



**LA REPRESENTACIÓN DE SERES SOBRENATURALES Y SERES  
HUMANOS EN LA LITOESCULTURA TIWANAKU: UNA APROXIMACIÓN A  
SU SIGNIFICADO DESDE EL ANÁLISIS ICONOGRÁFICO**

Tesis para optar al título de Doctora en Estudios Latinoamericanos

**MURIEL PAULINYI HORTA**

**Director:**

Dr. José Luis Martínez Cereceda

**Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos**

**Facultad de Filosofía y Humanidades**

**Universidad de Chile - Santiago de Chile**

**2023**

La representación de seres sobrenaturales y seres humanos en la litoescultura Tiwanaku:  
una aproximación a su significado desde el análisis iconográfico.

Director: José Luis Martínez Cereceda

Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos

Facultad de Filosofía y Humanidades

Universidad de Chile - Santiago de Chile

Beca ANID Doctorado Nacional 2017 - Folio 21171496

A Zoltán Paulinyi y Helena Horta,  
mis queridos padres y maestros.

## **Agradecimientos**

Con profunda gratitud, reconozco al Ministerio de Culturas y Turismo del Estado Plurinacional de Bolivia por concederme el acceso a las valiosas colecciones del Museo Nacional de Arqueología Boliviana (MUNARQ), del Museo de Metales Preciosos Precolombinos, y del Centro de Investigaciones Arqueológicas, Antropológicas y Administración de Tiwanaku (CIAAAT).

Mi reconocimiento a Cecilia Ganem y David Trigo en el MUNARQ por su indispensable autorización y asistencia; igualmente a Iván Noriega, cuyo rol como estudiante de arqueología y asistente fue crucial en mi investigación. Reconozco especialmente a Jaime Quispe, encargado del Museo Nacional de Metales Preciosos, quien generosamente facilitó el acceso a las piezas clave para mi estudio. Agradezco a Julio Condori en el CIAAAT por su orientación experta sobre las colecciones, a pesar de que el surgimiento de la pandemia finalmente obstaculizara el análisis del material. Expreso mi agradecimiento a Gustavo Cortés de la Unidad de Arqueología y Museos (UDAM) por ser esencial en la facilitación del contacto con el ministerio, y a Vania Coronado, Jefa de la Unidad de Museos Municipales de la Secretaría Municipal de Culturas, por agilizar mi acceso a la colección del Museo de Metales Preciosos. Finalmente, extendiendo mi gratitud a los arqueólogos Javier Mencías y Soledad Fernández por su apoyo esencial en La Paz.

Un especial agradecimiento a Emily Kaplan y Christine Oricchio del National Museum of the American Indian (Washington DC) por su amabilidad y asistencia en la revisión de los materiales requeridos, así como a Manuela Fischer del Ethnologisches Museum (Berlín) por proporcionar imágenes relevantes para mi investigación.

Por su guía, enseñanza y apoyo constante, extendo mi más sincero agradecimiento a José Luis Martínez, mi profesor guía. De igual manera, a mis padres y maestros, Zoltán Paulinyi y Helena Horta, por inculcarme la pasión por el estudio de las sociedades precolombinas y por sus valiosos comentarios que fueron fundamentales para la realización de este trabajo.

Quiero dar las gracias también a los siguientes amigos y colegas: Anne Laure Guillet, Margarita Vélez, Nicole Iroumé, Paloma Berenguer, Catalina Iglesias, Camila Fuenzalida, Eduardo Simpson, Gabriel Hoecker, Diego Ramirez de Arellano y a Fernanda Lanfranco, quienes desde distintos lugares y de múltiples maneras contribuyeron a la realización de esta investigación. Dentro de esto, agradezco especialmente a Sergio Cáceres, mi compañero de ruta, cuyo apoyo esencial fue clave en cada una de las distintas etapas de este proceso.

Finalmente, mi reconocimiento al Estado chileno y a la Beca CONICYT de Doctorado, cuyo financiamiento fue decisivo para poder llevar a cabo esta investigación.

## Tabla de contenido

<b>AGRADECIMIENTOS .....</b>	<b>III</b>
<b>TABLA DE CONTENIDO.....</b>	<b>V</b>
<b>ÍNDICE DE TABLAS.....</b>	<b>VII</b>
<b>RESUMEN.....</b>	<b>VIII</b>
<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>1</b>
<b>1. ANTECEDENTES .....</b>	<b>1</b>
<b>2. OBJETIVOS .....</b>	<b>8</b>
<b>3. HIPÓTESIS .....</b>	<b>10</b>
<b>4. METODOLOGÍA .....</b>	<b>11</b>
<b>5. MARCO TEÓRICO Y CONCEPTUAL .....</b>	<b>19</b>
<b>6. ESTRUCTURA DE LA INVESTIGACIÓN .....</b>	<b>24</b>
<b>CAPÍTULO I.....</b>	<b>27</b>
<b>ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACION ARQUEOLOGICA SOBRE TIWANAKU.....</b>	<b>27</b>
<b>1. LA INFORMACIÓN CRONÍSTICA (1553-1629).....</b>	<b>27</b>
<b>2. NATURALISTAS, POLÍTICOS Y EXPLORADORES (1789- 1895) .....</b>	<b>37</b>
<b>3. LOS PRIMEROS ARQUEÓLOGOS (1892- 1952).....</b>	<b>55</b>
<b>4. EL MOVIMIENTO NACIONAL REVOLUCIONARIO (MNR) Y LOS ARQUEÓLOGOS BOLIVIANOS (1952-1980).....</b>	<b>75</b>
<b>5. LOS INVESTIGADORES CONTEMPORÁNEOS (1980-AL PRESENTE).....</b>	<b>85</b>
<b>CAPÍTULO II .....</b>	<b>104</b>
<b>REVISION DE LAS DIVERSAS INTERPRETACIONES ACERCA DE LA ICONOGRAFÍA DE LA ESCULTURA LÍTICA TIWANAKOTA.....</b>	<b>104</b>
<b>1. LAS INTERPRETACIONES DE NATURALISTAS, POLÍTICOS Y VIAJEROS (1835-1895) .....</b>	<b>104</b>
<b>2. LOS PRIMEROS ARQUEÓLOGOS Y SUS INTERPRETACIONES (1892-1952) .....</b>	<b>114</b>
<b>3. LAS INTERPRETACIONES DE ARQUEÓLOGOS CONTEMPORÁNEOS.....</b>	<b>137</b>
<b>CAPÍTULO III.....</b>	<b>176</b>

<b>LA FIGURA FRONTAL CON BÁCULOS: UNA DEIDAD VINCULADA AL CONTROL DE LOS FENÓMENOS METEOROLÓGICOS Y A LA MONTAÑA</b>	<b>176</b>
<b>1. LA FIGURA FRONTAL CON BÁCULOS DE LA GRAN PORTADA</b>	<b>179</b>
<b>2. EL ANÁLISIS DE LOS ATRIBUTOS DE LA FIGURA FRONTAL CON BÁCULOS</b>	<b>188</b>
2.1. <i>El adorno ocular</i>	189
2.2. <i>Los apéndices</i>	202
2.3. <i>La greca</i>	223
2.4. <i>El adorno pectoral</i>	234
2.5. <i>El colgante de codo</i>	246
2.6. <i>La faja</i>	251
2.7. <i>Los báculos</i>	259
2.8. <i>El motivo escalonado</i>	273
<b>CAPÍTULO IV</b>	<b>283</b>
<b>LOS SERES SOBRENATURALES MENORES Y LOS SERES HUMANOS REPRESENTADOS EN LA LITOESCULTURA</b>	<b>283</b>
<b>1 LOS SERES SOBRENATURALES MENORES</b>	<b>283</b>
<b>1.1 LAS FIGURAS ALADAS DE PERFIL</b>	<b>284</b>
1.1.1 <i>El tocado</i>	291
1.1.2 <i>El Adorno ocular</i>	298
1.1.3 <i>El collar</i>	300
1.1.4 <i>La capa o cola</i>	301
1.1.5 <i>El adorno pectoral</i>	303
1.1.6 <i>El ala</i>	304
1.1.7 <i>Los apéndices inscritos en las extremidades</i>	305
1.1.8 <i>El báculo</i>	306
<b>1.2 EL CAMÉLIDO SOBRENATURAL</b>	<b>312</b>
<b>1.3 EL FELINO SOBRENATURAL</b>	<b>319</b>
<b>2 LOS SERES HUMANOS</b>	<b>330</b>
<b>2.1 LOS SERES HUMANOS SIN ATRIBUTOS DE DECAPITACIÓN</b>	<b>330</b>
<b>2.2 LOS SERES HUMANOS CON ATRIBUTOS DE DECAPITACIÓN</b>	<b>343</b>
<b>CONSIDERACIONES FINALES</b>	<b>355</b>
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>372</b>

## Índice de tablas

TABLA 1 LOS ATRIBUTOS DE LA FIGURA FRONTAL CON BÁCULOS.....	188
TABLA 2 EL ADORNO OCULAR.....	202
TABLA 3 LOS APÉNDICES. ....	223
TABLA 4 LA GRECA.....	233
TABLA 5 EL ADORNO PECTORAL. ....	245
TABLA 6 EL COLGANTE DE CODO.....	250
TABLA 7 LA FAJA.....	259
TABLA 8. LOS BÁCULOS. ....	272
TABLA 9 EL MOTIVO ESCALONADO.....	282



## Resumen

Las interpretaciones propuestas sobre el conjunto de figuras y motivos que conforman el repertorio iconográfico de Tiwanaku se han fundamentado, en su mayoría, en datos derivados de diversos documentos coloniales relacionados con el mundo incaico, así como de estudios etnográficos realizados en comunidades quechua y aymara del sector norte del altiplano boliviano. A pesar de que ciertos investigadores han buscado proporcionar un soporte iconográfico a sus interpretaciones, se observa una inclinación a centrarse exclusivamente en el análisis de la Figura Frontal y de la 'Puerta del Sol'. Desmarcándose de esta tendencia, el presente trabajo introduce un cambio de paradigma al adoptar el Método Configuracional de George Kubler (1962), el cual consigna al análisis de las imágenes como el instrumento primordial para descifrar los significados inherentes de un repertorio iconográfico determinado, poniendo énfasis en la identificación de asociaciones recurrentes entre sus figuras y los motivos. Como resultado de este análisis, se concluye que las imágenes respaldan la hipótesis previamente propuesta por Johan Reinhard (1991) desde la etnohistoria y etnografía, que sostiene que la Figura Frontal con Báculos fue una deidad asociada al control de los fenómenos meteorológicos y a la montaña. Por otra parte, se plantea que las identidades de las otras figuras representadas en la escultura lítica –seres sobrenaturales menores y seres humanos– estuvieron estrechamente vinculadas a esta deidad y a su ámbito de influencia.

# INTRODUCCIÓN

## 1. Antecedentes

La denominada puna húmeda, situada en la región septentrional del altiplano boliviano, se distingue por proporcionar condiciones climáticas más propicias para la subsistencia humana en comparación con las áreas centrales y meridionales. En esta zona, la oscilación térmica es menos marcada, las precipitaciones son frecuentes y la presencia del lago Titicaca garantiza una abundante disponibilidad de agua dulce y disminuye el efecto destructivo de las heladas. Estos factores ecológicos favorecen el desarrollo de un número limitado de cultivos de tierras altas y, a su vez, explican por qué la región norte del Altiplano se erigió como el epicentro de las sociedades más influyentes en las tierras altas durante la época prehispánica, con Tiwanaku destacando como la sociedad Horizonte del período Medio (Posnansky 1945; Bouysse-Cassagne 1987; Kolata 1986, 1992, 1993; Michel 2000).

Los arqueólogos han dividido el desarrollo de Tiwanaku en cinco etapas. Durante las dos etapas iniciales (400 a. C.-100 d. C.), Tiwanaku era simplemente uno de los muchos poblados que ocupaban los alrededores del lago Titicaca. En esta fase, el desarrollo cultural de la región estaba encabezado por Pukara y Chiripa, ubicados respectivamente en las orillas norte y sur del lago. No fue hasta el siguiente período (100-400 d. C.) que

Tiwanaku comenzó a experimentar un notorio fortalecimiento. En esta etapa, el modesto asentamiento evolucionó hacia una ciudad de dimensiones considerables, dando origen a construcciones monumentales y a obras complejas relacionadas con la explotación agrícola. Simultáneamente, Chiripa y Pukara desaparecieron, consolidando a Tiwanaku como la sociedad más influyente en la cuenca del lago Titicaca. No obstante, fue solo en la fase IV (400-800 d. C.) que Tiwanaku se transformó en un Estado regional poderoso. Durante este periodo, expandió su dominio hacia Ojje, Lukurmata, Pajchiri y Khonko Wankané, asentamientos ubicados en diversos puntos del sureste del área circunlacustre. De manera paralela, erigió sitios de carácter exclusivamente ritual en lugares como la Isla del Sol, la Isla de la Luna y la isla de Pariti, entre otros. Simultáneamente, estableció colonias en tierras bajas, en Moquegua y posiblemente en Cochabamba, y entabló relaciones con élites de señoríos ubicados en regiones más distantes, como San Pedro de Atacama en el norte de Chile. Mientras que las colonias tuvieron como finalidad complementar los recursos vegetales restringidos del Altiplano, las relaciones con otras élites aparentemente buscaban asegurar un intercambio de bienes considerados de prestigio. Estas dinámicas permitieron la consolidación de Tiwanaku como un Estado regional de relevancia (Kolata 1986, 1992, 1993; Berenguer y Dauelsberg 1989; Berenguer 2000; Janusek 2008; Korpisaari y Pärssinen 2011; Korpisaari *et al.* 2012, entre otros). A pesar de su poder, el territorio que actualmente corresponde al área norte y centro del Perú estuvo bajo el dominio e influencia de Wari, una sociedad que se fortaleció durante el mismo periodo que Tiwanaku, convirtiéndose en un imperio cuyo centro se ubicó en la cuenca de Ayacucho. Aunque la naturaleza exacta de la relación

entre ambos estados aún no ha sido completamente dilucidada, se sabe que se forjaron alianzas e intensas relaciones de intercambio que resultaron en una influencia mutua y multifacética (Janusek 2008). Si bien la fase V (800-1100 d.C.) se caracterizó por la consolidación de sus dominios ubicados fuera del territorio altiplánico, Tiwanaku llegó a su fin en el siglo XI, en parte debido a una sequía de carácter prolongado (Bankes 1977; Bouysse-Cassagne 1992; Ortloff y Kolata 1993; Berenguer 1998, 2000).

Aun cuando existe consenso entre los investigadores respecto a que el sistema económico de Tiwanaku se sustentaba en tres pilares fundamentales –agropastoralismo intensivo en las tierras circundantes a Tiwanaku y en los demás centros altiplánicos mencionados, explotación de los recursos de las colonias e intercambios de larga distancia (Browman 1980; Nuñez y Dillehay 1979; Kolata 1986, 1992, 1993)–, la comprensión de su estructura social y política sigue siendo limitada. A través de excavaciones realizadas en Tiwanaku, ha quedado en evidencia que nos enfrentamos a una sociedad profundamente jerarquizada (Kolata 1986, 1992, 1993; Berenguer 2000; Ponce 2000; Couture 2003; Janusek 2004, 2008; Sampek y Couture 2003). Aunque los detalles específicos de los diferentes estratos aún permanecen oscuros, se ha recurrido a información etnohistórica del periodo Tardío y al análisis de la distribución y características de los edificios monumentales de Tiwanaku para postular el modelo de “diarquía asimétrica” como forma de gobierno (Kolata 1993, Berenguer 2000). Además, se ha sugerido que la élite podría haber estado compuesta por administradores y líderes

religiosos, seguidos por los artesanos, y más abajo en la jerarquía, por la población dedicada a la agricultura y al pastoreo de llamas y alpacas.

Los mismos factores que propiciaron las condiciones favorables para la subsistencia humana en el área septentrional del Altiplano, han presentado desafíos significativos para la preservación de los vestigios arqueológicos, particularmente para aquellos de origen orgánico. Este fenómeno explica la prevalencia de objetos y esculturas de piedra en Tiwanaku, en contraste con la limitada cantidad de artefactos cerámicos y la prácticamente nula presencia de textiles y elementos elaborados en madera, calabaza o fibras vegetales. En lo que concierne a los objetos orgánicos y a la cerámica, su preservación se da gracias a circunstancias excepcionales que los protegieron de la humedad. Ejemplos notables de este fenómeno se observan en las ofrendas de Pariti, donde se encontró una gran cantidad de cerámicas rituales rotas (Sagárnaga 2007, Korpisaari y Parssinen 2011, Korpisaari *et al.* 2012, Villanueva y Korpisaari 2013), en el *caché* dispuesto en la base del Akapana (Kolata 1993), así como en el caso de los fragmentos textiles descubiertos en Pulacayo (Agüero 2007). Sin embargo, en contraposición a lo anterior, se han documentado numerosos objetos de origen tiwanakota elaborados en una amplia variedad de soportes en el registro material de su colonia en Moquegua, así como en contextos funerarios específicos de la cultura San Pedro: estos abarcan textiles, gorros, cerámicas, metales y artefactos de madera y hueso, en su mayoría notablemente conservados gracias a la aridez del desierto. De estos objetos, un número significativo presenta iconografía incisa, grabada, esculpida y/o

pintada (Berenguer 1975; Berenguer y Dauelsberg 1989; Núñez y Dillehay 1979; Kolata 1983, 1985, 1991; Mujica 1985; Goldstein 1993, 2013, 2015, 2018; Llagostera 1996; Goldstein y Owen 2001; Janusek 2008).

Considero que llevar a cabo un análisis exhaustivo de la iconografía presente en la escultura lítica es esencial si se quiere profundizar en la comprensión de la cosmovisión de los habitantes de Tiwanaku. La relevancia de la litoescultura está intrínsecamente vinculada a la intencionalidad de su creación: excavadas desde el corazón mismo de los centros políticos y religiosos de las ciudades tiwanakotas del área circun-Titicaca, las esculturas líticas fueron concebidas como estructuras constitutivas y fundamentales de cada uno de estos núcleos poblacionales. De esta manera, las imágenes plasmadas en cada bloque lítico deben haber sido minuciosamente planificadas por el estrato dirigente antes de su elaboración, por lo cual su iconografía puede ser considerada como la materialización de una ideología estatal, tal como ha sido planteado por diferentes investigadores? (Cook 1983; Kolata 1993; Berenguer 1998; Janusek 2004, 2008; Janusek y Ohnstad 2018; entre otros). En segundo lugar, la relevancia de la litoescultura radica en la notable complejidad de su iconografía. Mientras que en las representaciones plasmadas en cerámica, textil, metal y objetos vinculados al complejo alucinógeno se suele observar una o dos figuras por artefacto, en la superficie de cada bloque lítico se despliega una amplia variedad de ellas.<sup>1</sup> Estas figuras, distribuidas en el espacio de acuerdo a criterios específicos, convergen para crear imágenes extraordinariamente

---

<sup>1</sup> Tal como se explicará en el Marco Conceptual de esta investigación, utilizo el término “figura” como sinónimo de “personaje”.

detalladas y, a primera vista, de difícil comprensión. Esta representación simultánea de personajes confiere al investigador la oportunidad única de observar a las figuras dentro de un contexto más amplio. Esto, a su vez, posibilita la formulación de conclusiones diferentes a las que podrían derivarse del estudio de la iconografía presente en otros tipos de soportes.

A pesar de la recién señalada importancia de la escultura lítica, y aunque ha sido la protagonista de la mayoría de los estudios dedicados a la iconografía tiwanakota (Bennett 1934, Posnansky 1945; Berenguer 1987; Conklin 1987; Knobloch 2000; Makowski 2001, 2009; Agüero *et al.* 2003; Janusek 2006; Torres 2014, entre otros), hasta la fecha, ninguna investigación ha llevado a cabo un registro y análisis exhaustivo de todas las figuras representadas en los diversos bloques de líticos que conforman este soporte. Por "registro y análisis exhaustivo", me refiero, en primer lugar, a la ausencia de una sistematización que considere a todos los personajes plasmados, y en segundo lugar, a la falta de un análisis detallado de los diversos motivos asociados a cada figura. ¿Qué considero como "motivos asociados"? Cada uno de los atributos con los cuales son representados los diversos personajes en litoescultura, corresponde a una combinación de motivos distintos. A modo de ejemplo, como se detallará en el Capítulo II de esta investigación, el tocado de las diversas figuras aladas de perfil se compone de un mínimo de cuatro motivos, que abarcan cabezas de pájaros, felinos y/o peces de perfil, círculos concéntricos, motivos fitomorfos y un espiral, todos dispuestos de manera contigua. Es precisamente debido a esta convención iconográfica que Cummins (2007) acertadamente describió como "figuras compuestas" a los personajes del repertorio

iconográfico tiwanakota.

Como se pondrá de manifiesto en el Capítulo II, la mayoría de las investigaciones previas se han enfocado en el análisis de algunas de las figuras que integran el relieve de la renombrada "Puerta del Sol", o han centrado su atención en el seguimiento de una figura específica en ciertos ejemplares líticos. Cuando este último ha sido el caso, la Figura Frontal con Báculos –reconocida como la figura más importante del repertorio iconográfico debido a su tamaño predominante y su posición central en las composiciones– ha sido el objeto de estudio predominante, registrándose y analizándose solo algunos de los motivos asociados a ella. ¿Cuántas figuras distintas se representan en la litoescultura tiwanakota?, ¿cuáles son los atributos de cada una de ellas?, ¿cuáles son los motivos que los conforman?, ¿existen atributos compartidos entre los distintos personajes representados, y de ser así, presentan variaciones en sus motivos constituyentes? ¿Comparten los diversos tipos de escultura lítica la representación de los mismos tipos de figuras y con la misma frecuencia? O, por el contrario, ¿cada tipo de escultura lítica presenta una preponderancia de ciertas figuras asociadas? Estas son algunas de las cuestiones que hasta el momento no han sido abordadas.

Tal vez como consecuencia de esta falta de registro y análisis exhaustivos, la mayoría de las interpretaciones hasta aquí propuestas sobre las diversas figuras y motivos del repertorio iconográfico tiwanakota han encontrado fundamento en informaciones procedentes de distintos documentos coloniales acerca del mundo incaico, y/o de investigaciones etnográficas llevadas a cabo entre comunidades quechua y aymara de la



zona norte del altiplano boliviano. Como se evidenciará en el segundo capítulo de este trabajo, estas interpretaciones han tenido como objetivo principal develar la identidad de la Figura Frontal con Báculos, sugiriendo que podría representar a la deidad más importante de Tiwanaku o a un individuo de alto rango, ya sea gobernante, antepasado o sacerdote-chamán. Una vez definida la Figura Frontal con Báculos como un ser humano o una deidad a partir de argumentos derivados de informaciones etnohistóricas y/o etnográficas, las demás figuras vinculadas a ella, así como algunos de sus motivos asociados, han sido igualmente interpretados en concordancia con tales supuestos.

## **2. Objetivos**

El objetivo general de esta investigación es proponer una interpretación acerca de las figuras o personajes representados en la litoescultura de Tiwanaku. En contraste con investigaciones anteriores, este trabajo adopta las directrices del Método Configuracional de George Kubler (1962), enfocándose en el análisis de las imágenes como la herramienta principal para descifrar los significados subyacentes a las figuras y motivos dentro de un repertorio iconográfico específico. Para lograr este objetivo general, se llevarán a cabo las siguientes acciones:

1. Realizar un registro exhaustivo de las figuras representadas en los ejemplares líticos conocidos, identificando su número y tipología particular.
2. Siguiendo la perspectiva metodológica propuesta por Kubler, analizar

detalladamente la iconografía de cada una de las figuras identificadas, buscando detectar asociaciones sistemáticas entre ellas y determinados motivos.

3. Examinar la representación de las figuras identificadas en la escultura lítica, en caso de haberlas, en otros soportes tiwanakotas.
4. Analizar la representación de figuras con características similares a las observadas en la litoescultura en objetos procedentes de las culturas Wari y Pukara, dada la conexión existente entre estos tres desarrollos culturales.
5. Integrar las conclusiones derivadas del estudio de los demás soportes y desarrollos mencionados, con el fin de obtener una comprensión más completa del significado subyacente a los personajes representados en la litoescultura Tiwanaku.
6. Proporcionar una comprensión detallada acerca de las convenciones iconográficas presentes en la litoescultura tiwanakota, tomando como base los resultados del análisis de las figuras plasmadas en los ejemplares líticos.
7. Considerando que pudieron haber servido como referentes para las imágenes representadas en la litoescultura, resulta necesario abordar también el comportamiento de los distintos fenómenos meteorológicos del área circun-Titicaca, así como las características de su flora, fauna y geografía.

### **3. Hipótesis**

La hipótesis central de esta investigación postula que el análisis de la iconografía puede permitir identificar seres sobrenaturales y seres humanos representados en la escultura lítica. En relación con los primeros, se plantea que su aparición se limitó a los relieves, que la Figura Frontal con Báculos fue la deidad principal, y que ésta habría estado asociada al control de fenómenos meteorológicos y a la montaña, respaldando así desde la iconografía la interpretación pionera de Reinhard (1990) basada en información etnohistórica y etnográfica. A su vez, se propone la existencia de tres tipos adicionales de seres sobrenaturales, la Figura Alada de Perfil, el Camélido Sobrenatural y el Felino Sobrenatural, y se argumenta que todos ellos fueron concebidos como seres sobrenaturales menores vinculados a la misma esfera de influencia de la Figura Frontal.

En relación a los seres humanos, se sugiere que es posible identificarlos tanto en los relieves como en las esculturas en bulto. Además, se plantea que estos individuos pueden subdividirse en ancestros de gobernantes y en chamanes, y que su representación estuvo invariablemente vinculada a la Figura Frontal con Báculos. En virtud de lo expuesto, se sostiene que la imagería de la litoescultura se centró en el culto a la Figura Frontal con Báculos, refrendando así la conclusión previamente establecida por otros investigadores respecto de la naturaleza estrictamente religiosa de la iconografía tiwanakota.

## **4. Metodología**

Aunque inicialmente concebido como un método para develar el significado subyacente en las obras de arte del Renacimiento en Europa, es innegable que el método iconológico de Erwin Panofsky (1955, 1972) sentó las bases para gran parte de las propuestas posteriores relacionadas con la interpretación de imágenes. Este método parte de la premisa de que toda producción artística encierra un simbolismo que puede ser identificado y propone la realización de tres niveles de análisis: a) significación primaria o pre-iconográfica, b) significación secundaria o iconográfica, y c) significación intrínseca o iconológica.

El primer nivel de análisis consiste en identificar todas las figuras y motivos presentes en la imagen, establecer sus relaciones y captar sus cualidades expresivas. Los resultados de este análisis formal, junto con el conocimiento de la literatura de la época en que se elaboró la obra, permiten que el investigador, durante el segundo nivel de análisis, conozca los significados de las figuras y motivos que la conforman. Una vez comprendidos estos significados y apoyándose nuevamente en la información contenida en diversos documentos escritos contemporáneos, en el tercer nivel de análisis, el investigador estará capacitado para entender la cosmovisión del grupo, la clase social y/o la época en que se elaboró la imagen analizada. La preponderancia otorgada en el método de Panofsky a la utilización de la literatura implica que éste no puede ser

aplicado sin modificaciones al estudio de las representaciones de las sociedades prehispánicas ágrafas.

Reconociendo la ausencia de un método específico para este propósito, han surgido diversas propuestas teórico-metodológicas, siendo una de ellas la formulada por George Kubler (1962, 1967, 1969). Aunque Kubler comparte con Panofsky la noción de la imposibilidad de realizar un análisis iconológico en ausencia de documentos escritos, se distingue de él al afirmar que sí es viable llevar a cabo un análisis iconográfico en un contexto ágrafo. Para lograrlo, propone un método, posteriormente denominado Método Configuracional, cuya aplicación adecuada debiera permitir al investigador comprender algunos de los significados secundarios de las imágenes observadas. La utilización de la palabra "algunos" se debe a que Kubler, ante la carencia de documentos escritos, considera poco realista pretender comprender todos los significados de las formas presentes en las distintas representaciones. En consecuencia, el investigador debe conformarse con la identificación de un porcentaje limitado de estos significados. Como se mencionó anteriormente, en esta investigación se implementará la propuesta teórico-metodológica mencionada.

La selección del corpus de investigación, según Kubler, debe regirse por dos criterios fundamentales: en primer lugar, debe ser lo más amplio posible para que los resultados del análisis sean representativos de la sociedad estudiada; en segundo lugar, idealmente, debe componerse de objetos cuyas representaciones sean lo más complejas posibles, ya

que estas contienen una mayor cantidad de información frente a las más simples. Una vez seleccionado un corpus con estas características, el investigador debe, de manera similar al nivel de análisis pre-iconográfico de Panofsky, examinar la configuración de las figuras y los motivos representados en cada uno de los ejemplares, prestando especial atención a las características formales y a la detección de patrones de asociación y distribución. En este punto, es crucial comparar entre sí los resultados obtenidos para cada ejemplar. La correcta realización de este análisis permitirá comprender las reglas de construcción iconográficas subyacentes al lenguaje visual estudiado, lo cual, a su vez, facilitará la aproximación al significado de sus formas. Por ejemplo, si la figura A siempre se representa junto a motivos fitomorfos, es altamente probable que esté vinculada de alguna manera a la fertilidad de la tierra; o si la figura B se asocia comúnmente con cabezas cortadas y herramientas cortantes, es lógico pensar que se trata de un individuo relacionado con el rito del sacrificio humano.

La consideración de la amplitud y complejidad del *corpus* constituye una premisa esencial para los iconógrafos que se dedican al estudio de las sociedades prehispánicas. En relación con la amplitud, Eugenio Yacovleff anticipó la importancia de disponer de "un material abundante y variado que permita el estudio comparativo de las formas y estudiar metódicamente las representaciones, descomponiéndolas en sus partes elementales" para penetrar en el significado de las obras de los artistas antiguos (Yacovleff, 1932). Asimismo, Alberto Rex González, al referirse al método iconográfico, sostuvo que este busca "reunir la mayor cantidad posible de elementos del

repertorio iconográfico de una entidad cultural, sin importar el medio de expresión utilizado, para luego proceder al análisis comparativo con culturas aledañas, sincrónicas y diacrónicas" (González, 1991). En una segunda instancia, la complejidad de las representaciones se destaca en la obra de Christopher Donnan y Dona McClelland, quienes seleccionaron las vasijas pintadas Moche como tema analítico, fundamentando su elección principalmente en este principio (1999).

Volviendo a la propuesta de Kubler, el investigador –luego de llevar a cabo las fases señaladas anteriormente–, debe abocarse al análisis detallado de las características del "contexto". En este caso, el término "contexto" se concibe como un equivalente de recinto, representando el espacio físico en el que los objetos del corpus fueron descubiertos. La importancia de este análisis radica en la posibilidad de identificar conexiones potenciales entre categorías específicas de estructuras y figuras y/o motivos particulares, proporcionando así al investigador claves esenciales para comprender el significado intrínseco de estos últimos.

Conforme a los criterios de selección establecidos por Kubler, el *corpus* o muestra a analizar en la presente investigación se compone de las esculturas líticas de estilo Tiwanaku que exhiben representaciones de figuras con atributos sobrenaturales y figuras humanas. Este conjunto cuenta con un total de 24 piezas, de las cuales 18 fueron localizadas de manera dispersa en distintos puntos de Tiwanaku, mientras que las seis

restantes ingresaron al acervo del CIAAAT (Tiwanaku),<sup>2</sup> Museo de Metales Preciosos Precolombinos (La Paz) y Museo Nacional de Arqueología Boliviana (La Paz), provenientes de colecciones privadas. Como se desarrollará en los capítulos III y IV, estas 24 esculturas líticas pueden ser agrupadas en tres categorías distintas de acuerdo a sus características: a) portales, b) monolitos y una tercera clasificación que he denominado como c) "otras obras líticas". Los portales, en un total de ocho, se caracterizan por ser estructuras de tipo puerta desprovistas de muros laterales; en todos estos ejemplares, la iconografía se limita a la parte del dintel.<sup>3</sup> Respecto a los monolitos, que suman 12, se trata de bloques de piedra de dimensiones monumentales tallados de manera volumétrica en una forma antropomorfa. En mayor o menor medida, dependiendo del ejemplar, sus superficies enseñan numerosas y variadas figuras que, tal como se adelantó, conforman las composiciones más complejas de la iconografía tiwanakota.<sup>4</sup> Finalmente, cuatro piezas constituyen las "otras obras líticas": a pesar de sus diferencias formales, todas exhiben en sus respectivas superficies algunas de las figuras representadas en los portales y monolitos.<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup> Centro de Investigaciones Arqueológicas, Antropológicas y Administración de Tiwanaku.

<sup>3</sup> Los ocho portales identificados son los siguientes: la Gran Portada y los dinteles de Calle Linares, de Kantatayita, de Diez de Medina, de la Puerta de la Luna, y de los Felinos Sobrenaturales 1, 2 y 3.

<sup>4</sup> Los 12 monolitos identificados comprenden los monolitos Bennett, Ponce, Kochamama, Chunchukala, Suñawa, El Fraile, Barbado, Gemelos, el Ídolo del Sol, la Cabeza Monumental y el *chachapuma* de basalto.

<sup>5</sup> El Bloque de Llojeta, el Lito de Taquiri, el Receptáculo Lítico de Ofrendas y el Lito del Felino conforman, en su totalidad, la categoría que he denominado "otras obras líticas".



Cada una de las figuras representadas en estos 24 ejemplares líticos será analizada a partir de los lineamientos propuestos por el Método Configuracional. En una primera fase, se buscará establecer los atributos de cada personaje y los motivos que los conforman. Posteriormente, se emprenderá la tarea de identificar asociaciones recurrentes entre figuras y motivos específicos. Resulta relevante subrayar que gran parte de los motivos que constituyen los atributos de las figuras representadas exhiben un carácter poco naturalista, y es principalmente gracias a ellos que, para proponer una interpretación fundamentada, se procederá a rastrear su representación en otros tipos de soporte, principalmente en cerámica y, en menor medida, en textiles, metales y tabletas de inhalación. En una segunda fase, y por razones análogas, en caso de ser necesario, se llevará a cabo la búsqueda de estos motivos en contextos Pukara y Wari.

Abordaré el análisis de la iconografía representada en otros soportes, así como en los objetos procedentes de los desarrollos culturales de Pukara y Wari, en primera instancia, mediante la revisión de la literatura especializada que se ha dedicado a estas temáticas. En segundo lugar, emplearé mis propios registros fotográficos, resultantes de los estudios de colecciones llevados a cabo en el contexto de esta investigación doctoral en el Museo Nacional del Indio Americano (Washington DC), en el Museo de Metales Preciosos Precolombinos (La Paz) y en el Museo Nacional de Arqueología Boliviana (La Paz). En una tercera y última fase, recurriré a los registros visuales disponibles de las colecciones digitales del Musée du quai Branly (París) y del Ethnologisches Museum (Berlín).

¿Cómo se aborda el estudio del contexto, en el sentido planteado por Kubler, en el caso de esta investigación? Aunque no tengo dudas acerca de que el análisis del vínculo entre contextos y ejemplares puede enriquecer la comprensión del significado de las figuras y motivos plasmados en estas últimas, en el caso de Tiwanaku esta aproximación es simplemente inviable. Como se mencionó anteriormente, salvo en contadas excepciones, desconocemos las ubicaciones originales de las esculturas líticas que conforman el *corpus* de esta investigación: fueron halladas derribadas, muchas de ellas fracturadas y dispersas tanto en el interior de algunos recintos como fuera de ellos. Como se detallará en el capítulo I, numerosas esculturas líticas con iconografía fueron sistemáticamente destruidas, primero como parte de la campaña de extirpación de idolatrías y posteriormente debido a la falta de atención sostenida por parte del Estado boliviano hacia su patrimonio cultural material. La misma suerte corrieron los edificios del sitio; de hecho, solo el Templete Semisubterráneo, al haber estado bajo la superficie, se libró de los saqueos sistemáticos que afectaron al sitio desde la época colonial en adelante. En consecuencia, conclusiones derivadas del análisis del vínculo entre contexto y ejemplares en el caso de Tiwanaku no podrían ser apoyadas con evidencias reales.

Sin embargo, con respecto a lo anterior, en el marco de esta investigación, emplearé el término "contexto" asignándole un significado distinto al propuesto por Kubler: lo concebiré como la conjunción de la flora, fauna, geografía y fenómenos atmosféricos característicos de Tiwanaku y sus inmediaciones. Esta adaptación se justifica en la observación temprana de Claude Lévi-Strauss (1963), quien señaló que los grupos

indígenas a menudo utilizan la flora, fauna y elementos geográficos circundantes como referencia. Siguiendo esta línea de pensamiento, James Knight (2008) argumenta que el iconógrafo debe actuar como un auténtico naturalista, capaz de responder preguntas como las siguientes para comprender con éxito los significados de las imágenes: ¿qué animales y plantas eran autóctonos del entorno de la sociedad estudiada en el momento en que se crearon las representaciones?, ¿cómo eran precisamente estos animales y plantas?, ¿qué tan comunes o escasos eran en esa época?, ¿qué animales exhiben características y/o comportamientos que podrían haberlos hecho dignos de ser registrados?, y ¿cuáles son las montañas, ríos y lagos más destacados en la zona?, ¿cómo se comportan éstos en las distintas estaciones del año? Este análisis contextual se llevará a cabo mediante una revisión de la literatura especializada relacionada con los estudios sobre la flora, fauna y geografía de la región.

Finalmente, es importante señalar el papel que desempeñarán las analogías etnohistóricas y etnográficas en esta investigación. A pesar de la excluyente postura planteada por Panofsky y Kubler debido al peligro de disyunción (Panofsky 1955, 1972; Kubler 1967, 1969), en este estudio dichas analogías se integrarán de manera secundaria. Después de interpretar la iconografía tiwanakota desde su propio contexto, se contrastarán estas conclusiones con la información contenida en la bibliografía especializada que aborda la iconografía tiwanakota desde la perspectiva de las creencias religiosas y estructuras políticas del período Tardío, así como entre los grupos indígenas actuales del área circun-Titicaca. Este proceso se llevará a cabo con el propósito de

identificar posibles coincidencias que sugieran la existencia de creencias y estructuras de larga duración.

## **5. Marco teórico y conceptual**

Mi enfoque para el análisis de la iconografía en la litoescultura se adscribe al marco conceptual de la Arqueología Contextual propuesto por Ian Hodder (1982, 1988). Hodder argumenta que la cultura material debe entenderse como un texto integral, cuyo significado no puede ser completamente aprehendido al examinar fragmentos o secciones aisladas del registro material. Al referirse a la analogía entre cultura material y texto, Hodder manifiesta: “(...) el contexto puede hacer referencia a aquellas partes de un documento escrito que vienen inmediatamente antes y después de un párrafo concreto, conectados de manera tan íntima en su significado con aquél, que su sentido no queda claro si lo separamos de aquellos” (Hodder 1988: 151). Bajo esta perspectiva, la Arqueología Contextual sitúa al contexto en el centro de la investigación, rechazando enfáticamente el estudio de objetos de manera aislada y proponiendo que un objeto adquiere sentido únicamente cuando se relaciona con el resto del registro material: “Extraer los objetos fuera de su contexto, como hacen algunos detectores de metales, es la antítesis de la arqueología, de su identidad. Reafirmar la importancia del contexto supone, por consiguiente, reafirmar la importancia de la arqueología como arqueología” (Hodder 1988: 147).

No obstante, aun cuando contemos con un contexto, sólo es posible aproximarnos a la comprensión de los significados contenidos en el registro material, si logramos identificar cuáles son sus diferencias y asociaciones con los demás elementos del contexto. Por consiguiente, mientras mayor cantidad de información obtengamos sobre las semejanzas y disparidades existentes, mayor será nuestra posibilidad de acercarnos a la comprensión de los significados ya mencionados. Conviene destacar que, de acuerdo con el planteamiento de Hodder, el contexto no se limita necesariamente a un sitio específico o a una unidad cultural determinada; puede estar conformado por diversos elementos asociados a distintos sitios o incluso a diversos grupos culturales. Las diferencias entre estos grupos pueden ser fundamentales para entender el significado de los objetos presentes en cada una de estas unidades.

Por último, considero importante abordar los conceptos que emplearé en el análisis iconográfico. Dada la naturaleza compuesta de los personajes representados en la litoescultura, distintos investigadores que han abordado este tema han propuesto diversas terminologías. Agüero, Uribe y Berenguer (2003), por ejemplo, hablan de “temas”, “motivos”, “figuras” y “elementos”. De acuerdo a su terminología, “tema” se define como un grupo de figuras que, asociadas a una o más figuras centrales, conforman una única y amplia composición. El concepto de “figura”, por su parte, hace referencia a una forma con límites claramente definidos, pudiendo ser un animal, una planta, un ser humano, una deidad o una parte específica de cualquiera de ellos, como las raíces de una planta o una cabeza humana. Estas figuras pueden representarse tanto de manera individual como en compañía de otras figuras. Por otro lado, el “motivo” es una forma

de menor tamaño e importancia que solo existe en relación con las figuras. Además, se sostiene que, mientras algunos motivos se vinculan de manera aleatoria a diversas figuras, otros desempeñan un papel connotativo al asociarse exclusivamente con una sola figura, convirtiéndose así en un atributo de la misma. Finalmente, el término “elemento” se refiere a la unidad más básica de diseño que, en combinación con otros elementos, conforma los motivos. En palabras de los autores “(...) los elementos se combinan en configuraciones específicas para formar motivos, éstos hacen lo propio para formar figuras simples o complejas, o simplemente figuras y estas últimas se combinan, a su vez, para formar un tema” (Agüero *et al.* 2003, 48).

