracas es frecuente encontrar a este personaje bordado con

su pellejo de zorro en la cabeza. Por otra parte son muchos los personajes Paracas enterrados con pieles de zorro

- El mono: es una figura enigmática. Está presente en la costa desde el pre-cerámico y continua su imagen hasta los últimos tiempos. Ocurre lo mismo que con el felino. Es un tema muy querido por los Paracas y también a lo largo de toda la cultura precolombina andina. Se podría especular si los Paracas, como otros muchos pueblos antiguos, sentían hacia los simios un cierto sentido del parentesco (Recordemos, por ejemplo, que el 'orangután' es el 'hombre de la selva' para muchas tribus del Sudeste Asiático)
- Figuras felinas: No suelen ser elaboradas, y sus patas aparecen simétricas bilateralmente con una garra delante o detrás.
- Cabeza de felino: Son motivos muy frecuentes, aunque no suelen aparecer como motivo principal separadamente. El motivo se usa como "jaulas" en asociación con otras figuras.
- El jaguar: El jaguar es un tema muy favorecido en Cavernas y que causa gran admiración. El jaguar es un animal de la jungla que nunca baja a la costa, por lo que es una intriga cómo pudo aparecer en Ica en forma tan reiterada. Si en la costa no se conocía a este animal, es difícil aceptar cómo este tema es tan recurrente y cómo reproduce la imagen de esta fiera como si se le hubiese visto de cerca. Quizá para los Paracas, el jaguar representaba un ser fabuloso, de la misma manera que un rinoceronte o un gorila podría serlo para un europeo del siglo XIX. O quizás para los pueblos de la región, el jaguar podría haber representado el papel de "Rey de la Selva", dominador y ejemplo de virilidad y fuerza, representando el mismo papel reservado en África y Europa al león, o al tigre en Asia, y como en Europa, las referencias a éste son constantes a pesar que el contacto directo con éste es mínimo o nulo (recordemos que a pesar de las múltiples referencias, el león es un animal desconocido en estado salvaje en Europa) (Figura E).

- *Reptiles*: las serpientes son los reptiles que más representados están en la imaginería Paracas. Aparecen formando parte del diseño del pelo, máscaras, paisajes o fondos de las telas. Otro reptil que aparece frecuentemente es el caimán. El caimán se considera en iconografía Chavín como un dios de los bastones felinizado. Suelen aparecer en parejas y aunque no hay constancia de ninguna referencia sexual, se cree que puedan representar una divinidad masculina celeste y otra femenina acuática⁹. La serpiente con cabeza felina es un motivo poco usado en Chavín, aunque aparece mucho más elaborado en tejidos Paracas.

- *Dios de los bastones*. Suele estar definido aislado, con las características siguientes: (Figuras F y G)

⁹ Donals Lathrap's (1971)

- Torso visto frontalmente
- Brazos sosteniendo objetos
- Boca con colmillos
- Cinturón y cinta en la cabeza con flecos
- Dobles aros en las orejas o un aro con pendiente
- Suelen aparecer en filas
- Las garras son comunes, aunque también aparecen dedos con aspecto humano
- Aparecen con bocas acabadas en esquinas de tres puntas y sombras en los ojos
- A veces, tienen una especie de rollo en los talones, independientemente de que tengan garras en sus pies.

- *Guardián alado o ángel*: Se les dio este nombre a unas figuras humanas aladas con aspecto felino y pico de pájaro aparecidas en columnas del Portal Blanco y Negro de Chavin. Aparecen en varios tejidos.

- *Personajes pertenecientes a clases altas*: Otro sector importante son los personajes vestidos de ceremonia, bailarines con ostentosas pelucas postizas y abanicos de plumas, señores con espléndidos trajes, criados, guerreros y sacerdotes. Sin embargo, no aparecen agricultores, pescadores, conductores de llamas o cualquier otro personaje desempeñando algún oficio ni en general, ningún miembro de clases sociales bajas; se entiende su ausencia pues la ropa bordada no era para ellos seguramente. En el primer grupo de personajes podría colocarse a los parianes, personajes vestidos con alas o con pieles de zorro mencionados anteriormente.

Para terminar, podemos indicar que las plantas también aparecen representadas en las imágenes Paracas, aunque no llegan a tener la importancia de los temas animales, no dando lugar a temas principales en las telas, sino como acompañamiento a otros. Aparecen frutos, raíces y tubérculos.