Aunque Constantino Torres (2001, 2004) concuerda en líneas generales con la propuesta de Agüero y colaboradores, introduce modificaciones al reemplazar el término "elemento" por "signo". Además, agrega información relevante acerca de los signos, indicando que pueden clasificarse según su forma, en geométricos o biomorfos. Destaca que no se observan jerarquías entre ellos y que los significados de los signos pueden variar según su ubicación específica; por ejemplo, el signo en zigzag puede formar parte de los cetros llevados por algunos personajes, así como aparecer en algunas de sus fajas abdominales.

Pese a que los autores previamente mencionados establecieron cuatro categorías para analizar el repertorio iconográfico de Tiwanaku, esta investigación se basará en tres conceptos principales: figura, atributo y motivo. En mi enfoque, considero como "figura" a los diversos personajes representados, ya sean seres humanos o seres

sobrenaturales, excluyendo, a diferencia de Agüero y colaboradores, otras "formas con límites claramente definidos". En este contexto, las figuras analizadas incluirán la Figura Frontal con Báculos, la Figura Alada de Perfil en sus cuatro variantes, el Camélido Sobrenatural, el Felino Sobrenatural, el Ser Humano con Atributos de Decapitación y el Ser Humano sin Atributos de Decapitación. En segundo lugar, defino como "atributo" lo que Agüero y colaboradores denominan "motivos", es decir, las formas representadas exclusivamente en asociación con las figuras y que, por ende, desempeñan un papel denotador de identidad. Estos pueden incluir cetros, adornos oculares, adornos pectorales, apéndices, entre otros. En tercer y último lugar, bajo el concepto de "motivo", me refiero, como mencioné anteriormente, a las diversas formas de dimensiones menores que generalmente se utilizan para constituir los atributos. Sin embargo, me distancio de la definición de "elemento" propuesta por Agüero y *colaboradores*, ya que, en ciertas ocasiones, los atributos se representan por sí solos, de manera individual, no asociados a una figura específica. Ejemplos de estos elementos independientes pueden ser círculos concéntricos, espirales, cabezas zoomorfas y representaciones de plantas.

En relación con lo anterior, es legítimo cuestionarse por qué, a diferencia de los autores mencionados anteriormente, no emplearé el concepto de "tema". Mi enfoque se centra en la idea de que en la imaginería tiwanakota existe una única composición recurrente: como se detallará en los capítulos III y IV, esta se manifiesta en la Figura Frontal con Báculos como personaje central, acompañada por figuras de perfil. Numerosos investigadores han identificado esta configuración en la iconografía Wari,

denominándola "tema de la deidad frontal con báculos" (Menzel 1964, 1968; Cook 1983, 1994, 2013; Isbell y Cook 1987). Puesto que no es posible identificar otras composiciones de figuras recurrentes en el repertorio iconográfico tiwanakota, no considero al "tema" como una categoría de análisis apropiada para su estudio.

Sin embargo, esta afirmación no implica necesariamente que no hayan existido otros temas en el pasado, pero no se han conservado. La limitación se encuentra en la preservación del material, ya que, como se detallará en el capítulo I, muchas esculturas líticas con iconografía fueron sistemáticamente destruidas. Esta situación contrasta con el repertorio iconográfico Moche, donde los investigadores han identificado una amplia variedad de temas representados en los miles de cerros rituales que sobrevivieron hasta nuestros días (véase nuevamente Donnan y McClelland 1999).

Finalmente, debo explicitar qué entiendo por "deidad" y por "seres sobrenaturales menores", dos conceptos esenciales de mi investigación, tal como se evidencia en páginas anteriores. Aunque ambos son clasificados dentro de la categoría de "seres sobrenaturales", la deidad se distingue como una entidad de jerarquía superior, cuyo poder supera significativamente en importancia y alcance al de los seres sobrenaturales menores, generalmente asociados a funciones o ámbitos más específicos.



## **6. Estructura de la investigación**

Esta tesis está estructurada en cuatro capítulos, acompañados por una introducción, una sección de conclusiones y un anexo para las imágenes. En la Introducción, como ha sido señalado en las páginas anteriores, se contextualizaron los antecedentes que enmarcan el problema de investigación, se delinearon los objetivos, se presentó la hipótesis, se describió la metodología y se estableció el marco teórico y conceptual desde el cual se llevará a cabo el análisis iconográfico.

El Capítulo I examina, desde una perspectiva historiográfica, la evolución gradual del conocimiento sobre Tiwanaku a lo largo de los siglos. Inicia con una revisión crítica de las crónicas de los siglos XVI y XVII (1553-1629), para luego detenerse en la consideración de las observaciones realizadas por naturalistas, políticos y exploradores decimonónicos (1789-1895). A continuación, se profundiza en los resultados de las primeras investigaciones arqueológicas llevadas a cabo por los pioneros de la disciplina (1892-1952), seguido de un análisis de las propuestas de los arqueólogos bolivianos surgidas al alero del Movimiento Nacional Revolucionario (MNR) (1952-1980). Finalmente, se presenta una síntesis que abarca los diversos planteamientos propuestos por los investigadores contemporáneos (1980-presente) con respecto a la naturaleza del sitio. Además, el Capítulo I pone de manifiesto la imposibilidad de utilizar los recintos en donde se encontraron las litoesculturas? de Tiwanaku como "contexto" en el sentido

propuesto por Kubler en su Método Configuracional, exponiendo el saqueo al que el sitio y los otros objetos asociados a él fueron sometidos.

En el Capítulo II, se abordan las interpretaciones surgidas desde el siglo XIX en relación con la identidad de las figuras representadas en el repertorio iconográfico de la litoescultura tiwanakota. A su vez, esta revisión pone de manifiesto que los fundamentos que respaldan dichas interpretaciones provienen en su gran mayoría de fuentes etnohistóricas y etnográficas, en lugar de derivar del análisis intrínseco del propio repertorio iconográfico.

En el Capítulo III, se expone el análisis iconográfico de la Figura Frontal con Báculos. Aunque el enfoque principal de la investigación recae en las 24 figuras frontales representadas en la litoescultura, se concede especial atención a la Figura Frontal con Báculos de la Gran Portada,<sup>6</sup> la cual se erige como el punto de partida del análisis debido a su complejidad iconográfica y monumentalidad. Tras describir detalladamente la Figura Frontal de la Gran Portada y considerar a los otros 23 ejemplares del mismo personaje, se procede a identificar sus atributos distintivos, llevando a cabo un análisis minucioso de cada uno de ellos. Las características, tales como la forma, distribución espacial, motivos constituyentes y asociaciones recurrentes con otros motivos, ofrecen indicios cruciales para la comprensión de la identidad de la Figura Frontal. En caso de

---

<sup>6</sup> En el marco de esta investigación, la Puerta del Sol será denominada como 'Gran Portada'. Las justificaciones para la selección de este término se presentarán en detalle en el Capítulo I.

ser necesario, se examinarán imágenes adicionales de la Figura Frontal con Báculos presentes en otras materialidades y en los repertorios iconográficos de Pukara y Wari, con el propósito de arrojar luz sobre puntos oscuros o problemáticos observados en la litoescultura.

Para terminar, en el Capítulo IV se procede al análisis iconográfico de las otras figuras plasmadas en la litoescultura. En primer lugar, se identifican tres entidades sobrenaturales distintas: la Figura Alada de Perfil –en sus variantes antropomorfa, ornitomorfa, felina y pez–, el Camélido Sobrenatural, y el Felino Sobrenatural. A partir de sus características, se les interpreta como seres sobrenaturales menores vinculados a la deidad principal. En una segunda instancia, se distinguen dos variantes de representaciones humanas: aquellas desprovistas de atributos de decapitación y aquellas que exhiben tales atributos. Mientras que las primeras se interpretan como ancestros de gobernantes, las segundas se identifican como representaciones de chamanes. Finalmente, se argumenta a favor de que tanto los seres sobrenaturales menores como los seres humanos se vinculan estrechamente con la Figura Frontal con Báculos.

# CAPÍTULO I

## ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACION

### ARQUEOLOGICA SOBRE TIWANAKU

#### 1. La información cronística (1553-1629)

La “Crónica del Perú” (1553) de Pedro Cieza de León es el primer documento en el que se registra una descripción de Tiwanaku.<sup>7</sup> Caracteriza su escrito de principio a fin el asombro que le provocan las dimensiones monumentales y la pulcritud de la arquitectura y de la litoescultura del sitio. Comienza su relato refiriéndose al *Akapana*: describe su estructura en un poco más de un párrafo y la compara con una montaña debido a su gran tamaño y materialidad: “...está un collado hecho a mano, armado sobre grandes cimientos de piedra” (Cieza 1553: 264).<sup>8</sup> Aunque la presencia de numerosos bloques líticos labrados diseminados en los alrededores del Akapana llama su atención,

---

<sup>7</sup>Aunque nunca visitó Tiwanaku personalmente, Juan de Betanzos (1551) es el primer cronista en mencionarlo al referirse al mito cosmogónico incaico: después de emerger del lago Titicaca, *Con Tici Viracocha* habría creado la tierra, el cielo y a un primer grupo de hombres a los que prontamente castigó convirtiéndolos en piedra. Tiempo después, tras emerger por segunda vez de las aguas, se habría trasladado a Tiwanaku para crear el sol, la luna, las estrellas y a una segunda y definitiva versión de los hombres. Son numerosos los cronistas que, del mismo modo que Betanzos, mencionan en sus obras a Tiwanaku sin haberlo visitado y sólo cuando se refieren al mito recién señalado. Ahora bien, en consonancia con los intereses y límites de esta investigación, en el presente capítulo sólo consideraremos los testimonios de aquellos individuos que visitaron personalmente el lugar.

<sup>8</sup>En relación a la analogía recién señalada, cabe mencionar que esta fue recurrentemente utilizada por los venideros visitantes del sitio.

la existencia de los demás edificios monumentales pasa desapercibida para el autor. Allí donde originalmente se erguía el *Pumapunku* reconoce algunos de sus portales característicos, y al caer en cuenta de que cada uno de ellos fue fabricado a partir de un solo bloque de piedra, registra impresionado sus principales medidas. En lo que a los monolitos respecta, se refiere escuetamente a las características de dos ejemplares ubicados en las cercanías del *Akapana*:

(...) Están ídolos de piedra de talle y figura humana muy primamente hechos y formadas las facciones, tanto que parece que se hiciera por mano de grandes artífices o maestros. Son tan grandes, que parecen pequeños gigantes, y vese que tienen forma de vestimentas largas... en las cabezas parece tener su ornamento. (Cieza, 1553, p. 264).

Al analizar detenidamente las características del entorno, constata acertadamente la inexistencia de canteras en las inmediaciones de Tiwanaku, y expresa su perplejidad ante la forma en que, sin ayuda de animales de carga, las monumentales piedras observadas en el sitio fueron trasladadas hasta allí:

También se nota otra cosa grande y es, que en muy gran parte de esta comarca no hay ni se ven rocas, canteras, ni piedras donde pudiesen haber sacado las muchas que vemos. Y para traerlas no debía de juntarse poca gente (Cieza, 1553, p. 265).

En base a la información proporcionada por los habitantes de la zona –quienes pese a desconocer la época exacta en la que el sitio fue habitado, aseguraron que los primeros gobernantes incas barajaron la posibilidad de establecerse en Tiwanaku y que los edificios del Cuzco fueron construidos imitando a los tiwanakotas– Cieza no sólo propuso una data preincaica para el sitio, sino que afirmó que Tiwanaku fue la sociedad más antigua del territorio: “Yo para mi tengo esta antigualla por la más antigua de todo el Perú, y así se tiene que antes que los incas reinasen, con muchos tiempos, estaban hechos algunos edificios de éstos” (Cieza, 1553, p. 265).

Las informaciones que encontramos sobre Tiwanaku en las obras de aquellos cronistas que visitaron el sitio posteriormente a Cieza son generalmente más escuetas y menos novedosas. Este es el caso de José de Acosta (1590), quien menciona a Tiwanaku exclusivamente en aquellos apartados de su obra en los que se dedica a elogiar las técnicas constructivas de las sociedades precolombinas en general:

Como lo manifiestan en el día de hoy las ruinas y pedazos que han quedado, como se ven en el Cuzco, en Tihuanacu y en Tambo, donde hay piedras de inmensa grandeza que no se puede pensar cómo se cortaron, trajeron y asentaron donde están (Acosta, 1590, p.53).

Pese a que Acosta intenta ilustrar al lector sobre de la monumentalidad del sitio al registrar del mismo modo que Cieza las medidas de algunos de sus bloques líticos,

excluye completamente de su relato la descripción de sus edificios monumentales. Lamentablemente, debido a lo acotado de su testimonio, la obra de Acosta no es particularmente útil para aproximarnos al conocimiento de lo que fue Tiwanaku.

Del mismo modo que sus predecesores, Reginaldo de Lizárraga (1605) se maravilla con la monumentalidad y con la técnica constructiva de los edificios del sitio. Coincidiendo con Cieza, reconoce la ausencia de canteras en las inmediaciones y refiere la existencia de monolitos y portales de piedra:

Porque en un pueblo deste Collao, Tiahuanaco, se ve otro edificio de cantería y piedras muy grandes, muy bien labradas... la primera vez que por allí pasé, habré 29 años, con otros dos religiosos, lo vimos y nos admiramos, porque no habiendo tenido estos indios picos ni escodas, ni escuadras, para labrar aquellas piedras, verlas labradas como si canteros muy finos las hubieran labrado, causaba admiración; había puertas de tres piedras y grandes: las dos que serían á los lados, la otra de umbral alto. Vimos allí una figura de sola una piedra que parecía de gigante, según era grande, corona en la cabeza y talabarte como los anchos nuestros, con su hebilla (Lizárraga, 1605, p. 74).

Aunque en la cita anterior menciona a un solo monolito, posteriormente asegura haber visto varios ejemplares de diversos tamaños –todos con “la cintura ceñida con un talabarte labrado en la misma piedra, sin tiros” (Lizárraga, 1605, p. 226)– e interpreta a

los más pequeños como representaciones de niños o jóvenes. Pese a que no se aventura a hipotetizar sobre la antigüedad de Tiwanaku ni sobre el origen de sus habitantes – “preguntar qué noticia se tiene desta gente no hay quien la dé...” (Lizárraga, 1605, p. 74); “no saben los indios quien lo edificó...” (Lizárraga, 1905, p. 226)–, Lizárraga es el primero en denunciar los periódicos saqueos realizados en el sitio, mencionando la búsqueda de tesoros y la necesidad de piedras para la construcción del poblado homónimo como sus principales alicientes:

Es fama haber allí gran suma de tesoro enterrado; hace buscado con diligencia, mas como andan a ciegas los buscadores, no han dado con ello, sólo dan con la plata que sacan de la bolsa para el gasto. Agora se aprovechan de aquellas piedras para el edificio de la iglesia deste pueblo (Lizárraga, 1605, p. 226).

Contamos también con las apreciaciones de Fray Diego de Alcobaza, quien visitó Tiwanaku en algún momento de la segunda mitad del siglo XVI. Conocemos su testimonio gracias a que fue incluido en los “Comentarios reales de los incas” (1609) de Garcilaso de la Vega, quien no tuvo ocasión de visitar personalmente el sitio. Luego de describir breve y confusamente la forma y dimensión de algunas de las ruinas que encuentra en el sitio, Alcobaza refiere la existencia de numerosas esculturas líticas antropomorfas:



También hay allí cerca otra gran suma de piedras labradas en figuras de hombres y mujeres, tan al natural que parece que están vivos, bebiendo con los vasos en las manos, otros sentados, otros en pie parados, otros que van pasando un arroyo que por entre aquellos edificios pasa: otras estatuas están con su criaturas en las faldas y regazo, otras las llevan a cuestas, y otras de mil maneras (De la Vega, 1609, p. 125).

Como podemos ver, se trata de una descripción más bien somera en la que no se entregan mayores antecedentes respecto de la ubicación o detalles de cada ejemplar señalado. No obstante, la mención a los “vasos” es interesante, pues muy probablemente Alcobaza se esté refiriendo a los *keros* que, como veremos en el siguiente capítulo, ciertos monolitos tiwanakotas clásicos sostienen en una de sus manos. De ser efectivamente así, Alcobaza sería el primero en reconocer su existencia. Finalmente, el mismo autor agrega que, según el relato de los indígenas locales, las esculturas arriba señaladas habrían sido alguna vez seres humanos de carne y hueso que fueron convertidos en piedra a modo de castigo por sus “pecados”.<sup>9</sup>

Bernabé Cobo también visitó Tiwanaku durante la segunda mitad del siglo XVI, e incluyó sus observaciones sobre el sitio en su obra titulada “Historia del Nuevo Mundo” (1653). Aunque se asombra por los mismos motivos que Cieza, Acosta, Lizárraga y Alcobaza –“habiendo carecido todas las gentes de este Nuevo Mundo de invención de

---

<sup>9</sup>Aunque no profundiza en esta idea, parece lógico su nexo con la primera generación de hombres mencionada por Betanzos.

máquinas, ruedas y tornos y también de animales que pudiesen tirar... yo confieso que no entiendo ni alcanzo con qué fuerzas se pudieron traer ni qué instrumentos ni herramientas bastaron a labrarlas, donde no se conocía el hierro...” (Cobo, 1653, vol. 4, p. 69)–, es innegable que la información contenida en su obra es mayoritariamente novedosa, lo que la convierte en lectura obligada para todo quien esté interesado en el estudio de Tiwanaku. A mi juicio, este hecho estriba tanto en la perspicacia innata del autor como en su disposición a dialogar y considerar los relatos de la población indígena local.

Para comenzar, Cobo fue el primero en referirse a la naturaleza del sitio al afirmar que Tiwanaku fue un adoratorio preincaico de importancia panandina –“fue Guaca y adoratorio universal...” (Cobo, 1653, vol 4, p. 65)–, cuyo culto sobrevivió hasta la llegada de los españoles. De hecho, agrega que durante el período Tardío el mismísimo inca ordenó refaccionar sus edificios principales (menciona la ampliación de estructuras preexistentes y la construcción de diversos palacios), e instauró la costumbre de realizar sacrificios humanos en forma periódica. Aunque en base a su descripción no queda claro cuál fue el grupo de ruinas que interpretó como incaicas, hoy sabemos a ciencia cierta que todos los edificios de Tiwanaku fueron construidos durante el período Medio. Si bien no lo explicita, es evidente que toda esta información proviene de los relatos de la población local. Lamentablemente, estos últimos no mencionaron cuál o cuáles habrían sido las deidades veneradas en el lugar. En cuanto a la data preincaica sugerida por sus informantes, ésta le parece plausible principalmente por el desgaste que observa en las

piedras de los distintos edificios del sitio y por la supuesta identificación de un sustrato lítico bajo éstos, el que según el autor evidenciaría su considerable antigüedad. Me parece relevante destacar en este punto que en la obra de Cobo, los pasajes referidos a Tiwanaku no son una mera recopilación de datos e impresiones, pues como acabamos de constatar en relación a la data del sitio, el autor en numerosas ocasiones busca comprobar la información que recibe a partir de sus propias observaciones.

La segunda de estas novedades dice relación con el nombre original de Tiwanaku: Cobo asegura que fue *Taypicala*, vocablo aymara que traduce como “la piedra de en medio”. Este nombre se explicaría por la creencia ancestral de que Tiwanaku estaría ubicado exactamente en el centro del mundo. Añade que la adopción del término “Tihuanacu” sucedió sólo durante el período Tardío, cuando el mismísimo inca recibió a un mensajero en las cercanías del sitio diciéndole “tiay, guanacu” –es decir, siéntate/descansa, guanaco– en reacción a la sorprendente velocidad con la que éste se habría aproximado: “Dióle nombre de *Guanaco*, que es un animal desta tierra muy ligero, por la brevedad con que había llegado, y ese nombre se le quedó al pueblo desde entonces, el cual pronunciamos nosotros mudadas algunas letras (Cobo 1653, vol 4, p. 66).<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup>Alonso Ramos Gavilán, cura de Copacabana, es el primero en mencionar la anécdota del nombre en su “Historia del célebre santuario de Nuestra Señora de Copacabana” (1621): “...admirado el Inca de su ligereza, le mandó sentar diciéndole, Tiay guanaco, que es como si dijera, siéntate gamo, pues eres ligero como él. De aquí tomó nombre aquel asiento.” (Ramos 1621, p. 67)

En tercer lugar, Cobo es el primero en registrar el uso de los términos “Pumapuncu” y “Acapana”, adoptándolos de inmediato para referirse a las dos plataformas monumentales de mayor envergadura del sitio.<sup>11</sup> En su opinión, el Pumapunku fue el templo más importante del adoratorio, por lo que la mayoría de los sacrificios humanos arriba mencionados habrían sido llevados a cabo en su cima. Realiza además diversas mediciones en ambos recintos, identificando en ellos un sistema de drenaje de similares características, además de cimientos elaborados a partir de grandes piedras labradas en forma de losas. En relación a estas últimas, Cobo reconoce la utilización de más de un tipo de piedra: “Son todas estas piedras de dos ó tres especies, unas amoladoras (areniscas), rojas y blandas de labrar, y otras pardas ó cenicientas y muy duras” (Cobo 1653, vol 4, p. 69). Aunque pueda parecer una constatación poco relevante, las investigaciones de las últimas décadas han revelado que los edificios del sitio fueron construidos con bloques de andesita y/o arenisca, por lo que el planteamiento de Cobo sólo evidencia su sagacidad e indiscutida capacidad de observación.

Coincidiendo con Lizárraga, Cobo también se refiere a los saqueos. A pesar de que considera los mismos alicientes, su descripción es bastante más pormenorizada e incluye además sus apreciaciones personales al respecto. Comienza refiriéndose a los españoles, quienes habrían destruido sin miramientos parte importante de los edificios buscando riquezas (según el autor, la cantidad de “piezas de oro y plata” desenterradas habría sido muchísimo menor a la esperada). En opinión de Cobo, este tipo de saqueo constituyó la

---

<sup>11</sup> Traduce “Pumapuncu” como “Puerta de León”. No se refiere al significado del término “Akapana”.

causa principal de la destrucción del sitio. En cuanto al tipo de saqueo cuya finalidad era la apropiación de los bloques líticos del sitio, especifica que tanto españoles como indígenas participaron activamente de la labor, y que éstas fueron utilizadas en la construcción de la iglesia, de las viviendas y de las sepulturas del cementerio del poblado de Tiwanaku. No obstante, al evaluar la magnitud de los daños, concluye lo siguiente:

Y yo tengo por sin duda que si estuvieran cerca de alguna de las ciudades principales de este reino, hubieran sido de muy gran utilidad y no hubieran dejado sobre la tierra ni una sola piedra. Más, por estar como están, en un páramo lejos de las poblaciones de españoles, hay todavía tantas que no las acabarán en muchos años. (Cobo 1653, vol 4, p. 72).

Finalmente, tenemos el testimonio de Antonio Vázquez de Espinosa. En su obra titulada “Compendio y descripción de las Indias occidentales” (1628-1629), repite algunas de las cosas dichas por Cieza: se refiere al Akapana como a “un collado hecho a mano”, describe brevemente a los dos monolitos ubicados en sus cercanías –“...dos figuras humanas de notable grandeza labradas curiosamente con vestiduras largas a modo de las del testamento viejo con vnas como diademas en la caueça los cuales debían de ser idolos” (Vázquez, 1628-29, p. 585)–, y afirma que los incas “tomaron por modelo a Tiwanaku” para elaborar sus propios edificios. La amplitud de temáticas abordadas en el “Compendio”, su similitud con la información contenida en la obra de Cieza en los

párrafos referentes a Tiwanaku, y la inexistencia de un solo pasaje con información novedosa acerca del mismo, me hacen sospechar que Vázquez de Espinosa nunca visitó personalmente el sitio y que sus apreciaciones sobre Tiwanaku fueron tomadas enteramente de la obra de Cieza.

Considerando lo expuesto hasta aquí, vemos que en las obras de los siglos XVI y XVII la información referida a Tiwanaku es fundamentalmente descriptiva. Las interpretaciones son escasas, y exceptuando a la hipótesis de Cobo sobre la naturaleza del sitio, giran en tono a la antigüedad del sitio (Cieza, Cobo y Vázquez) y/o a la pertenencia étnica de sus habitantes originarios (Cieza, Acosta y Lizárraga). Hasta la fecha, no se conocen obras escritas entre mediados del siglo XVII y fines del siglo XVIII que contengan testimonios significativos sobre Tiwanaku (Antología 1939, Ponce 2000).

## **2. Naturalistas, políticos y exploradores (1789- 1895)**

Este largo período de silencio fue roto gracias al arribo de numerosos extranjeros —de origen generalmente europeo— a distintos puntos del continente: mientras que algunos de ellos vinieron de paso en el contexto de expediciones de carácter científico, otros llegaron para quedarse, atraídos por las nuevas posibilidades comerciales que las recién independizadas naciones americanas les ofrecían. Este fue mayoritariamente el perfil de quienes escribieron sobre Tiwanaku durante el siglo XIX (Antología 1939,

Ponce 2000, Janusek 2008). Como veremos a continuación, pese a que la mayoría de ellos coincide con Cieza, Acosta, Lizárraga, Alcobaza y Cobo al expresar en reiteradas ocasiones el asombro que les causó el sitio, al mismo tiempo toman distancia de sus predecesores al proponer interpretaciones de prácticamente todo aquello que observan. No obstante lo anterior, Ponce (2000) considera sus trabajos como “pre-arqueológicos”, pues a su juicio carecieron de toda rigurosidad científica. A continuación nos referiremos a algunos de ellos: como la mayoría contiene largas descripciones en las que se incluye información previamente consignada, incluiremos sólo aquellos puntos que por algún motivo nos parezcan significativos.

El primero de estos extranjeros del que se tiene noticia es Tadeo Haenke, naturalista de origen bohemio que arribó a América como parte de la expedición científica de Malaspina (1789-1794). Una vez terminada su labor, se asentó en Cochabamba, visitando Tiwanaku desde allí en dos ocasiones, en los años 1794 y 1799 respectivamente. En el marco de su segunda visita, Haenke dibujó aquellos elementos del sitio que llamaron su atención, pudiendo observarse en uno de ellos a un grupo de figuras ornomorfas en posición genuflexa.<sup>12</sup> Debido a la configuración de las figuras y al tema representado en la ilustración en cuestión, a Haenke se le ha atribuido históricamente la autoría del primer registro de la Gran Portada Monolítica (Protzen y Nair, 2013). No obstante lo anterior, Protzen y Nair (2013) han planteado que a pesar de su evidente similitud, las figuras no coinciden exactamente con las del famoso portal,

---

<sup>12</sup>De los cuáles se conservan solamente cuatro. Realizó además dibujos del altiplano y del entorno.

por lo que estaríamos ante el dibujo de una escultura lítica diferente. Por mi parte, coincido absolutamente con ellos.

Le siguió a Haenke el secretario del consulado inglés en Perú, el irlandés Joseph B. Pentland (1827), a quién se le encargó la elaboración de un documento que proporcionara un panorama general sobre el recién independizado estado boliviano. En base a la información por él recabada, se evaluaría si Bolivia podía ser considerado como un potencial mercado para las exportaciones de la bullente industria inglesa. Fue en este contexto que Pentland visitó Tiwanaku en algún momento no precisado de los años 1826 o 1827, instancia que aprovechó para referirse a algunas de sus ruinas. A su juicio, el “Pumapuncu” y el “Acapana” –“dos elevados montículos rodeados de un basamento de piedra”– fueron los responsables de la “celebridad” del sitio. En relación al primero de ellos, refiere la existencia de numerosas y monumentales columnas de piedra; de algunos bloques líticos con representaciones “del Inca y del sol” en bajo relieve; y de varias cámaras subterráneas con osamentas humanas asociadas, “dejando poca duda de que fueron usadas como sepulcros” (Pentland, 1827, p. 54). Su descripción del “Acapana” es muchísimo más breve, y pasa rápidamente a referirse a otras dos estructuras ubicadas en sus cercanías. En base a su relato, reconocemos al Kalasasaya como una de ellas: “...hay un amplio montículo cuadrado y menos elevado, rodeado en tres de sus lados por una línea de inmensas columnas, muchas de las cuales todavía permanecen en pie...” (Pentland, 1827, p. 55). Aunque la descripción de la segunda estructura es breve y poco clara, de acuerdo a su ubicación podemos suponer que se trata



de una primera mención del Templo Semi-subterráneo. A modo de complemento de lo anterior, el autor elaboró un plano de los edificios, hoy lamentablemente extraviado.

Si bien Pentland registra que la población local llamaba indistintamente “Palacios”, “Edificios del Inca” y/o “templos dedicados al culto del sol y de la luna” a las estructuras antes señaladas, él se muestra cauteloso al respecto, recordando que ni Cieza ni Garcilaso –a quienes considera “los historiadores de la Conquista del Perú”– se pronunciaron sobre la funcionalidad de los edificios. En esta misma línea, tampoco elucubra sobre la naturaleza del sitio. No obstante, plantea lo siguiente en cuanto a su antigüedad:

(...) Es probable que Tiaguanacu fuese la residencia de los soberanos peruanos que precedieron la última estirpe de los Incas y que sus ruinas ocupan una época intermedia entre los edificios rudos del Titicaca y esos magníficos monumentos levantados por manco Kapac y sus sucesores cerca del Cuzco (Pentland, 1826, p. 55).

Alcide d’Orbigny, naturalista francés, le dedica unas páginas a Tiwanaku en su “Viaje a la América Meridional” (1835-1847). Enviado por el Museo de Historia Natural de París en un viaje de exploración científica, estuvo en territorio sudamericano entre los años 1826 y 1833. En los primeros días de junio de 1833 visitó Tiwanaku, realizando durante su estadía numerosos planos y dibujos. Del mismo modo que la mayoría de sus

predecesores, reconoce la data preincaica del sitio, e identifica tres edificios principales. Aunque su descripción de las ruinas es minuciosa, al mismo tiempo es confusa en reiterados puntos, pues no llama a las estructuras por sus nombres y suele confundir las direcciones cardinales. Al referirse al Pumapunku, constata con tristeza que los portales mencionados por Cieza han desaparecido; lo mismo sucede con el Akapana, donde en lugar de los dos ídolos señalados por aquel autor sólo encuentra una cabeza monumental. Responsabiliza de esta situación “a los españoles”, acusándolos de haber hecho volar las esculturas líticas del sitio en un intento por erradicar de una vez y para siempre la idolatría entre los indios. Para d’Orbigny, las características de la arquitectura del sitio probarían que Tiwanaku fue una ciudad importante y no sólo un centro de índole religiosa: la monumentalidad de sus edificios así como la utilización de piedras extraídas de las islas del lago Titicaca (según el autor traquita y roca basáltica), habrían requerido de la organización y mano de obra propia de una sociedad compleja.<sup>13</sup>

Cuando se refiere al Kalasasaya –a su juicio la estructura más “notable” de todo el sitio–, reporta en su extremo norte el hallazgo de una portada monolítica caída y partida en dos. Sobre ella, escribe lo siguiente:

Este pórtico mide tres metros con dieciséis centímetros de alto por cuatro metros con quince centímetros de ancho y esta hecho con un solo bloque de roca

---

<sup>13</sup>De manera sagaz, vincula al material lítico de Tiwanaku con el lago pues encontró bloques similares diseminados entre el Titicaca y el sitio.

traquítica muy dura, en la cual se practicó una puerta de un metro de ancho por dos de alto, de jambas verticales. La parte del pórtico que mira al este tiene en su dintel una ancha banda de tallas formada con bajorrelieves que representan en el medio una cara de hombre en pequeño, de rostro cuadrado, mejillas cargadas de adornos, y cuya cabeza está rodeada por rayos, terminados unos en círculo y los demás en una cabeza de cóndor... Cada mano sostiene un cetro, cuya extremidad inferior lleva una cabeza de cóndor con su cresta. Este personaje está colocado sobre un pedestal en el que se han esculpido algunas cintas terminadas por cabezas de cóndor, cuatro en el medio y dos a ambos lados. Al lado del personaje, vense tres hileras paralelas de otras caras. Las hileras superior e inferior están formadas por ocho caras de cada lado, de rodillas ante el personaje del medio. Cada una de esas caras representa un hombre de perfil, dotado de alas con la testa coronada y un cetro en la mano y cuyos adornos ostentan también cabezas de cóndor. La fila del medio está formada igualmente por hombres con la misma vestimenta y el mismo cetro, pero su cabeza aparece coronada con un cóndor (d'Orbigny, 1835-1847, p. 1681).

A pesar de su extensión, considero importante reproducir la cita anterior, pues de estar Protzen y Nair en lo cierto sobre los dibujos de Haenke, d'Orbigny sería el primero en dar cuenta de la Gran Portada Monolítica y esta sería su primera descripción. Para este autor, mientras que la Figura Frontal representaría al gobernante tiwanakota, los acompañantes de perfil encarnarían a los señores de las diversas sociedades conquistadas

bajo sus órdenes, rindiéndole pleitesía en posición genuflexa (volveremos sobre este punto en el capítulo siguiente). En base a la similitud formal entre los rayos solares y los apéndices que rodean el rostro del supuesto gobernante, el autor afirmó que el sistema religioso tiwanakota giró en torno a la figura del sol como deidad principal. La supuesta identificación de un culto solar en una sociedad del período Medio llevó a d'Orbigny a creer que Tiwanaku fue “la cuna de la civilización de los Incas” (d'Obrigny, 1826-1833, p. 1618).

Contamos también con el registro de un segundo naturalista francés: Francis de Castelnau. Estuvo en América entre 1843 y 1847, en el marco de una expedición financiada por el gobierno de su país. Las impresiones de su visita a Tiwanaku, realizada en los primeros días de diciembre de 1845, están registradas en su obra titulada “Expedition dans les parties centrales de l'Amérique du Sud” (1851). Aunque coincide con Cobo al traducir el término “Tiwanaku” como “detente alpaca”, Castelnau ofrece una explicación diferente para esta asociación: en tiempos prehispánicos, la ciudad habría sido uno de los puntos más importantes del circuito caravanero que conectaba el altiplano con la zona cusqueña (lamentablemente, el autor no entrega mayor información al respecto). En cuanto a la pertenencia étnica de sus habitantes, propone que fueron grupos de origen aymara que nada habrían tenido en común con la población indígena que él conoció en la Bolivia decimonónica:

Las construcciones de Tihuanacu... pertenecen a una civilización que probablemente no ha dejado huellas y que desapareció de repente a consecuencia de algún gran acontecimiento cuyo recuerdo no se ha conservado en la raza imbecil que habita hoy este país (Castelnau 1851, p. 380. La traducción es mía).

La forma de construir su argumento, planteando que Tiwanaku fue “una civilización que probablemente no dejó huellas”, nos lleva a pensar que Castelnau pasó completamente por alto que el grueso de los habitantes de la zona en cuestión era efectivamente de origen aymara. Para complejizar aún más la situación, haciéndose eco de la creencia de que Manco Capac habría nacido en el altiplano, afirma que los incas fueron los descendientes de esta población aymara-tiwanakota, y que los gobernantes de Tiwanaku fueron los ancestros directos de los gobernantes incas, omitiéndose toda mención al mundo quechua.

Del mismo modo que la mayoría de sus predecesores, se concentra en la descripción de tres grupos de ruinas, las que he identificado de acuerdo a sus respectivas ubicaciones y características como el Akapana, el Kalasasaya, y el Pumapunku. Asociadas a este último edificio describe cuatro estructuras líticas, a las que en base a lo comunicado por la población local interpreta como los asientos de una suerte de tribunal, desde el cual el “príncipe” tiwanakota y su respectiva “corte” se habrían encargado de hacer justicia. Cuando se refiere al Kalasasaya, reporta la existencia de dos portales líticos monumentales en una de sus esquinas, uno de ellos derribado y el otro de pie:

...Hay dos portales de una ejecución notable, de los que uno, el más pequeño, está volteado y tiene aproximadamente 2 metros y medio de altura; el otro está todavía parado; es un bello monolito que ha sido hendido en uno de sus ángulos; tiene aproximadamente 3 metros y medio de alto. Toda su parte superior está cubierta de esculturas muy curiosas; al medio se encuentra una figura representando probablemente el sol y a cada lado tiene numerosas cartelas que encierran personajes arrodillados y siempre vueltos hacia la figura principal; todos están alados y provistos de una especie de cetros en las manos, pero unos llevan cabezas humanas coronadas y otros tienen cabezas de grifos (Castelnau, 1851, p. 391. La traducción es mía).

Reconocemos en base a esta descripción que el portal de mayor tamaño corresponde a la Gran Portada Monolítica, la que aparentemente fue puesta de pie en algún momento entre la visita de d'Orbigny y la de Castelnau (1833-1845). Aunque interpreta a la figura central del relieve como a una deidad solar, no se refiere a los personajes que lo acompañan. A raíz de lo observado en el portal recién señalado y en otras esculturas líticas que encuentra en el sitio, el autor concluye que las representaciones tiwanakotas son extremadamente complejas, sobre todo si se las compara con la iconografía incaica:

Este carácter de extrema complicación de los detalles forma el rasgo culminante según el cual se puede distinguir los monumentos aymaras de los Incas. He visto

en el Cuzco numerosos vasos provenientes del primero de estos pueblos y estaban siempre cubiertos de ornamentos semejantes. Los monumentos incásicos, al contrario, son de una gran simplicidad; asombran por su masa, pero casi nunca están adornados de esculturas (Castelnau, 1851, p. 392. La traducción es mía).

Finalmente, el autor plantea que la sociedad tiwanakota probablemente llegó a su fin de manera imprevista, como resultado de un grave acontecimiento cuya naturaleza exacta desconoce: el deficiente estado de conservación de los edificios del sitio indicaría que su construcción nunca fue terminada, lo que a su vez sería evidencia del abrupto punto final propuesto por el autor.

Entre los años 1863 y 1865 Ephraim George Squier estuvo en Perú, efectuando labores diplomáticas para el gobierno norteamericano. En forma paralela, su interés antropológico lo llevó a realizar numerosas expediciones, las que finalmente devinieron en la redacción de su obra “Perú: Incidents of Travel and Exploration in the Land of the Incas” (1877). En ella, Squier le dedica casi treinta páginas a Tiwanaku, lugar en el que permaneció alrededor de una semana a mediados de 1864. Se trata de una minuciosa descripción de todo aquello que observa, complementada con mapas, dibujos y con las primeras fotografías del sitio. Si bien reconoce que sería lógico considerar a Tiwanaku como un centro urbano de proporciones debido a las dimensiones y a la extensión de sus ruinas, coincide con Cobo al afirmar que habría sido un centro de carácter religioso, denominándolo incluso el “Baalbec del Nuevo Mundo” (Squier, 1877, p. 272). Se

inclina por esta hipótesis ya que no observa recintos habitacionales entre las ruinas (1), y porque el altiplano le parece un entorno hostil y por ende incompatible con el desarrollo de cualquier sociedad compleja (2). En cuanto a la pertenencia étnica de sus habitantes, la prolijidad con la que las piedras halladas en el sitio fueron trabajadas, lo hace descartar de inmediato la posibilidad de que los “escasos habitantes” de este “centro religioso” hubieran sido aymaras, a quienes considera una población atrasada e incapaz siquiera de imaginar semejantes obras.

Cuando se refiere a los edificios monumentales, dice repetir los nombres utilizados por los locales al llamar “Fortaleza” al Akapana, “Templo” al Kalasasaya y “Sala de la justicia” al Pumapunku. Aunque menciona la creencia popular de que los constructores de “la fortaleza de Sacsayhuaman” en el Cusco habrían utilizado al Akapana de modelo, es enfático al afirmar que desconoce si efectivamente estas denominaciones reflejaban las verdaderas funciones de cada recinto. Los tres edificios son descritos de manera muy detallada, y Squier pone especial atención en las diversas técnicas constructivas observadas en cada uno de ellos. En relación al Kalasasaya, plantea de manera acertada que es el más antiguo de los tres (aunque no explicita los argumentos que lo llevan a esta conclusión), y al referirse a su estructura, reconoce en su interior la existencia de una vasta área rectangular con dos portales líticos cerca de una de sus esquinas. Una de ellas es la Gran Portada Monolítica previamente identificada por d’Orbigny y Castelnau; la dibuja y describe dedicadamente.



En cuanto al Akapana, tras contemplar su forma y reconocer en su base una serie de bloques líticos cuidadosamente labrados, propone que originalmente la estructura tuvo que haber estado conformada por diversas terrazas superpuestas con muros recubiertos en piedra. Por otra parte, es el primero en reconocer que los tres edificios fueron construidos siguiendo una misma orientación: "... coinciden en diez grados con los puntos cardinales de la brújula" (Squier, 1877, p. 275). Ahora bien, luego se contradice al afirmar que ninguno de ellos fue erguido de acuerdo a una planificación, situación que lo diferenciaría de lo observado en otros sitios de data precolombina. Finalmente, en relación con las litoesculturas, constata la desaparición de muchos de los ejemplares mencionados tempranamente por Cieza, responsabilizando por ello a los saqueadores.

Bartolomé Mitre, político e historiador argentino, visitó Tiwanaku en 1848, publicando más de treinta años después "Las ruinas de Tiahuanaco" (1879), extenso trabajo donde recopila las impresiones de su estadía. Aunque menciona todas las teorías hasta aquí señaladas relativas al significado de la palabra "Tiwanaku", al considerar las características del sitio (abundancia de pastos y agua, y hecho de que en el siglo XIX todavía era una parada obligada en el camino desde y/o hacia el Cusco), se inclina por aquella que lo vincula con el circuito caravanero. Aunque repite muchas de las ideas planteadas por sus predecesores –mantiene, por ejemplo, los términos de "Templo, Fortaleza y Sala de la Justicia"–, su obra es particularmente interesante pues al mismo tiempo presenta interpretaciones novedosas, muchas de las cuáles descansan en una revisión crítica de los planteamientos de Squier, d'Orbigny y Castelnau. La más

importante dice relación con la naturaleza del sitio: distanciándose de Squier, Mitre plantea que Tiwanaku tuvo que haber sido una sociedad estatal, dirigida por una figura de carácter autoritaria:

Que la raza que las ejecutó ocupaba la altiplanicie y todos los contornos del lago; que era numerosa, que obedecía a un tiránico gobierno central, que tenía una constitución política unitaria, un culto y un ideal también, son hechos que se deducen lógicamente, los unos del estudio etnográfico, los otros de los vestigios que ha dejado, y los más complejos y abstractos del examen atento de las formas convencionales y fantásticas que sus ignotos artistas inmortalizaron en piedra dura (Mitre, 1879, p. 33).

Según Mitre, la cantidad de “asientos líticos” hallados en el Pumapunku respaldaría su idea de sociedad: su número impar evidenciaría la existencia de un único gobernante, el que, junto a un reducido consejo, habría deliberado desde aquellos asientos sobre los asuntos atinentes a la comunidad. Aunque no explicita sus argumentos, propone que la cohesión social tiwanakota descansó en la existencia de una red de creencias compartidas, diferenciándose del mundo incaico donde ésta habría sido resultado del uso de la fuerza:

Estas obras gigantescas sólo pueden concebirlas los déspotas y ejecutarlas los esclavos, sea que un origen y una creencia común dé su cohesión a los elementos

sociales, como tal vez sucedió en la época de los constructores de Tiahuanaco; sea que la agregación por medio de la conquista y el vínculo de la fuerza, mantenga artificialmente reunidas sus partes heterogéneas y antagónicas, como en la época de la dominación incásica (Mitre, 1879, p. 34).

Al referirse a la Gran Portada Monolítica, asegura que la población local la puso de pie después de la visita de Haenke, y que esa misma noche fue golpeada por un rayo partiendo en dos su arquitrabe. Interpreta a su figura central como a un ser sobrenatural, y en base a la forma de los apéndices que enmarcan su rostro, coincide con d'Orbigny al proponer que el eje de esta religión cohesionadora habría sido precisamente el sol. Por otra parte, para Mitre la pertenencia étnica de los constructores y pobladores de Tiwanaku es desconocida, y agrega que a pesar de haber alcanzado un estado evolutivo superior al incaico, desapareció “miles de años atrás”.

Charles Wiener, explorador francés, visitó Tiwanaku en 1877 y le dedica un capítulo completo de su obra “Pérou et Bolivie, récit de voyage” (1880). A diferencia de sus predecesores, plantea que el sitio dataría del período incaico, que sería un santuario, y en lugar de utilizar los términos “Templo, Fortaleza y Sala de la Justicia”, habla de “Acapana” y “Pumachaca o Rumacocha”: mientras que con el primer término se refiere simultáneamente al Akapana y al Kalasasaya, por el segundo entiende al Pumapunku y a las diversas estructuras de menor envergadura que lo circundan. De manera absolutamente pionera, el autor se ocupa del significado de la palabra “Acapana” en base

a lo relatado por la población local. Como primera posibilidad, registra que podría provenir del quechua “acapanu” (“pintado de colores”), denominación que se explicaría por el hecho de que en tiempos precolombinos, ambas estructuras habrían estado completamente cubiertas por flores. Como segunda posibilidad, registra la frase aymara “Aico pana” (“el grito del pato”): afirma que como consecuencia de los saqueos, en la cima del Akapana se formó una suerte de estanque, el que después de cada lluvia se habría llenado de agua, siendo visitado por las más variadas aves de la zona. Ahora bien, ninguna de estas dos teorías le parece plausible:

Cuando pasan los siglos y las razas se suceden en una tierra, los nombres siguen por lo general la evolución y las transformaciones de la pronunciación. Se puede decir como tesis general que en la historia no se conoce jamás los pueblos con el nombre que se dan a sí mismos, sino con la denominación con que sus vencedores lo designan (Wiener, 1880, p. 454).

Buscando reforzar su posición, declara que el término “Acapana” habría sido inventado por los locales “durante las últimas décadas”, evidenciando con ello que desconoce los trabajos de Cobo (1653) y Pentland (1827), donde se utiliza la denominación cuestionada.

La siguiente obra en la que encontramos información relativa a Tiwanaku es “L’Amérique préhistorique” (1883), escrita por el paleontólogo y antropólogo francés

Jean François Albert du Pouget, mejor conocido como el marqués de Nadaillac. A diferencia de Wiener, reconoce el origen preincaico del sitio, y del mismo modo que Mitre, propone que fue la civilización más antigua y brillante de todo el continente. Por otra parte, agrega que Tiwanaku fue al mismo tiempo una ciudad de grandes dimensiones y un importante centro religioso que, como tal, recibía periódicamente a grupos de peregrinos provenientes de los más diversos y remotos lugares del área andina. Aunque plantea que por falta de información es imposible determinar si los habitantes de Tiwanaku fueron los ancestros de los quechuas o de los aymaras decimonónicos, sostiene que el avanzado estadio de desarrollo que percibe en sus ruinas sólo se explica si es que asumimos que su población descendió de un grupo de origen nahua: todavía en Mesoamérica, los futuros pobladores de Tiwanaku habrían adquirido las herramientas que, una vez en el inhóspito altiplano boliviano, hicieron posible el desarrollo de la compleja civilización propuesta por Nadaillac.

En cuanto a los edificios del sitio, aunque repite los términos “Templo, Fortaleza y Palacio de la Justicia”, declara que le parece improbable que el Akapana haya funcionado originalmente como una fortaleza, y propone que pudo haber sido más bien un recinto de carácter sagrado destinado a la realización de sacrificios humanos. Lamentablemente, el autor no explicita qué argumentos sostienen esta interpretación. Sobre el “Palacio de la Justicia” o Pumapunku, afirma que no es más que “un montón de piedras” y constata desilusionado que aquello que observa apenas se asemeja a lo registrado por d’Orbigny cincuenta años antes. De este modo, se hace evidente que el

saqueo del sitio continuó siendo una práctica recurrente incluso durante la segunda mitad del siglo XIX. Finalmente, reconoce la presencia de relieves abstractos y figurativos en la superficie de muchos bloques líticos, pero no se aventura a interpretarlos alegando no contar con los antecedentes necesarios: “Las figuras son probablemente simbólicas; pero la religión de los antiguos habitantes de la ciudad nos es desconocida, por lo que no podemos interpretarlas” (Nadaillac, 1883, p. 406).

Ernst Middendorf, médico alemán residente en Perú, estuvo el 30 de Noviembre y el primero de Diciembre de 1887 en Tiwanaku, y registró en “Perú, observaciones y estudios del país y sus habitantes durante una permanencia de 25 años” (1893-1895) sus pormenorizadas impresiones. Reconoce de inmediato la data preincaica del sitio, y aunque admite no tener certeza acerca de la pertenencia étnica de sus constructores y habitantes, la ausencia de un desarrollo similar en el área circun-Titicaca lo lleva a considerar la hipótesis de que habrían sido individuos provenientes de algún otro sitio. Sin embargo, a diferencia de Nadaillac, no menciona ninguna área cultural particular. La etimología de la palabra “Tiahuanaco” corroboraría para Middendorf este planteamiento: sería la abreviación de *Thia-huanacu-haque*, que significaría “hombres errantes de lejanas tierras” en aymara

Principalmente en base a la magnitud de las ruinas, plantea que la tiwanakota fue una sociedad compleja, con un “monarca” a la cabeza:

Tenemos que admitir que el pueblo que construyó los edificios, o era numeroso, o había sometido a muchos otros pueblos para poder disponer de la cantidad de trabajadores, que requería el levantamiento de colinas artificiales y el transporte de masas de piedras tan grandes, desde lugares distantes. El pueblo que erigía tales templos para sus dioses, tenía que poseer un culto religioso bien organizado y un cuerpo de sacerdotes correspondiente. No podía vivir separado, en diversas tribus, sino que debía tener una organización monárquica rígida, que permitiera a sus señores hacerse erigir un palacio de esa índole (Middendorf, 1893-1895, p. 305).

Utiliza los términos “Acapana” y “Puma-puncu” para referirse a los mismos conjuntos de ruinas indicados por Wiener, por lo que parece plausible suponer que Middendorf conoció su obra o que ambos estuvieron en contacto con los mismos informantes.

El autor propone que los edificios del “conjunto Acapana” fueron utilizados como espacios de culto a los dioses. En el caso del Kalasasaya –al que considera “el patio” del conjunto–, afirma que sus particulares esculturas líticas evidenciarían su carácter religioso: considera a los personajes de la Gran Portada Monolítica como representaciones de seres sobrenaturales (1), interpreta como piedra sacrificial a una gran laja debido a su forma (2), y plantea que el personaje representado en un monolito de grandes dimensiones correspondería a una deidad (3). Middendorf, probablemente sin tomar conciencia de ello, fue el primero en reportar la existencia de esta última escultura

lítica: gracias a su detallada descripción y a las fotografías que acompañan el texto, sabemos que corresponde al monolito “El Fraile”. Finalmente, es importante mencionar su posición sobre la identidad de la figura central de la Gran Portada Monolítica: toma con cautela la hipótesis de “deidad solar” pues afirma que no podemos saber si en la sociedad tiwanakota el culto al sol tuvo la misma importancia que durante el Tawantinsuyu. Volveremos sobre este punto en el capítulo siguiente.

En relación con el “conjunto Puma-puncu”, aunque coincide con Squier y Mitre al interpretarlo como un espacio destinado al ejercicio de la justicia, sin presentar argumentos propone además que en sus inmediaciones tuvo que haber estado emplazado originalmente el palacio del “rey”.

### **3. Los primeros arqueólogos (1892- 1952)**

Desde la última década del siglo XIX comenzaron a realizarse en Tiwanaku las primeras investigaciones de carácter científico. De esta manera, las estadías relámpago llevadas a cabo por entusiastas y solitarios exploradores fueron reemplazadas por dedicados trabajos de campo liderados por profesionales en la materia. Ahora bien, como la metodología arqueológica puesta en práctica en muchos de estos trabajos contiene los errores y las limitaciones propias de una disciplina en formación, las investigaciones de la primera mitad del siglo XX han sido tildadas de



“protoarqueológicas” (Ponce 2000) o como pertenecientes a una fase temprana de la arqueología (Janusek 2008).

Alphons Stübel, geólogo y vulcanólogo de origen alemán, visitó Tiwanaku entre el 30 de diciembre de 1876 y el 8 de enero de 1877 (Protzen y Nair 2013). Fruto de la información recopilada durante su estadía y en coautoría con Max Uhle, publicó más de una década después la obra titulada “Die Ruinstaette von Tiahuanaco in Hochelande des Allten Peru: Cine Kulturgeschichtliche Studie” (1892); mientras Stübel se encargó de la descripción de los monumentos, Uhle escribió sobre sus posibles significados y realizó una contextualización (Rowe 1998). Ambos autores se manifestaron a favor de la hipótesis de que Tiwanaku fue un centro religioso preincaico de importancia regional, así como de la idea de que sus constructores y pobladores fueron de origen aymara. De manera novedosa, consideraron que los edificios monumentales del sitio fueron construidos simultáneamente, esto en base a la similitud observada en sus respectivas técnicas constructivas. A mi juicio, el verdadero valor de la obra de Stübel y Uhle no radica tanto en sus interpretaciones, sino más bien en la pormenorizada descripción que proporcionan sobre las ruinas del sitio, la que sistemáticamente es complementada con dibujos de primer nivel, registrando las medidas y dimensiones de un sinnúmero de estructuras y bloques líticos.

De manera tal vez inesperada, fue Max Uhle –lingüista de profesión que al momento de la publicación de “Die Ruinstaette von Tiahuanaco...” no había salido de Europa–,

quien se transformó en el padre de la arqueología andina (Rowe, 1954, p. 1998). Según Rowe, la obra de Reiss y Stübel titulada “Das Totenfeld von Ancón in Perú” (“La necrópolis de Ancón en Perú), cuyos tres tomos fueron publicados entre 1880 y 1887, llamó la atención de Uhle y de otros investigadores alemanes, pues en ella se describía con lujo de detalles (minuciosamente) la primera excavación arqueológica realizada en la historia del Perú. Esta obra tuvo una importancia determinante en el caso particular de Uhle, pues lo llevó a abandonar sus trabajos sobre Malasia y Nueva Guinea para dedicarse al estudio del mundo andino: en 1888 se trasladó a Berlín y encontró trabajo como asistente en el Museo Real de Etnología que, en palabras de Rowe, era en aquel entonces “probablemente el sitio más estimulante de Europa para un aspirante a peruanista” (Rowe, 1954, p. 9). Además de converger en él un grupo de investigadores de renombre dedicados al estudio de las sociedades andinas (Adolf Bastian, Wilhelm Reiss, Alphons Stübel, entre otros), almacenaba buena parte de las colecciones por ellos recabadas en sus respectivos trabajos de campo.

Fue en este contexto que Uhle realizó sus primeras publicaciones relativas al tema, entre ellas “Die ruinstatte von Tiahuanaco”. Sin embargo, no fue hasta abril de 1894, después de una estadía de más de un año en distintos puntos del noroeste argentino y del altiplano meridional de Bolivia, que Uhle estuvo por primera vez en el sitio. Fue una visita breve en la que presenció cómo un grupo de militares bolivianos practicaba el tiro al blanco con las litoesculturas del lugar, situación que horrorizado denunció de inmediato (Rowe 1954; Janusek 2008). Entre los meses de abril y julio de 1895 realizó

su trabajo de campo en Tiwanaku, el que consistió en tomar fotografías, realizar diversas mediciones y recolectar material arqueológico superficial. Muy a su pesar, no pudo llevar a cabo ninguna excavación, pues como resultado de la denuncia interpuesta por él mismo un año antes, el gobierno boliviano prohibió drásticamente cualquier intervención en el sitio.

Debido a esta limitante, Uhle decidió abandonar Bolivia en 1896 para trasladarse a la costa central del Perú. Una vez allí, comenzó a excavar casi de inmediato en Pachacamac, llegando a importantes conclusiones relativas tanto a Tiwanaku como al mundo andino en general (Rowe, 1954, p. 1998). Desde los estratos superiores e inferiores del cementerio emplazado en la parte delantera de la estructura denominada “el Templo”, extrajo objetos de apariencia respectivamente incaica y tiwanakota. Además, identificó entre ambos un tercer nivel, cuyos objetos asociados diferían estilísticamente de los hasta aquí señalados. Este hallazgo llevó a Uhle a proponer que Tiwanaku fue una sociedad de carácter expansivo, y ubicó su límite septentrional en la zona central del actual territorio peruano. Por otra parte, la idea de la data preincaica de Tiwanaku planteada años atrás junto a Stübel (1894) se vio por primera vez respaldada desde el registro arqueológico, quedando en evidencia además que un período de tiempo considerable separó la existencia de ambas sociedades (Uhle 1900, 1902, 1903):<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup>Además, no se puede dejar de mencionar que en base a esta estratificación, Uhle elaboró la primera secuencia cronológica para los Andes precolombinos, basada en la intercalación de períodos de tiempo denominados “Horizonte” e “Intermedio”.

Aquella elevada civilización, que se dió a conocer primera y aisladamente por medio de los monumentos de Tiahuanaco, se habría esparcido sobre gran parte del antiguo Perú, y han podido encontrarse hasta ahora vestigios de ella en la comarca de Huaraz, en la altiplanicie, hasta Pachacamac y Ancón en la costa. Por maravilloso que parezca, no cabe dudar que una gran parte del Perú estuvo ya unida en la más remota época prehistórica, quizá mil años antes de la llegada de los españoles, por la misma civilización, y tal vez también políticamente, de igual manera que bajo los Incas al finalizar la época prehistórica. Parece, hasta cierto punto, que los incas sólo hubieran repetido entre los años 1100 y 1500 d.J.C. lo que ya había tenido lugar más de quinientos años antes de ellos (Uhle, 1900, p. 113).

Prontamente Uhle comenzó a referirse con el apelativo de “epigonal” a todos aquellos objetos de apariencia tiwanakota que encontró en Pachacamac, pues notó que presentaban ciertas variaciones iconográficas respecto de aquellos exhumados en tierras altas (Uhle, 1902). En 1899 excavó en la costa norte del Perú, lugar donde nuevamente encontró cerámica “epigonal” asociada a objetos de estilo Chimú.<sup>15</sup> En base a este hallazgo, Uhle modificó su planteamiento anterior, proponiendo que la influencia tiwanakota habría alcanzado incluso el territorio actualmente ecuatoriano (“La civilización de Tiahuanaco llegó por el norte hasta la provincia de los Cañares, cerca de 300 leguas del punto de su origen” (Uhle, 1912, p. 18). Es conocido que ambas propuestas fueron rápidamente invalidadas, pues desde fines de los años treinta quedó en

---

<sup>15</sup>En realidad se trataba de objetos de origen moche, pero en aquel entonces no se había definido a dicha cultura.

evidencia que la variación observada en los objetos catalogados como “epigonales” se explicaba en realidad por el hecho de que pertenecían a la cultura Wari, sociedad cuya existencia había pasado inadvertida hasta aquel entonces (Larco 1948, Tello [1931] 1970). No obstante lo anterior, resulta importante destacar que Uhle le otorgó a Tiwanaku el rango de civilización, tomando así distancia de lo planteado previamente junto a Stübel.

“Las ruinas de Tiahuanaco” (1911) contiene las observaciones que Adolph Bandelier, arqueólogo norteamericano, realizó sobre el sitio en 1894 en el contexto de una estadía de casi tres semanas. Como la ya mencionada prohibición gubernamental también le impidió excavar, sus interpretaciones descansan tanto en las informaciones proporcionadas por la población local como en sus propias apreciaciones del lugar. Para Bandelier, Tiwanaku fue simultáneamente un centro ceremonial y una ciudad de aproximadamente seis mil habitantes, todos ancestros directos de los aymaras. Fundamentó su hipótesis sobre el carácter urbano del sitio, en primer lugar, en las características del entorno, a las que consideró idóneas para el desarrollo de cualquier sociedad compleja. La fertilidad y amplitud de los terrenos cultivables, así como la existencia de una oscilación térmica menos drástica que en el resto del altiplano, habrían posibilitado la existencia de abundantes cosechas (papas, quínoa y oca); la cercanía del lago Titicaca habría permitido una fácil y cotidiana explotación de los recursos lacustres, y la presencia de grandes cantidades de camélidos habría fomentado el desarrollo tanto

de la caza como del pastoreo. Vemos así que Bandelier, por lo menos en este punto, se muestra en evidente desacuerdo con Squier.

En segunda instancia, afirmó que la “ausencia” de recintos habitacionales mencionada por algunos de sus contemporáneos no sería tal . Tras observar las casas de barro de los grupos aymaras decimonónicos, llegó a la conclusión de que sus “ancestros tiwanakotas” muy probablemente construyeron sus viviendas a partir del mismo material, situación que explicaría su desaparición conforme con el paso de los siglos. En tercer lugar, el hallazgo de numerosas canaletas de piedra en distintos puntos del sitio, fue para Bandelier claro indicador del carácter urbano del lugar, pues sólo la existencia de una población numerosa explicaría su construcción. Para el autor, quienes creen que Tiwanaku fue únicamente un centro religioso lo hacen porque se dedican exclusivamente al estudio de los recintos de carácter monumental, incurriendo así en un error de índole metodológica:

El hecho es que sólo se ha prestado atención a las ruinas llamativas de Tiahuanaco, descuidándose los rasgos más modestos y a la vez más importantes, pues éstos son capaces de ilustrar el modo de vida de la gente (Bandelier, 1911, p. 221. La traducción es mía).

George Courty, en el contexto de la expedición científica de Créqui-Montfort, fue quien dirigió la primera intervención arqueológica realizada en Tiwanaku. Entre

Septiembre y Diciembre del año 1903, ordenó la excavación de trincheras en distintos puntos del sitio. Desde la primera de ellas, ubicada en la ladera este del Akapana, afloró una extensa canaleta completamente hecha de piedra. El segundo punto intervenido se ubicó al norte de la misma plataforma; allí, numerosas y angostas trincheras dejaron al descubierto la estructura que Courty y su equipo llamaron “El Nuevo Recinto”, hoy conocido como el Templete Semi-subterráneo. Sus cuatro paredes fueron expuestas y se constató la presencia de cabezas clavadas empotradas en cada pared. Adicionalmente, en el interior del recinto, se encontró una pequeña cabeza lítica en forma de felino, cuyas orejas y cavidades oculares presentaban restos de pigmentos rojos y azules respectivamente, además de un monolito antropomorfo de 70 centímetros de alto, ubicado en la esquina noroeste de la estructura. En base a lo observado en la cabeza felina, Courty consideró probable que originalmente las cabezas clavadas y las figuras del relieve de la Gran Portada Monolítica también hubieran estado pintadas.

El tercer punto de intervención fue ubicado al sur del Akapana, “a unos cien metros de distancia de la estación de trenes de Tiwanaku” (Créqui-Montfort 1904, p. 533). Esta elección responde a que Courty y su equipo encontraron allí un monolito antropomorfo, situación que los llevó a suponer que bajo tierra podrían hallar otros elementos igualmente interesantes. Su intuición fue acertada, pues las zanjas allí realizadas revelaron la existencia de otros dos ejemplares similares, ubicados a unos pocos centímetros de profundidad. Mientras que el primer monolito medía más de dos metros de alto y estaba muy corroído, el segundo alcanzó los 5 metros y 72 cm, y su buen

estado de conservación les permitió reconocer que su superficie estaba decorada con una serie de motivos. Gracias a que estos últimos fueron dibujados e incluidos en la obra, reconocemos que el segundo ejemplar corresponde al monolito actualmente denominado “Kochamama”. Lamentablemente, la identidad del primero de ellos continúa siendo un enigma. Una vez exhumadas, ambas esculturas fueron puestas en posición vertical.

La cuarta ubicación escogida para la realización de trincheras fue el lado este del Kalasasaya. Allí se encontró una escalera –interpretada como el lugar de ingreso al edificio–, dos pilares aparentemente asociados a ella, “un bloque de traquita, de 77 cm de largo y de 17 cm de grosor” (Créqui-Montfort 1904, p. 538) y un fragmento lítico. Según el relato de Courty, con excepción de la escalera, todos los ejemplares habrían tenido felinos representados en sus respectivas superficies: uno en cada pilar, cuatro en el bloque, y dos en el fragmento. Desgraciadamente, en el informe sólo se incluyen los dibujos de las figuras presentes en las dos últimas piezas. A raíz de esta constatación, el autor afirma que el felino “es un tipo de animal alegórico que regresa varias veces en la ornamentación de los bloques monolíticos de Tiahuanaco” (Créqui-Montfort 1904, p. 539). Aunque su conclusión es acertada, es importante aclarar que en el caso del fragmento lítico, las figuras representadas no son felinos sino que dos sacrificadores antropomorfos alados.

El área ubicada al oeste del “Gran Recinto” fue el quinto sitio intervenido por Courty y su equipo. De allí se excavó tres pequeñas habitaciones contiguas con muros de barro



pintados de blanco y rojo. Inmediatamente hacia el sur, encontraron un nuevo edificio, cuyo suelo y paredes estaban hechos de piedra: se trataba del Putuni. En el medio de su fachada Este, se identificó una escalera lítica de tres peldaños con restos de pintura verde –hoy conocida como la escalera multicolor–, la que fue interpretada como el lugar de acceso al recinto. Finalmente, a una profundidad de dos metros y medio, se encontró una canaleta también hecha de piedra. Según el autor, sus dimensiones eran lo suficientemente amplias como para permitir el paso de un hombre. En base a la materialidad y características de su construcción, Courty reconoció acertadamente que el recinto tuvo que haber sido “un edificio importante” (Créqui-Montfort 1904, p. 541).

Entre los logros de la expedición no hay que olvidar mencionar el hallazgo de dos cementerios en las inmediaciones del sitio, uno ubicado cerca del actual cementerio de la aldea de Tiwanaku, y el otro en la ribera sur del río Wakira. Decimos “en las inmediaciones” pues “la distancia entre estas necrópolis y el grupo de ruinas más cercano, es decir el Puma-Punco, es de aproximadamente un kilómetro” (Créqui-Montfort 1904, p. 541). Como ningún signo externo revelaba la presencia de estos dos cementerios, el equipo dio con ellos gracias a que un poblador indígena local les refirió su existencia. Para sorpresa de Courty, los más de veinte cuerpos exhumados presentaban un patrón funerario muy distinto de aquel observado en otros puntos del altiplano: individuos sentados con piernas flectadas hacia el pecho. El patrón descubierto consistía en individuos dispuestos decúbito dorsal, cada uno de ellos cubierto por una gran laja, cuyas dimensiones fluctuaban entre los 70 cm y los 3 m de largo, y los 40 cm

y 1 m de ancho. Agrega además, que los cráneos presentaban deformación y que algunos habían sido trepanados. Para Courty, la forma y la iconografía de las cerámicas asociadas a los cuerpos confirma la data tiwanakota de ambos cementerios:

El puma del primer jarrón, pintado en tres colores, es tan similar al tallado en la piedra y su cabeza tan parecida a una cabeza de puma que adorna la Gran Puerta Monolítica, que no se puede dudar, ni por un momento, que los diferentes dibujos provienen de artistas de la misma gente. Las características grabadas en el florero también se encuentran en la ornamentación de las ruinas. Es obvio que son los constructores de edificios en ruinas los que están enterrados en la necrópolis mencionada anteriormente (Créqui-Montfort 1904, p. 542).

Pese a la enorme oportunidad que se le presentaba –recordemos que Courty fue el primero en excavar en Tiwanaku–, no deja de llamar la atención el bajo número y la falta de profundidad de sus interpretaciones. Por otra parte, es importante mencionar que el equipo dañó severamente el sitio al dejar las trincheras expuestas a la erosión climática y a los saqueos. Además, los objetos exhumados fueron reubicados en un pequeño recinto habilitado especialmente para ello, pero solo en contadas ocasiones se registraron los datos acerca de sus lugares exactos de procedencia. Estas negligencias, que se explican por la falta de formación arqueológica de los miembros de la expedición, le valieron ácidas críticas. Ya en 1914 Arthur Posnansky afirmaba lo siguiente:

Pero más dañinas aun que la acción devastadora del tiempo y de los fenómenos naturales, más que la obra de los constructores de ciudades y el celo de fanáticos guardadores de la religión cristiana, han sido para las ruinas de Tihuanacu, las excavaciones de un tal Georges Courty (1904). De lo que este rebuscador inepto y sin escrúpulos desenterrara en sus excavaciones no queda hoy ni una piedra en su lugar (Posnansky 1914, p. 76).

Arthur Posnansky fue un ingeniero austríaco que llegó al Amazonas en 1897 en el contexto de la fiebre del caucho. Después de una serie de aventuras y desventuras, se instaló en La Paz hacia fines de 1903, lugar donde residió hasta su muerte en el año 1946. Las ruinas de Tiwanaku lo cautivaron de inmediato; pese a que nunca excavó en el sitio, publicó más de un centenar de trabajos sobre el tema, cuyos contenidos presentó en numerosos congresos internacionales, haciendo así conocida a nivel mundial su versión sobre la cultura tiwanakota (Schávelzon 1996). Pese a que su obra culminante fue sin duda “Tihuanacu. La cuna del hombre americano” (1945), la gran mayoría de los planteamientos en ella incluidos fueron desarrolladas muchos años antes en su libro “Una metrópoli prehistórica en la América del Sud” (1914), existiendo entre ambas publicaciones sólo leves diferencias. Al respecto, Schávelzon sostiene que Posnansky jamás realizó modificaciones de índole estructural a sus trabajos, pues cada una de sus hipótesis era establecida desde el comienzo como una verdad absoluta y definitiva: “nunca dudó, nunca volvió para atrás, nunca rectificó nada. Hizo algunas correcciones

pero siempre de forma, nunca de fondo. Sus descubrimientos no podían ser mancillados por otros, él había descubierto la verdad y era propia” (Schavelzon, 1996, p. 336).

Tal como puede deducirse del título de dicha obra, en base a la magnificencia de las ruinas y al emplazamiento del sitio –considera a las planicies de altura como los lugares idóneos para el desarrollo de cualquier sociedad<sup>16</sup>–, el autor propuso que Tiwanaku fue la más antigua e importante ciudad del continente americano. Posiblemente buscando conciliar la hipótesis de las mesetas de altura con el inhóspito clima del altiplano boliviano, Posnansky se valió del irrefutable hecho de que la tierra experimenta transformaciones a medida que transcurre el tiempo (movimientos de placas tectónicas, erupciones volcánicas, glaciaciones, entre otros), para afirmar que el altiplano boliviano habitado por los tiwanakotas tuvo que haber sido diametralmente distinto al que hoy conocemos:

En la actualidad, la meseta de los Andes es inhospitalaria y casi estéril, y no hubiera podido ser apropiada en otro tiempo, con el clima de hoy, para servir de asilo a grandes masas humanas... De aquel tiempo han tenido lugar cambios radicales en el clima, y han sucedido fenómenos físicos que obedecieron a causas naturales y bien determinadas (Posnansky, 1945, p. 23).

---

<sup>16</sup>“Seguramente la evolución de la humanidad no ha tenido lugar en los bosques; sólo accidentalmente vivían allí, de vez en cuando, algunos grupos. Los grandes centros de desarrollo debieron estar situados en las altas mesetas que, provistas de lagos con abundantes peces y dotadas de un clima benigno, hacían favorables las condiciones para la existencia. En cualquier parte del globo donde hay mesetas altas, existen restos de culturas antiguas y bien desarrolladas” (Posnansky 1945, 15).

¿Qué entiende específicamente por “fenómenos físicos”? Según Posnansky, miles de años atrás, el continente americano se habría elevado paulatinamente sobre el nivel del mar, llevando consigo una buena cantidad de agua salada en la región del actual altiplano andino. Con la formación de las cordilleras Real y Occidental resultantes del mismo proceso, esta agua habría quedado constreñida entre ambos cordones montañosos, cubriendo la mayor parte de la meseta existente entre ellos. De acuerdo con el autor, los habitantes originarios de este altiplano primordial fueron los “Aruwakes”, “tribu” nómada que vivía de la explotación de los recursos del lago y que prontamente fue conquistada por los “Khollas”, sociedad más desarrollada, a la que le atribuye la fundación de Tiwanaku en una península hoy desaparecida:

Los primeros vestigios de cultura en la planicie andina se encuentran... en la época primitiva de Tihuanacu y fueron, probablemente, el primer esfuerzo de los inteligentes Khollas para enseñar la agricultura y someter religiosa y políticamente a las hordas Aruwakes que, sin sujeción alguna, vivían diseminadas en las islas y orillas del gran lago, llevando una vida poco sedentaria. Para ese objeto, escogieron aquella gran península que ofrecía las mejores condiciones estratégicas y económicas para fundar sobre ellos los principios de un centro político y religioso que tuvo como base la agricultura, diremos la vida sedentaria (Posnansky, 1945, p. 51).

Aunque sin marco temporal, Posnansky dividió la historia de la sociedad tiwanakota en tres fases. La “época primitiva” mencionada en el párrafo anterior habría sido la primera, y en ella, además de someter y civilizar a la población local, los Khollas habrían construido el Templete semisubterráneo e iniciado la edificación del Akapana y del Pumapunku. Las dos fases posteriores, denominadas respectivamente “el segundo y el tercer período”, habrían correspondido a la época de florecimiento de la sociedad (“en el Segundo y tercer períodos llegaron las ciencias, las artes, la cerámica y escultura a un grado tal de perfección, que no ha sido superado más tarde por ningún pueblo americano hasta la Conquista”), levantándose los demás edificios monumentales del sitio. Posnansky jamás puso en duda el carácter urbano del sitio, y planteó que sus gobernantes, durante los últimos dos períodos, enviaron “mitimayos” a distintos puntos del territorio con la idea de fundar nuevas ciudades. Hacia el final del tercer período, “por motivos geológicos desmejoró el ambiente y vino la agresión climática” (Posnansky 1945, 2),<sup>17</sup> situación que resultó en la migración de los habitantes de Tiwanaku y en la difusión de su cultura por el resto del continente americano (desde Arizona por el norte, hasta el actual territorio chileno y argentino por el sur).

Finalmente, el autor consideró que un porcentaje significativo del registro material hallado en el sitio correspondía a estilos foráneos. Esto lo llevó a proponer que además

---

<sup>17</sup>Movimientos sísmicos que habrían causado erupciones volcánicas y un desbordamiento de las aguas del lago Tititcaca. Respaldada esta idea en el hallazgo de una supuesta capa de toba y de “fango volcánico endurecido” a 60 cm del suelo.

de ciudad, Tiwanaku fue el adoratorio prehispánico más importante de toda América precolombina:

Como Tihuanacu era en aquel tiempo el centro político-religioso más importante del continente, allá iban a peregrinar y a rendir tributo una multitud de grupos de razas hasta de las más lejanas comarcas... Por eso es que encontramos en las excavaciones esqueletos de una multitud de grupos humanos, cada uno de ellos con su alfarería, sus instrumentos, armas, etc., originales y típicos, distintos de los sui géneris de Tihuanacu, y que sin duda eran oriundos tanto de Ecuador y de Colombia, de Ancach y otros departamentos del Perú, como igualmente del sud de Bolivia, y de la Argentina (valle de Calchaquí) (Posnansky, 1914, p. 51).

Debido a la evidente falta de sustento de la mayoría de los planteamientos, Posnansky ha sido duramente criticado –“Su concepción de Tiwanaku es francamente inadmisibile” (Ponce 1990, 28); “De todas sus grandes teorías, sus casi doscientas publicaciones, muy poco puede ser rescatado” (Shávelzon 1996, 335); “Posnansky creó un mito sobre Tiwanaku” (Kolata 1993, 15)–, situación que en algunos casos ha llevado a que su obra completa sea injustamente desacreditada. Digo injustamente pues, además de ser el primero en dibujar con gran detalle y precisión la iconografía de numerosas cerámicas y esculturas líticas tiwanakotas, algunas de sus observaciones –como veremos más adelante– si fueron acertadas.

La dirección del Museo Americano de Historia Natural de Nueva York le encargó a uno de sus investigadores, el arqueólogo norteamericano Wendell Bennett, la tarea de realizar diversos trabajos de campo en el área altoandina. En este contexto, Bennett excavó entre los años 1932 y 1934 en Tiwanaku, Chiripa, Lukurmata y Pariti. En Tiwanaku trabajó durante julio de 1932 y ordenó la excavación de diez pozos de sondeo, cada uno de 10m<sup>2</sup>, en distintas ubicaciones del sitio. Mostrándose conforme con los dibujos y planos realizados por sus predecesores, Bennett se dedicó al análisis de la cerámica extraída de cada pozo con la idea de elaborar una secuencia cultural que, desde la estratigrafía, viniera a completar la cronología relativa previamente propuesta por Uhle en base a los hallazgos de la costa peruana. Aunque finalmente la estratigrafía pasó a segundo plano y las tres fases de la secuencia –Tiwanaku Temprano, Clásico y Decadente– resultaron más bien de las diferencias morfológicas y estilísticas identificadas en los ejemplares exhumados, ésta tuvo buena acogida en el medio. Refiriéndose al trabajo donde sintetiza su propuesta –titulado “Excavaciones en Tiahuanaco” (1934)–, Cook afirma que “...es la primera monografía sobre los Andes Centrales que emplea métodos de campo sistemáticos y modernos, y es el primer informe de su clase acerca de Tiwanaku”(Cook, 1994, p. 68).

Considerando los argumentos expuestos por Squier (lo agreste del altiplano, la aparente ausencia de recintos habitacionales, y las ruinas de los edificios monumentales del sitio que no le parecen “adecuadas para fines utilitarios”) y el hallazgo de objetos “epigonales” reportados por Uhle, Bennett propone que Tiwanaku fue el centro



ceremonial de una sociedad cuya identidad más precisa desconoce, y que el registro material “epigonal” evidenciaría que la religión allí profesada fue adoptada por otros grupos, adquiriendo un carácter panandino:

El sitio de Tiahuanaco me parece ser el centro, quizás principalmente un centro ceremonial, de una cultura superior... En el sitio de Tiahuanaco, se desarrollaron técnicas locales de construcción, tallado en piedra y fabricación de cerámica. Algunas de las técnicas se extendieron, pero más definitivamente, el estilo tiahuanaco se extendió por gran parte de Bolivia, Perú, Chile y Argentina (Bennett, 1934, p. 490. La traducción es mía).

Más de una década después continuó defendiendo esta hipótesis –“...Tiahuanaco no parece haber sido un gran pueblo o ciudad, sino un centro religioso importante, como la actual ciudad de Copacabana en el altiplano y el sitio histórico costero de Pachacamac” (Bennett, 1946, p. 112)–, y sostuvo que la numerosa mano de obra requerida para la construcción de los edificios de Tiwanaku debió provenir de los mismos peregrinos aymaras que visitaban periódicamente el sitio, y no desde una población permanente. A pesar de lo anterior, poco tiempo después se muestra menos seguro sobre este punto: en la obra titulada “Andean Culture History” (1949), plantea junto a Junius Bird que no es posible descartar que la expansión religiosa ya señalada haya adquirido en algún momento un carácter político. En todo caso, ambos autores descartan tajantemente la idea de imperio.

Eduardo Casanova, arqueólogo argentino, fue el segundo investigador en realizar pozos de sondeo en Tiwanaku en el año 1933. Fueron quince en total, y los ubicó en distintos puntos del sitio: al sureste del Kantatatiya, al este y al noreste del Akapana y al suroeste del Kalasasaya. Lamentablemente, los resultados obtenidos fueron divulgados exclusivamente en la prensa de la época y, en opinión de Ponce, no incluían ningún dato realmente significativo (Ponce 1990). Cinco años después, el arqueólogo sueco Stig Rydén, excavó siete pozos en Tiwanaku. Teniendo en mente la hipótesis de “la ausencia de edificios profanos”, el hallazgo de una mayor proporción de cerámicas rituales en los pozos de sondeo –particularmente de aquellas destinadas a la fermentación de bebidas alcohólicas–, llevó a que Rydén adhiriera a la idea de que Tiwanaku habría sido un centro de índole netamente religioso. Desde esta premisa, interpretó cada uno de los hallazgos que realizó en el transcurso de su trabajo; a modo de ejemplo, junto a las cerámicas encontró grandes cantidades de hueso y restos de ceniza, y sin presentar mayores argumentos, explicó su presencia vinculándola a las festividades celebradas en el sitio, sin considerarla en ningún momento como una posible evidencia del consumo diario realizado por los individuos de un asentamiento permanente. Posteriormente, Rydén realizó pozos de sondeo en “Wancani”, hoy conocido como Khonkho Wankané. En comparación con lo observado en Tiwanaku, le pareció que el estrato arqueológico era considerablemente menor en cuanto a profundidad, y que presentaba una cantidad más acotada de cerámica ritual. Estas constataciones, lo llevaron a proponer que “...Wancani fue un centro de culto de importancia secundaria y local” (Rydén, 1947, p.

159), existente durante “Tiwanaku Decadente”. En base a lo anterior, queda claro que Rydén fue uno de los investigadores que adhirió a la secuencia cultural propuesta por Bennett.