Conclusión

El estudio de los tejidos Paracas, o de la cultura (posiblemente *tradición cultural*/sea el término que acabará imponiéndose) Paracas, plantea para el mundo de la historia y la arqueología, el mismo problema que la mayor parte de la historia antigua: Se trata de recomponer, a partir de las pruebas y sus restos, la vida, tradición y pensamiento de gentes que vivieron en esa parte del Perú hace más de dos mil años.

Tenemos tendencia a segmentar la historia en bloques, que nos producen subconscientemente la idea de saltos bruscos en el tiempo: hoy son los romanos, mañana, la historia pertenece a los pueblos bárbaros. La historia, la cultura y por supuesto, el arte considero que es un constante fluir. Salvo quizás este último siglo, no creo que se pueda hablar de 'rupturas' y grandes saltos en el arte

sin que de por medio hubiera ocurrido un cataclismo natural (como en el caso de la civilización minoica) o una ocupación violenta (cosa que ocurriría en la zona mil quinientos años más tarde con la llegada de los españoles).

Posiblemente los Paracas, o mejor dicho, la tradición cultural Paracas, fuera sencillamente la normal evolución a lo largo de los siglos (pensemos que a pesar de que sea “poco” conocida, estamos hablando de un periodo de, al menos, setecientos años) de una influencia cultural en una zona concreta, que concretaríamos desde un punto de partida al que denominamos Chavín y terminaría en otro punto al que hemos denominado Nazca, sin que necesariamente un cataclismo, ya sea natural u obra del hombre, como una masiva migración o expansión, parece haya dado lugar a un gran salto en el desarrollo cultural del área.

El primer interrogante que se nos plantea con Paracas es la gente. ¿Se trató de un pueblo asentado masivamente en la zona, o como parece ser lo más probable, fue un pueblo que disponía del desierto como lugar de paso o de culto y peregrinación?. Como he explicado antes, no parece probable que la zona pudiera permitir una numerosa población asentada allí continuamente. Tanto la materia prima para las telas (y por supuesto el alimento necesario para personas y animales) es difícil que pudieran salir de un terreno tan yermo. Además, la ausencia de un núcleo poblado claro, refuerza la idea de que la península de Paracas fue simplemente un lugar de peregrinación para rendir culto tanto a los muertos como posiblemente a los dioses.

De todas formas, todas las conjeturas que se puedan dar sobre el desarrollo de la zona, se hallan apoyadas en una escasez de pruebas materiales, debido sobre todo, al desconocimiento de una escritura por parte de este pueblo (o al menos, de la escritura tal cual la entendemos, pues existen indicios de que la forma y la estructura de sus telas fueran algo más que diseños al azar) y a que las únicas pruebas tangibles que tenemos de esta cultura son la cerámica y la industria textil.

Los diseños tanto de telas como cerámica parecen expresar un claro motivo religioso más que de testimonio de su época. El artista Paracas diseña en sus telas seres mitológicos, mágicos y nunca parece que se “rebaje” a dibujar el mundo en el que vive (no aparecen por ejemplo artesanos, ni escenas mundanas), e incluso cuando trata de representar seres reales, en el fondo creemos que trata de representar alguna idea cuando menos, mística. No sabemos lo que el autor pensaba cuando dibujaba sobre su tela. ¿Dibujaba un pájaro porque representaba ‘libertad’ como para nosotros o simplemente porque le gustaban los pájaros? ¿Porqué azul? ¿Representaba el cielo o simplemente era su color favorito?

Volviendo a la desaparición de la cultura, una posible teoría que podría explicar el abandono de la tradición cultural en la zona podría ser el ‘agotamiento’ de la tradición religiosa sobre la que se apoyaba la cultura. Un cambio en el pensamiento, en la forma de adorar a los dioses, en el número o tipo de dios, en las creencias en suma, podrían haber llevado a la desaparición del culto, y consecuentemente de todo lo que lleva consigo: telas, enterramientos, lugares santos. Este tipo de teoría ha sido ya utilizada como una de las causas, por ejemplo, de la desaparición de los mayas: una vez el pueblo hubiera dejado de creer en el

poder y fuerza de sus reyes-sacerdotes, sencillamente habría abandonado las ciudades en las que vivieron durante tantos siglos, ya que no habría nada que los 'atará' allí. Esta explicación nos llevaría a ver la desaparición de Paracas como un proceso paulatino: no es que se abandonara de golpe; simplemente se dejó de practicar, de la misma manera que, salvando las distancias, nosotros dejamos de llevar sombrero habitualmente.