Al analizar en conjunto los planteamientos de Stübel, Uhle, Bandelier, Courty, Posnansky, Bennett y Rydén, constatamos que la interpretación de Tiwanaku como centro ceremonial se impuso durante la primera mitad del siglo XX. Aquí es interesante destacar que, de manera paradójica si se quiere, los “naturalistas, diplomáticos y exploradores” del período inmediatamente precedente, sin excavación alguna, se inclinaron más bien por la acertada hipótesis del centro urbano. También ha quedado en evidencia que todas las investigaciones de índole científica llevadas a cabo en Tiwanaku fueron dirigidas invariablemente por profesionales de origen extranjero. Esto se explica en gran medida por el hecho de que, hasta mediados del siglo XX, las sociedades precolombinas fueron sistemáticamente obviadas por la élite boliviana. Junto con el rechazo que el mundo indígena suscitó entre la mayoría de los blancos y mestizos desde la Colonia en adelante, esta omisión también se explica por el particular contexto del siglo XIX: desde los albores del período Republicano, las élites latinoamericanas se dedicaron a la ardua tarea de modernizar sus recién independizadas y “atrasadas” naciones. De acuerdo con la concepción decimonónica de modernidad, el elemento indígena y todo aquello que de alguna manera se vinculara a él era sinónimo de estado de barbarie, cuya superación constituía un requisito *sinne qua non* para alcanzar el tan anhelado desarrollo. En este contexto se explica que Uhle haya visto a miembros del

ejército boliviano practicar el tiro al blanco con el friso de la Gran Portada Monolítica , así como que durante la segunda mitad del siglo XIX las piedras de los recintos tiwanakotas hayan sido sostenidamente removidas de sus lugares originales y reutilizadas para adoquinar las calles de La Paz, y que la población paceña haya rechazado tajantemente en el año 1933 el traslado del monolito Bennett al Paseo del Prado:

Cuando el Ministerio de Instrucción comunicó a los paceños del traslado de la estela-deidad a la ciudad, su reacción fue colérica, resistente y organizada a partir de pequeños grupos dispares que lograron federarse coyunturalmente, en contra de las expresiones esculturales de la cultura Tiwanaku. Estos grupos organizaron una fuerte campaña de descrédito al mencionado proyecto con el objetivo de frenarlo inmediatamente (...). Desde su perspectiva, la estela-deidad era el símbolo del arcaico tiwanakota que salía a la luz pública para perturbar el modelo de ciudad que los paceños adoptaron en nombre de la modernidad urbana y el progreso (Loza, 2008, p. 101).

#### **4. El Movimiento Nacional Revolucionario (MNR) y los arqueólogos bolivianos (1952-1980)**

Con la Revolución boliviana de 1952, llegó al poder el Movimiento Nacional Revolucionario (MNR). Fue un partido nacionalista y multclasista, de líderes intelectuales socialistas, enemigos declarados de los grandes empresarios mineros y terratenientes, que en aquel entonces configuraban la élite boliviana. Desde los años veinte, indígenas y obreros se articularon como dos grandes y potentes grupos sociales, que periódicamente se alzaban por sus derechos generando importantes turbulencias al interior del país. Prontamente, los líderes del MNR se percataron de que el primer paso para alcanzar el tan anhelado desarrollo consistía en apaciguar estas fuerzas. Una de las medidas adoptadas para lograrlo consistió en convertir “lo indígena” en el eje principal del discurso identitario nacional (De la Peña 1992, Klein 1992, Whitehead 1992, Albó 2000).

Paralelamente, el discurso del MNR ubicó la causa del subdesarrollo boliviano en la situación de subordinación a la que históricamente fue sometida su población, haciendo particular énfasis en el ámbito económico. Hay que tener en cuenta, que desde la llegada de los españoles hasta la primera mitad del siglo XX, la principal actividad económica fue la extracción de minerales para la exportación. Esta situación, junto a la falta de desarrollo de una industria nacional, habría relegado al país a una posición de permanente dependencia respecto de los países desarrollados del sistema económico mundial (Ponce, 1957, p. 1980). De este modo, y de manera simultánea al intento de apaciguar los ánimos al interior del país, el gobierno boliviano declaró que pondría término a esta relación de subordinación, encargándose por sus propios medios del

estímulo y desarrollo de lo político, lo económico, lo cultural y lo social (Ponce 1957, p. 1980). Dentro de ello, se concedió particular importancia al incentivo de la arqueología; además del vínculo existente entre su objeto de estudio y el mundo indígena, era considerada una disciplina de carácter científico cuyo estímulo era imprescindible para el desarrollo de esta área del conocimiento en particular. Carlos Ponce Sanginés, arqueólogo y miembro activo del MNR desde antes de la revolución, fue el encargado de establecer los principios de la llamada “Arqueología Nacional”. La ausencia de arqueólogos bolivianos en los trabajos realizados hasta aquel entonces en el territorio, fue leída como una expresión más de la situación de subordinación ya señalada. Por ello, toda participación de investigadores extranjeros fue vetada, exceptuando aquellos casos puntuales en los que el conocimiento de algún experto determinado era indispensable: “investigadores bolivianos al servicio de la arqueología boliviana”, fue la consigna establecida (Sagárnaga 2008).<sup>18</sup>

Durante este período, Ponce dirigió en Tiwanaku las primeras excavaciones a gran escala. Fueron realizadas en dos grandes campañas –entre 1957 y 1960 la primera, y entre 1974 y 1978 la segunda–, y pese a que prácticamente todos los edificios

---

<sup>18</sup>Según Ponce, esta arqueología tradicional/neocolonial se habría basado en el supuesto de que los vestigios precolombinos eran patrimonio de la humanidad, convicción que respondería a una manipulación intencionada por parte de los países desarrollados pues habría tenido por finalidad “abrir un resquicio oportuno para la intromisión neocolonial” (Ponce 1980: 116). De ello se habría deducido que si los vestigios arqueológicos fuesen propiedad de la totalidad de la humanidad, su traslado a museos europeos o norteamericanos, así como la participación de investigadores extranjeros en las excavaciones no habría podido ser objetado. Por lo mismo, para Ponce era imprescindible dejar de utilizar el concepto en cuestión, pues para él y para los demás miembros del MNR el material arqueológico era exclusivamente patrimonio de la nación en la que fue encontrado/excavado, y no de la humanidad en general.

monumentales del sitio fueron investigados en mayor o menor medida, el equipo de Ponce se concentró fundamentalmente en el Kalasasaya, en el Templete semi-subterráneo y en el Putuni (Ponce 1963). Lamentablemente, los lugares exactos y los métodos de excavación puestos en práctica no han sido publicados, por lo que hasta la fecha no es posible entregar mayor información acerca de los mismos. No obstante, sabemos que en base a los estratos identificados en el Kalasasaya durante la primera campaña, Ponce (1963) tempranamente “elucidó [sic] el lineamiento general del desarrollo de Tiwanaku” formulando una secuencia temporal de cinco épocas: Tiwanaku I, II, III, IV y V. Tras analizar el registro material asociado a cada uno de los estratos, propuso además la existencia de tres estadios de desarrollo: aldeano, urbano e imperial, correspondiendo el primero a Tiwanaku I y II, el segundo a Tiwanaku III y IV, y el tercero a Tiwanaku V (Ponce 1963). Al respecto, escribió lo siguiente:

Se ha clarificado la transformación de la aldea primiceria [sic] en ciudad, para culminar en la capital de un vasto imperio. Se ha podido establecer que la expansión comenzó con enclaves, que sirvieron de base para la difusión ulterior compacta. La cronología radiocarbónica ha permitido saber la amplitud de la trayectoria de la cultura, con sus inicios hacia el 1580 antes de nuestra era para fenecer en el siglo XIII después de Cristo (Ponce, 1963, p. 68).

Pese a la complejidad de su planteamiento, la explicación acerca de la caracterización de las cinco épocas y de los tres estadios es, por decir lo menos, somera. Además, cabe

destacar que el número y procedencia exacta de las muestras para los fechados considerados en su estudio tampoco fueron explicitados.

Aunque continuó investigando y publicando sobre Tiwanaku hasta su fallecimiento sucedido en el año 2006, Ponce no modificó sustancialmente ninguno de sus planteamientos. En su lugar, profundizó en cada uno de ellos. En su trabajo “Tiwanaku, espacio, tiempo y cultura” (1981), por ejemplo, presentó una caracterización de cada uno de los estadios de desarrollo. En lo que al estadio aldeano respecta, sugirió que Tiwanaku fue un poblado de modestas proporciones, cuyos habitantes no presentaban diferencias sociales significativas entre sí pues eran mayoritariamente campesinos. Un vertiginoso incremento de la producción agrícola habría llevado a la complejización de la sociedad: la acumulación del excedente en unas pocas manos –el que de acuerdo a los cálculos de Ponce alcanzó el 66% de la producción– propició la estratificación social y la división y diversificación del trabajo (surgieron “albañiles, canteros, metalarios, pintores, escultores, ceramistas, etc.”), situación que permitió, entre otras cosas, la construcción de los edificios y esculturas monumentales del sitio. Según Ponce, esta nueva y poderosa élite se dedicó de lleno a la administración de la recién nacida ciudad, la que habría alcanzado una extensión de 4 km<sup>2</sup> durante Tiwanaku IV. Por otra parte, el aumento demográfico resultante del superávit agrícola habría terminado con el carácter autosuficiente de la economía del período aldeano, obligando al establecimiento de colonias en Ayacucho, Arica y Atacama (como antesala de la posterior expansión



imperial). En relación con el tercer estadio de desarrollo, Ponce sostiene que la ciudad llegó a contar con 100.000 habitantes y profundizó en las características de la expansión:

El tercer estadio de Tiwanaku en su desarrollo es el imperial. Se produjo su expansión en vasta escala, como culminación de avances precedentes. La naturaleza de ella [fue] netamente bélica y por acción militar. Debe enfocársela en sus justas dimensiones como hecho político, aunque asociado a creencias religiosas. Los frutos de la penetración no fueron idénticos en todas las regiones, ya que allí donde se topó con culturas de alto nivel concurrió a la formación de rasgos mixtos... en cambio, donde no se tropezó con pueblos de desarrollo elevado el dominio ocasionó la presencia de formas puras (región andina meridional). La aparición del consecuente imperio, permitió unificación, adoptando en arqueología la figura de horizonte panandino. Siendo su territorio tan amplio, de seguro fue menester instaurar centros virreinales para atinada administración (Ponce, 1981, p. 85).

Ponce afirma que uno de estos centros administrativos virreinales habría sido la ciudad de Wari, dando a entender con ello que, desde el estadio imperial en adelante, dicha sociedad habría perdido completamente su independencia al quedar bajo el dominio tiwanakota.

En “Tiwanaku en breve resumen” (2000) –publicada casi veinte años después–, Ponce se mantuvo fiel a sus tres estadios, cinco épocas y a la mayor parte de sus respectivas caracterizaciones. Además, nuevamente en base a fechados no explicitados, le otorgó un marco temporal a las primeras: Aldeano entre 1580 a.C. hasta 133 d.C., Urbano entre 133 d.C. y 724 d.C., e Imperial entre 724 d.C. y 1172 d.C. Una de las pocas modificaciones que realizó, dice relación con la conquista de Wari: ésta ya no es mencionada en lo sucesivo, probablemente debido a la desestimación que esta hipótesis sufrió a la luz de las investigaciones realizadas en Perú desde la década de los 80 en adelante. En consecuencia, tampoco se refiere a la “nueva” extensión del imperio tiwanakota.

Leyendo los numerosos trabajos de Ponce, llama de inmediato la atención que muy rara vez explicita las evidencias que respaldan sus planteamientos, y que a pesar de ello, estos son presentados como verdades absolutas. Burkholder (1997) explica esta situación manifestando que el propósito de su obra fue en realidad educar a los bolivianos sobre su patrimonio cultural, y que como consecuencia de ello, dejó a los investigadores “en la oscuridad” en numerosos aspectos. Conuerdo con tal hipótesis, sobre todo si recordamos que además de arqueólogo, Ponce fue un activo miembro del MNR. En relación a esto, considero plausible que su férrea adhesión a aquellos planteamientos que enaltecían a la sociedad tiwanakota pueda explicarse en gran medida por su compromiso político: ¿qué podría haber calzado mejor con los intereses del MNR, que otorgarle una estampa gloriosa al pasado de sus comunidades indígenas,

vinculándolas con una sociedad de casi tres mil años de existencia que en su apogeo se habría transformado en el primer imperio de los Andes precolombinos?<sup>19</sup>. Pese a explicitar muy pocas evidencias, las ideas de Ponce fueron acogidas sin mayor cuestionamiento por numerosos investigadores, tanto bolivianos como extranjeros. Esta situación, a mi juicio, se explica principalmente por el hecho de que él y su equipo monopolizaron el trabajo en Tiwanaku por casi tres décadas. Prueba de ello es que cuando en los años ochenta se volvió a permitir el trabajo de investigadores extranjeros, ciertos planteamientos de Ponce fueron prontamente cuestionados a la luz de los estudios realizados por los recién llegados (algunas de estas opiniones divergentes serán explicitadas un poco más adelante).

No obstante lo examinado anteriormente, el aporte de Ponce es al mismo tiempo innegable. Fue gracias a su gestión que la arqueología se institucionalizó como disciplina en Bolivia, incorporándola dentro de la oferta universitaria y creando instancias de exposición y discusión arqueológica. En los años 50, por ejemplo, se convocó a la Primera y Segunda Mesa Redonda de Arqueología Boliviana (en 1953 y 1957 respectivamente), y en 1958 se fundó el Centro de Investigaciones Arqueológicas de Tiahuanaco (CIAT) y la Sociedad Boliviana de Antropología (Costa 2015, Sagárnaga 2015). Por otra parte, al presentar sus opiniones como verdades absolutas, Ponce

---

<sup>19</sup>Este compromiso político se observa en la reconstrucción forzada del sitio la cual ha sido muy criticada por diferentes investigadores. Entre las críticas figura la que señala que Ponce hizo de nuevo el Kalasasaya sin respetar sus dimensiones originales, reconstruyendo una mole digna del imperio imaginado por él. Para dilucidar este punto, son cruciales las fotos tomadas por Squier y posteriormente por Uhle, tal como se verá más adelante

popularizó la idea –acertada– de que Tiwanaku fue una urbe de proporciones (“la capital de un vasto imperio”) y no sólo un centro de carácter religioso.

Debido a las restricciones impuestas por el MNR, muchos de los planteamientos que surgieron sobre Tiwanaku durante este período provienen de investigadores extranjeros que no tuvieron oportunidad de estudiar detenidamente el sitio. Uno de ellos fue Jeffrey Parsons, arqueólogo norteamericano que visitó Tiwanaku durante dos días en Noviembre del año 1966. A pesar de tratarse de un viaje de placer, su vasta experiencia arqueológica en Mesoamérica le permitió proponer numerosas y acertadas conclusiones sobre el sitio y sus habitantes. A diferencia de la mayoría de sus predecesores, se dedicó a observar el terreno circundante a los edificios monumentales. Allí constató la existencia de una gran cantidad de fragmentos cerámicos “Tiwanaku decadentes” y de montículos de barro de aproximadamente un metro y medio de altura, rasgos ambos que interpretó como indicadores de urbanismo:

Esta es precisamente la apariencia que uno esperaría encontrar en áreas de ocupación permanente y pesada, donde las estructuras residenciales estaban compuestas predominantemente de ladrillos de adobe y donde las lluvias a menudo ocurren en forma de lluvias violentas de alta capacidad erosiva (Parsons, 1968, p. 244).

En base a la distribución y a la cantidad de la cerámica encontrada en superficie, estimó una alta densidad poblacional de entre 5.200 y 10.500 habitantes en un terreno de aproximadamente 2.4 km<sup>2</sup>. Además, y siempre con Mesoamérica en mente, estaba convencido de que futuras investigaciones descubrirían zonas residenciales suburbanas – es decir, áreas físicamente separadas del centro de la ciudad pero a corta distancia del mismo– que ampliarían aún más estas primeras cifras propuestas por él. Por otra parte, del mismo modo que Bandelier, Parsons enfatizó lo estratégico del emplazamiento de Tiwanaku tras analizar sus características: la cercanía del lago, enormes pastizales y fértiles valles que tanto hacia el este como al oeste habrían garantizado a sus habitantes un permanente y fácil acceso a numerosos y variados recursos.

Coincidiendo con Parsons, los arqueólogos John Rowe, Edward Lanning y Luis Lumbreras adhirieron a la tesis de centro urbano. Rowe (1963), especialista en sociedades andinas del período Tardío, afirmó –basándose primordialmente en los trabajos de Bennett– que Tiwanaku habría sido una urbe desde el Horizonte Temprano en adelante. Lanning (1967), discípulo de Rowe y experto en arqueología temprana de la costa central peruana, adhirió a la hipótesis imperial de Ponce aunque excluyó la zona centro-norte del Perú de su área de expansión, argumentando que ésta habría estado bajo el dominio del imperio Wari. Por su parte, Lumbreras (1975) planteó que Tiwanaku habría constituido la capital de un Estado teocrático poderoso, aunque no explicitó los argumentos que consideró al formular esta aseveración. En claro contrapunto tenemos a Dorothy Menzel (1967, 1968), destacada especialista en Wari que pese a los esfuerzos

de Ponce, continuó afirmando que Tiwanaku fue un importante centro religioso, capaz de influenciar y modificar las creencias de numerosas sociedades del área centro-sur andina, entre ellas Wari. Por otra parte, descartó en base a argumentos de índole arqueológica la hipótesis imperial propuesta por Ponce y su equipo:

La nueva religión debe haber llegado al área de Ayacucho y Huari desde el sur, probablemente desde el mismo Tiahuanaco... De una conquista militar se pudiese esperar que deje algunas huellas seculares que podrían ser identificadas por lo menos en los mayores sitios de habitación; más nada semejante se ha encontrado. Los testimonios sugieren más bien que nos hallamos frente a un movimiento puramente religioso en el que un número reducido de individuos viajó entre el área de Ayacucho-Huari y la fuente de estas nuevas ideas. Tales viajes pueden haber sido realizados por misioneros que partían de Tiahuanaco, o por hombres del área de Ayacucho y Huari que aprendieron la nueva religión en el extranjero y luego la llevaron a su lugar de origen (Menzel, 1967, p. 147. La traducción es mía).

## **5. Los investigadores contemporáneos (1980-al presente)**

Aunque con discrepancias en cuanto a la forma, se constata que durante el período comprendido entre 1952 y 1980, la mayoría de los investigadores se inclinaron por la idea del carácter urbano del sitio. En la década de los años 80 terminó el veto a los

investigadores extranjeros, situación que provocó un lógico aumento de los estudios sobre Tiwanaku. Fue en este contexto que, gracias a la aparición de nuevas y contundentes evidencias arqueológicas, la discusión sobre la naturaleza del sitio fue finalmente zanjada. Estas evidencias, que serán explicitadas a continuación, surgieron en el marco del proyecto interdisciplinario *Wila Jawira*, dirigido por el arqueólogo norteamericano Alan Kolata: entre 1986 y 1997 un equipo conformado por arqueólogos, ecólogos y estudiantes de diversas nacionalidades llevó a cabo un trabajo intensivo que consideró prospecciones y excavaciones a gran escala, tanto en Tiwanaku como en distintos puntos de los valles de Tiwanaku y Katari (Kolata 1986, 1992, 1993; Couture 1993, 2003, 2004; Rivera 2003; Bermann 1997, 2003; Couture y Sampeck 2003; Escalante 2003; Janusek 2003, 2004, 2008).

Las excavaciones en Tiwanaku fueron realizadas tanto al interior como al exterior de los límites del foso que, exceptuando al Pumapunku, rodeaba a los edificios monumentales del sitio. Tal como pronosticaron Bandelier y Parsons en sus respectivos momentos, éstas revelaron la existencia de seis extensos sectores residenciales: *Putuni*, *Akapana Este 1*, *Akapana Este 2*, *Ch'iji Jawira*, *La K'araña* y *Mollo Kontu*. De manera interesante, las excavaciones determinaron que la ocupación de los barrios ubicados fuera del núcleo duro –*Akapana Este 2*, *Ch'iji Jawira*, *La K'araña* y *Mollo Kontu*– comenzó después del 500 d.C., por lo que todo parece indicar que hasta aquel momento el foso simbolizaba el límite del asentamiento. Contradiendo las estimaciones de Ponce, quedó en evidencia que la ciudad propiamente tal surgió recién durante

Tiwanaku IV, y en base al descubrimiento de los sectores residenciales recién mencionados, se calcula que en su apogeo alcanzó los 6.5 km<sup>2</sup> y una población de 20.000 individuos (Kolata 1993; Couture 2003; Couture y Sampeck 2003; Escalante 2003; Janusek 2003, 2008; Rivera 2003). Considerando lo anterior, Couture y Sampeck (2003) plantean que no puede descartarse que efectivamente durante el período Formativo Tardío Tiwanaku haya sido un centro ceremonial conformado por el Templete semi-subterráneo y el Kalasasaya, los únicos dos edificios monumentales que datan de aquel período. No obstante, de haber sido así, la ausencia de cerámica exógena asociada a esta fase indicaría que estaríamos ante un centro religioso de carácter estrictamente local, y en ningún caso regional o panandino.

Todos los sectores residenciales contaban originalmente con altos muros perimetrales de adobe, situación que de alguna manera definía y separaba simbólicamente a sus habitantes del resto de la población. Invariablemente, el terreno comprendido entre estos muros era ocupado por numerosas agrupaciones de recintos habitacionales, las cuales se organizaban en torno a un pequeño patio (*grupos co-residenciales* sensu Janusek 2003). Los muros perimetrales y los recintos habitacionales fueron construidos siguiendo una orientación de 8° al noreste, decisión que junto con la uniformidad de los sectores residenciales recién señalada, y con la existencia de calles que los conectan y de canaletas que permiten la circulación del agua, son testimonios de la existencia de una clara planificación estatal en su edificación: “La ciudad de Tiwanaku no se estableció de manera desorganizada a través de la acumulación aleatoria de recintos habitacionales.



Más bien, creció sistemáticamente, a través de la construcción y ocupación planificada de grandes sectores residenciales” (Janusek, 2003, p. 278. La traducción es mía).

Los dos sectores residenciales ubicados en el interior del foso fueron los lugares de habitación de la élite. Pese a lo anterior, todo parece indicar que el más suntuoso de ambos fue el *Putuni* (Kolata 1993; Couture y Sampeck 2003; Janusek 2003, 2008). Los recintos habitacionales que lo constituyen presentan fundaciones hechas de sillares y se encuentran emplazados sobre un sistema de drenaje consistente en canaletas subterráneas de piedra. Si tomamos en cuenta que en los demás sectores de la ciudad la basura era descartada en canaletas superficiales que corrían por las calles adyacentes a los conjuntos residenciales, la existencia de este sistema puede considerarse como un indicador de estatus (Janusek 2003). En cuanto a la cerámica asociada a este sector, tanto los ejemplares utilitarios como ceremoniales son de primera calidad y aunque ofrecen una amplia variedad formal, las escudillas tienen un indiscutido protagonismo (corresponden al 35% del total). Por otra parte, inmediatamente a continuación de la pared sur y en clara asociación con el sector residencial mencionado, se descubrió un cementerio. Entre los pocos ajuares funerarios que sobrevivieron al saqueo se observan bienes de prestigio, tales como láminas y tupus de oro, punzones de hueso, fragmentos de obsidiana, un pendiente de cuarzo, y de manera absolutamente novedosa, fragmentos de gran cantidad de cerámica policroma decorada con el *tema de la deidad frontal con báculos*, característico de la escultura lítica (Couture y Sampeck 2003, Couture 2004). En *Akapana Este 1*, el segundo sector residencial de la élite, las fundaciones de los

recintos son de piedra sin labrar, y aunque la técnica utilizada en la elaboración de sus cerámicas es tan prolija como la observada en los fragmentos del *Putuni*, su iconografía es indiscutiblemente más sencilla y la presencia de escudillas es menor (corresponden al 13% del total) (Kolata 1993; Couture y Sampeck 2003; Janusek 2003, 2008; Couture 2004).

Como contraparte, tenemos a los sectores residenciales ubicados fuera del foso. Aunque estos también presentan muros con fundaciones de piedra sin labrar, la manufactura de su cerámica es considerablemente más tosca que la de aquellas encontradas en *Akapana Este 1* y *Putuni*; la presencia de escudillas varía de escasa a nula dependiendo del sector, y en *Ch'iji Jawira* y *Akapana Este 2* la cantidad de cerámica de origen foráneo supera con creces al número de ejemplares locales, situación que corrobora el temprano planteamiento de Posnansky acerca del carácter multiétnico de la ciudad. Las excavaciones llevadas a cabo en *Ch'iji Jawira* y en *L'akaraña* han arrojado resultados particularmente interesantes, pues han revelado la existencia de una división del trabajo por barrio; todo parece indicar que *Ch'iji Jawira* fue el lugar de residencia y trabajo de especialistas alfareros, y que la población de *L'akaraña* estuvo relacionada con el almacenaje y la distribución de los excedentes de la cosecha de los campos de cultivo ubicados hacia el norte de la ciudad (Kolata 1993, Escalante 2003, Rivera 2003)<sup>20</sup>. A

---

<sup>20</sup>Gran cantidad de implementos y de desperdicios vinculados a su producción han sido encontrados en los terrenos adyacentes al sector residencial. Debido a que los restos cerámicos evidencian la manufactura de alfarería fundamentalmente utilitaria (tinajas, tazones, cuencos, ollas, fuentes, e incensarios, no hay rastro de keros ni de escudillas), Rivera (2003) propone que los artesanos de *Ch'iji Jawira* se habrían organizado de manera autónoma, sin un control directo de la elite tiwanakota. No obstante, esta autora considera

raíz de esta constatación, Kolata (1993) sostiene que debieron existir otros sectores residenciales hasta la fecha no identificados, igualmente especializados en la producción de distintos tipos de manufactura; plantea que los sectores ubicados al este de *Ch'iji Jawira* y al noroeste de *Putuni* debiesen ser investigados, ya que en el primero se observa una gran concentración de basalto, y en el segundo de fragmentos de turquesa, sodalita y lapislázuli.

También quedó en evidencia que hacia comienzos de Tiwanaku V, en el contexto de una renovación general del núcleo de la ciudad, el sector residencial del *Putuni* fue transformado, levantándose en su lugar el Palacio Multicolor y una plataforma con patio hundido en su interior (Kolata 1993; Couture y Sampeck 2003; Janusek 2003, 2008). Con estos cambios, las diferencias jerárquicas entre los distintos barrios se vieron acentuadas: la élite del *Putuni* terminó de diferenciarse del resto de la sociedad y, al mismo tiempo, se vinculó de manera literal al ámbito de lo sagrado, ya que su nueva residencia se conectaba directamente con la plataforma recién mencionada.

Los edificios monumentales del sitio también fueron estudiados por el equipo de Kolata. Observando su distribución espacial, se propuso la existencia de dos grupos claramente definidos, el primero emplazado hacia el norte y el otro hacia el sur. Mientras que el

---

altamente probable que hayan tenido que pagarle una suerte de tributo al Estado, el que puede haberse traducido en proveer la cerámica utilitaria utilizada en el centro. Tomando como ejemplo el caso de *Ch'iji Jawira*, Rivera plantea que es muy probable que la producción de cerámica ceremonial se haya llevado a cabo en el contexto de otro barrio especializado en dicha tarea, el que hasta la fecha no ha sido descubierto.

Akapana, el Templete semi-subterráneo, el Kantatayita y el Kalasasaya fueron los recintos principales del primero, el segundo grupo estuvo conformado por el Pumapunku y por otras estructuras que aún no han sido completamente excavadas. Se descubrió que dicha distribución fue cuidadosamente planificada al notar que durante los equinoccios el movimiento del sol traza una línea imaginaria que divide al sitio en dos partes exactamente iguales, teniendo cada una de ellas como centro a los grupos de edificios recién indicados (Kolata y Ponce 1992, Kolata 1993). Por otra parte, el estudio del Akapana y del Pumapunku también reveló información interesante: aunque sus formas originales fueron distintas, se confirmó que ambas plataformas fueron construidas superponiendo un número variable de terrazas (Squier estaba en lo cierto, entonces) y que en sus respectivas cimas había un patio hundido (el “estanque” de Wiener), conectado a un complejo sistema de drenaje interior destinado a canalizar el agua proveniente de las lluvias. Las canaletas de este sistema emergían en distintos puntos de las fachadas de ambos edificios, cubriéndolas parcialmente de agua cada vez que llovía (Kolata y Ponce 1992, Kolata 1993). Debido a estas características compartidas, el Akapana y el Pumapunku son considerados por Kolata y Ponce como “templos gemelos”. Para dichos autores, la división en dos polos de los edificios monumentales del sitio, la línea trazada por el sol, y la similitud entre el Akapana y el Pumapunku, podrían indicar la existencia de una diarquía, similar a la observada en el Cuzco imperial, en los *ayllus* coloniales y en los *ayllus* contemporáneos. Cada gobernante habría tenido su sede de gobierno en uno de los “templos gemelos”.

Como ya adelantáramos, en el marco del mismo proyecto, Kolata descubrió la existencia de un complejo sistema agrícola de aproximadamente 70 km<sup>2</sup> en Pampa Koani, zona ubicada 10 km al norte de Tiwanaku en el valle de Katari (Kolata 1985, 1986, 1992, 1993). Luego de que fotografías aéreas identificaran rasgos probablemente arqueológicos, prospecciones revelaron la presencia de los siguientes elementos, todos elaborados de manera artificial: extensas zonas de camellones, algunos de hasta 15 km de largo (1); una red de caminos elevados que en ocasiones atravesaban los terrenos de cultivo (2); montículos de dimensiones variables diseminados en distintos puntos del área (cinco monumentales y dieciocho más pequeños) (3); numerosas terrazas agrícolas en la zona norte (4); una canalización del río Katari. Tras analizar los hallazgos de las excavaciones realizadas en los montículos de mayor tamaño, Kolata propuso que éstos fueron simultáneamente espacios rituales y de habitación de la élite encargada de la administración de las actividades agrícolas. Los montículos pequeños, por otra parte, parecen haber sido las viviendas de los campesinos encargados de trabajar la tierra.<sup>21</sup> Las estimaciones del autor indican que la producción anual de papas de Pampa Koani estuvo entre los 10.6 y 59 millones de kilos, cantidades suficientes para mantener respectivamente a 20.000 y 120.000 personas durante un año.

Hacia el norte y el sur de Pampa Koani, aún en el valle de Katari, se encuentran respectivamente Pajchiri y Lukurmata, sitios que debido a su emplazamiento y

---

<sup>21</sup>Montículos grandes: en base al material cultural que incluía ladrillos de adobe pintados de diversos colores, ofrendas de cráneos humanos y camélidos, cerámica ceremonial clásica tiwanakota, tupus y un patio hundido similar al del templete semi-subterráneo o Kalasasaya, entre otros. Montículos pequeños: en estos sólo se encontró cerámica utilitaria y herramientas para la caza y el trabajo agrícola.

llamativas dimensiones fueron preliminarmente prospectados y excavados por Kolata y equipo. Estas investigaciones revelaron para ambos lugares información parecida: alcanzaron una extensión aproximada de 3.0 km<sup>2</sup>; contaron con sectores residenciales y con un núcleo duro conformado por edificios monumentales formalmente similares a los de Tiwanaku; estuvieron directamente conectados a Pampa Koani por una serie de caminos, y sus registros materiales asociados fueron invariablemente de estilo tiwanakota (Kolata 1993b). En base a estas constataciones, Kolata planteó que Pajchiri y Lukurmata habrían sido las dos ciudades más importantes del valle de Katari, emplazadas estratégicamente allí por los dirigentes de Tiwanaku para fungir como sus centros administrativos regionales en todo lo que tuviese que ver con la producción agrícola de Pampa Koani:

[Pajchiri y Lukurmata] realizaron importantes funciones burocráticas y administrativas para el Estado, actuando, en esencia, como un sustituto local de la ciudad capital de Tiwanaku. El principal papel político de estos centros secundarios, ubicados a ambos lados de la Pampa Koani, era gestionar la construcción y el mantenimiento del impresionante paisaje agrícola que constituía la zona productiva central de la capital (Kolata, 1993b, p. 209. La traducción es mía).

En su opinión, los campesinos estuvieron sujetos a un sistema de trabajo por turnos similar al de la *mita* incaica, de manera que su residencia en Pampa Koani fue

estacional. Mientras duraban los trabajos, los campesinos rendían cuentas a los funcionarios residentes en el lugar –específicamente en los “montículos” de gran envergadura–, los que a su vez estaban subordinados a los individuos de alto rango de Pajchiri y Lukurmata, quienes eran los que se relacionaban directamente con la élite tiwanakota. Según los cálculos del autor, la producción de Pampa Koani abasteció a la totalidad de la población de los valles de Tiwanaku y Katari. Para Kolata, un sistema de semejante complejidad y envergadura sólo puede explicarse gracias a la existencia de una burocracia centralizada, altamente organizada y eficiente.

De este modo, a partir de esta contundente evidencia arqueológica, Kolata planteó que la principal actividad económica de Tiwanaku fue la agricultura intensiva de tubérculos y granos, y que los excedentes de dicha producción fueron los impulsores de la complejización de la sociedad. Así, esta conclusión le brindó sustento empírico a la idea de revolución agrícola previamente sugerida por Ponce, aunque al mismo tiempo, desestimó su hipótesis acerca de que el establecimiento de enclaves se explicaría por el término del carácter autosuficiente de la economía tiwanakota (resultante del brusco aumento demográfico provocado por el superávit). Tras considerar las características del entorno y las actividades económicas de los señoríos post-Tiwanaku descritas en fuentes coloniales tempranas, Kolata coincide con Bandelier y Parsons proponiendo que el pastoreo de camélidos a gran escala (1) y la explotación intensiva del entorno lacustre fueron las actividades económicas secundarias del Estado tiwanakota.

Por otra parte, luego de realizar diversas prospecciones, este mismo autor distinguió una serie de asentamientos en diversos puntos de la cuenca del lago, a los que interpretó como centros administrativos regionales similares a los identificados en el valle de Katari. Su establecimiento –sucedido en el transcurso del siglo VI–, indicaría para Kolata el comienzo de la expansión imperial tiwanakota, pues probaría que desde aquel entonces toda el área circun-Titicaca estuvo bajo su dominio. Dentro de lo mismo, plantea que dicha expansión se llevó a cabo mediante la puesta en práctica de estrategias de diversa índole, las que dependiendo de las características específicas de cada contexto, pudieron ser tanto coercitivas como consensuadas:

La incorporación exitosa de otras sociedades y otros grupos étnicos a un todo mayor, requería que Tiwanaku equilibrara astutamente la fuerza y la persuasión (...) Dada la desconcertante diversidad de paisajes sociales y físicos con los que Tiwanaku se encontró camino a convertirse en un imperio, no es sorprendente que su élite nunca estableciera una estrategia uniforme (Kolata, 1993, p. 244. La traducción es mía).

Lamentablemente no entrega mayores detalles al respecto, argumentando que la investigación en estos sitios es aún incipiente. No obstante, es importante destacar que flexibiliza el planteamiento de Ponce que, como ya mencionáramos, suponía para todos los casos una “expansión a vasta escala” de naturaleza “netamente bélica y por acción militar”.



Del mismo modo que Ponce, Kolata considera el hallazgo de registro material tiwanakota fuera de la cuenca del lago Titicaca como indicador de expansionismo. En base a información recabada por otros investigadores, propone que hacia el siglo VI d.C. el Estado altiplánico se habría hecho de colonias en los valles de Moquegua, Cochabamba, Azapa y en San Pedro de Atacama. Explica el establecimiento de las tres primeras por el afán de conseguir tierras que les permitieran diversificar la restringida dieta altiplánica mediante la obtención de cultivos de tierras bajas y, dentro de esto, garantizar particularmente la obtención de suficiente maíz y hojas de coca para las ceremonias de la élite tiwanakota. Adicionalmente, propone que estas tierras fueron labradas por la población autóctona de cada valle, que se enviaba al altiplano un porcentaje relativamente bajo de los cultivos, y que la coerción de parte del Estado tiwanakota no parece haber sido necesaria, ya que las poblaciones colonizadas habrían aceptado ceder voluntariamente parte de su producción a cambio de ciertos beneficios (protección, por ejemplo).

En opinión del autor, el caso de San Pedro de Atacama fue distinto. Considerando que la cantidad de objetos tiwanakotas allí encontrados es acotada y que corresponden mayoritariamente a ejemplares de prestigio distribuidos de manera selectiva en contextos funerarios locales, Kolata propone que éstos llegaron a Atacama traídos por grupos caravaneros procedentes de Tiwanaku. Los señores atacameños habrían mantenido una relación de clientelaje con la poderosa y respetada élite tiwanakota, dándose entre ambos un fluido intercambio de bienes de prestigio. Como resultado de

este prolongado vínculo, finalmente se habrían establecido colonias altiplánicas en San Pedro. Así, en opinión del autor, en comparación con lo ocurrido en el área circun-Titicaca la intervención ejercida por Tiwanaku en sus colonias fue mucho más indirecta y la autonomía de la población local considerablemente mayor (Kolata 1993a, 1993b). En definitiva, Kolata propone que el Estado tiwanakota desarrolló actividades económicas de carácter exógeno (cultivos en tierras bajas y comercio a larga distancia) que vinieron a complementar la actividad agropecuaria intensiva y la explotación de recursos lacustres realizadas en el área septentrional del altiplano.

El proyecto *Wila Jawira* marcó un punto de inflexión en la historia de las investigaciones sobre Tiwanaku. Su drástica ampliación del objeto de estudio – recordemos que por primera vez se llevaron a cabo prospecciones y/o excavaciones a gran escala en las inmediaciones de los edificios monumentales de Tiwanaku, en la pampa y en los sitios más importantes del valle de Katari, y en algunos de los numerosos asentamientos emplazados a lo largo de la ribera del lago Titicaca–, derivó en un considerable aumento de la información con la que se contaba hasta aquel entonces. Como resultado de ello, y como hemos podido constatar en las últimas páginas, las distintas propuestas surgidas bajo el alero del proyecto fueron novedosas y generalmente contaron con un sólido respaldo desde el registro arqueológico, distanciándose así de la mayoría de las hipótesis precedentes que, por asertivas que puedan haber sido, solían descansar en la intuición del investigador más que en evidencias empíricas. Las tres características esenciales de toda sociedad estatal –la existencia de una planificación

urbana, de jerarquías y de una división del trabajo por oficios (Lumbreras 1987-1988)— fueron identificadas en Tiwanaku gracias a los resultados del proyecto *Wila Jawira*. Así, tras cuatrocientos años de especulación, finalmente se desestimó la hipótesis de que el sitio habría sido exclusivamente un centro de peregrinación. Por otra parte, la principal actividad económica de la sociedad tiwanakota fue develada gracias a las excavaciones realizadas en Pampa Koani, quedando en evidencia su carácter endógeno y autosuficiente. Aunque evidentemente los aportes del proyecto excedieron con creces estos dos puntos, aquí hago énfasis en éstos, tanto por su carácter estructural como por el hecho de que generaron consenso entre los investigadores: a la fecha nadie los ha cuestionado. No obstante —y como era de esperar—, hay otras propuestas realizadas en el marco del mismo proyecto que sí han suscitado discrepancias. A continuación, nos referiremos brevemente a dos de estos planteamientos divergentes que dicen relación con las características del Estado tiwanakota .

En primer lugar, gracias al incremento y sistematización de las investigaciones realizadas tanto en las *yungas* de Valles Occidentales, como en San Pedro de Atacama, se ha replanteado el vínculo de Tiwanaku con estas áreas. A la fecha, es posible hablar con certeza de la existencia de una sola colonia tiwanakota en el valle de Moquegua (Janusek 2008). En la zona media del valle, en los sitios conocidos como Omo, Chen Chen, Cerro Echeñique y Río Muerto, fueron excavados numerosos sectores residenciales, zonas de depósitos, cementerios, extensas áreas agrícolas, y una plataforma monumental con un patio hundido en la cima. Asociados fundamentalmente

a los sectores residenciales, al cementerio y a la plataforma, se descubrieron grandes cantidades de cerámicas ceremoniales y utilitarias de estilo Tiwanaku clásico, exactamente iguales en forma y decoración a las excavadas del sector residencial de Putuni, además de una amplia variedad de objetos de uso cotidiano de raigambre altiplánica. La fertilidad del valle de Moquegua, su relativa cercanía al área circun-Titicaca, las características de los asentamientos y la completa ausencia de objetos de estilo local, apuntan a que en la zona media del valle de Moquegua existió una importante colonia conformada enteramente por individuos procedentes de Tiwanaku (Goldstein 1993, 2013, 2015, 2018; Goldstein y Owen 2001; Janusek 2008, entre otros). Este planteamiento ha sido respaldado por diversos estudios bioantropológicos en los que los individuos enterrados en estos sitios han sido catalogados como provenientes del altiplano (Blom *et al.* 1998).<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Las evidencias apuntan a que la migración sucedió en dos grandes oleadas, denominadas Omo y Chen Chen, y que sus respectivas poblaciones se asentaron en dos distintas áreas de los ya mencionados sitios de Omo, Chen Chen, Cerro Echeñique y Río Muerto. Se ha sugerido que la primera oleada habría ocurrido desde fines del siglo VII d.C., y que su población, estimada en 3.000 individuos, se habría ubicado a una distancia considerable del piso del valle, cercana a las rutas que conectaban la región con el lago Titicaca. En base a esto, se ha propuesto que dicha población pudo haberse dedicado al caravaneo y/o al pastoreo. La segunda oleada migratoria habría ocurrido de manera levemente posterior, y su población, estimada en 10.000 individuos, se habría ubicado en el piso del valle, contigua a terrenos potencialmente cultivables. Debido al hallazgo de numerosos depósitos y herramientas utilizadas en el trabajo agrícola, se ha planteado que sus habitantes se habrían dedicado al cultivo de la tierra, principalmente de maíz, el que era trasladado en gran parte a Tiwanaku por la población caravanera del valle. La preponderancia del maíz es respaldada desde la bioarqueología, la cual señala a este cultígeno como principal alimento de los habitantes del valle, y se ha identificado una variedad de maíz de Moquegua en Tiwanaku (Goldstein 2015, 2018).

En Cochabamba la situación aún es incierta. A pesar de que la presencia de Tiwanaku fue advertida tempranamente por Bennett (1936) y Rydén (1959), las investigaciones llevadas a cabo en la zona han sido escasas en comparación a las realizadas en Moquegua. No obstante, el registro material de los sitios Sierra Mokho, Piñami y Quillacollo apuntaría a que desde el 500 d.C. existió en Cochabamba un enclave tiwanakota, cuya influencia cultural y política en la zona podría haberse ido intensificando con el paso de los siglos. En relación con esto, Janusek (2008) plantea que la existencia de una colonia propiamente tal, resultante de una diáspora similar a lo sucedido siglos después cuando Wayna Capac estableció una población *mitimae* en Cochabamba, sólo podrá ser confirmada en el contexto de futuras investigaciones.

En lo que al valle de Azapa y a San Pedro de Atacama respecta, la existencia de colonias ha sido desestimada por la mayoría de los expertos, principalmente porque las investigaciones arqueológicas y bioantropológicas más recientes confirman que el registro material tiwanakota es muy restringido y que invariablemente está asociado a ajuares funerarios con componentes locales (Llagostera 1988, 2006; Torres y Conklin 1995; Stovel 2002; Uribe y Agüero 2001, 2004; Berenguer 2004; Uribe 2004, por mencionar algunos). En el caso particular de San Pedro de Atacama, se ha observado además que ciertos contextos funerarios que cuentan con objetos tiwanakotas pueden presentar simultáneamente ejemplares asociados a otras sociedades de la zona centro-sur andina (La Aguada, Yavi, Chicha, Lípez, entre otros), situación que podría indicar que los propietarios de estos ajuares fueron individuos pertenecientes a la élite atacameña (y

que como tales, tuvieron acceso a bienes exóticos) en lugar de colonos procedentes de Tiwanaku (Llagostera 1995, Torres y Conklin 1995, Stovel 2002). La ausencia de colonias en San Pedro de Atacama también se ha visto respaldada desde la bioarqueología. El tipo particular de deformación craneana (Torres-Rouff 2002) y la clase de isótopos de estroncio identificada en la dentadura de osamentas de los cementerios atacameños (Knudson 2007) apuntarían a que los individuos allí enterrados fueron pobladores de origen local y no altiplánico.

Un segundo planteamiento de Kolata que ha sido cuestionado, es el de “burocracia centralizada”. Luego de realizar diversas prospecciones en la zona occidental del valle de Tiwanaku –entre Tiwanaku y el lago Titicaca–, Juan Albarracín–Jordán (1996a, 1996b, 2007) identificó numerosos asentamientos vinculados a extensas tierras de cultivo y distinguió para Tiwanaku IV y V, tres tipos de sitios distintos de acuerdo a sus dimensiones: secundarios (más de tres ha), terciarios (entre 1 y 2.9 ha) y cuaternarios (menos de 1ha), considerando a Tiwanaku como el sitio primario.<sup>23</sup> En base a analogías etnohistóricas y etnográficas, el autor plantea que la coexistencia de asentamientos de

---

<sup>23</sup>Todo parece indicar que los distintos tamaños están asociados a diferencias de carácter jerárquico, pues los únicos que presentan bloques de piedra trabajados y una o más plataformas son los sitios secundarios. Además, el autor identifica un claro patrón de distribución: los sitios secundarios siempre mantienen una misma distancia entre sí, y los asentamientos terciarios y cuaternarios se ubican en sus inmediaciones. Ahora bien, es importante destacar que, del mismo modo que los asentamientos de menor tamaño de Pampa Koani, aquí los cuaternarios están invariablemente ubicados al interior de los terrenos agrícolas (en este caso son camellones, terrazas de cultivo y qochas). Por otra parte, Albarracín–Jordán propone la existencia de una dualidad en la distribución de los sitios: estos se agrupan en dos polos, uno hacia el norte del valle y el otro hacia el sur, y cada uno de estos polos cuenta con la presencia de los tres tipos de asentamiento ya señalados. Finalmente, constata que durante Tiwanaku V el tamaño y el número de sitios aumentó considerablemente (de 50 a 132), situación que podría indicar un aumento demográfico en el valle (Albarracín–Jordán 1996a, 1996b, 1997, 2007).

distintos tamaños evidenciaría la existencia de *ayllus*, los que como tales, fueron capaces de conservar su característica autonomía política y económica, relacionándose con Tiwanaku exclusivamente en términos de reciprocidad y redistribución. Así, en lugar de una burocracia centralizada, estaríamos ante un modelo de “jerarquías inclusivas”. Considerando lo anterior, Albarracín-Jordán sostiene que el Estado tiwanakota cabe dentro de la categoría de “Estado Segmentario”, a saber, aquella sociedad en cuyo seno coexisten diversas entidades sociales que comparten similares características y que conservan un alto grado de autonomía al estar solo parcialmente subsumidas a la autoridad central (Albarracín-Jordán 1996a, 1996b, 2007). Estas entidades “tienen un nombre común que identifica a todos los miembros, poseen un espacio definido para sus actividades productivas, y generalmente, actúan como una sola fuerza política, lo que les permite hacer alianzas, acuerdos, o iniciar guerras” (Albarracín-Jordán, 1997, p. 91). Para el caso tiwanakota, los *ayllus* corresponderían a las entidades recién señaladas. En opinión del autor, en Pampa Koani también tuvieron que haber existido *ayllus*; por algún motivo, los asentamientos de distintos tamaños que revelarían su existencia habrían pasado desapercibidos por Kolata y su equipo (Albarracín-Jordán 1996a).

Bermann (1997, 2003) y Janusek (2004a, 2008), luego de excavar por largos años en distintos sitios de la cuenca oriental del lago Tititcaca (Bermann en Lukurmata y Janusek en Khonkho Wankané e Iruhito), se inclinan por el modelo de jerarquías inclusivas propuesto por Albarracín-Jordán. Al respecto, Janusek lo expresa así:

La influencia de Tiwanaku fue altamente estratégica, en lugar de territorial y contigua. En muchas regiones se sustentaba en el comercio, en la influencia cultural o en el proselitismo religioso, más que en la hegemonía y el control político. Los resultados de las investigaciones recientes alientan la consideración de modelos de integración regional intrincados y flexibles (Janusek, 2008, p. 16. La traducción es mía).

Una vez que fue zanjada la polémica sobre la naturaleza del sitio, la discusión ha girado en torno a establecer cuáles fueron las características específicas del Estado tiwanakota. La ausencia de evidencia arqueológica que respalde la idea de la condición de imperio propuesta por Ponce, así como el surgimiento de modelos que interpretan los vínculos del Estado tiwanakota más bien en términos de influencias, reciprocidad y redistribución, han hecho que el tema del carácter imperial de Tiwanaku sea uno de los debates principales, y obligan a que sea repensado en el contexto de futuras investigaciones (véase mapa del sitio en la figura 1).



## **CAPÍTULO II**

# **REVISION DE LAS DIVERSAS INTERPRETACIONES ACERCA DE LA ICONOGRAFÍA DE LA ESCULTURA LÍTICA TIWANAKOTA**

En este capítulo, se abordarán las diversas interpretaciones que han surgido desde el siglo XIX con respecto a la identidad de los personajes sobrenaturales representados en el repertorio iconográfico de la litoescultura tiwanakota. Debido a limitaciones de espacio, se prescindirá de las interpretaciones relacionadas con motivos cuyos significados no guarden una relación directa con la identidad de estas figuras. Sin embargo, en situaciones particulares, estas últimas serán presentadas en los capítulos III y IV como un contrapunto a mis propias interpretaciones de dichos motivos.

### **1. Las interpretaciones de naturalistas, políticos y viajeros (1835-1895)**

Las primeras indagaciones acerca de la identidad de los personajes representados en la litoescultura fueron realizadas por naturalistas, políticos y viajeros que visitaron Tiwanaku durante el siglo XIX. Las figuras grabadas en el dintel de la Gran Portada, descubierta en algún momento no precisado entre 1827 y 1833 en la esquina noreste del

Kalასasaya, fueron invariablemente el foco principal de cada una de estas interpretaciones.<sup>24</sup> Esta obra captó la atención de los viajeros, eclipsando a las demás esculturas líticas que, diseminadas en diversos puntos del sitio, también presentaban imágenes grabadas en sus superficies. Después de una meticolosa descripción de las figuras plasmadas en la Gran Portada, Mariano Eduardo de Rivero y Juan Diego de Tschudi (1852) expresan explícitamente esta idea: "Las demás ruinas no ofrecen interés particular, pero es siempre sorprendente el tamaño de las piedras labradas con las que están construidas" (Rivero y Tschudi 1851, p. 296).

Alcide D'Orbigny (1835-1847), como se mencionó en el capítulo anterior, merece reconocimiento por ser el primero en describir y representar gráficamente la Gran Portada, así como por proponer una interpretación de sus imágenes (fig. 2). En su propuesta, D'Orbigny sostiene que la Figura Frontal con Báculos representa a "un rey todopoderoso", respaldando esta afirmación con la presencia de cetros, elementos que considera símbolos de autoridad política y religiosa (D'Orbigny 1835-1847, vol. 4, p. 244). Asimismo, argumenta que las figuras de perfil que lo acompañan encarnarían a soberanos de menor autoridad, fundamentando esta conclusión en la posición genuflexa en la que fueron representadas, interpretada por el autor como un símbolo de sumisión, y en el hecho de que portan un solo báculo en lugar de dos. D'Orbigny no percibe

---

<sup>24</sup> T. Hanke y J. Pentland estuvieron en Tiwanaku en 1794-1799 y 1826/1827 respectivamente, y ninguno menciona a la Gran Portada. La primera mención corresponde a la de D'Orbigny, quien estuvo en el sitio en 1833. No es raro que haya pasado desapercibida hasta esa fecha, ya que el autor reportó que todo el Kalასasaya para aquel entonces estaba cubierto de tierras de cultivo. Muy probablemente fue hallado durante labores agrícolas.

contradicción en la presencia de cabezas ornitomorfas en un tercio de las figuras de perfil y la justifica de la siguiente manera:

“[...]Los que tienen una cara humana y aparecen coronados simbolizarían las naciones semicivilizadas sometidas, en tanto que los demás, todavía salvajes, llevan la faz del cóndor, que los representa bajo la forma del ave más noble, de aquella cuyo alto vuelo le permite acercarse más al sol” (D’Orbigny 1835-1847, vol. 4, p. 245).

Lamentablemente, el autor no profundiza en su planteamiento: no explica por qué los soberanos aún “salvajes” habrían rendido pleitesía al “rey” de Tiwanaku del mismo modo que los señores ya sometidos, ni tampoco se refiere al motivo por el cuál la totalidad de estos “gobernantes de segunda categoría” fueron representados con grandes alas en la espalda. Por otra parte, a pesar de identificar a la Figura Frontal con Báculos como a un individuo de carne y hueso, D’Orbigny plantea que los apéndices que rodean su cabeza serían “rayos solares”, no aclarando qué entiende exactamente con esta afirmación (¿estaríamos, tal vez, ante un tocado cuyos penachos imitarían la forma del sol?). En concordancia con lo anterior, considera “soles” a los once rostros radiados frontales representados en la parte inferior del friso. A raíz de lo hasta aquí expuesto, y como se adelantó en el primer capítulo, el autor concluye que el sistema religioso tiwanakota giró en torno al sol, y que por ende, Tiwanaku tuvo que ser la cuna de la civilización incaica. Aunque no lo explicita, me parece plausible suponer que la

asociación entre apéndices y rayos solares realizada por el autor descansara en buena medida en su conocimiento sobre la religión incaica.

Contamos también con la interpretación de Francis de Castelnau (1851), quien fue el primero en proponer que la Figura Frontal con Báculos de la Gran Portada representaría a una deidad solar. Su planteamiento descansa en la similitud formal ya identificada por D'Orbigny que se daría entre los apéndices que enmarcan el rostro de dicha figura y los rayos solares. Ahora bien, sostiene que el dios más importante de Tiwanaku no habría sido la Figura Frontal, sino una deidad creadora a la que denomina *Pachacamac* (Castelnau 1851, p. 393). Descarta la posibilidad de que el personaje central de la Gran Portada haya sido Pachacamac al plantear que, debido a su inconmensurable poder, toda forma de culto en su honor tuvo que haber estado estrictamente prohibida.<sup>25</sup> El origen de esta idea puede rastrearse en su conocimiento sobre las sociedades incaica y egipcia:

“Se consideraba tan impía la adoración directa del dios creador, que los Incas apoyaron guerras sangrientas para castigar a las personas que persiguieron obstinadamente este camino. De manera similar entre los antiguos Egipcios [sic], el dios *sol*, *Phré*, es el hijo del creador (...), y el sol ocupa solo el tercer lugar en jerarquía, porque entre él y el Ser supremo viene su madre *Mout* (Isis). Sin embargo, apenas hay un monumento de ese país en el que no se encuentre su

---

<sup>25</sup> No obstante lo anterior, considera que príncipes y filósofos de la época habrían tenido permitido homenajearlo “abrazando el espacio”, gesto lógico ya que Pachacamac, como deidad creadora, estaba presente en todas partes.

imagen, y aunque nunca se lo vio como un dios supremo, parece haber sido elegido como el emblema de unidad” (Castelnau 1851, p. 393. La traducción es mía).

Por otra parte, Castelnau coincide con D’Orbigny interpretando a los once rostros radiados frontales como representaciones del sol y al considerar que el culto en su honor dataría de tiempos pre-incaicos. En lo que a las figuras de perfil respecta, si bien identifica sus características potencialmente sobrenaturales –alas y, en un tercio de ellos, cabezas ornitomorfas– no propone ninguna interpretación sobre las mismas, remitiéndose a expresar el asombro que le provoca la complejidad con la que fueron representadas (“Es difícil dar una idea de la complicación extrema de estas figuras: los remates de las coronas, y hasta las plumas de las alas, representan las cabezas de los pájaros”) (Castelnau 1851, p. 392. La traducción es mía).

Por su parte, Bartolomé Mitre, coincide con Castelnau cuando propone que tanto la Figura Frontal con Báculos como los once rostros radiados frontales serían representaciones de una deidad solar (“Es, a no dudarlo, un dios, y un dios históricamente conocido: es el Baal egipcio, es el Helios griego, es el Inti de quichuas y aymaraes”; (Mitre 1879, p.57). No obstante, a diferencia de Castelnau, su planteamiento descansa principalmente en el análisis de algunos de los atributos de la Figura Frontal con Báculos: además de los “rayos” que rodean su cabeza, Mitre considera que las cabezas ornitomorfas y los báculos revelarían su naturaleza solar. Las primeras son

interpretadas como cabezas de cóndor, pájaro al que considera como símbolo y mensajero del sol por el hecho de ser “el ave de alto vuelo que más se acerca a la fuente de luz generadora” (Mitre 1879, p. 47). Los báculos, por su parte, son pensados por el autor como representaciones de los rayos: su forma levemente sinuosa, la cotidiana caída de rayos en el altiplano durante la temporada lluviosa, y la supuesta ausencia de cetros como emblemas de autoridad entre los “monarcas americanos”, son los argumentos que el autor propone para respaldar su interpretación. En opinión de Mitre, la presencia del rayo evidenciaría la naturaleza solar del dios por el hecho de que lo considera “el atributo lógico de una divinidad, cuyo rostro está circundado de rayos luminosos” (Mitre 1879, p. 49). Desgraciadamente, el autor no explicita el fundamento de ninguna de estas afirmaciones. Finalmente, del mismo modo que Castelnau, Mitre recurre explícitamente al mundo incaico para fortalecer su interpretación: sin mencionar su fuente, refiere el protagonismo del culto solar y asegura que Inti era representado como una cabeza radiante de rostro redondeado. En cuanto a las figuras de perfil, propone que serían “divinidades inferiores”, y a diferencia de lo que sugiere D’Orbigny, considera que se dirigen hacia la figura central “a paso de carrera” (Mitre 1879, p. 29).

Del mismo modo que Mitre, Charles Wiener (1880) interpreta a la Figura Frontal con Báculos como a un dios solar, no especula sobre la identidad de las figuras de perfil que lo acompañan y considera que estas últimas están en movimiento (“Aparece en bajorrelieve el gran Dios del Sol y una serie de figuras a la derecha y a la izquierda que parecen acercarse a él”) (Wiener 1880, p. 428. La traducción es mía). A diferencia de los

autores que hemos revisado hasta aquí, no presenta argumentos para respaldar sus afirmaciones sobre el carácter solar de la Figura Frontal. Pese a lo anterior, incluye en su obra un detallado dibujo de la Gran Portada en el que se la aprecia ya puesta de pie y partida en dos (fig. 3).

Richard Inwards (1884) propone a su vez, que las figuras representadas en la Gran Portada inmortalizarían el mito cosmogónico incaico mencionado por Cristóbal de Molina en su “Relación de las fábulas y ritos de los Incas” (1575-1576). La Figura Frontal con Báculos sería el *Viracocha* incaico, y los personajes de perfil “arrodillados a cada lado de él” corresponderían a los primeros hombres que este dios creó en Tiwanaku después de que el diluvio universal acabara con la generación precedente (“Para mi es evidente que las esculturas de la portada intentan representar al Creador entregando sus mandatos a los diferentes jefes de tribus como se describe en la leyenda transmitida por Molina”; Inwards 1884, p. 39. La traducción es mía). De acuerdo con dicho relato, este primer grupo de hombres fue el que pobló los distintos rincones del mundo, convirtiéndose cada uno de ellos en el jefe y fundador de una nación diferente. Adicionalmente, y siempre citando a Molina, Inwards señala que algunos de estos fundadores se habrían transformado en halcones, cóndores y en otras especies de animales, explicando con ello la presencia de atributos ornitomorfos en las figuras de perfil (fig. 4a). Junto con esto, el autor analiza algunos de los atributos de la Figura Frontal con Báculos, y llega a la conclusión de que la mayoría de ellos expresan ideas que revelan su carácter divino y supremo:

“El cetro y el trono expresan la idea de dominio y autoridad, las seis cabezas alrededor de la cintura implican el poder de la venganza, las dos cabezas colgadas de los brazos transmiten quizás la noción de habilidad divina o maestría artesanal. En la corona están las cabezas de puma, mostrando al ídolo como señor de los animales más fuertes y feroces. Los rayos que rodean el rostro tal vez aluden al Sol, el segundo objeto del culto del pueblo y la fuente de su vida y prosperidad. Las marcas en sus mejillas podrían ser lágrimas, lo que indicaría de manera burda la compasión que, como atributo divino, intentaron representar. Las cabezas de los pájaros del cetro de su mano izquierda son las de los loros, y lo más probable es que esta fuera la forma del artista de mostrar que la Vira Cocha, el alma del universo, estaba dando habla y lenguaje a las diferentes tribus...” (Inwards 1884, p. 40. La traducción es mía).

En este pasaje podemos observar que el autor vincula a *Viracocha* con el sol. Del mismo modo que Mitre, Inwards tampoco se refiere al fundamento de sus afirmaciones.

Finalmente, contamos con la opinión de Ernst Middendorf (1895), quien manifiesta su desacuerdo ante la idea de que la Figura Frontal con Báculos de la Gran Portada –o “Portada de Acapana”, tal como la denomina él– pudiese ser *Viracocha* o una deidad solar (fig. 4b). En su opinión, ambos planteamientos descansan en la equivocada creencia de que Tiwanaku fue construido en tiempos incaicos y, en el caso particular del



segundo, en la innegable similitud formal existente entre los rayos solares y los apéndices que enmarcan la cabeza de la figura. Pese a que el autor se abstiene de proponer una interpretación concreta sobre la identidad de los personajes de la Portada (“Acerca del significado de los dibujos del friso es difícil llegar a deducciones más o menos fundadas...”; Middendorf 1895, p. 302), sostiene que la Figura Frontal con Báculos fue sólo una de las numerosas deidades adoradas por los tiwanakotas: “...La existencia numerosa de los otros ídolos en este lugar parece indicar que el culto no estaba dedicado sólo a uno determinado” (Middendorf 1895, p. 301). Lamentablemente, el autor no explicita a qué otros ídolos se refiere.

De manera similar a Middendorf, Rivero y Tschudi (1852), Ephraim George Squier (1877) y el marqués de Nadaillac (1883) presentan descripciones detalladas de la Gran Portada en sus respectivas obras, pero ninguno propone interpretaciones sobre la identidad de sus figuras y motivos. Al respecto, Squier y Nadaillac declaran explícitamente no contar con los antecedentes necesarios como para hacerlo. “...Sin conocer las ideas religiosas y las concepciones del antiguo pueblo al que perteneció [la Gran Portada], es inútil intentar interpretarla” (Squier 1877, p. 294). “Las figuras son probablemente simbólicas, pero la religión de los antiguos habitantes de la ciudad nos es desconocida, por lo que no podemos interpretarlas” (Nadaillac 1883, p. 406).

Teniendo en cuenta lo presentado hasta el momento, se evidencia que la mayoría de los naturalistas, políticos y viajeros que visitaron Tiwanaku durante el siglo XIX se refirieron, en mayor o menor profundidad, a la Gran Portada en sus respectivas obras.

Cuatro de ellos se abstuvieron de realizar cualquier tipo de interpretación, manteniendo su registro en un nivel descriptivo estrictamente objetivo (Middendorf, Rivero y Tschudi, Squier y Nadaillac), mientras que los cinco restantes especularon sobre la identidad de las imágenes representadas en el friso (D'Orbigny, Castelnau, Mitre, Wiener e Inwards). El hecho de que estos cinco autores se refieran a la identidad de la Figura Frontal con Báculos, mientras que solo tres de ellos lo hicieran con las Figuras de perfil y los once rostros radiados frontales (D'Orbigny, Mitre e Inwards), demuestra que el personaje central del friso fue el objeto principal de estas interpretaciones.

Asimismo, se constata que la mayoría considera a la Figura Frontal con Báculos como una deidad de naturaleza solar (Castelnau, Mitre, y Wiener). Ahora bien, los dos autores que abogan por una hipótesis distinta (D'Orbigny e Inwards), continúan mencionando al sol en sus propuestas mediante el vínculo establecido entre los apéndices que enmarcan el rostro del personaje y los rayos solares. En consecuencia, se ve que dicha similitud formal causó profunda impresión entre los tempranos visitantes del sitio. Adicionalmente, queda en evidencia que los cuatro autores que presentan argumentos para respaldar sus respectivas interpretaciones (D'Orbigny, Castelnau, Mitre e Inwards), invariablemente hacen referencia al mundo incaico: la importancia del culto solar (D'Orbigny), la prohibición de inmortalizar la imagen de la deidad creadora (Castelnau), la representación del dios sol como un Rostro Radiado (Mitre), y el mito cosmogónico registrado por Molina (Inwards), por mencionar algunos de ellos. Ahora bien, es llamativo que dentro de estas interpretaciones, hay numerosas afirmaciones cuyos

argumentos no son explicitados: la lectura realizada por D'Orbigny sobre los báculos de la Figura Frontal es un ejemplo de ello; ¿de dónde proviene la idea de que sería un símbolo de autoridad política y religiosa?, ¿de las crónicas?, ¿de información etnográfica?, ¿o acaso surge de la propia cosmovisión europea del autor? El análisis de la imagen en sí, por otra parte, es superficial y tiende a restringirse a los apéndices y a los cetros de la Figura Frontal con Báculos. En este sentido, por el hecho de referirse a una mayor cantidad de atributos, las lecturas de Mitre e Inwards resultan excepcionales.

## **2. Los primeros arqueólogos y sus interpretaciones (1892-1952)**

Del mismo modo que Inwards (1884), Alphons Stübel y Max Uhle en “Die Ruinenstaette von Tiahuanaco” (1892) plantearon que la Figura Frontal con Báculos de la Gran Portada representaría a *Viracocha*, el dios creador y soberano de los incas. En opinión de estos autores, sus atributos delatarían su preponderancia y su carácter sobrenatural:

“El amplio halo ilustra su esplendor; sus dos cetros expresan su alta posición jerárquica, mientras que sus perniciosos poderes, inseparables de él como dios, se evidencian en las cabezas humanas que penden de sus codos y en las cabezas de puma de su cinturón” (Stübel y Uhle 1892, p. 65. La traducción es mía).

Aunque reconocen su semejanza con los once rostros radiados frontales del campo inferior de la Portada, Stübel y Uhle sostienen que estos últimos representarían a una deidad solar, principalmente porque manejan la misma fuente de Mitre en la que se afirma que los incas habrían concebido a *Inti* como un Rostro Radiado. Así, pese a estar conscientes de la distancia temporal existente entre los desarrollos Inca y Tiwanaku, consideran que si en el período Tardío su imagen fue pensada de esta manera, "...La misma forma pudo haberse utilizado en diferentes momentos y en diferentes lugares en los que se quiso representar al sol" (Stübel y Uhle 1982, p. 65. La traducción es mía). La Figura Frontal con Báculos, por su parte, no calificaría como deidad solar debido a sus dimensiones y a su ubicación central dentro de la composición, características que para los autores revelarían su nivel jerárquico superior. Buscando reforzar la idea de que la Figura Frontal con Báculos sería *Viracocha*, mencionan un pasaje de Betanzos en el que se narra la aparición de Viracocha ante Topa Inca Yupanqui brillando tanto como el sol. De esta manera, los apéndices de la Figura Frontal con Báculos y los de los rostros radiados frontales de la Gran Portada, son interpretados por Stübel y Uhle como un atributo compartido por el dios creador y por el dios sol tiwanakota (aquí se distancian de Inwards quien, como fue mencionado, identifica a los apéndices como rayos solares).

En cuanto a las figuras de perfil, Stübel y Uhle citan a Inwards (1884) y manifiestan estar de acuerdo con la idea de que serían los jefes de las tribus míticas mencionadas por Molina en el mito cosmogónico incaico. Aunque reconocen en su posición corporal un gesto de sumisión ante la figura principal, consideran que su sistemática asociación a un

cetno evidencia que fueron personajes de prestigio. En base a lo expuesto hasta aquí, los autores proponen que la parte superior del friso –conformada por la Figura Frontal con Báculos y los personajes de perfil– sería una escena de homenaje al dios supremo y a los primeros hombres creados por él, y que la parte inferior –conformada por un meandro en cuyos intersticios se ubicaron los once “rostros solares”– representaría un críptico mito ancestral protagonizado por la deidad solar (fig. 5).

Casi dos décadas después, en su obra titulada “Pachacamac” (1902), Uhle retoma el tema de manera individual al referirse a las facultades que habría tenido esta “deidad creadora” representada en la figura central de la Gran Portada. Propone esta caracterización a partir de las informaciones que la Relación Anónima y los escritos de Polo de Ondegardo y Betanzos registran sobre el dios creador incaico, y son simultáneamente utilizadas por el autor como evidencias para descartar la hipótesis de que la Figura Frontal con Báculos correspondería a una deidad solar:

“...La figura no representa al sol, sino a un dios creador. Los Chimú tuvieron una poderosa deidad, el gobernante de los cielos, armado con garrotes y flechas, y en Perú el dios del trueno es generalmente asociado a estas armas. Los atributos semejantes a cetnos de la figura principal del relieve de la Portada simbolizan el poder del dios sobre el trueno y el relámpago. Puede advertirse que uno de los cetnos, el que sostiene en su mano derecha, es corto y ancho, sin ornamentación, mientras que el de la mano izquierda está medio partido en dos. Ambos cetnos

simbolizan armas; el corto y ancho es el garrote que causa el trueno, el partido representa la boleadora, que, al ser blandida y lanzada, adquiere en su vuelo la forma del resplandor del relámpago. Aquí la boleadora ocupa el lugar de las flechas, que simbolizan el relámpago en el arte religioso de las tierras bajas [...] El poder sobre el trueno y el relámpago, atribuido al dios del relieve de la Portada, excluye por completo su interpretación como un dios solar” (Uhle 1991 [1903], p. 48. La traducción es mía).

Vemos así, que según la información recabada por Uhle, el control del trueno y del relámpago fue una de las principales facultades del dios creador; es inevitable recordar en este punto el planteamiento de Mitre, quien le atribuye al mismo personaje el dominio de los rayos. Adicionalmente, a pesar de que sigue considerando a la Figura Frontal con Báculos como a una deidad creadora, Uhle deja de llamarla *Viracocha* pues afirma que en ciertas crónicas se registran otros nombres para referirse a ella (*T'onapa* y *Tarapaka*). Lamentablemente en este trabajo el autor no se refiere a las demás figuras de la Gran Portada, por lo que no queda claro si mantuvo sus interpretaciones previas realizadas junto a Stübel o si se vieron modificadas con el paso de los años.

Por su parte, Wendell Bennett, en su obra “Tiahuanaco Excavations” (1934), propuso del mismo modo que Stübel y Uhle que la Figura Frontal con Báculos plasmada en la Gran Portada correspondería a *Viracocha* y los once rostros radiados a representaciones del sol. Desafortunadamente para los intereses de esta investigación, no expone los

argumentos que respaldan su planteamiento ni tampoco ofrece una interpretación sobre la identidad de las figuras de perfil. Como su escrito se orientó principalmente a reportar los resultados de sus propias excavaciones, Bennett proporciona una minuciosa descripción de las imágenes grabadas tanto en el monolito que posteriormente llevaría su nombre (en adelante lo llamaremos monolito Bennett), como en el “monolito”, ambas esculturas halladas gracias a los pozos de sondeo que realizó junto a su equipo en distintos puntos del sitio. Esta descripción es acompañada por numerosas fotografías y dibujos (fig. 6a, b, c). Pese a lo anterior, Bennett nuevamente se abstiene de interpretar la identidad de sus personajes.

Más de una década después, en “Archeology of Central Andes” (1946), este mismo autor deja entrever que está menos seguro de su primera interpretación sobre la Figura Frontal con Báculos, pues al referirse a ella sostiene que “ha sido identificada como un personaje religioso importante, tal vez Viracocha” (Bennett 1946, p. 117. La traducción es mía). Sin embargo, en ningún momento expone los motivos de su vacilación, y continúa sin referirse al resto de las imágenes del friso.

Contamos también con las interpretaciones de Arthur Posnansky (1914, 1945), quien tras dedicar largos años de su vida al análisis de las pinturas, incisiones y grabados de numerosas cerámicas y esculturas líticas de Tiwanaku, afirmó haber descubierto el significado de la mayoría de sus figuras y motivos. El autor sostiene que la Figura Frontal con Báculos fue una deidad solar, y que en el caso particular de la Gran Portada, estaríamos ante el “Dios Sol” en el mes septiembre. Piensa en septiembre ya que

coincide con el momento del año en el que se inicia el período de cosechas, situación que en su opinión lo convierte en el mes más importante del mundo andino. Según Posnansky, esta interpretación se ve respaldada, por una parte, en el hecho de que la Figura Frontal con Báculos comparte la parte superior del friso con “treinta” [sic] figuras de perfil que representarían a los treinta días del mes de septiembre (fig. 7). Considera que los grupos en que fueron distribuidas –identifica a seis en total, tres a cada lado de la figura central– simbolizarían el número de semanas, cada una de cinco días, en que los tiwanakotas habrían subdividido a sus meses. Las figuras de perfil en realidad son cuarenta y ocho: hay otras diez y ocho, nueve a cada lado del eje central, que el autor no considera en su análisis. Esta exclusión –que como veremos más adelante– es una constante en los planteamientos de todos aquellos investigadores que realizan una lectura calendárica de las imágenes en cuestión (Makowski 2001b, 2001c, 2009 y Zuidema 2005)– es justificada por Posnansky al asegurar que la Gran Portada fue “únicamente la parte central de un formidable muro de inscripciones calendográficas”, y que por ende, las diez y ocho figuras de perfil ubicadas en sus extremos habrían correspondido en realidad a días de otros meses del año (Posnansky 1945, vol. II, p. 37). Independientemente de esta distinción, el autor interpreta la posición genuflexa de las cuarenta y ocho figuras de perfil como una señal de movimiento que, a su vez, buscaría transmitir la velocidad con la que transcurren los días y el tiempo en general. ¿Qué ocurre con los demás atributos de los personajes de perfil?, ¿por qué un tercio de ellos presenta cabezas ornitomorfas?, ¿cómo se relacionan estos elementos con la hipótesis de que cada figura simbolizaría un día determinado? Estas son algunas de las preguntas que



Posnansky deja sin respuesta.

El segundo argumento utilizado por este autor para reforzar su planteamiento calendárico tiene que ver con los once rostros radiados frontales, ya que los interpreta como versiones abreviadas del personaje central y sostiene que simbolizarían al sol en los demás meses del año. La siguiente cita sintetiza esta y otras de las ideas hasta aquí expuestas:

“Los otros once meses del año, están marcados en los once intersticios del meandro, que corre por debajo del hieroglífico que representa el MES DE SEPTIEMBRE [...] Para dibujar en el mismo tamaño cada mes del año, se hubiera necesitado una superficie de casi once veces el tamaño de la Puerta del Sol, por lo cual aquellos sabios arquitectos, astrónomos y artistas prefirieron hacer una síntesis o hieroglífico abreviado de cada mes, poniendo, como hemos referido más arriba, cada uno de los once meses en los intersticios de arriba y abajo del meandro. Es así que por falta de espacio se ha abreviado la figura principal, de manera que sólo la aureola solar, con su signo escalonado debajo de los pies, figura como hieroglíficos de los restantes meses del año (Posnansky 1945, vol. I, p. 210. Los énfasis son del autor).

Como puede verse en la figura 8, Posnansky identifica al Rostro Radiado ubicado debajo de la Figura Frontal con Báculos como al sol en el mes de Marzo. Al concentrar los meses equinocciales, la zona central de la Gran Portada es considerada por el autor como

la representación del “Ecuador celeste” (Posnansky 1945, vol. II, p. 18). Si realizamos una lectura de izquierda a derecha, el primer y el último Rostro Radiado simbolizarían los meses solsticiales, Diciembre y Junio respectivamente. Una vez “identificados” los meses equinocciales y solsticiales, Posnansky plantea que los rostros ubicados a la izquierda de la figura central y en la mitad superior del meandro representarían a los meses de Octubre y Noviembre en los que el sol se desplaza hacia el Trópico de Capricornio. Una vez allí, en el mes de Diciembre, el personaje antropomorfo ubicado por sobre el Rostro Radiado –al que el autor denomina “corneta”–, con el sonido de su “trompeta” le indicaría al sol que iniciara su regreso hacia la línea del Ecuador. Así, los rostros radiados ubicados hacia el lado izquierdo de la Figura Frontal con Báculos y en la parte inferior del meandro corresponderían a los meses de Enero y Febrero. La misma idea se replica hacia el lado derecho de la Gran Portada: entre el personaje principal y el último Rostro Radiado, tendríamos en la parte inferior del meandro a los meses de Abril y Mayo –en los que el sol abandona el Ecuador en dirección al Trópico de Cáncer–, y en la parte superior a los meses de Julio y Agosto –en los que el sol se aproxima nuevamente al Ecuador (así lo indicaría un segundo “corneta” ubicado sobre el Rostro Radiado de Junio).<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Posnansky constata que los once rostros radiados frontales son iguales entre sí, pero que presentan distintos motivos asociados: una figura antropomorfa de cuerpo completo (el “corneta”) sobre los meses de Diciembre y Junio; cuatro apéndices terminados en cabezas de pez en Enero y Mayo; una gruesa línea en forma de U invertida enmarcando los rostros de Noviembre y Julio; un motivo trapezoidal con rectángulos concéntricos inscritos en la base sobre Febrero y Abril, acompañado de un pájaro con cabeza de pez; y dos pájaros de perfil de grandes alas extendidas sobre Octubre y Agosto. De manera excepcional, la cabeza correspondiente al mes de Marzo no presenta ningún motivo asociado. Para el autor, cada uno de estos atributos simbolizaría la constelación más visible de cada mes. No obstante lo anterior, no explicita los argumentos que sustentan esta idea ni qué constelación observaríamos en cada caso.

Por otra parte, Posnansky es el primero en describir e interpretar cada uno de los motivos asociados a la Figura Frontal con Báculos (véase fig. 7). Aquí, por una cuestión de extensión, nos referiremos sólo a aquellos que se relacionan con la interpretación propuesta por el autor sobre la identidad de dicha figura. En primer lugar, sostiene que los ojos habrían sido decorados por un ala en miniatura y una cabeza de “*Wari-Willca*” de perfil, animal al que considera diurno y de naturaleza solar.<sup>27</sup> En segunda instancia, propone que la greca que enmarca su rostro –a la que denomina “guirnalda”– sería una concatenación de dieciocho signos que simbolizarían los conceptos de “tierra y cielo”.<sup>28</sup> En opinión de Posnansky, la presencia de este motivo revelaría el poder sin límites de la deidad. Adicionalmente, interpreta a los veinticuatro apéndices que rodean su cabeza como la representación de las noches del mes de Septiembre en que la luna es visible: “Nos inclinamos a suponer que los círculos representan la imagen de las Lunas visibles en las noches [...] y las cabezas intercaladas entre ellos, sus diferentes fases” (Posnansky 1945, vol. II: 21). El origen de esta hipótesis radica en el hecho de que el autor considera a los círculos concéntricos, debido a su forma, como la convención

---

<sup>27</sup>El autor identificó la existencia de cuadrúpedos en el repertorio iconográfico tiwanakota. Al detectar en ellos características formales desconocidas en las especies actuales, llegó a la conclusión de que representarían a los cuadrúpedos de una fauna extinta, y los clasificó en dos grupos de acuerdo a la apariencia de sus fauces: las figuras con dentadura expuesta fueron denominadas “Pumas”, mientras que las de boca pequeña y ondulante fueron incluidas dentro del grupo de los “Wari-Willkas”. Aunque no explicita que es lo que entiende exactamente por “Wari-Willka”, en dos ocasiones utiliza el término “cameloide” para referirse a ellos, por lo que es posible suponer que los considera ancestros de la familia *camelidae*. Ahora bien, independientemente de su grupo de pertenencia, para Posnansky tanto Pumas como Wari-Willkas simbolizaban la fuerza.

<sup>28</sup>Debido a su forma, denominó “signos angulares” a cada una de las secciones de la greca –conformadas por el encuentro de dos ángulos rectos, uno de ellos invertido– y planteó que cada una de ellas sería una manera abreviada de representar las ideas de “Tierra y Cielo” (para Posnansky, tanto la tierra como el cielo serían representados por medio del motivo escalonado).

iconográfica utilizada por los tiwanakotas para representar a los astros.<sup>29</sup> Ahora bien, no queda claro por qué interpreta a las cabezas zoomorfas de los apéndices como representaciones de *Wari-Willcas*, ni qué tendrían que ver estos animales de supuesta naturaleza solar y diurna con la luna y sus ciclos.

En cuanto al resto del cuerpo de la representación, Posnansky propone que la Figura Frontal con Báculos se encontraría vestida con un *unku* sobre el que cuál se observan dos bandas diagonales que conectan sus hombros con un “cinturón ventral”. En opinión del autor, estas bandas tuvieron por objeto sostener un par de alas que no resultarían observables debido a la posición frontal del personaje. La idea de que estaríamos ante una deidad alada surge a partir de las características de las figuras de perfil que lo acompañan: “iguales bandas o tirantes llevan los treinta trabanes en los que, por estar dibujada de perfil, las alas son visibles” (Posnansky 1945, vol. II: 24). Según Posnansky, de su “cinturón ventral” penden dos cabezas de perfil de *Wari-Willca* y seis frontales de puma. Sobre el significado de estas últimas, el autor piensa que podrían simbolizar a las seis “lunas negras” del mes de Septiembre, las que debido a su invisibilidad habrían sido excluidas de los apéndices del rostro de la Figura Frontal con Báculos. No obstante lo anterior, Posnansky no explicita los argumentos que lo conducen a esta suposición (¿por qué se ubicarían precisamente en el “cinturón ventral” de la figura?, ¿en base a qué

---

<sup>29</sup>En relación con este punto, podemos leer: “En todas las esculturas o inscripciones de Tihuanacu no se encuentra otro signo que, en su configuración, se asemeje más que este a una expresión del sol o la luna; y parece inverosímil que hombres como los sacerdotes de Tihuanacu, que se ocupaban exclusivamente de observar el sol, la luna y las constelaciones no hubieran poseído un signo para expresar el astro rey, las constelaciones o el satélite de nuestro planeta (Posnansky 1945, vol. 1, p. 113).

lógica asocia en esta ocasión a la luna con el Puma, y no con el *Wari-Willca* como en el caso de los apéndices?). Finalmente, se refiere a los elementos que la figura sostiene en las manos y al motivo escalonado representado bajo sus pies. Considera “cetros” a los primeros y afirma que simbolizarían el “ultra-poder” que los tiwanakotas le habrían atribuido a la deidad. Ahora bien, sospecha que simultáneamente podrían ser las estólicas con las que habría arrojado truenos y rayos a la tierra. Aunque mediante la utilización de armas diferentes, vemos que Posnansky, del mismo modo que Uhle, le atribuye al dios solar funciones que tienen que ver con el control de los fenómenos meteorológicos, cuestión que desarrollaremos más adelante. En cuanto al motivo escalonado, propone que éste correspondería al “trono” de la Figura Frontal con Báculos, y sin explicitar por qué, afirma que las dos cabezas de *Wari-Willca* en las que rematan sus extremos representarían a la Cruz el Sur, constelación que a su entender sólo sería visible durante los meses de equinoccio. Finalmente, interpreta a las cabezas ornitomorfadas inscritas dentro del motivo escalonado como cóndores, especie a la que vincula con el sol al asociarla a la luminosidad, calor, fuego y movimiento.