Las culturas precolombinas en general, han estado, por su espectacularidad, simbolismo y por supuesto, por su desconocimiento, rodeadas de un misterio y fabulación extraordinarios. Recordemos, sólo por ejemplo, las 'pistas de aterrizaje' para extraterrestres que suponen los dibujos Nazca en el desierto, o las 'claras' representaciones de naves espaciales en algunas pirámides mayas, teorías tan de moda hace veinte o treinta años. Nos encontramos, a mi parecer ante el viejo dilema de la arqueología y de la historia: por cada problema que solucionamos, aparecen varios más. La explicación al porqué y a la desaparición de Paracas sigue, hoy por hoy, abierta.

Bibliografía

- ANTON, F. Ancient peruvian textiles. Thames and Hudson Ltd. Great Britain, London, 1987.
- CARRIÓN CACHOT, R. La indumentaria en la Antigua Cultura de Paracas, en Wira Cocha, vol I, nº 1, Lima, 1931.
- D'HARCOURT, R. Les Tissus Indiens du Vieux Pérou. Documents d'art. Ed. Albert Morancé, 1934
- D'HARCOURT, R. Textiles of ancient Peru and their techniques. Grace G. Denny and C.M.Osborne. University of Washington Press, Seattle, 1962.
- HARTH – TERRÉ, E. El signo verbal en los mantos funerarios de los Paracas. Librería –editorial Juan Mejía Baca. Lima, 1976.
- LAURENCICH MINELLI, L. Antichi tessuti peruviani : tecniche, disegni e simboli. Electa. Milano, 1984.
- LAVALLE, J.A. Culturas precolombinas, Paracas. Banco de Crédito. Lima, 1983.
- LAVALLE, J.A. y Lang W. Arte Precolombino (1ª parte: Arte textil y Adornos), Colección Arte y Tesoros del Perú, Banco de Crédito, Lima, 1977
- MURRA, J.V. Arte mayor de los Andes. Museo chileno de Arte Precolombino. Banco O'Higgins. Santiago de Chile, 1989.
- PAUL, A. Paracas. Art & Architecture. University of Iowa Press. Iowa city, 1991.
- RAMOS GÓMEZ, L. y Blasco Bosqued, M.C. Los tejidos prehispánicos del área central andina en el Museo de América, Ministerio de Cultura, Madrid, 1980.
- RAMOS GÓMEZ, L. y Blasco Bosqued, M.C. Los tejidos y las técnicas textiles en el Perú prehispánico con un complemento Cuadernos prehispánicos. Valladolid, 1977.
- RAVINES, R. Tecnología Andina. Instituto Estudios peruanos. Lima, 1978.
- REID, J.W. Textile Masterpieces of ancient Peru. Dover publications, inc. New York, 1986.
- TAULLARD, A. Tejidos y ponchos indígenas de Sudamérica. Ed. Guillermo Kraft limitada. Buenos Aires, 1949.
- VV. AA. El quart continent. L'art pre-colombí. Fundació La Caixa. Barcelona, 1993.

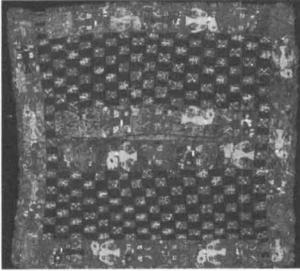


Figura A

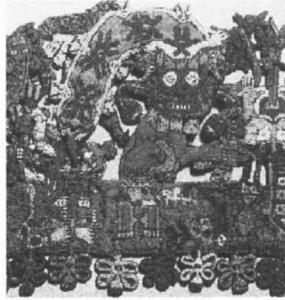


Figura B



Figura C

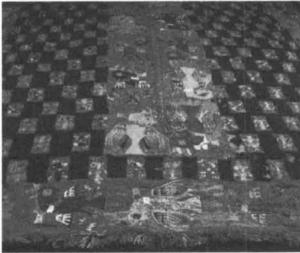


Figura D



Figura E

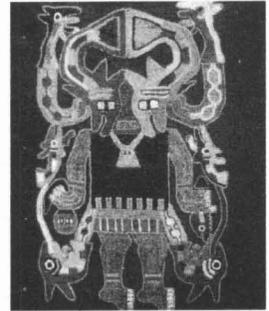


Figura F



Figura G



Figura G



Figura H