Aunque en su obra “Tiahuanaco, la cuna del hombre americano” (1945) Posnansky reproduce las imágenes talladas en numerosos ejemplares líticos (la mayoría de estos dibujos serán incluidos en los siguientes capítulos de esta tesis), es principalmente sobre la iconografía de los monolitos Kochamama, Fraile y Bennett que propone interpretaciones. Sobre el primero de ellos, afirma que estaría relacionado con el culto al agua y al lago Titicaca: así lo revelarían las numerosas “ideografías acuáticas del tipo

Pez” que decoran su superficie (Posnansky 1945, vol. II, p. 173). Por el hecho de tener el cabello trenzado, el autor piensa que el personaje de la escultura en bulto representaría a una deidad de género femenino, y considerando las ya mencionadas características de su imaginería, añade que sería una antigua diosa del lago, la “Kochamama” de los actuales pobladores de las inmediaciones del lago (fig. 9a y b). Las dos variantes de la Figura Frontal con Báculos, ubicadas respectivamente en el pecho y en la espalda alta de este monolito, son identificadas en consonancia con lo anterior como representaciones de la misma deidad femenina (fig. 9b y c).

Pese a que interpreta a la escultura en bulto denominada “El Fraile” como a una segunda diosa relacionada con el Titicaca debido a los “peces” de su “saya” y a los “crustáceos” de su faja ventral, Posnansky la relaciona expresamente con la idea de fertilidad<sup>30</sup>. Más precisamente, sostiene que estaríamos ante “la diosa de la fecundidad de los peces y de otros animales acuáticos” (Posnansky 1945, vol. II, p. 182) (fig. 10). La base para este planteamiento radica en el supuesto vientre abultado de la escultura en bulto, interpretado por el autor como señal de embarazo, así como en los peces ya mencionados que decoran su vestimenta, considerados por Posnansky como “el prototipo de la fecundidad por la enorme cantidad de ovas que lleva en su vientre” (Posnansky 1945, vol. II, p. 183). Ahora bien, si consideramos estos mismos argumentos, ¿no deberíamos interpretar también a la escultura en bulto del monolito Kochamama como a una deidad vinculada con la fertilidad, por el hecho de que en su

---

<sup>30</sup> Para el autor, el círculo con tres motivos inscritos en el interior que decora las piernas de la escultura en bulto representaría a una cabeza de pez vista frontalmente.

superficie se representó un número considerablemente mayor de peces respecto del monolito El Fraile?

En relación con la escultura en bulto del monolito Bennett, al que Posnansky denomina “el Ídolo magno de Tihuanacu”, propone que representaría a la diosa Pachamama, “la madre tierra” (del mismo modo que en el monolito Kochamama, su género femenino estaría validado por las trenzas de su cabello). En opinión del autor, en cada detalle del monolito se respira “...Cielo, tierra, agua y vida, ya que constituye una diosa de bienestar y de alimento” (Posnansky 1945, vol. II, p. 189). La identificación de ciertas similitudes dadas entre las imágenes representadas en la Gran Portada y el monolito Bennett –una Figura Frontal con Báculos en el centro de la composición y bajo ésta un meandro de considerables dimensiones– hacen que Posnansky también interprete a las figuras y motivos plasmados en la superficie del “Ídolo magno” como las distintas partes de un calendario. Considerando argumentos que no explicita, el autor sostiene que este calendario fue especialmente importante porque tuvo la capacidad de indicarle a los campesinos el momento exacto en el cuál trabajar la tierra, garantizándoles así una cosecha exitosa que compensaría con creces el esfuerzo realizado. Ahora bien, distanciándose de lo planteado para la Gran Portada, afirma que el calendario representado en el monolito Bennett sería un calendario lunar debido a que en los intersticios de su meandro reconoce un motivo –rectángulo con cuatro franjas onduladas dispuestas de manera vertical en su interior– que denomina antojadizamente “caseta de

la luna”.<sup>31</sup>

En concordancia con lo anterior, plantea que la Figura Frontal con Báculos representaría a la diosa de la luna durante el mes de Septiembre: mientras que el género femenino, en este caso, estaría dado por la presencia de dos motivos cuadrangulares que debido a su ubicación el autor interpreta como senos, la elección del mes de Septiembre responde, al igual que en su lectura del friso de la Gran Portada, a la particular importancia que Posnansky le asigna dentro de la cosmovisión andina. Una vez identificada la identidad del personaje central, hace lo propio con las demás figuras que decoran la superficie del monolito. Los dos rostros radiados ubicados a la altura de los omóplatos de la escultura en bulto corresponderían a las lunas de los meses solsticiales (Diciembre y Junio); todas las figuras ubicadas en el eje central delantero del monolito –es decir, el módulo central del meandro y dos figuras conformadas cada una por dos cabezas frontales unidas por un vástago central– representarían a la luna en el equinoccio de Marzo; las “casetas lunares” ubicadas en el resto de los intersticios del meandro a los meses restantes del año, y las figuras de perfil a los días de los meses lunares. Pese a la seguridad con la que expone su interpretación sobre la identidad de cada una de estas figuras y motivos, una vez más no explicita los argumentos que la sustentan.

Finalmente, Posnansky se refiere a un grupo de siete esculturas en bulto en las que se

---

<sup>31</sup> Por “caseta de la luna” entiende a un motivo conformado por un círculo o semi-círculo flanqueado por un número variable de franjas ondulantes dispuestas de manera vertical (en el caso del monolito Bennett, el círculo central no es representado). Sin explicar por qué, Posnansky afirma que la figura central representaría a la luna y que las franjas que la rodean serían conchas, y aunque admite no entender completamente la naturaleza del vínculo de ambos, conjetura que las conchas tuvieron que haber tenido “alguna relación con las fases lunares”. Tampoco propone nada sobre el significado del motivo en general (Posnansky 1945, vol. I, p. 130).



observa a una figura antropomorfa con cabeza de felino, sosteniendo en las manos un hacha y una cabeza cortada, respectivamente (fig. 12). A raíz de estas características, el autor afirmó que se trataría de un “dios hombre–puma”, al que denominó *chachapuma* haciéndose eco de la tradición etnográfica local. Debido a los atributos de decapitación que el personaje sostiene invariablemente en las manos, Posnansky concluyó que el *chachapuma* era venerado mediante la realización de sangrientos rituales. Por otra parte, justifica la elección del puma debido al “terror” que este felino habría infundido entre los tiwanakotas. Pese a que, como veremos más adelante, el personaje en cuestión ha sido interpretado de distintas maneras, el término *chachapuma* ha sido adoptado por la mayoría de los investigadores.

También contamos con las interpretaciones de John H. Rowe (1946, 1960). Aunque manifiesta que no hay razón para asumir *a priori* que la religión del pueblo tiwanakota habría sido la misma que la de los incas, aclara que si tuviera que interpretar a la Figura Frontal con Báculos a partir de la información relativa al período Tardío, sin duda la vincularía a *Ilyap'a*, deidad del clima, o a *Thonapa*, su equivalente en el mundo aymara. Esta opinión se fundamenta en la similitud que identifica Rowe entre la imagen de la Figura Frontal tiwanakota y en las descripciones que distintos cronistas –Garcilaso, Cobo, Molina, Blas Valera y Pachacuti– ofrecen sobre la deidad del clima en sus respectivas obras. Sintetiza tales menciones en el siguiente párrafo:

“El Trueno o el Dios del Clima.– Después del sol, venía el Trueno, Dios del Clima, a quien fueron dirigidas las ofrendas para conseguir lluvia. Fue imaginado

como un hombre en el cielo, e identificado con una constelación. Llevaba un garrote en una mano y una honda en la otra, y vestía prendas brillantes. El trueno fue el chasquido de su honda, el relámpago el destello de su vestimenta al girar, y el rayo fue su honda. La Vía Láctea era un río celestial del cual extraía el agua para la lluvia. Según Blas Valera, la lluvia era guardada en un cántaro perteneciente a su hermana, y caía cada vez que él rompía este cántaro con un tiro de su honda. Este dios del clima se llamó ILYAP'A (una palabra que incluye las ideas de trueno, relámpago y rayo), INTI-ILYAP'A o COQI-ILYA (Rowe 1946, p. 294. La traducción es mía).

Aunque la descripción es muy similar a la proporcionada por Uhle en su obra “Pachacamac”, a diferencia de éste, Rowe le atribuye el control de los fenómenos meteorológicos a una deidad del clima y no a un dios creador supremo. No queda claro si esta diferencia responde al hecho de que utilizaron fuentes distintas –como se mencionó más arriba, Uhle trabajó con las obras de Polo de Ondegardo, Betanzos y con la Relación Anónima– o si es que alguno de los dos autores malinterpretó la información cronística. Ahora bien, independientemente de lo anterior, en un trabajo posterior Rowe expone nuevos argumentos que, a su juicio, debilitarían la hipótesis de que la Figura Frontal con Báculos pudiese ser una antigua versión de *Viracocha* o del Inti incaico (Rowe 1960). Propone que, si partimos de la base de que estamos ante la representación de un ser sobrenatural, éste debería corresponder a la deidad más importante de Tiwanaku, pues el personaje en cuestión es el protagonista indiscutible de su repertorio iconográfico. Desde esta perspectiva, la Figura Frontal con Báculos debiese ser

*Viracocha*, deidad creadora suprema, y no el dios solar, ser sobrenatural distinto y de menor jerarquía. No obstante lo anterior, para el autor la idea de *Viracocha* tampoco se sustenta, pues en base a argumentos etnohistóricos de carácter lingüístico sostiene que el concepto de “dios creador” habría surgido sólo durante el período incaico.

Carlos Ponce Sanginés también manifestó su desacuerdo ante la idea de que la Figura Frontal con Báculos representase a *Viracocha* o a una deidad solar (Ponce 1948), y aunque no explicita sus fuentes, añade a los argumentos de Rowe que las crónicas revelarían que la veneración a *Inti* también llegó al altiplano como consecuencia de la expansión del *Tawantinsuyu*, y que al tratarse de una imposición incaica, el culto al sol no habría gozado de popularidad “entre los vernáculos de la altipampa” (Ponce 1948, p. 44). Busca respaldar esta idea desde la etnografía: refiere la existencia de mitos entre los habitantes del altiplano en los que el dios sol es sistemáticamente derrotado por la deidad de los vientos. En cuanto a la Figura Frontal con Báculos en particular, critica a los defensores de la hipótesis solar afirmando que “...Se olvidaron de aportar pruebas decisivas a favor de su tendencia” (Ponce 1948, p. 44), pues asegura que el único argumento que consideran es el de la distribución radiada de los apéndices que enmarcan su rostro, sistemáticamente interpretados como los rayos del sol. Coincidiendo con Stübel y Uhle, este autor considera que “el halo” que enmarca el rostro la Figura Frontal con Báculos no sería necesariamente exclusivo de las representaciones solares.

Pese a las críticas que formuló, Ponce se abstiene de proponer una interpretación sobre la identidad de la Figura Frontal con Báculos, tanto en este trabajo como en los

posteriores. Sucede algo similar con la mayoría de las esculturas líticas halladas en el sitio; aunque en distintos escritos describe las imágenes plasmadas en ellas, generalmente no llega a interpretarlas. Los *chachapumas*, las cabezas clavadas empotradas en los muros del “Templete semisubterráneo”, y los monolitos constituyen una excepción. En base a un corpus de ocho ejemplares procedentes de Tiwanaku y de Copacabana, Ponce observó que los *chachapumas* fueron indistintamente representados de pie o en postura sedente, y que recurrentemente enseñan una faja a la altura del vientre y un penacho de “tres grandes plumas” a modo de adorno cefálico. Por otra parte, reconoce que el mismo personaje también decora la superficie de algunos ceramios, y llama su atención que algunos de los ejemplares pintados presentan una hoja de hacha a modo de adorno pectoral, a la que considera como un distintivo militar. A raíz de estas características –cuerpo antropomorfo con cabeza de felino, herramienta cortante, cabeza cortada y adorno pectoral– Ponce interpreta al *chachapuma* como a un guerrero enmascarado perteneciente a una orden especial, cuyo emblema habría sido la figura del felino (Ponce 1971, 2000). Pese a que no lo explicita, podemos suponer dado el contexto anterior que las cabezas cortadas asociadas a estos “guerreros” son interpretadas por Ponce como las cabezas cortadas de los enemigos vencidos en batalla. Tomando en cuenta que cinco de las ocho esculturas en bulto fueron encontradas en el Pumapunku o en sus inmediaciones, planteó que estos guerreros tuvieron algún tipo de vínculo con el edificio en cuestión y por añadidura, con la mitad inferior de la ciudad:

“...Me he animado a sugerir la explicación de que en Tiwanaku pudo existir, entre otras, una orden de guerreros concatenada al emblema del felino y que las

citadas imágenes zoomorfas se hallan conexas a ella. Vinculada también al templo precolombino de Pumapunku, ya que tales esculturas se las encontró allí y no en Kalasasaya. Como corolario, si se admite la aseveración se podría conjeturar la ligazón entre la mitad meridional (o parcialidad) de Tiwanaku con dicha organización, que habría tenido acaso como blasón la figura felínica” (Ponce 1971, p. 87).

Sobre las cabezas clavadas, propone que inmortalizarían a individuos de carne y hueso, y más precisamente, a los distintos representantes de los grupos étnicos que según el mito cosmogónico incaico poblaron la tierra luego de ser creados por *Viracocha* en Tiwanaku. Esta lectura surge de la interpretación que le da al Templete semisubterráneo: lo considera una réplica del inframundo –lugar “...donde residían los seres por nacer y los muertos” (Ponce 2000, p. 34)– por el hecho de haber sido emplazado por debajo del nivel de la superficie y por la arenisca roja escogida para la construcción de sus muros, cuyo color habría simbolizado “...la oscuridad propia del medio subterráneo” (Ponce 2000, p. 34).

El hecho de que Ponce considere información relativa al mundo incaico para proponer una interpretación sobre las cabezas clavadas, evidencia un drástico cambio metodológico: esta analogía hubiera sido impensada en sus primeras obras, en las que como vimos, critica cualquier aproximación a la identidad de la Figura Frontal con Báculos desde el mundo incaico. En cuanto a los monolitos, se refiere a ellos de manera general y sostiene –sin exponer sus argumentos– que representarían a sacerdotes-chamanes (Ponce 1969).

Tras analizar detenidamente las imágenes del friso de la Gran Portada, Luis Valcárcel (1959) propone que los cetros, el cinturón, y los apéndices que enmarcan el rostro de la Figura Frontal con Báculos serían simultáneamente serpientes sobrenaturales: mientras que aquellas representadas en los báculos tendrían cabeza de pájaro (halcón o cóndor), la del cinturón y las de los apéndices serían bicéfalas y enseñarían cabezas de felino.<sup>32</sup> En base a informaciones etnográficas –en palabras del autor, “la leyenda mítica viene en auxilio del arqueólogo” (Valcárcel 1959, p. 8)–, Valcárcel vincula al felino y al pájaro con la parte superior del cosmos, situación que lo lleva a considerar a la Figura Frontal con Báculos como a una deidad celeste, probablemente solar. El autor busca demostrar la pertenencia de estos dos animales al ámbito de lo celeste a partir de dos mitos en los que se los vincula directamente con el sol. El relato referido al primero de ellos proviene del altiplano, y habla de un felino de fuego –también denominado *Titi*– que habría iluminado el mundo antes de la existencia del sol (“El felino de fuego es otro personaje mítico muy relacionado con la mitología del altiplano. Antes de que hubiera sol, fue ese felino el que alumbraba el mundo: aparecía sobre la peña Titicaca. Era el Titi.”) (Valcárcel 1959, p. 15). La leyenda en la que se menciona al pájaro, por su parte, tiene que ver con el origen mismo del astro: en ella, es precisamente un cóndor quien cuida y empolla el huevo del cuál posteriormente emergería el sol. En cuanto a la serpiente,

---

<sup>32</sup> Valcárcel observa la serpiente bicéfala en la iconografía del mundo andino precolombino en general, y constata que muchas veces su cabeza también puede ser reemplazada por cabezas “de nutria, de cóndor, de pescado, de auquénido o simples discos” (Valcárcel 1959, p. 8). Esta idea del cinturón de serpientes aparece desde Chavín, dice el autor. No queda del todo claro cómo imagina las serpientes bicéfalas de los apéndices. Dice lo siguiente: “El rostro está enmarcado por una como aureola formada por dieciséis discos, seis cabezas felinas y una humana en la parte central y superior. La colocación de los discos y de las cabezas felinas hace descubrir que cada par corresponde a un cuerpo ofídico bicéfalo, con excepción de la testa humana que termina por la parte inferior en un disco” (Valcárcel 1959, p. 6).

Valcárcel reproduce un mito quechua cuyas protagonistas son dos culebras gigantes habitantes del “Mundo de Adentro o *Ukupacha*”. Mientras que *Yacu Mama* tiene sólo una cabeza, *Sacha Mama* es bicéfala. Según el mito, cuando suben a la superficie de la tierra la primera se convierte en un inmenso río y la segunda en un enorme árbol, y cuando ascienden al cielo, *Yacu Mama* se transforma en rayo o relámpago y *Sacha Mama* en arcoiris. Imaginadas respectivamente como “madre de las aguas” y “madre de las plantas”, a *Yacu Mama* se le pide que haga llover y a *Sacha Mama* que la tierra sea fecunda. A raíz de lo anterior, las serpientes de los cetros de la Figura Frontal con Báculos de la Gran Portada son interpretadas por Valcárcel como *Yacu Mama*, y las de sus apéndices y cinturón como *Sacha Mama*. Ahora bien, por el hecho de presentar cabezas de pájaro y de felino, el autor afirma que estaríamos ante la versión celeste de ambos seres míticos; de este modo, los cetros serían al mismo tiempo rayos, y los apéndices y el cinturón representarían al arcoiris. Vemos así que nuevamente se relaciona a la Figura Frontal con el control de los fenómenos meteorológicos, aunque esta vez –coincidiendo con Posnansky–, asociado a una deidad solar.

Por otra parte, y del mismo modo que Posnansky y Ponce, Valcárcel identifica en la litoescultura en bulto al personaje con atributos de la decapitación, y es el primero en utilizar el término “Sacrificador” para referirse a él. En base a un corpus iconográfico no explicitado, propone que sería un ser sobrenatural antropomorfo con dentadura de felino perteneciente al “Mundo de Adentro o *Ukupacha*”. Así, el “Sacrificador” sería una suerte de contrapunto del “Personaje de Dos Cetros”, al que como ya vimos, considera como a una deidad celeste debido a sus atributos:

“Si el Personaje de Dos Cetros tiene todas las características de un dios celeste, no ocurre lo mismo con el Sacrificador, el cual carece de todo signo que lo hiciera reconocible como habitante del Janan Pacha o el cielo. Corresponde a algún mito ctónico que está por descubrir” (Valcárcel 1959, p. 8).

Pese a que no explicita la razón por la cual vincula al “Sacrificador” con el “Mundo de Adentro”, es posible que esta asociación tenga que ver con el simbolismo que Valcárcel le atribuye a las cabezas cortadas; considera información fundamentalmente etnográfica y propone que no sólo tendrían que ver con la guerra y con la subyugación del enemigo, sino que también con la fertilidad de la tierra. Lo expresa de la siguiente manera:

“...La cabeza del decapitado no siempre es la del enemigo derrotado en la guerra, no siempre es un símbolo bélico, suele estar estrechamente ligada con magicismo de índole agrícola, la cabeza humana tiene que ver con la producción de la tierra, esta relacionada con los frutos, ella misma es como un fruto. La lúcuma es Ruku-Una (en quechua, cabeza de viejo). La tutuma es otro nombre de la cabeza humana y lo es de un fruto” (Valcárcel 1959, p. 6).

Finalmente, contamos con la interpretación de Armando Vivante (1963), quien siguiendo de algún modo la línea trazada por D’Orbigny, propuso que tanto la Figura Frontal con Báculos como los personajes de perfil de la Gran Portada representarían a



individuos de carne y hueso. Basándose en su conocimiento de la iconografía Moche y en diversa información etnográfica recabada en el área andina en general, propuso que el friso plasmaría la fase final de una carrera ritual; según este autor, veríamos en ella el momento exacto en el que los participantes, que serían individuos representantes de los principales linajes de Tiwanaku, se aproximan a toda velocidad hacia el sacerdote-chaman que habría dirigido la competencia. Los corredores serían las figuras de perfil, y el sacerdote-chamán la Figura Frontal con Báculos. Ahora bien, ¿qué pasa con los motivos aparentemente sobrenaturales, tales como la greca que enmarca y los apéndices que rodean el rostro de la Figura Frontal con Báculos, y el carácter ornitomorfo de las figuras de perfil que aparecen en el resto del friso? El autor omite estos elementos de su argumentación.

Se desprende de lo anterior, que las interpretaciones de “los primeros arqueólogos”, del mismo modo que las de los naturalistas, políticos y viajeros decimonónicos, siguen concentrándose en la Gran Portada y particularmente en la Figura Frontal con Báculos. Mientras que siete de los ocho autores proponen una hipótesis concreta sobre su identidad –Stübel y Uhle, Bennett, Posnansky, Valcárcel, Rowe y Vivante– solo tres de ellos se refieren a las figuras de perfil (Stübel y Uhle, Posnansky y Vivante), y dos a los rostros radiados frontales (Stübel y Uhle, además de Posnansky). No obstante lo anterior, “los primeros arqueólogos” se distancian simultáneamente de sus predecesores al tomar en consideración a otros ejemplares líticos del sitio: todos se refieren a la iconografía de por lo menos algún otro ejemplar, y cuatro de ellos incluso interpretan las imágenes en ellos representadas (Stübel y Uhle,

Posnansky, Ponce, Valcárcel). Volviendo a la Figura Frontal con Báculos de la Gran Portada, la mayoría de estos autores –del mismo modo que sus predecesores– tiende a identificarla como a una deidad solar (Bennett, Posnansky y Valcárcel). Los cuatro autores restantes, tal como se mencionó en páginas anteriores, la consideran una deidad creadora (Stübel y Uhle), un dios del clima (Rowe) y un individuo de carne y hueso (Vivante). Llama la atención que, del mismo modo que Mitre (1879), cinco de estos siete autores le atribuyen a la Figura Frontal con Báculos el control de ciertos fenómenos meteorológicos, independientemente de las diversas interpretaciones que realizan sobre su identidad (Stübel y Uhle, Posnansky, Rowe y Valcárcel). Finalmente, parece importante destacar que, con excepción de Bennett, los siete autores restantes presentan diversos argumentos para sustentar sus hipótesis, distanciándose así de las prácticas de sus predecesores. Aunque la gran mayoría de estos argumentos proviene de informaciones relativas al mundo incaico, se constata la aparición de la etnografía como fuente de información; tanto Posnansky (1945) como Valcárcel (1959) y Vivante (1963) la consideran, en mayor o menor medida, al momento de interpretar las imágenes de la Gran Portada y/o de otros ejemplares de la litoescultura tiwanakota.

### **3. Las interpretaciones de arqueólogos contemporáneos**

George Bankes (1977) considera que la Figura Frontal con Báculos de la Gran Portada representa a *Viracocha*, personaje al que define coincidiendo con Inwards y

Stübel y Uhle como a una deidad creadora. Sustenta su interpretación en un mito descrito por Cieza de León, según el cual en una época remota, mucho antes del surgimiento del *Tawantinsuyu*, el sol habría desaparecido del altiplano. Como resultado de los ruegos de la población local, reapareció desde el interior de una de las islas del lago Titicaca junto a un ser sobrenatural de características antropomorfas, el que debido a su inconmensurable poder, fue denominado *Ticci Viracocha* o “hacedor de todo lo creado y príncipe de todo, padre del sol” (Bankes 1977, p. 146. La traducción es mía). Como una manera de venerarlo, los habitantes del altiplano habrían edificado diversos templos y estatuas, entre ellos las plataformas, patios hundidos y esculturas líticas de Tiwanaku. El autor busca apoyar su interpretación desde la iconografía; más precisamente, sostiene que los apéndices que rodean el rostro de la Figura Frontal con Báculos representarían a los rayos de aquel brillante sol que emergió junto al dios creador. Aunque no lo manifiesta claramente, en base a lo anterior queda en evidencia que Bankes supone que *Viracocha*, por el hecho de ser considerado “el padre del sol”, pudo haber sido representado con el mismo Rostro Radiado que su hijo.

Aunque Arthur Demarest (1981) también interpreta a *la* Figura Frontal con Báculos como a *Viracocha*, sostiene en base a información cronística que esta deidad habría poseído una identidad múltiple; así, habría sido considerada simultáneamente un dios creador, solar y celestial, incluyendo además dentro de esta última acepción, el control de los fenómenos meteorológicos sugerido por varios de los autores hasta aquí revisados. Demarest busca sustentar su interpretación en el análisis iconográfico de los atributos de la Figura Frontal con Báculos de la Gran Portada. Por una parte, plantea que

su postura corporal, la presencia de báculos –a los que interpreta simultáneamente como “serpientes”, concordando con Valcárcel–, y de surcos de lágrimas en sus mejillas –a los que considera símbolos de lluvia, granizo y nieve–, coincidirían con los atributos y facultades que distintos documentos etnohistóricos registran para el dios del clima. Por el contrario, los apéndices que enmarcan el rostro y los círculos concéntricos en los que rematan algunos de ellos, interpretados respectivamente como rayos y discos solares por el autor, calzarían con las descripciones proporcionadas por diversas crónicas sobre la deidad solar incaica.

Finalmente, Demarest relaciona la presencia de atributos ornitomorfos, tanto en la Figura Frontal con Báculos como en las figuras de perfil, con el mito de creación incaico y por ende con la faceta creadora de *Viracocha*. Según la variante del mito descrita por Santacruz Pachacuti, este dios creó a su semejanza a un grupo de ayudantes a los que llamó *Tarapacá*, palabra definida posteriormente por el cronista como “águila”. Aunque en el mito no se menciona que estos seres sobrenaturales menores hayan tenido rasgos ornitomorfos, Demarest concluye a raíz del relato del cronista que “...En los asistentes alados aguileños de la deidad de Tiahuanaco hay una correspondencia exacta tanto en el esquema conceptual como en la imaginería específica con los asistentes del creador *Viracocha*” (Demarest 1981, p. 61. La traducción es mía).

Anita Cook (1983, 1994, 2013), por su parte, sostiene que los protagonistas del repertorio iconográfico de la escultura lítica tiwanakota fueron tres: la Figura Frontal con Báculos, las figuras de perfil y el sacrificador. Tras reconocer su representación

tanto en Wari como en otros desarrollos contemporáneos del área Centro-sur andina, esta autora plantea que dichos tres personajes habrían conformado el “Complejo de la Deidad con Cetros”, el tema iconográfico más importante del período Medio (Cook 2013). Debido a sus características, Cook interpreta a estas tres figuras como seres sobrenaturales:

“Ciertos rasgos decididamente no naturalistas parecen revelar la sobrenaturalidad de los personajes del Complejo de la Deidad con Cetros, incluidos ojos divididos verticalmente, rasgos extraídos del mundo animal, cabezas o tocados que emanan un conjunto de apéndices en forma de halo y serpentinas que emergen de la boca, cinturones, barbilla y pies” (Cook 2013, p. 105. La traducción es mía).

Sobre la identidad específica de estas figuras, Cook sigue la línea de Valcárcel (1959) y las vincula a conceptos de fertilidad y sacrificio humano. Para el caso puntual de la Figura Frontal con Báculos, llega a esta conclusión fundamentalmente a partir del análisis de las imágenes pintadas en grandes urnas ceremoniales halladas en Pacheco y Conchopata.<sup>33</sup> En ellas se representa a la Figura Frontal con Báculos con mazorcas de

---

<sup>33</sup> En Wari la representación del Complejo de la Deidad con Cetros se conoce fundamentalmente gracias al hallazgo de tres importantes sitios de ofrendas, dos de ellos ubicados en Conchopata (Ayacucho) y el tercero en Pacheco (Nazca). En los tres casos, las cerámicas fueron intencionalmente rotas como parte de la ceremonia. La primera de las ofrendas es conocida como Conchopata 1942 y los fragmentos a ella asociados corresponden a numerosas urnas monumentales en las que la decoración se restringe al interior de una banda ubicada bajo el borde superior de la cerámica. En ellas, se registró la representación de la Figura Frontal con Báculos, de figuras de perfil y del personaje con atributos de decapitación (Menzel 1967; Cook 1983, 1994). El segundo sitio de ofrendas es Conchopata 1977: en él fueron encontrados fragmentos correspondientes a aproximadamente 25 efigies de entre 100-150 cm de alto, en cuyos dos tercios inferiores se representa invariablemente a la Figura Frontal con Báculos ubicada en el centro, flanqueada por dos filas de figuras de perfil. Finalmente, en el sitio de Pacheco se hallaron fragmentos de

maíz –ya sea a modo de remate de los apéndices que enmarcan su rostro, como adornos en su vestimenta, o como parte de sus cetros–, y en algunos ejemplares de Conchopata la parte inferior de sus báculos es reemplazada por un cautivo de cuerpo completo. Adicionalmente, junto a los ejemplares de Pacheco, se encontró también una serie de urnas decoradas con imágenes de distintas plantas identificadas por Cook como procedentes de tierras altas y numerosas efigies en forma de camélido. A raíz de este último hallazgo, la autora sugiere que la Figura Frontal con Báculos también pudo haber estado relacionada con la fertilidad de los animales. Como los conceptos de fertilidad y sacrificio se expresan de manera tan evidente en los ejemplares analizados, y tomando en cuenta el fuerte lazo existente entre los repertorios iconográficos de ambas sociedades, Cook considera plausible que la Figura Frontal con Báculos de Tiwanaku haya compartido esta misma identidad (Cook 2013).

Aun cuando no especifica exactamente a qué ejemplares de refiere, Cook propone que los personajes de perfil en general fueron seres sobrenaturales menores, probablemente concebidos como mediadores entre la deidad principal y la comunidad (Cook 2013). En cuanto al sacrificador, además de identificarlo en la escultura en bulto del mismo modo que Posnansky (1945), Valcárcel (1959) y Ponce (1971), es la primera autora en proponer que se lo representó también en un formato bidimensional: lo reconoce en los dinteles de Kantatayita (fig. 13), Calle Linares (fig. 14), y en el “trompetero” de la Gran

---

keros, figuras modeladas de camélidos, efigies y urnas monumentales. A pesar de su mayor variedad en cuanto a formato, solamente en las urnas se representó a la Figura Frontal con Báculos. Adicionalmente, el personaje de perfil y el sacrificador no aparecen (Lumbreras 1974, Glowacki 2013).

Portada (Cook 1983). Sobre los sacrificadores del dintel de Kantatayita afirma lo siguiente:

“Las figuras no son idénticas, se pueden distinguir por el hecho de que unas tienen una cabeza-trofeo en su torso, bajo el collar, mientras que otras ostentan en su lugar una cabeza de felino. Todas las figuras sostienen un báculo bisecado en su mano derecha. Los objetos que sostienen en su mano izquierda son sólo parcialmente visibles en una de las figuras: una cabeza trofeo agarrada por el cabello, o por dos trenzas, cuerdas o algún textil, así como un hacha” (Cook 1983, p. 174. La traducción es mía).

Sobre el dintel de Calle Linares, identifica a la Figura Frontal con Báculos en el centro del friso, flanqueada por cuatro sacrificadores que en lugar de hacha y cabeza cortada enseñan un motivo similar a una garra de gran tamaño (Cook 1983, 1994). Más adelante volveré sobre este punto, y me referiré a los argumentos considerados por la autora para sostener la idea de que, aún cuando no presentan atributos de decapitación, las cuatro figuras de perfil representarían sacrificadores.

Ahora bien, ¿qué argumentos considera Cook para proponer la existencia de un vínculo entre el sacrificador y el concepto de fertilidad? La autora sustenta esta idea, por una parte, en información etnográfica. Relata que distintas comunidades quechua creen en la existencia del *camay*, una energía que es capaz de fluir entre los tres niveles del universo y entre los distintos seres y especies que los habitan, conectándolos entre sí: *Hanan Pacha*, el mundo de arriba, de los dioses y del futuro; *Kay Pacha*, el lugar de los seres

humanos y del resto de los seres vivientes; y *Uku Pacha*, el mundo de abajo, de adentro, el sitio de los ancestros y del pasado (Cook 2013). Este principio cosmológico le otorga fundamento a la idea ampliamente difundida en el área andina, de que los muertos son capaces de influir en el bienestar de los vivos desde el más allá. Uno de sus ámbitos de influencia dice relación particularmente con el concepto de la abundancia agrícola. Considerando este contexto, Cook se refiere a la muerte y al sacrificio humano de la siguiente manera:

“Los pueblos andinos hicieron sacrificio para mantener la capacidad reproductiva de su entorno; a veces (aunque no siempre) estos sacrificios fueron de vidas humanas. Por tanto, la muerte está íntimamente ligada a la fertilidad y al flujo de energía entre mundos y entre especies” (Cook 2013, p. 109. La traducción es mía).

En segundo lugar, la autora propone que en el repertorio iconográfico de distintas sociedades andinas prehispánicas existen motivos en los que el vínculo entre sacrificio humano y fertilidad agrícola —es decir, entre vida y muerte— se puede apreciar de manera más o menos explícita: mientras que en Recuay, Moche y Nasca se representan cabezas cortadas desde las cuáles crecen plantas, en Wari existe un motivo de forma intencionalmente ambigua, que ha sido interpretado indistintamente como una planta o como un órgano del cuerpo humano (corazón, pulmones y tráquea). Su planteamiento es que si esta asociación es una constante en la imaginería de las sociedades del período Medio de los Andes Centrales, no sería descabellado suponer que también hubiese



existido en Tiwanaku (Cook 2013).

Finalmente, es importante mencionar que Cook es la primera autora en proponer una cronología para algunas de las esculturas líticas del sitio.<sup>34</sup> Ella concuerda con la idea de que el “Complejo de la Deidad con Cetros” se habría originado en Pukara (Menzel 1964, 1968; Rowe y Brandel 1969-70; Lumbreras 1974; Ponce 1981; Conklin 1983; Berenguer 1998; Makowski 2001, Janusek 2008, entre otros), tras reconocer en su repertorio iconográfico la presencia de dos personajes muy similares: una Figura Frontal alada y una figura de perfil que sostiene un cetro y los atributos de la decapitación en las manos.<sup>35</sup> Al constatar que en Pukara existe sólo un personaje de perfil y que siempre se lo vincula de manera explícita al sacrificio humano, Cook supone que en las primeras épocas de Tiwanaku la situación tuvo que haber sido similar; así, plantea que en un comienzo el “Complejo de la Deidad con Cetros” se habría conformado exclusivamente por la Figura Frontal con Báculos y por el sacrificador, y que ambos personajes fueron representados independientemente el uno del otro.<sup>36</sup> Tomando en consideración lo anterior, la autora propone que el dintel de Kantatayita pertenecería a esta primera época. Cook sostiene que con el paso del tiempo el protagonismo del sacrificador se vio opacado por la aparición de las figuras de perfil, restringiéndose su representación a imágenes en las que aparecen los otros dos personajes del “Complejo de la Deidad con Cetros”. Para Cook, esta última configuración se ilustra de manera gráfica en la Gran

---

<sup>34</sup> Conklin y Agüero *et al.* (2003) también proponen cronologías. No se las menciona en este capítulo porque no interpretan a las figuras.

<sup>35</sup> Debido a lo anterior, la autora lo denomina “Asistente de perfil sacrificador”.

<sup>36</sup> Cook utiliza la cronología de Ponce. Cuando habla de primeras épocas se refiere a Tiwanaku I, II y III.

Portada: los “trompeteros” de Posnansky, a quienes interpreta como sacrificadores, presentan un tamaño considerablemente menor frente al resto de las figuras y están ubicados en la parte inferior del friso, uno a cada extremo del meandro (Cook 1983, 1987, 1994). Según lo hasta aquí expuesto, ¿a que período correspondería el dintel de Calle Linares?. En opinión de la autora, la ausencia de atributos de decapitación así como la presencia de la Figura Frontal con Báculos en la parte central de la imagen evidenciarían que el dintel de Calle Linares fue levemente posterior al de Kantatayita, y que más precisamente, fue “un eslabón” entre los ejemplares tempranos y los tardíos. Lamentablemente, Cook no considera en su cronología a otros ejemplares líticos.

Contamos también con las interpretaciones de José Berenguer, quien en su primer trabajo sobre el tema identificó a la Figura Frontal con Báculos, a los rostros radiados y a las figuras de perfil de la Gran Portada como a seres sobrenaturales (Berenguer 1981). Los considera sobrenaturales por el hecho de que los identifica en otros repertorios iconográficos del área andina. Al respecto, y en respuesta al planteamiento de Vivante – quien, como fue mencionado, identifica a los personajes de la Gran Portada como a un grupo de individuos de alto rango que se aproximan a un sacerdote chamán en el contexto de una carrera ritual– afirma lo siguiente:

“En general, parece más razonable situar a estas figuras dentro de un contexto religioso amplio y de larga trayectoria. No es difícil constatar la afinidad existente entre el personaje de los dos cetros de Tiwanaku, Chavin, Paraka [sic], Pukara y Wari [...] Lo mismo vale para los personajes alados de la cultura

Moche y Tiwanaku, encontrándose también ciertas similitudes en Paraka [sic] (Berenguer 1981, p. 169).

Este autor considera plausible que la Figura Frontal con Báculos y los rostros radiados hayan representado a soles antropomorfizados, y propone que los diversos motivos que decoran sus rostros y cabezas, así como las de las figuras de perfil, revelarían respectivamente la utilización de máscaras y tocados (Berenguer 1981, 1985). Desafortunadamente, no se refiere a la identidad de estos últimos personajes. En trabajos más recientes, Berenguer (1998, 2000) modifica sustancialmente su interpretación sobre la Figura Frontal con Báculos. Influenciado por la propuesta de Kolata y Ponce (véase Capítulo I), interpreta a la Gran Portada como el “enunciado visual” de un sistema de gobierno dual y asimétrico. De este modo, la Figura Frontal con Báculos y los rostros radiados, representarían a los gobernantes tiwanakotas. Los argumentos que sustentan su planteamiento tienen que ver, en primer lugar, con las características y la disposición de las figuras y motivos dentro del friso. Para Berenguer, el hecho de que los once rostros radiados hayan sido ubicados en dos distintos niveles –siete arriba y cinco abajo– sugeriría la existencia de dos grupos jerárquicamente diferenciados. El hecho de que los motivos escalonados sobre los que descansan los rostros del nivel superior y los del nivel inferior tengan asociadas respectivamente cabezas de pájaro y cabezas de felino refuerza para él esta hipótesis dual (fig. 15). La siguiente cita sintetiza su interpretación:

“El Personaje Frontal y sus abreviaciones representarían dos subdinastías paralelas y jerárquicas de la genealogía real de Tiwanaku: la “mitad felínica” de

los siete soberanos principales y la “mitad falcónida” de sus cinco contrapartes o “segundas personas”. Este enunciado expresaría un modelo de organización política según el cual el gobierno estaba a cargo no de monarcas, como en los reinos europeos, sino de diarcas, cuyas respectivas casas reales compartían el poder conforme a un mecanismo dual y asimétrico” (Berenguer 2000, p.35).

De esta manera, el autor sostiene que estaríamos ante “...el primer caso documentable en los Andes, de una sociedad prehispánica que dejó un registro iconográfico de esta clase de organización social y política” (Berenguer 1998, p. 27).

Ahora bien, ¿qué argumentos iconográficos llevan al autor a descartar la sobrenaturalidad de la Figura Frontal con Báculos y de sus once “versiones abreviadas”? Tras analizar los rostros radiados de la Gran Portada y las distintas versiones de la Figura Frontal con Báculos plasmadas en la superficie del Receptáculo lítico de ofrendas,<sup>37</sup> Berenguer identifica en cada caso a dos de sus motivos asociados como un *kero* y una tableta para inhalar alucinógenos (fig. 16). En opinión del autor, el hecho conocido de que *keros* y tabletas fueron considerados objetos de prestigio en el mundo andino precolombino, reforzaría la idea de que por lo menos las *Figuras frontales con báculos* y los rostros radiados frontales de la imaginería tiwanakota habrían representado a individuos de alto rango en lugar de seres sobrenaturales (Berenguer 1998, 2000).

Bajo el mismo supuesto, también interpreta a los personajes representados en las

---

<sup>37</sup>Escultura lítica de basalto descubierta en el Templete semisubterráneo por Ponce y su equipo. Tiene forma cilíndrica y su decoración se realizó mediante finas líneas incisas. Tiene 48 cm de diámetro y 16,2 cm de alto. Su nombre fue dado por Ponce, quien la interpretó como una escultura destinada a contener distintos tipos de ofrendas (Ponce 1990 [1963], p. 152).

esculturas en bulto de los monolitos Bennett, Ponce, Kochamama, El Fraile y la “estatuilla de Puno” como a individuos de alto rango: cada uno de ellos enseñaría en sus manos un kero y una tableta del equipo inhalatorio. En el caso del monolito Bennett (fig. 11), plantea que la parte que se asoma por debajo de su mano derecha correspondería al segmento inferior del mango de la tableta o de una bolsa que remataría en cabezas de pájaro a modo de borlas. La parte superior, en cambio, correspondería a la cavidad misma de la tableta, y los tres apéndices superiores que terminan en cabezas de pez, podrían ser figuras talladas o bien los extremos de espátulas o tubos que también forman parte de la parafernalia alucinógena y que suelen presentar decoración volumétrica. En relación con la “tableta” sostenida por el monolito Ponce, Berenguer propone que la cavidad quedaría tapada por su mano derecha (se alcanzaría a asomar uno de sus extremos inmediatamente por encima de ésta), de modo que en este caso la parte superior del motivo correspondería más bien al mango (fig. 17a). En cuanto a la “estatuilla de Puno” (fig. 17b), el autor propone que los motivos sostenidos en sus dos manos corresponderían a tabletas para inhalar. En este punto, considero importante mencionar que el autor admite que no se han registrado tabletas de estilo Tiwanaku cuyas formas coincidan exactamente con las de los motivos que identifica como tales en los tres ejemplares líticos recién aludidos, aunque habrían tres “que se le parecen mucho”, procedentes de las localidades atacameñas de Chiuchiu, Caspana y Catarpe (Berenguer 1987, p. 40). En el caso de los monolitos Kochamama (véase fig. 9) y El Fraile (véase fig. 10), el hecho de que las esculturas en bulto representadas en ellos enseñen en una de sus manos una figura similar a un *kero*, lleva al autor a suponer que

en la otra sostuvieron una tableta, aún cuando su deteriorado estado de conservación no le permita afirmarlo con certeza.

En cuanto a las figuras de perfil talladas tanto en la Gran Portada como en el monolito Bennett y en otras litoesculturas del sitio, Berenguer las interpreta como chamanes; en base a diversas informaciones etnográficas define al chamán como un miembro de su comunidad, al que se considera facultado para mediar entre ésta y los dioses: para lograrlo, debe entrar en un estado de trance, el cuál es inducido, entre otras cosas, por la ingesta o inhalación de las sustancias psicoactivas. Considera que las figuras de perfil serían chamanes debido a que identifica en ellas algunos de los efectos externos que el consumo de alucinógenos produce en el cuerpo humano (Berenguer 1987, 2000). Los efectos que reconoce, contorsión corporal generalizada y rostro volteado hacia arriba, provienen de relatos etnográficos referidos puntualmente a la inhalación de plantas psicoactivas en tribus amazónicas. En opinión del autor, las figuras de perfil de la Gran Portada y de las superficies de otros ejemplares líticos cumplirían con ambas características, ya que algunas miran hacia el cielo y todas son representadas semi-arrodilladas, postura que Berenguer interpreta como evidencia de contorsión (Berenguer 1987, 2000).

Concuerda con Cook en que las figuras de perfil plasmadas en los dinteles de Kantatayita (véase fig. 13) y Calle Linares (véase fig. 14) representarían a un mismo personaje, pero a diferencia de dicha autora, los interpreta como chamanes-sacrificadores. De acuerdo con ello, plantea que por un lado los atributos de la

decapitación representados de manera manifiesta en el caso de Kantatayita evidenciarían su rol de sacrificador, por otro lado, su posición corporal y sus emanaciones bucales, interpretadas como señales del vuelo extático y del vómito provocados respectivamente por la ingesta de plantas psicoactivas, revelarían su naturaleza chamánica. Aunque no explicita sus argumentos, Berenguer sostiene buscando respaldar su planteamiento, que tanto en Tiwanaku como en las demás sociedades prehispánicas del área circun-Titicaca el chamanismo estuvo estrechamente relacionado con el sacrificio humano. Sobre los chamanes-sacrificadores del dintel de Kantatayita, afirma lo siguiente:

“Los seis individuos que aparecen convergiendo hacia el centro del dintel de Kantatayita, proclaman mediante su posición “en vuelo” y sus emanaciones bucales, que son chamanes en estado de éxtasis por el consumo de sustancias alucinógenas. Todos poseen largos apéndices nasales, como indicando la vía por la cual consumían la sustancia. Por otra parte, el hacha y la cabeza cortada que llevan en las manos, delatan su condición de sacrificadores” (Berenguer 2000, p. 32).

Siguiendo la línea de Rowe (1946, 1960), Johan Reinhard (1991) plantea que *la* Figura Frontal con Báculos habría sido un dios del clima. No obstante lo anterior, se distancia de su predecesor al no asociarla con las figuras de *Illapa* o *Tunupa*: en su opinión, estas dos últimas deidades habrían surgido sólo bajo el imperio incaico y en un intento del Estado por aunar a las numerosas deidades locales del clima. Su interpretación sobre la identidad de la Figura Frontal con Báculos se sustenta en el análisis de información

cronística referida a las creencias de diversos señoríos del área centro-sur andina en tiempos incaicos, y en los resultados de distintas investigaciones etnográficas realizadas en el transcurso del siglo XX entre comunidades del área circun-Titicaca. El autor sostiene que los datos etnohistóricos evidencian que al momento de la llegada de los españoles la mayoría de las creencias religiosas locales giraban en torno a las montañas, lugar de residencia de los dioses del clima. En concordancia con Reinhard y los cronistas citados por él, quienes los refieren indistintamente como “dioses del clima” o “dioses de la montaña”, en adelante utilizaré ambas denominaciones. Citando a Cieza, Ávila y Guamán Poma, el autor afirma que las montañas *Coropuna*, *Pariakaka*, *Ausangate* y *Catequil* eran consideradas las deidades más poderosas de las zonas sur, oeste, sureste y norte del actual territorio peruano. Para el área circun-Titicaca en particular, Reinhard plantea a partir de la información registrada por Calancha y Cabeza de Vaca, que el *Illimani* y el *Wayna Potosí* fueron las deidades más ampliamente veneradas.

La información etnográfica revisada por el autor revela que entre las comunidades del área cirun-Tititaca las deidades de la montaña continúan ocupando el primer lugar en cuanto a importancia. Del mismo modo que en tiempos prehispánicos, su preponderancia se explica por su facultad de controlar el clima. En opinión del autor, esta asociación entre montaña y clima está dada por el hecho de que los fenómenos meteorológicos como la lluvia, las nubes, la nieve, el trueno y el relámpago frecuentemente se originan entre o sobre sus picos más altos. Ahora bien, ¿por qué es tan importante el control del clima? Una fuerte alteración en el curso de los fenómenos



meteorológicos –un período de bajas temperaturas, de fuertes vientos, de sequía, granizadas o de excesivas lluvias y/o nevazones– perjudica seriamente a las cosechas, y de mantenerse en el tiempo, puede incluso a llegar a amenazar la existencia misma de las comunidades, siendo éstas esencialmente agrícolas. Reinhard lo expresa de la siguiente manera, refiriéndose al caso particular de la zona norte del altiplano:

“El clima ha sido una de las preocupaciones primordiales de los lugareños de esta región, pues las tormentas de granizo han destruido completamente los cultivos de comunidades enteras, las heladas han matado al ganado y los cultivos, y violentas tormentas eléctricas han matado personas. Difícilmente una temporada de lluvia pasa sin que muera gente y ganado en la región” (Reinhard 2012, p. 65).<sup>38</sup>

Debido a lo anterior, no es sorprendente que en las comunidades de la región la mayoría de las ceremonias tengan que ver con el control de los fenómenos meteorológicos. En diferentes puntos de la montaña llamada *Kapia*, ubicada al sur de Copacabana, Reinhard observó centenares de pequeños altares realizados en honor a las montañas *Illampu* e *Illimani* con el fin de asegurar la lluvia, y por ende, la fertilidad de los cultivos. Aunque jerárquicamente inferior, el *Kapia* es considerado una poderosa deidad que controla el clima a nivel local. Prueba de su importancia es que, según los informantes del autor,

---

<sup>38</sup> La periodicidad de las tormentas eléctricas en temporada lluviosa se ve reflejada en el hecho de que, según el autor, actualmente en varios pueblos cercanos a Tiwanaku, los especialistas rituales son aquellos individuos que sobrevivieron al golpe de un rayo. Se cree que fueron escogidos por los dioses de la montaña para ser los *yatiris* de su comunidad (Reinhard 1990, 1991, 2012).

hasta los años ochenta se habrían realizado sacrificios humanos en su honor. En la Isla del Sol, ubicada relativamente cerca de Copacabana, Reinhard afirma haber presenciado ofrendas destinadas a venerar a los dioses de la montaña para que éstos “protejan a los cultivos del granizo, de las heladas, de la lluvia excesiva y de la sequía” (Reinhard 1991, p. 14). Del mismo modo que en el *Kapia*, la mayoría de estas ofrendas estaban destinadas al *Illampu* y al *Illimani*, consideradas por los locales como los dioses supremos y dueños de la tierra. El *Sajama*, un alto pico nevado ubicado hacia el sur, ocupaba entre los pobladores de la isla el tercer lugar en cuanto a jerarquía. A partir de los registros realizados por Bastien (1978) y Oblitas (1978) entre los *Kallawayas*, el autor sostiene que el culto a la montaña es también preponderante en la zona norte del lago Titicaca; del mismo modo que en los lugares mencionados hasta aquí, se les atribuye el control de los fenómenos meteorológicos y tanto el *Illampu* como el *Illimani* son consideradas las deidades más poderosas. Ahora bien, para estas comunidades el vínculo de las montañas con la vida y la muerte alcanza una dimensión distinta, pues se cree que tanto los humanos como los animales se originaron en ellas y que al morir retornan a las montañas.

En Tiwanaku y sus inmediaciones Reinhard constata la misma situación. Observa que en las cimas de los cerros cercanos, principalmente en aquellos que conforman la cadena de montañas bajas ubicada hacia el norte del sitio, la población local ofrenda para propiciar lluvia: a las montañas más altas de la región: *Illimani*, *Illampu* y *Mururata*. En cuanto a los macizos locales, registra que el *Quena Chita* y el *Chilla*, ambos ubicados al sur del

sitio, reciben ofrendas en períodos de sequía. Por otra parte el autor cita a Girault (1988), quien además de registrar que las montañas *Quimsachata*, *Antajawa*, *Illimani*, *Illampu* y *Wayna Potosí* son consideradas por los habitantes de Tiwanaku como el lugar de residencia de los cinco “espíritus” más poderosos de la región; agrega que el Akapana y las montañas más bajas del sector serían concebidas como la residencia de “espíritus” de menor poder (Reinhard 1991, p. 18).<sup>39</sup> En relación con el Akapana, Reinhard menciona el registro de Bandelier quien a principios del siglo XX fue testigo de cómo la población local intercambiaba frutas y toda clase de figuras en miniatura en la cima del edificio. Este autor sostiene que esta costumbre continua llevándose a cabo en distintos lugares del área y explica que tiene por objeto agasajar a los dioses de la montaña para conseguir buen clima, prosperidad y fertilidad de los cultivos y animales (Reinhard 1991, p. 28). Con esta información cronística y etnográfica en mente, Reinhard concluye lo siguiente:

“La figura antropomórfica felina de los báculos puede ser interpretada como representación de una deidad que controlaba fenómenos meteorológicos y por lo tanto también la fertilidad de las plantas y de los animales. En base a datos históricos y etnográficos disponibles –a su vez fundados en coherentes principios ecológicos con respecto a los fenómenos meteorológicos, es razonable la hipótesis de que esta deidad (o deidades) residía en las altas montañas de la región” (Reinhard 1991, p. 49).

---

<sup>39</sup> Adicionalmente, Reinhard estudia el emplazamiento de Tiwanaku y llega a la conclusión de que su elección no fue casual: exactamente hacia el norte está el *Illampu*, hacia el sur el *Sajama*, hacia el este el *Illimani* y hacia el oeste el lago Titicaca; dicho de otro modo, Tiwanaku está emplazado justo en el medio de cuatro poderosas deidades vinculadas con la fertilidad.

En opinión del autor, respaldan esta interpretación los registros realizados por Tierney (1989) y Morote (1956). Mientras que el primero menciona que un *yatiri* de la zona identificó a la figura central de la Gran Portada como a un dios de la montaña, el segundo sostiene que en ciertas comunidades de la zona central del Perú se cree que las deidades del clima tienen forma humana. Adicionalmente, y buscando debilitar la hipótesis que sostiene que estaríamos ante un dios solar, expresa lo siguiente:

“...Se dice poco en los recuentos históricos sobre el culto del sol en la región del lago Titikaka anterior a los inkas (quienes trajeron su culto estatal al sol) y juega un rol menor en el altiplano hoy. Comparado al culto a deidades del clima y de la montaña, el culto al sol era –y es– de segunda importancia” (Reinhard 1991, p. 43).

Reinhard busca apoyo para su propuesta desde el análisis iconográfico de la Figura Frontal con Báculos de la Gran Portada. En primer lugar, se refiere a sus cetros, y sostiene que en ciertas comunidades andinas actuales los báculos son considerados indistintamente símbolos de autoridad y de las deidades de la montaña. En segundo lugar, y del mismo modo que Posnansky, propone que el motivo escalonado sobre el cual se la representa simbolizaría a un macizo. Respalda esta idea en las informaciones proporcionadas por Bennett y Bastien sobre el motivo: “Bennett observó que en Tiwanaku el pueblo lo consideraba simbólico de las montañas. Los kallawayas ven el

signo de tres gradas como representación de tres diferentes niveles de una montaña” (Reinhard 1991, p. 43). En tercer lugar, basándose en información etnográfica recabada entre comunidades indígenas asentadas en las cercanías del lago Titicaca, plantea contrariamente a Demarest que los “discos” en los que rematan algunos de los apéndices que rodean el rostro de la Figura Frontal corresponderían a una convención iconográfica utilizada para representar a los lagos (Reinhard 1991, p. 43). En cuanto al adorno ocular, considera que los círculos ubicados bajo los ojos de la Figura Frontal representarían surcos de lágrimas, los que a su vez podrían estar haciendo referencia al control de la lluvia ejercido por las deidades de la montaña. Agrega en este punto que la asociación entre lágrimas y lluvia ha sido un tema constante en el mundo andino, y que se puede apreciar tanto en las fuentes etnohistóricas como etnográficas contemporáneas. En quinto lugar, interpreta como “cabezas trofeo” a las cabezas que cuelgan de la cintura y brazos de la Figura Frontal, lo que sumado a los sacrificios humanos mencionados anteriormente, respaldaría la idea de que estaríamos ante una deidad vinculada al control del clima y a la montaña.

Finalmente, el autor se refiere a las cabezas de felinos y pájaros asociadas a la Figura Frontal con Báculos. Considerando numerosos estudios etnográficos relativos a diversas comunidades del mundo andino, Reinhard sostiene que estos dos animales son sistemáticamente asociados a las deidades que controlan los fenómenos meteorológicos. Dependiendo del lugar, el felino –ya sea puma, jaguar o gato montés– es considerado como la mascota, el guardián, el mensajero y/o la encarnación de las deidades de la

montaña. ¿Por qué el felino? Probablemente debido a que son los animales terrestres más fuertes –por lo menos en el caso del puma y el jaguar–, porque su rugido puede asociarse al trueno y son fundamentalmente nocturnos, “momento en el que también se cree que las deidades de la montaña son especialmente activas” (Reinhard 1991, p. 46). No obstante lo anterior, Reinhard no descarta que el felino representado en la iconografía tiwanakota haya sido un felino sobrenatural, similar tal vez al *Ccoa*; distintas comunidades quechua creen que los dioses de la montaña son asistidos por este felino, capaz de volar y de lanzar relámpagos por los ojos, de escupir granizo, de rugir truenos y de orinar lluvia. Del mismo modo que los felinos, los pájaros también son considerados como mensajeros –suele interpretarse la presencia de cóndores como una señal de que las precipitaciones se aproximan– y/o manifestaciones de los dioses del clima –suele creerse que los dioses de la montaña se transforman en pájaros para comunicarse con los especialistas religiosos. Vemos así, que su interpretación es absolutamente contraria a la propuesta por Valcárcel, quien como se mencionó más arriba, vincula tanto al felino como al pájaro, con el sol (1959).

De manera similar a Reinhard, Alan Kolata (1993, 2004) considera que la iconografía de Tiwanaku tiene que ver con los conceptos de fertilidad y abundancia agrícola. En su caso, esta idea surge como resultado del análisis que realiza en torno al Akapana, plataforma a la que interpreta como el principal santuario del sitio. Kolata constató que el relleno de las terrazas superiores del edificio estaba conformado por capas de arcilla intercaladas con delgadas capas de guijarros de color verde-azulado. Adicionalmente –y

tal como fue observado tempranamente por Posnansky–, advirtió la existencia de grandes cantidades de las mismas piedrecillas diseminadas en su cima. Tras descartar que tuvieran una función estructural, Kolata sostiene que su presencia tuvo una razón de ser simbólica, relacionada con su lugar de procedencia –la cordillera de *Quimsachata*, ubicada al sur de Tiwanaku– y con su particular color:

“Creo que los arquitectos del Akapana seleccionaron esta grava para incluirla en la estructura precisamente por sus potentes asociaciones simbólicas con las montañas sagradas de la cordillera de Quimsachata, que fueron importantes puntos espirituales de referencia, o huacas, para la gente de Tiwanaku. Esta grava fue, literalmente, como parte de la Santa Cruz, impregnada de la esencia espiritual de las huacas de montaña. Además, el exótico color verde de estas piedras transmite una asociación con los manantiales, los arroyos y las aguas subterráneas que tienen su origen en esta cordillera. La grava no solo es del color del agua, sino que es llevada a las amplias llanuras del valle de Tiwanaku dentro de estos mismos arroyos superficiales y corrientes subterráneas que suministran agua dulce a la mayor parte del valle. Esta grava verde condensó la esencia simbólica de dos elementos sagrados en Tiwanaku: las montañas y el agua” (Kolata 1993, p. 109. La traducción es mía).

Para Kolata, el carácter sagrado del *Quimsachata* se explica precisamente, en el nivel más primario, por su vínculo con el agua. Relata que hasta el día de hoy, durante la temporada lluviosa, grandes bancos de nubes negras se reúnen casi a diario sobre sus

picos generando lluvias torrenciales, truenos, relámpagos y granizo. Luego de barrer violentamente las laderas de la montaña, el agua llega al valle de Tiwanaku y recarga su acuífero, asegurando con ello que sus habitantes tengan acceso a agua dulce. A raíz de lo anterior, Kolata sostiene que la suerte de los campos agrícolas instalados por los tiwanakotas en el valle estuvo absolutamente ligada a las lluvias de este período. Así, plantea que el *Quimsachata* y las montañas en general eran sagradas porque se las consideraba la fuente del agua que posibilitaba la subsistencia. Considerando este contexto, el autor explica la presencia de los guijarros en el Akapana afirmando que esta plataforma fue construida imitando al *Quimsachata*, y que por lo tanto, habría sido concebida como la montaña sagrada de Tiwanaku, símbolo de fertilidad y abundancia agrícola (Kolata 1993, 2004). En su opinión, el sistema de drenaje del Akapana respaldaría esta idea. Como se mencionó en el capítulo anterior, la base del edificio se construyó a partir de la superposición de seis terrazas en cuya cima se emplazó un patio hundido conectado a un complejo sistema de drenaje interior, destinado a canalizar el agua procedente de las lluvias. Las canaletas de este sistema emergían en distintos puntos de la fachada, cubriéndola parcialmente de agua cada vez que llovía (Kolata y Ponce 1992, Kolata 1993). Una vez que el agua terminaba su recorrido por dentro de la estructura del edificio, era dirigida hacia un extenso sistema de desagüe subterráneo – instalado a tres o cuatro metros de profundidad– cuya función era sacar el agua del centro cívico y ceremonial de la ciudad hacia el río Tiwanaku. Del mismo modo que en el Akapana, el agua que corre por las laderas del Quimsachata en caso de lluvia no lo hace de manera directa, sino que entra constantemente en arroyos subterráneos para



volver a salir a la superficie más abajo en la pendiente: “las peculiaridades de la geología de la montaña y el poder erosivo del agua se combinan para crear esta alternancia natural entre corrientes subterráneas y superficiales” (Kolata 1993, p. 116).

Si el principal “santuario” del sitio fue concebido como una montaña sagrada vinculada a la fertilidad y a la abundancia agrícola, es lógico suponer que las principales deidades de Tiwanaku tuvieron que ver con los mismos conceptos. Es desde esta perspectiva que Kolata interpreta al repertorio iconográfico tiwanakota. En primer lugar, pese a que no profundiza en sus características o facultades, sostiene que la Figura Frontal con Báculos personificó a las fuerzas naturales que inciden directamente, tanto positiva como negativamente, en la producción agrícola del altiplano: el sol, el viento, la lluvia y el granizo (Kolata 1993, p. 248). En cuanto a sus atributos, propone que una “máscara solar” cubriría su rostro, y a raíz de la “honda” y “estólica” que sostiene en sus manos, afirma que estaría vestido con un atuendo de guerra. Adicionalmente, sospecha que el motivo escalonado ubicado bajo sus pies podría ser el Puma Punku, pues cree que la estructura en cuestión fue el lugar original de la Gran Portada. De este modo, aunque su interpretación se asemeja a la de Reinhard (1991), al mismo tiempo se distancia de ella y se acerca a la de Demarest (1981) al atribuirle a la Figura Frontal facultades relacionadas con el sol. Aunque no se refiere a la identidad de las figuras de perfil y tampoco a la de los once rostros radiados frontales, los describe y propone que estos últimos llevarían la misma máscara solar que la Figura Frontal con Báculos.

Kolata también hace referencia a los monolitos. Pese a que no explicita por qué,

considera que representan a los ancestros de la élite gobernante, e interpreta a los motivos que sostienen en las manos como a un kero y un “objeto parecido a un cetro”. En el caso puntual de las imágenes plasmadas en la superficie del monolito Bennett, interpreta a dos de sus figuras como camélidos y a algunos de sus motivos como plantas (“varias de las figuras de la estela de Bennett están claramente asociadas con plantas con flores, sobre todo la figura humana central cuyos pies se transforman en plantas”) (Kolata, 1993, p. 135. La traducción es mía). A raíz de lo anterior, el autor propone que las imágenes del monolito Bennett habrían codificado el “conocimiento esotérico” que la élite gobernante manejaba sobre las relaciones complementarias existentes entre agricultura y pastoreo, los dos pilares de la economía tiwanakota y fuentes de su poder (Kolata 1993, p. 141).

Finalmente, el autor aborda a los *chachapumas*, planteando que además de presentar una cabeza cortada y/o una herramienta cortante asociada, se lo representa además con una máscara de felino y en posición sedente. En su opinión, estaríamos ante la imagen de un sacerdote-guerrero perteneciente a la élite tiwanakota, quien sería responsable de la ejecución de los sacrificios humanos.<sup>40</sup> En la esquina noreste del Akapana, a nivel de las

---

<sup>40</sup> Reconoce al mismo personaje en la decoración de la superficie de numerosas cerámicas descubiertas por su equipo en un caché dispuesto en la esquina noreste del Akapana, a nivel de las fundaciones del edificio y en la primera terraza. En ellas, el personaje con atributos de la decapitación sería ilustrado “danzando”, con una máscara de puma o de cóndor cubriéndole el rostro, y con “cabezas trofeo” pendiendo de distintos puntos de su atuendo. Las cabezas antropomorfas de perfil que pintadas al interior de bandas horizontales adornan la superficie de numerosos keros, constituyen para Kolata un segundo grupo de imágenes que hace alusión al sacrificio. Este patrón decorativo aparece en varios de los keros hallados en el caché, y es interpretado por el autor como la representación de las “cabezas trofeo” decapitadas por los “sacerdotes-guerreros”. Concluye afirmando que dentro del repertorio iconográfico tiwanakota las imágenes que aluden a la decapitación son numerosas y representadas en diversos soportes: “Si juzgamos por el testimonio del estado del arte, las élites de Tiwanaku estaban obsesionadas con la

fundaciones y de la primera terraza, fueron exhumados 21 cuerpos humanos: 18 de ellos no tenían cráneo y los restos de 20 fueron identificados como pertenecientes a individuos masculinos de entre 17 y 39 años de edad. Las características de este hallazgo –género, rango etario, ausencia de cráneos y su vínculo con cerámicas cuya iconografía gira en torno a la figura del “sacerdote-guerrero” y a la “cabeza trofeo”– llevan a Kolata a proponer que estaríamos ante los cuerpos de guerreros enemigos vencidos en combate, y que por ende, la decapitación observada a nivel iconográfico sería el reflejo de una práctica real y celebrada recurrentemente entre los tiwanakotas. Como respaldo de lo anterior, el autor menciona el hallazgo de cráneos cortados y pulidos en distintos puntos del sitio, a los que en base a una analogía etnohistórica interpreta de la misma manera que a los cuerpos asociados al edificio:

“Se han encontrado cráneos cortados y pulidos en excavaciones en Tiwanaku, dejando pocas dudas de que la práctica de tomar cabezas en la batalla como trofeos fue un elemento simbólico central de la guerra y del sacrificio ritual en Tiwanaku. Sabemos que el Inca tomaba cabezas en la batalla y que luego transformaba los cráneos de los guerreros enemigos particularmente importantes en macabros vasos utilizados para celebrar la victoria. No es de extrañar que la gente de Tiwanaku adhiriera a prácticas similares” (Kolata 1993, p. 125. La traducción es mía).

---

decapitación y con la exhibición ritual de cabezas cortadas. Imágenes sombrías de decapitación abundan en el arte de Tiwanaku” (Kolata 1993, p. 126. La traducción es mía).

Pese a lo anterior, Kolata afirma que el acto de decapitar al enemigo no debe ser entendido exclusivamente como una expresión de subyugación. Considerando el vínculo que diferentes relatos etnográficos establecen entre los muertos y el crecimiento vegetal, coincide con Valcárcel (1959) y Cook (2013), afirmando que para los tiwanakotas la muerte también debió haber estado asociada a la idea de fertilidad:

“Durante siglos, los aymaras han mantenido la creencia de que los muertos enterrados empujan hacia arriba las papas que alimentan a los vivos. Desde esta perspectiva, los muertos nunca mueren; continúan siendo miembros esenciales de la comunidad de los vivos. El sustento de los vivos depende de los muertos...”

(Kolata 2004, p. 111. La traducción es mía).

Teniendo en consideración lo anterior, los cuerpos sacrificados y enterrados en la esquina noreste del Akapana respaldarían el planteamiento de Kolata de que el edificio fue un símbolo de fertilidad y abundancia agrícola (Kolata 1993, 2004), y a su vez le otorgarían un sentido a sus muertes: garantizar la fertilidad y la abundancia necesarias para la subsistencia de la comunidad (Kolata 2004).

De manera rupturista, Krzysztof Makowski (2001b, 2001c, 2009) sostiene que la Figura Frontal con Báculos representaría no a una sino a varias deidades. Sustenta su propuesta en el hecho de que las figuras frontales plasmadas en distintos soportes presentan variaciones en algunos de los atributos que los acompañan. En opinión del autor, estas variaciones revelarían las identidades múltiples del personaje, de hecho, considera que

serían algo así como los rasgos particulares de la personalidad de cada una de ellas. Para explicar su propuesta, recurre a la siguiente analogía:

“Las convenciones de Tiwanaku se pueden comparar con las de la iconografía paleocristiana o bizantina. Al igual que los santos de esas tradiciones, las deidades más importantes de Tiwanaku fueron representadas frontalmente, con halos rodeando sus rostros, y todas se parecían entre sí. No obstante, del mismo modo que con las imágenes de San Pedro, San Juan o San Mateo, la identidad de cada una se puede discernir mediante el estudio comparativo de los detalles secundarios que aluden al carácter, al poder o a episodios relevantes de la historia del personaje” (Makowski 2009, p. 133. La traducción es mía).

Tras afirmar que no existen evidencias empíricas sólidas para continuar planteando que la Figura Frontal con Báculos representaría siempre al mismo ser sobrenatural, describe aquellas de la Gran Portada, Puerta de la Luna, bloque de Llojeta y las de los monolitos Ponce, Bennett, Kochamama e Ídolo del Sol, resaltando sus similitudes y diferencias. Dentro de esto, profundiza en la imaginería de la Gran Portada y de los monolitos Ponce y Bennett, y como veremos a continuación, interpreta a sus respectivas figuras frontales.

Del mismo modo que Posnansky, Makowski considera que las imágenes de la Gran Portada expresan en conjunto un complejo calendario donde la Figura Frontal con Báculos y los rostros radiados frontales representarían al sol en los distintos meses del año. Pese a lo anterior, la interpretación del autor se distancia de la de Posnansky en el hecho de que los meses solsticiales constituyen el eje de su sistema calendárico:

“...La Gran imagen personificaría el mes solsticial de la estación húmeda (diciembre), mientras que la cara central del friso sería símbolo del mes solsticial de la estación seca (junio). Las caras radiantes con los trompeteros remitirían a los meses equinocciales que anuncian el fin y el inicio de la estación húmeda: el equinoccio de primavera (septiembre), a la izquierda, y el equinoccio de otoño (marzo), a la derecha. El trompetero anunciaría de este modo el inicio y fin de la temporada de lluvias” (Makowski 2001b, p. 87).

Pese a la seguridad con la que identifica a los meses solsticiales y equinocciales en la imagen, el autor no presenta los argumentos que sostienen su interpretación. Sucede lo mismo con los restantes meses del año: observa que los cuatro rostros dispuestos en la parte superior del meandro, entre los meses solsticiales y equinocciales, presentan asociado un arco bicéfalo o un pájaro de perfil, y que el motivo escalonado sobre el cual se ubican remata en cabezas ornitomorfas; los cinco rostros radiados dispuestos en la parte inferior del meandro, por su parte, enseñan cabezas de pez o un ser sobrenatural híbrido ave-pez, y sus motivos escalonados terminan en cabezas de felino (véanse figs. 8 y 15).<sup>41</sup> Sin explicitar por qué, Makowski plantea del mismo modo que Posnansky que estos atributos hacen referencia a los fenómenos atmosféricos acontecidos en cada mes, y que al mismo tiempo, revelan que los rostros radiados ubicados en la mitad superior del meandro corresponderían a los meses de la estación seca, mientras que los de la mitad inferior a los de la estación lluviosa.

---

<sup>41</sup> En el texto original, el autor comete el error de intercambiar “superior” con “inferior”. Suponiendo que se trata de una equivocación accidental, aquí fue corregido.

En cuanto a la Figura Frontal con Báculos ubicada en la espalda del monolito Ponce (fig. 18), el autor sostiene que también representa a una deidad solar, precisamente en base a las similitudes que identifica entre sus personajes y los de la Gran Portada, a saber, las figuras frontales sostienen cetros, los apéndices que rodean sus rostros rematan igualmente en cabezas de felino y en círculos concéntricos, y en ambos casos fueron representadas figuras de perfil con cabeza humana y ornitomorfa. No obstante lo anterior, Makowski detecta también ciertas diferencias entre ellos: en el monolito Ponce la Figura Frontal con Báculos no está ubicada sobre un motivo escalonado, el número de sus apéndices es menor (catorce en lugar de veinticuatro), las figuras de perfil le dan la espalda, y algunas de ellas tienen cabeza de felino y de pez (Makowski, 2009). Estas diferencias son interpretadas por el autor como señales de que estaríamos ante una deidad solar de menor jerarquía y con facultades distintas; mientras que la orientación de las figuras de perfil y la ausencia del motivo escalonado indicarían su posición jerárquica inferior, la presencia de personajes con rasgos de felino y de pez revelarían sus diferentes atribuciones (lamentablemente no explicita en qué consistirían estas últimas).

Según Makowski, la Figura Frontal con Báculos ubicada en la espalda del monolito Bennett (véase fig. 11) representó a una antigua versión de *Viracocha*, a quien describe como “el señor de las aguas subterráneas, el que da vida a la tierra y el que recorre todos los años el camino trazado por la vía láctea” (Makowski 2009, p. 156). Es decir, según su planteamiento, las facultades de *Viracocha* tendrían que ver principalmente con el concepto de fertilidad. Esta interpretación sobre la identidad de la Figura Frontal con

Báculos surge como resultado del análisis que el autor realiza sobre algunas de las figuras y motivos que lo acompañan recubriendo la superficie del monolito. Por una parte, se concentra en tres de los motivos que se asocian directamente al personaje frontal, y a los que debido a sus características formales interpreta como a plantas: el primero, tal como observó Kolata (1993), emerge de sus pies; el segundo reemplaza a los cetros que en otras representaciones la figura suele sostener en sus manos; el tercero surge desde la frente de dos de los cuatro rostros radiados que la rodean y que el autor identifica como a sus abreviaciones (véase fig. 11). En segunda instancia, Makowski se detiene en las figuras de perfil dibujadas por Bennett (1934) décadas atrás (véanse figs. 6a y b); mientras que interpreta a la primera de ellas como a un camélido del mismo modo que Bennett y Kolata (véase fig. 6a); propone que la segunda sería un caracol sobrenatural (véase fig. 6b). Ahora bien, ¿qué tendrían que ver estos dos animales con el concepto de fertilidad que le atribuye a *Viracocha*? En su opinión, el camélido del monolito Bennett podría ser una versión ancestral del camélido sobrenatural mencionado tanto en los mitos coloniales de la zona Huarochirí como en los relatos etnográficos recogidos durante el siglo XX en la región cusqueña. En ambos contextos, este ser sobrenatural es asociado a las estrellas y se lo considera el responsable del fluir de las aguas en la vía láctea, el “río celestial”. Adicionalmente, y coincidiendo una vez más con Bennett y Kolata, Makowski plantea que los camélidos del monolito llevan una planta en forma de candelabro sobre el lomo, situación que reforzaría su vínculo con la fertilidad, y a su vez respaldaría su sospecha acerca de la identidad estelar de la figura. El caracol, por su parte, se asociaría también al concepto en cuestión por el hecho de



que, según el autor, su comportamiento es capaz de reflejar con precisión los cambios ambientales relacionados con la humedad.

En relación con las figuras de perfil representadas en la Gran Portada, en los monolitos Ponce y Bennett, Makowski propone que representarían a los antepasados míticos de los habitantes de Tiwanaku, y considera que cada una de las cinco variantes que identifica – con cabeza humana, de pájaro, de felino, de pez y de caracol, respectivamente – correspondería a un linaje determinado. En el caso particular de los monolitos, sostiene que las relaciones de poder existentes entre los miembros de estos cinco grupos se verían reflejadas en la cantidad de personajes de cada linaje que fueron representados y en su ubicación respecto de la figura principal. En cuanto a la Gran Portada, no se refiere a la relación que estos antepasados míticos habrían tenido con el sistema calendárico supuestamente expresado en el resto de las figuras y motivos del friso.

Finalmente, Makowski especula sobre la identidad de los personajes en bulto plasmados en los monolitos; sostiene que bien podrían ser reyes, sacerdotes supremos o ancestros divinizados del mismo modo que las figuras de perfil, y añade que los surcos de lágrimas que les son característicos indicarían sobrenaturalidad, ya sea porque los personajes poseían un estatus sobrenatural, o porque lo adquirirían momentáneamente en el contexto de una ceremonia determinada de la cual formaban parte (Makowski 2001).

Tom Zuidema (2005), por su parte, también propone una interpretación calendárica para las figuras y motivos de la Gran Portada. Pese a estar consciente de la distancia temporal existente entre los desarrollos Inca y Tiwanaku, asegura que ambas sociedades utilizaron

el mismo calendario solar de doce meses y de 30 o 31 días; así lo revelaría la iconografía de un textil Wari sin procedencia conocida (fig. 19). Como puede verse en la imagen, dicho textil se conforma por las siguientes figuras y motivos: 360 círculos concéntricos en la pampa, y en los bordes 24 figuras frontales con báculos y 122 rostros frontales en miniatura ubicados bajo estas últimas. En opinión de Zuidema, cada uno de los 360 círculos representaría un día del año, y las doce figuras frontales con báculos ubicadas en cada borde simbolizarían al sol en cada uno de los meses del año. Ahora bien, no queda claro en base a qué criterio el autor considera a la totalidad de los círculos concéntricos del textil cuando se trata de los días del año, mientras que cuando se refiere a los meses omite a 12 de las 24 figuras frontales con báculos representadas en la pieza. En una lectura alternativa de la imaginería de este textil, el autor se concentra en las figuras inscritas en uno de sus bordes, proponiendo que cada una de sus doce figuras frontales y que cada uno de sus 61 rostros frontales representarían períodos de cinco días, lo cual daría un total de 365 días (12 figuras frontales + 61 rostros frontales = 73, y  $73 \times 5 \text{ días} = 365 \text{ días}$ ). Lamentablemente, en base a la exposición del autor, no queda claro por qué cada una de las figuras mencionadas podría ser entendida como un período de 5 días, ni tampoco cuál de las dos lecturas calendáricas que propone (la de 360 o la de 365 días) es la que habría que considerar.

En cuanto al carácter del sistema calendárico supuesto para la Gran Portada, Zuidema coincide con Makowski identificando a la Figura Frontal con Báculos, y al Rostro Radiado ubicado bajo ella, como al sol de los meses de Diciembre y Junio respectivamente. Sin embargo, al mismo tiempo se distancia de Makowski al afirmar

que ambas figuras representarían específicamente al sol del día 21 de cada uno de los meses señalados más arriba, fechas en las que suceden los solsticios de verano e invierno en el hemisferio sur. Para justificar su interpretación sobre la Figura Frontal con Báculos, recurre nuevamente al mundo incaico: propone que inmortalizaría al sol del 21 de diciembre porque esa es la fecha en que se celebraba el *Capac Raymi*, la principal fiesta realizada por los incas para venerar al sol. Agrega además a modo de respaldo, que en las ilustraciones de Guaman Poma el sol del *Capac Raymi* es representado en un tamaño muchísimo mayor al de los soles de los restantes meses y fiestas del año, situación que coincide con la falta de proporción existente entre *la* Figura Frontal con Báculos y los rostros radiados frontales de la Gran Portada. En relación con los otros diez rostros radiados frontales, Zuidema los interpreta del mismo modo que Posnansky y Makowski, es decir, como las representaciones de los demás meses del año. Las figuras de perfil, por su parte, simbolizarían a los treinta días que conforman los meses del año; vemos así, que aun cuando no las asocia como Posnansky exclusivamente al mes que identifica en la Figura Frontal, si coincide con aquel al considerar sólo a 30 de las 48 figuras de perfil representadas en el friso.

De manera novedosa, Zuidema también propone una interpretación calendárica para las figuras y motivos que decoran la superficie del monolito Bennett (véase fig. 11). En primera instancia, lo relaciona con un calendario por el hecho de que las piernas de la escultura en bulto están cubiertas por 182 círculos concéntricos a los que considera, como vimos en el caso del textil Wari, como la convención iconográfica existente para

representar a los días. En su opinión, este número de círculos concéntricos no sería casual: indicaría de manera casi exacta la mitad de los días de un año ( $365 / 2 = 182,5$ ). Tal como puede apreciarse en la figura 19, adicionalmente clasifica a las figuras y motivos representados en el monolito en cuatro categorías o “registros” distintos, y establece una comparación entre ellos y las cuatro bandas horizontales en las que en su opinión se distribuyen las imágenes del friso de la Gran Portada (tres de ellas corresponderían a las figuras de perfil, y la cuarta al meandro y a los rostros radiados de la parte inferior del friso; no queda claro a qué nivel pertenecería la Figura Frontal con Báculos).

El primero de estos “registros” –indicado en la figura 19 con los colores rosado y naranja– corresponde al adorno cefálico del monolito y en opinión de Zuidema está conformado por cinco figuras, tres “humanas” y dos “animales”, “del mismo modo que en la Portada”. En este punto no puedo dejar de mencionar que, observando la imagen salta de inmediato a la vista que las figuras son siete en lugar de cinco, y que de las cuatro con rostro animal, solo dos presentan cabeza ornitomorfa como en la Gran Portada. El segundo “registro” –indicado con los colores púrpura y verde– se aprecian tres figuras de perfil con cabeza de pájaro y dos con cabeza humana. Sin explicitar por qué, el autor plantea que este “registro” correspondería a la segunda fila de la Gran Portada, segunda fila en la que sólo se observan figuras de perfil con cabeza ornitomorfa. El tercer “registro” –en amarillo y azul en la imagen– incluye a doce figuras, cada una de ellas señalada con un número: seis personajes de perfil “corriendo”

(números 2, 3, 4, 10, 11 y 12), cuatro rostros frontales radiados (números 5, 6, 8 y 9), una figura con forma de cetro (número 1) y una Figura Frontal de cuerpo completo (número 7). El cuarto “registro”, finalmente, corresponde al meandro que con diversos motivos inscritos funciona a modo de faja ventral de la escultura en bulto.

Son los doce personajes del tercer “registro” quienes, en opinión de Zuidema, representarían en conjunto un sistema calendárico. En este caso, la figura indicada con el número 1 sería la que correspondería al sol del solsticio de diciembre. Para respaldar esta idea acude a información etnohistórica. La figura en cuestión –conformada por un vástago central que conecta a dos rostros frontales interpretados por el autor como los rostros de la Figura Frontal con Báculos– también es representada en el pecho del monolito, justo debajo de su collar (indicada en color café en la figura 20). Ahora bien, esta segunda versión se diferencia de la primera al presentar en el espacio comprendido entre los dos rostros frontales un motivo que Zuidema, siguiendo a Knobloch (2000), identifica como vainas de vilca (*Anadenanthera Colubrina*) (véase fig. 6c). Ahora bien, ¿qué tendría que ver esta planta psicoactiva con el sol del solsticio de Diciembre? Entre las definiciones registradas por Bertonio para el vocablo “vilca” aparece la palabra “sol”, mientras que “vilca cuti” es traducido como “solsticio de Diciembre”. A raíz e lo anterior, el autor concluye que en el contexto de las celebraciones del solsticio de verano tuvo que haberse consumido *Anadenanthera Colubrina*, y que por ende, su asociación a la “versión alternativa” de la figura número 1 evidenciaría que ambas representaron al sol del 21 de Diciembre.

Una vez establecido lo anterior, y sin profundizar en sus argumentos, Zuidema le asigna un mes a cada una de las figuras restantes siguiendo el sentido de las agujas del reloj. De este modo, la Figura Frontal de cuerpo completo, a quien reconoce como una variante de la Figura Frontal con Báculos de la Gran Portada, correspondería al sol del solsticio de Junio. ¿Cuál sería la relación de este calendario, plasmado en las doce figuras recién descritas, con los 182 círculos concéntricos que decoran las piernas de la escultura en bulto?, ¿cuál es el significado de las figuras y motivos que decoran la superficie del monolito, y que en su opinión no forman parte de los sistemas calendáricos recién mencionados? Estas son algunas de las preguntas que el análisis de Zuidema deja sin responder.

Considerando lo expuesto hasta aquí, queda en evidencia que las interpretaciones de “los arqueólogos contemporáneos”, del mismo modo que las de sus predecesores, continúan concentrándose en el análisis de la Gran Portada y particularmente en la Figura Frontal con Báculos. Mientras que los ocho autores analizados en este apartado proponen una hipótesis concreta sobre su identidad, solo cinco de ellos se refieren a las figuras de perfil (Demarest, Cook, Berenguer, Makowski y Zuidema), y dos a los rostros radiados frontales (Makowski y Zuidema). No obstante lo anterior, siguiendo la línea trazada por los “primeros arqueólogos”, cinco de los ocho autores analizan la iconografía de por lo menos algún otro ejemplar lítico: Cook se refiere a los dinteles de Kantatayita y Calle Linares; Berenguer a los monolitos Ponce, Bennett, a la estatuilla de Puno y a los mismos dos dinteles que Cook; Kolata al monolito Bennett y a los *chachapumas*;

Makowski a los monolitos Bennett y Ponce, Zuidema al monolito Bennett. Vemos así que el número de ejemplares analizados fue considerablemente ampliado respecto del período anterior.

Volviendo a la Figura Frontal con Báculos de la Gran Portada, las interpretaciones sobre su identidad continúan siendo variadas: Viracocha (Bankes y Demarest); una deidad vinculada a la fertilidad de la tierra y el ganado (Cook); un dios de la montaña o del clima (Reinhard); un ser sobrenatural asociado a las fuerzas de la naturaleza (Kolata); un gobernante (Berenguer); y una deidad solar (Makowski y Zuidema) son las propuestas de los autores aquí analizados. Llama la atención que a pesar de esta aparente heterogeneidad, del mismo modo que Mitre, Stübel y Uhle, Posnansky, Rowe y Valcárcel, cuatro de los ocho “arqueólogos contemporáneos” continúan atribuyéndole a la Figura Frontal con Báculos el control de ciertos fenómenos meteorológicos, independientemente de las diversas interpretaciones que realizan sobre su identidad (Demarest, Cook, Reinhard y Kolata). Por otra parte, queda también en evidencia que los argumentos utilizados por los autores para respaldar sus respectivas hipótesis igualmente provienen en su mayoría de informaciones relativas al mundo incaico (Cook es una excepción). No obstante lo anterior, se observa también que la utilización de la etnografía como una fuente de información válida para estudiar a las sociedades prehispánicas se consolida: mientras que entre los “primeros arqueólogos” sólo tres de los ocho autores recurrieron a ella (Posnansky, Valcárcel y Vivante), entre los “arqueólogos contemporáneos” fue utilizada al momento de interpretar las imágenes de la Gran Portada y/o de otros ejemplares de la litoescultura tiwanakota por seis de los

también ocho investigadores (Demarest, Cook, Berenguer, Reinhard, Kolata y Makowski).

Finalmente, considero importante mencionar que ninguno de los autores incluidos en este capítulo, desde los naturalistas, políticos y viajeros del siglo XIX hasta los arqueólogos contemporáneos, realiza un análisis iconográfico integral de la litoescultura tiwanakota. Bajo “análisis iconográfico integral” entiendo, tal como desarrollé en la introducción de este trabajo, a una investigación que considere el estudio de todas las figuras y motivos plasmados en los soportes líticos hasta aquí conocidos, poniendo especial atención en la identificación de sus patrones de distribución y asociación. Pese al carácter generalmente arbitrario de sus interpretaciones, entre los autores aquí mencionados es Posnansky quien más se acerca a este cometido: analizó las imágenes de la gran mayoría de los ejemplares en aquel entonces conocidos, haciendo hincapié en la configuración con la que se plasmaron sus figuras y motivos.



## CAPÍTULO III

# LA FIGURA FRONTAL CON BÁCULOS: UNA DEIDAD VINCULADA AL CONTROL DE LOS FENÓMENOS METEOROLÓGICOS Y A LA MONTAÑA

En los relieves de la escultura lítica tiwanakota, la Figura Frontal con Báculos es el único personaje que se inmortaliza completamente de frente, sosteniendo en ambas manos un objeto formalmente similar a un cetro.<sup>42</sup> En el contexto de esta investigación, se han contabilizado 24 ejemplares, de los cuales 17 representan a la Figura Frontal de cuerpo completo mientras que los siete restantes sólo muestran su cabeza. Para mantener la consistencia terminológica con otros investigadores, en este estudio se adoptará la denominación de "Rostro Radiado" para referirme a cada una de estas últimas representaciones.<sup>43</sup>

Las 24 figuras frontales están distribuidas en 13 ejemplares líticos: dos en la Gran Portada (figs. 21 y 22), una en el Dintel de Calle Linares (fig. 23), una en el Dintel Diez

---

<sup>42</sup> Hago la salvedad de los relieves, porque como veremos en el siguiente capítulo, en la escultura en bulto si aparece otro tipo de figuras inmortalizadas también de frente: los *chachapumas* y los individuos representados en los monolitos.

<sup>43</sup> Coincido con Berenguer (1988) al interpretar a estas cabezas o "rostros radiados" como abreviaciones de la Figura Frontal con Báculos, por el hecho de que, como se verá en este capítulo, mantienen sus atributos distintivos.

de Medina (fig. 24), una en la Puerta de la Luna (fig. 25), cuatro en el monolito Bennett (figs. 26-29), tres en el monolito Ponce (figs. 30-32), dos en el monolito Kochamama (figs. 33 y 34), una en el monolito Chunchukala (fig. 35), una en el monolito Suñawa (fig. 36), dos en el Ídolo del Sol (figs. 37 y 38), una en el Bloque de Llojeta (fig. 39), tres en el Lito de Taquiri (figs. 40, 41 y 42) y dos en el Receptáculo Lítico de Ofrendas (figs. 43 y 44). Las piezas recién señaladas pueden agruparse en distintas categorías de acuerdo a su forma –las primeras cuatro son portadas, las seis siguientes monolitos, la onceava una suerte de estela, y las dos últimas contenedores o receptáculos–, lo que evidencia que la representación del personaje en cuestión no se restringió a una dimensión específica de la litoescultura. En cuanto a la técnica, el relieve hundido o incisión fue la más popular, utilizándose en 22 ejemplares: la Figura Frontal con Báculos de la Gran Portada y el rostro de la Figura Frontal del monolito Chunchukala constituyen las excepciones donde se empleó la técnica del bajorelieve. Por desgracia, debido a problemas de conservación de variable consideración 14 de las 24 figuras están incompletas (figs. 23, 24, 29, 30 y 33-42).

Como se verá en el siguiente capítulo, la Figura Frontal suele representarse junto a otros personajes: sólo en cinco ejemplares aparece sola (Bloque de Llojeta, Lito de Taquiri, Receptáculo Lítico de Ofrendas, monolito Chunchukala y Puerta de la Luna). Pese a que en la mayoría de los casos los personajes que la acompañan presentan atributos evidentemente sobrenaturales, en algunos ejemplares también se observan individuos de apariencia humana.

Si bien el estudio de las 24 figuras recién mencionadas constituye la columna vertebral de este capítulo, la Figura Frontal con Báculos de la Gran Portada recibirá especial atención y será el punto de partida del mismo, esto debido a su complejidad iconográfica y monumentalidad, características que evidencian la importancia que el monolito muy posiblemente tuvo para los tiwanakotas. Una vez descrita la Figura Frontal de la Gran Portada, se presentará un análisis pormenorizado de sus atributos, los que a raíz de sus características –tales como forma, distribución espacial, motivos constituyentes y/o asociaciones recurrentes para con otros motivos– nos proporcionan indicios de su identidad. A su vez, se examinarán aquellas imágenes de la Figura Frontal con Báculos que, representadas en otras materialidades así como en los repertorios iconográficos de Wari y Pukara, ayuden a esclarecer el significado de los motivos observados en la piedra. Con esta misma finalidad, en caso de ser pertinente, también se incluirá el análisis de otras figuras y motivos representados en diferentes tipos de soporte. Como se verá, los resultados de este análisis respaldan la hipótesis sostenida por Reinhard de que la Figura Frontal con Báculos fue una deidad vinculada al control de los fenómenos meteorológicos y a la montaña. Ya que mi propuesta se sustenta en el análisis iconográfico de sus atributos, ésta es complementaria a la de Reinhard quien, como se revisó en el capítulo anterior, elabora su hipótesis primordialmente a partir de informaciones de índole etnohistórico-etnográfico.

## 1. La Figura Frontal con Báculos de la Gran Portada

El rostro de la Figura Frontal con Báculos plasmada en la Gran Portada es ligeramente cuadrangular y está enmarcado por una greca de la que emergen 24 apéndices que terminan en diversos motivos: 16 de ellos en círculos concéntricos, seis en cabezas de felino de perfil, uno en una cabeza frontal de felino coronada por un motivo tridígito, y un último en un óvalo concéntrico (fig. 21). Estos dos últimos apéndices están ubicados en una posición central, respectivamente sobre la nariz y bajo la boca del personaje. Como se puede ver en la imagen, aquellos que terminan en círculos concéntricos se distribuyen en pares y están dispuestos de manera tal que separan entre sí al resto de los apéndices. Además, salta a la vista que el óvalo concéntrico está unido al mentón de la Figura Frontal mediante un motivo escalonado invertido o *ahuaqui*, diferenciándose así de las bandas más o menos rectas que conforman el cuerpo de los 23 apéndices restantes. En su rostro, distintos motivos se asocian a sus ojos: tres círculos dispuestos en una hilera vertical, dos en las mejillas y uno sobre el ojo; una figura formalmente similar a un ala, ubicada a la altura de la sien; y una cabeza de felino de perfil mirando hacia abajo, en el extremo inferior de la línea imaginaria trazada por los tres círculos. Interpreto a estos motivos como las partes constituyentes de un adorno ocular. La boca del personaje, por su parte, es oblonga y carece de dentadura visible.

En el tronco de la Figura Frontal se distinguen cuatro motivos a los que he denominado de la siguiente manera: bandas diagonales (1), adorno pectoral (2), bandas verticales (3) y banda horizontal (4). Las bandas diagonales, que como puede verse en la figura 21, conectan los hombros del personaje con su zona ventral y presentan un motivo inscrito que se repite dos veces por banda: un cuadrado que en su interior tiene un círculo flanqueado por dos líneas verticales arqueadas a cada lado. En adelante, me referiré a él como “Círculo Enmarcado” (fig. 45). Desde la arista superior del cuadrado emergen hacia arriba dos apéndices, cada uno de ellos terminado en una cabeza de pájaro de perfil que mira hacia el cielo. En el espacio comprendido entre las bandas diagonales, y a modo de adorno pectoral, vemos nuevamente al Círculo Enmarcado, pero en este caso, los apéndices terminados en cabezas de pájaro surgen de la arista inferior del cuadrado, para finalmente erguirse de manera paralela a sus caras laterales. Sobre él, y a la altura del pecho del personaje, se observa una figura zoomorfa de características sobrenaturales: su rostro frontal e invertido parece ser el de un felino; su cuerpo alargado, carente de extremidades y decorado con un motivo zigzagueante es similar al de un ofidio; y el motivo tridígito que emerge de un óvalo concéntrico en el extremo opuesto a su cabeza funciona a modo de cola. Entre el torso y cada uno de los brazos de la Figura Frontal se distingue una banda vertical con una greca en su interior. Finalmente, a la altura de la cintura del personaje se aprecia una banda horizontal, constituida por dos cabezas de felino de perfil en los extremos y tres rectángulos concéntricos dispuestos entre ambas. De ella penden seis cabezas frontales de apariencia zoomorfa, muy similares a las del ser sobrenatural que decora su pecho: la única

diferencia existente entre ellas es que la boca de estas cabezas colgantes presenta un tamaño desproporcionadamente grande. Identifico a este último motivo como cabezas de pez representadas de frente; exclusivamente por una cuestión de orden, expondré los argumentos que me llevan a interpretarlo de esta manera al analizar el atributo del motivo escalonado (véase página 190).

Sostengo que las bandas verticales, las bandas diagonales y la banda horizontal constituyen la vestimenta de la Figura Frontal con Báculos y que ésta consistiría en un *unku* y en una faja. En cuanto a la primera prenda, propongo que las bandas verticales indicarían la sisa y que las dos bandas diagonales serían parte de la decoración de la pieza. Esta idea se ve reforzada por las características de los pocos *unkus* tiwanakotas que se han conservado: invariablemente su pampa es surcada por bandas verticales que a su vez presentan motivos inscritos (fig. 47). En el caso puntual del *unku* de Pulacayo, son justamente dos bandas las que decoran su pampa (fig. 47c). Considero que las dos bandas verticales o sisas indican el término de la vestimenta y el inicio de los brazos descubiertos del personaje. Este planteamiento es respaldado por ciertas cerámicas Wari en las que se observa a la Figura Frontal: en ellas la banda vertical es pintada de un color que contrasta visiblemente con el color piel de sus brazos (fig. 48). La faja, por su parte, estaría dada por las dos cabezas de felino y los tres rectángulos concéntricos de la banda horizontal arriba descritos. Planteo que se trataría de una faja por el hecho de que, del mismo modo que el *unku*, este tipo de prenda textil tiene su correlato arqueológico para el período Medio. Si bien es cierto que las fajas arqueológicas son formalmente distintas,

considero plausible que esto tenga su razón de ser en el hecho de que estamos ante la faja de una deidad cuyas características pueden ser tan sobrenaturales como la identidad misma de su portador. En mi opinión, la presencia de la faja en la Figura Frontal de la Gran Portada explicaría la diagonalidad de sus bandas al constreñir el textil modificando levemente su forma original. En cuanto al adorno pectoral, su ausencia en los textiles arqueológicos plantea interrogantes sobre su interpretación. En mi opinión, existen dos respuestas plausibles: podemos suponer que se trata de un elemento de otra materialidad adosado al textil, o sencillamente asumir que al tratarse de un atributo de la Figura Frontal con Báculos éste puede no haber tenido una contraparte en el registro arqueológico, del mismo modo que los apéndices que rodean su rostro o que la faja con cabezas zoomorfas que acaba de describir. Personalmente, me inclino por esta segunda lectura.

En cuanto a sus extremidades superiores, dos cabezas de felino de perfil decoran el interior de cada uno de sus brazos; surgen desde el torso y miran en dirección opuesta al mismo. Desde cada uno de sus codos pende una cabeza frontal de apariencia antropomorfa enmarcada por una U invertida cuyos extremos terminan en cabezas de pájaro de perfil que miran hacia abajo. Sus manos tienen cuatro dedos, sus muñecas enseñan una banda a modo de brazaletes y en cada mano sostiene un elemento formalmente similar a un cetro. El de su mano derecha presenta en la cara interior de su extremo superior un pequeño pájaro de perfil de cuerpo completo como remate; el cuerpo del báculo está conformado por seis rectángulos concéntricos dispuestos a modo

de columna; y su extremo inferior termina en una cabeza de pájaro de perfil que porta una suerte de tocado conformado por tres figuras trapezoidales concéntricas. El cetro que sostiene en su mano izquierda, por su parte, se asemeja formalmente a una “Y” ya que su extremo superior se divide en dos ramales, cada uno de ellos terminado en una cabeza de pájaro de perfil. La sección del báculo que se ubica bajo la mano de la Figura Frontal es exactamente igual a la observada en el cetro anterior: se trata de un solo ramal con tres rectángulos concéntricos inscritos que terminan, a modo de remate inferior, en una cabeza de pájaro de perfil con tocado. Si se los contempla con detención, salta a la vista que el contorno de ambos báculos es levemente sinuoso.

Los pies de la Figura Frontal no fueron representados, ya que se funden con un motivo escalonado de tres peldaños cuyos extremos laterales terminan en dos cabezas de felino de perfil que miran hacia el cielo. Estas cabezas están profusamente decoradas: llevan un adorno ocular similar al de la Figura Frontal (dos círculos en hilera bajo los ojos y una pequeña ala hacia la sien) y un complejo tocado conformado por tres trapecios concéntricos sobre los que descansa un motivo tridígito escoltado a ambos lados por un apéndice que termina en un círculo concéntrico. Inscrito en el motivo escalonado y dispuesto al centro del mismo se observa un cuadrado con una abertura en su arista superior. En su interior se distingue a una figura zoomorfa: su cabeza frontal y su cuerpo carente de extremidades en forma de U –en este caso subdividido en formas trapezoidales concéntricas–, recuerda al ser representado en el pecho de la Figura Frontal. Desde las caras laterales y desde la arista inferior del cuadrado surgen seis



apéndices de distinto largo que se extienden en dirección opuesta al mismo y que rematan en cabezas de pájaro de perfil. Adicionalmente, cuatro apéndices terminados en cabezas de felino de perfil que miran hacia el cielo llenan el espacio comprendido entre la arista superior del cuadrado y los pies de la Figura Frontal.

Aunque con algunas diferencias iconográficas, como se puede verificar en las imágenes y como se detallará más adelante, las demás representaciones líticas de la Figura Frontal comparten algunos de los elementos recién descritos, consolidándolos como atributos distintivos. En primer lugar, todas ellas presentan la greca enmarcando su rostro cuadrangular, los apéndices alrededor de su cabeza y los adornos oculares. Los motivos descritos para su torso, en segundo lugar, se repiten consistentemente: mientras que el adorno pectoral y las bandas verticales están presentes en todos los ejemplares donde el estado de conservación permite apreciar la imagen –con excepciones en las figuras 24, 34, 38 y 41 para el primero, y las figuras 24, 33, 34 y 35 para el segundo–, las bandas diagonales y la banda horizontal forman una díada inseparable en 15 de las 17 figuras frontales con báculos. En este último caso, son las figuras frontales del Ídolo del Sol las que constituyen la excepción: en lugar de bandas diagonales y banda horizontal, enseñan una larga túnica que cae de manera recta hasta un poco más arriba de sus pies. Aunque no se repite en ninguna otra Figura Frontal con Báculos del repertorio iconográfico tiwanakota, la túnica si aparece asociada al mismo personaje en dos cerámicas Wari (fig. 46). En tercer lugar, todas presentan brazaletes y 15 sostienen cetros en sus manos. En esta ocasión, las figuras frontales con báculos de los monolitos Chunchukala y Bennett

son las que escapan a la norma. Si bien profundizaré en este punto en las siguientes páginas, puedo adelantar que ambos suelen alejarse de las convenciones iconográficas clásicas identificadas en el resto de los ejemplares líticos. El “colgante de codo”, en cuarto lugar, aunque adoptando diversas formas se repite en otros ocho ejemplares (figs. 24, 26, 31, 37, 38, 40, 41 y 42), en siete no aparece (figs. 23, 30, 33, 34 y 35) y en un último su existencia es imposible de determinar debido a problemas de conservación (fig. 39). En quinto y último lugar, el motivo escalonado se asocia a la Figura Frontal en otros nueve ejemplares: cinco figuras frontales con báculos (figs. 26, 39 y 40-42) y cuatro rostros radiados (figs. 22, 25, 27 y 28). Pese a que se trata de un motivo que en el repertorio iconográfico de Tiwanaku también se representa en sí mismo, de manera independiente a la Figura Frontal, diversas razones me llevan a incluirlo entre sus atributos. En primera instancia, el hecho de que esté presente en diez de los 24 ejemplares es significativo. Dentro de esto, su representación en la Gran Portada es decisiva, ya que como se ha planteado, se trata de un monolito de grandes dimensiones cuya iconografía gira evidentemente en torno a la Figura Frontal con Báculos, la que a su vez, es inmortalizada en un tamaño y con un nivel de detalle que no se repite en ningún otro ejemplar. Por otra parte, respalda mi planteamiento el hecho de que la asociación entre la Figura Frontal con Báculos y el motivo en cuestión se identifique también en otros tipos de soporte; vemos rostros radiados –con sus respectivos apéndices, greca y adorno ocular– ubicados por sobre un motivo escalonado en el kero y en las tres tabletas para inhalar que constituyen la figura 49. Finalmente, el que el vínculo entre la Figura Frontal y el motivo escalonado se retrotraiga a Pukara, tal como

puede advertirse en los tres textiles de la figura 50, respalda nuevamente la decisión de considerarlo como atributo. En relación con este último punto, es interesante que dentro del repertorio iconográfico Wari el motivo escalonado no goza de preponderancia: se lo representa asociado a la Figura Frontal con Báculos en un solo ejemplar cerámico (fig. 48b).

En suma, a partir de la observación de la representación lítica de la Figura Frontal con Báculos, identifiqué diez atributos principales: greca, apéndices, adorno ocular, *unku*, faja, adorno pectoral, colgante de codo, brazalete, báculos y motivo escalonado. La Tabla nº1 detalla la frecuencia de estos diez atributos en las 24 figuras frontales líticas que forman el corpus principal de esta investigación, utilizándose las abreviaciones de “FFB” y “RR” respectivamente para “Figura Frontal con Báculos” y “Rostro Radiado”. El asterisco (\*) asociado a ciertos números indica que, aunque el atributo no sea visible, se tiene certeza de su presencia en el original debido a diversas razones que se explicarán más adelante. Por otro lado, el término "sin referencia" (s/r) indica situaciones en las que no se puede determinar la presencia o ausencia del atributo debido al mal estado de conservación de la pieza. Estas categorías seguirán siendo utilizadas en las sucesivas tablas.

<b>LOS ATRIBUTOS DE LA FIGURA FRONTAL CON BÁCULOS</b>	Greca	Apéndices	Adorno ocular	Unku	Faja	Adorno pectoral	Colgante de codo	Brazalete	Báculos	escalonado	Total
---	-------	-----------	---------------	------	------	-----------------	------------------	-----------	---------	------------	-------

1. FFB Gran Portada	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	<b>10</b>
2. RR Gran Portada	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0	1	<b>4</b>
3. FFB Dintel Calle Linares	1*	1	1	1	1	s/r	0	1	1	s/r		<b>7</b>
4. FFB Dintel Diez de Medina	1	1	1	1	1	s/r	1	1	1	0		<b>8</b>
5. RR Puerta de la Luna	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0	1	<b>4</b>
6. FFB monolito Bennett	1	1	1	1	1	1	1	1	0	1		<b>9</b>
7. RR "A" monolito Bennett	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0	1	<b>4</b>
8. RR "B" monolito Bennett	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0	1	<b>4</b>
9. RR "C" monolito Bennett	1*	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	<b>3</b>
10. FFB "A" monolito Ponce	1	1	1*	1	1	1	0	1	1	0		<b>8</b>
11. FFB "B" monolito Ponce	1	1	1	1	1	1	1	1	1	0		<b>9</b>
12. RR monolito Ponce	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	<b>3</b>
13. FFB "A" monolito Kochamama	1*	1	1	1	1	1	0	1	1	0		<b>8</b>
14. FFB "B" monolito Kochamama	1	1	1	1	1	s/r	0	1	1	0		<b>7</b>
15. FFB monolito Chunchukala	1	1	1	1	1	1	0	1	0	0		<b>7</b>
16. RR monolito Suñawa	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	<b>3</b>
17. FFB "A" Ídolo del Sol	1	1	1	1	0	1	1	1	1	0		<b>8</b>
18. FFB "B" Ídolo del Sol	1	1	1	1	0	1	1	1	1	0		<b>8</b>
19. FFB Bloque de Llojeta	1	1	1	1	1	1	s/r	1	1	1		<b>9</b>
20. FFB "A" Lito de Taquiri	1	1*	1	1	1	1	1	1	1	1		<b>10</b>
21. FFB "B" Lito de Taquiri	1	1	1	1	1	1*	1	1	1	1		<b>10</b>
22. FFB "C" Lito de Taquiri	1	1	1*	1	1	1	1	1	1	1		<b>10</b>
23. FFB "A" Receptáculo Lítico	1	1	1	1	1	1	0	1	1	0		<b>8</b>

24. FFB "B" Receptáculo Lítico	1	1	1	1	1	1	0	1	1	0	<b>8</b>
-----------------------------------	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	----------

Tabla 1 Los atributos de la Figura Frontal con Báculos

De acuerdo con la información presentada, se puede apreciar que el número mínimo de atributos representados por Figura Frontal de cuerpo completo es de siete, situación que se observa en ejemplares con partes faltantes debido a problemas de conservación, así como en el monolito Chunchukala que, como se adelantó, presenta varias particularidades iconográficas. Debido a esto último, es altamente plausible que originalmente el número mínimo de atributos representados por Figura Frontal haya sido más elevado. En el caso de los rostros radiados, el número mínimo de atributos representados por ejemplar es de tres, siendo cuatro el máximo posible; se constata esta situación en el caso del Rostro Radiado "C" del monolito Bennett, en el Rostro Radiado del monolito Ponce y en el Rostro Radiado del monolito Suñawa, donde el atributo ausente es invariablemente el motivo escalonado.

## **2. El análisis de los atributos de la Figura Frontal con Báculos**

Considerando lo previamente establecido, en este subcapítulo se realizará un análisis exhaustivo de los atributos de la Figura Frontal con Báculos. No obstante, se examinarán solo aquellos atributos que se consideren de relevancia para aclarar la

identidad del personaje en cuestión, razón por la cual se excluirá del análisis al brazalete y al *unku*.

## **2.1. El adorno ocular**

En estricto rigor, el adorno ocular es visible en 23 de las 24 figuras frontales; la Figura Frontal “A” del monolito Ponce constituye la excepción ya que en su rostro sólo se conserva una pequeña porción de la greca y dos de los apéndices que originalmente cubrían la parte lateral izquierda de su cabeza (fig. 30). Pese a lo anterior, dada la insistencia con la que el atributo es representado en las demás versiones líticas del personaje, sostengo que originalmente –tal como se ve reflejado en la Tabla nº1– la Figura Frontal con Báculos “A” del monolito Ponce también tuvo que haber tenido adornos oculares.

Como se observó en el caso de la Figura Frontal con Báculos de la Gran Portada, los adornos oculares se conforman a partir de la combinación de varios motivos distintos. A continuación, me referiré a los que se inscriben en su interior. Con excepción de la Figura Frontal del monolito Bennett (fig. 26), en cuyo caso me detendré un poco más adelante, este motivo siempre es un círculo simple o un círculo concéntrico. Me refiero a ambos en conjunto porque sostengo que el primero es una versión simplificada del segundo. Este planteamiento descansa en la constatación de que, como se demostrará a

continuación, círculos simples y círculos concéntricos fueron utilizados como sinónimos dentro el repertorio iconográfico tiwanakota.

Círculos simples se inscriben en el interior del adorno ocular de la Figura Frontal con Báculos de la Gran Portada y de otras diez representaciones del mismo personaje; se trata de la Figura Frontal “A” del monolito Kochamama (fig. 33), de las dos figuras frontales del Receptáculo Lítico de Ofrendas (figs. 43 y 44), de la Figura Frontal del Diez de Medina (fig. 24), de las figuras frontales del Ídolo del Sol (figs. 37 y 38), del Rostro Radiado de la Gran Portada (fig. 22), del Rostro Radiado de la Puerta de la Luna (fig. 25), del Rostro Radiado del monolito Ponce (fig. 32) y del Rostro Radiado “C” del monolito Bennett (fig. 29). En todos estos ejemplares, se observa que un número variable de círculos simples es dispuesto en forma de banda en el área del adorno ocular que ocupa las mejillas del personaje. En otros seis casos, estos mismos círculos simples son reemplazados por círculos concéntricos: se trata de los adornos oculares de la Figura Frontal “B” del monolito Ponce (fig. 31), de la Figura Frontal “B” del monolito Kochamama (fig. 34), de los rostros radiados “A” y “B” del monolito Bennett (figs. 27 y 28), de la Figura Frontal del monolito Chunchukala (fig. 35) y del Rostro Radiado del monolito Suñawa (fig. 36). En el caso del monolito Kochamama, contamos con una fotografía de Posnansky y con el dibujo que en base a ella realizó Agüero *et al.* (2003); pese a que en la ilustración los motivos asociados al adorno ocular no se distinguen con claridad, sostengo que en la fotografía se alcanzan a apreciar tres círculos concéntricos en cada adorno ocular, uno dispuesto por sobre el ojo del personaje y los otros dos a la

altura de su mejilla. ¿Qué podemos decir sobre los círculos de los adornos oculares de las siete figuras frontales restantes? Mientras que en seis de ellas el estado de conservación es deplorable e impide distinguir los detalles de sus rostros –monolito Ponce “A” (fig.30), Dintel de Calle Linares (fig. 23), Bloque de Llojeta (fig. 39) y Lito de Taquiri “A”, “B” y “C” (figs. 40-42)–, en la Figura Frontal del monolito Bennett los característicos círculos son reemplazados por una cruz concéntrica (fig. 26). Pese a que no se vuelve a repetir asociado a ningún otro atributo de la Figura Frontal representada en litoescultura, sí encontramos a la cruz concéntrica como parte del adorno ocular de un Rostro Radiado inmortalizado en un disco de oro de estilo tiwanaku pero de procedencia desconocida (fig. 51) (véase Tabla nº2).

La alternancia en el uso de círculos simples y círculos concéntricos en los adornos oculares de la Figura Frontal también es evidente en cerámica (figs. 49a, 52, 53 y 54). En los keros de la figura 52, se aprecia una Figura Frontal con Báculos de cuerpo completo (fig. 52a) y cinco rostros radiados (fig. 52b-f): los ejemplares 52a y c presentan círculos simples, mientras que las figuras 49a y 52b, d, e y f enseñan círculos concéntricos. En la imagen 53 se exhiben ocho cerámicas adicionales, consistentes en siete keros y un jarrón, que representan nuevamente el rostro radiado de la Figura Frontal con Báculos, aunque de una manera menos naturalista en comparación con los ejemplares previamente analizados. La identidad de estos últimos no siempre resulta evidente debido al modo en que fueron representados sus apéndices en determinados ejemplares: sus formas son más bien rígidas y se encuentran ligeramente separados de la



cabeza, lo que da la impresión inicial de ser motivos independientes (fig. 53e-l). En algunos casos, el cuerpo de los apéndices fue suprimido, preservandose únicamente sus remates (fig. 53e, g, j, k). Para eliminar cualquier posible duda sobre su identidad, destaco que, en línea con lo observado en la figura 52, los ocho ejemplares en cuestión presentan remates caracterizados por la presencia de círculos concéntricos, motivos tridígitos y cabezas de felino en perfil. En cuanto a sus adornos oculares, siete ejemplares enseñan círculos simples (fig. 53a-d, f-h), mientras que sólo uno de ellos posee círculos concéntricos (fig. 53e). En tres casos (fig. 53f-h), los círculos se unen entre sí mediante una pequeña línea. Ponce (1948) ilustró la iconografía de algunos de estos keros, a los que no reconoce como representaciones de la Figura Frontal posiblemente debido a su alto grado de abstracción (fig. 54).<sup>44</sup> Según se puede apreciar en la figura 54, los cinco ejemplares exhiben adornos oculares con círculos simples inscritos, mientras que uno de ellos presenta una línea que los une de la misma manera que en los ejemplares f, g y h de la figura 53. Asimismo, no puedo dejar de mencionar al conocido kero de madera originario de Moquegua, el cual presenta en relieve el Rostro Radiado de la Figura Frontal con Báculos. En la figura 55 se pueden apreciar detalladamente sus apéndices, greca y adornos oculares, cada uno de estos últimos con tres círculos simples inscritos.<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> Ponce propone que serían máscaras, por lo que se refiere a ellos como “vasos con decoración prosopomorfa”.

<sup>45</sup> A pesar de lo anteriormente mencionado, este Rostro Radiado se distancia en ciertos aspectos de lo observado en la litoescultura, y en mi opinión, incorpora algunas convenciones iconográficas del mundo Wari. En primer lugar, destaca la exposición de la dentadura, ya que, si bien es cierto que algunos rostros radiados representados en cerámica tiwanakota muestran sus dientes (figs. 49a, 52a, 52b, 52d, 52e, 52f, 53a), estos son una minoría en comparación con lo observado en el mundo Wari, donde la Figura Frontal, ya sea de cuerpo completo o como rostro radiado, siempre presenta dentadura expuesta. En cuanto a los

En la iconografía Pukara y Wari, también se constata la utilización indistinta de círculos simples y círculos concéntricos en los adornos oculares de la Figura Frontal. Por ejemplo, en los textiles Pukara de la figura 50, se observan cuatro grandes rostros radiados con círculos concéntricos en sus adornos oculares. En las figuras 50a, b y c estos adornos están compuestos por tres círculos dispuestos en hilera bajo el ojo, mientras que en la figura 50d se cuentan cuatro círculos en total, uno de ellos situado sobre la ceja del personaje y tres bajo el ojo (como en las figuras frontales de la Gran Portada o del Ídolo del Sol). En contraste, la escultura en bulto Pukara que representa a una Figura Frontal con Báculos alada presenta adornos oculares más sencillos, conformados únicamente por tres círculos simples inscritos en cada uno, también ubicados en forma de hilera bajo los ojos (fig. 56). En cuanto a la iconografía Wari, en las cerámicas de la figura 48b y c se pueden observar dos figuras frontales con círculos concéntricos en sus adornos oculares, mientras que en los primeros tres ejemplares de la figura 57, correspondientes a dos cerámicas y un textil, se aprecia la utilización de círculos simples (respectivamente fig. 57a, b y c). Además, es importante destacar que en ciertos casos se simplifica el adorno ocular reduciéndoselo a una delgada línea, a veces sinuosa y otra veces no tanto, que no presenta ningún tipo de círculo asociado (véase figs. 46c; 57e, f y h).

---

apéndices, aunque comparten motivos similares a los keros de la figura 52, tales como el motivo tridígito en el centro, círculos concéntricos y cabezas de felino y pájaro de perfil, el óvalo o círculo concéntrico característico del apéndice ubicado bajo el mentón del personaje ha sido reemplazado por un motivo en forma de "I", característico del mundo Wari y ausente en la litoescultura. Considero plausible que lo anterior se explique por la ubicación de la colonia de Moquegua, emplazada justo en el limes de ambos desarrollos culturales.

A raíz de lo anteriormente expuesto, propongo que el círculo simple y el círculo concéntrico compartieron un mismo significado. Conforme se estableció en el capítulo previo, en función de su ubicación, los círculos inscritos en adornos oculares –sin precisarse su tipología–, han sido interpretados por diversos especialistas como lágrimas. Reinhard, por su parte, añade que estas lágrimas podrían aludir específicamente a la lluvia, esto debido a que en el mundo andino tanto precolombino como contemporáneo ambos elementos son recurrentemente vinculados:

“La asociación de lágrimas con la lluvia es un tema común en los Andes. Por ejemplo, en la época incaica, la gente lloraba (y amarraba a perros y llamas para que lloraran) a Wirakocha para propiciar la lluvia (...). Aun en el altiplano, los niños hoy lloran para provocar la lluvia (...). Los ríos que llegan de las alturas de la montaña han sido relacionados con lágrimas.” (Reinhard 1991, p. 44).

Acepto la interpretación previamente mencionada y añado que, más allá de las pruebas etnohistóricas y etnográficas existentes, el círculo podría representar metafóricamente una gota de lluvia. Esta conjetura se basa en la correspondencia morfológica con las ondas concéntricas que se forman al caer una gota sobre una superficie líquida, creando patrones circulares y concéntricos. Además, es relevante destacar que en la cosmovisión mesoamericana se reconoce igualmente una correlación entre las lágrimas y la lluvia. Un claro ejemplo lo constituyen los ocho braseros bicónicos ornamentados con la efigie de Tláloc, la deidad de la lluvia azteca, que, representada con lágrimas en los ojos, fue

descubierta en la proximidad de los altares dentro de "La Casa de las Águilas", un importante edificio en el recinto mexica. Se sabe que estos braseros son copias de los ejemplares del tipo Abra Café Burdo, Variedad Tláloc, encontrados en Tula, de modo que los braseros mexicas demuestran la profundidad temporal de esta convención iconográfica (véase López Austin y López Luján 2009, figs. 16 y 17). Contamos además con el valioso testimonio de Fray Bernardino de Sahagún, quien establece una estrecha conexión entre la lluvia y las lágrimas al relatar los sacrificios de niños llevados a cabo por los mexicas en honor a Tláloc: se creía firmemente que el llanto copioso de los niños durante el ritual aseguraría un siguiente año lluvioso y por ende fértil. Al respecto, Sahagún sostiene que "Si [los niños] lloraban y echaban muchas lagrimas, alegrábanse los que los llevaban, porque tomaban pronóstico de que habían de tener muchas aguas ese año" (Sahagún 2000 [1567], p. 135). Además, agrega que, para garantizar un llanto realmente abundante, durante la noche anterior al sacrificio a los niños se les negaba el sueño: "(...) los tenían toda una noche velando y cantábanlos cantares los sacerdotes de los ídolos porque no dormiesen. Y cuando ya llegaban los niños a los lugares donde los habían de matar, si iban llorando y echaban muchas lágrimas allegábanse los que los vían llorar porque decían que era señal que llovería presto" (Sahagún 2000 [1567], p. 178).

En los adornos oculares de ocho figuras frontales, se representa un motivo a modo de remate inferior, justo en el lugar donde terminan los surcos de lágrimas. Este motivo puede ser una cabeza de felino o de pez de perfil, una cabeza de pez frontal o un motivo

fitomorfo. La cabeza de felino de perfil es el remate utilizado con mayor recurrencia, presente en la Gran Portada y en las figuras frontales "A" y "B" del Ídolo del Sol, así como en las figuras frontales "A" y "C" del Lito de Taquiri (respectivamente figs. 37, 38, 40 y 42). En este punto, es lícito preguntarse cómo podemos afirmar lo anterior en el caso de la Figura Frontal "C" del Lito de Taquiri, cuya cabeza no se ha conservado. El Lito de Taquiri es un paralelepípedo hecho de una roca gris azulada.<sup>46</sup> Según se puede apreciar en las figuras 40, 41 y 42, su iconografía consiste en tres Figuras Frontales con Báculos, cada una de ellas representada con línea incisa en una de las caras laterales del ejemplar, dejándose una de las aristas del paralelepípedo en blanco. En las imágenes, se observa que dos de sus tres figuras frontales son idénticas, diferenciándose únicamente entre sí por la orientación de los pies y del pájaro que forma parte de su adorno pectoral (figs. 40 y 42). De manera interesante, estas dos figuras frontales idénticas fueron colocadas a ambos lados de la figura que es diferente, con sus respectivos pies y pájaros mirando hacia ella. Como en la figura 42a se distingue un fragmento de la greca que enmarca su rostro y la cabeza de felino de perfil en la que culmina cada uno de sus adornos oculares, se puede deducir que estos motivos también estuvieron presentes en el ejemplar "C" de la Figura Frontal con Báculos. Los remates consistentes en la cabeza de pez de perfil, en la cabeza de pez frontal y en el motivo fitomorfo aparecen respectivamente en los adornos oculares del Bloque de Llojeta (fig. 39), del monolito Bennett (fig. 26), y de la Figura Frontal ejemplar "B" del Lito de Taquiri (fig. 41). Interpreto al remate de este último ejemplar como un motivo fitomorfo, ya que, como se

---

<sup>46</sup> Rydén cree que originalmente el Lito de Taquiri presentaba una depresión rectangular en la arista superior, y a raíz de ello lo interpretarla como a una "piedra de sacrificio".

puede apreciar en la imagen, coincide formalmente con las flores del cactus que la Figura Frontal sostiene en su mano derecha.

La presencia de remates en los adornos oculares de figuras frontales inmortalizadas en otros soportes es inusual. Ahora bien, resulta curioso que en los pocos ejemplares donde se los representa, el motivo que más se repite sea el cabeza de pajarito de perfil, completamente ausente, según vimos, en la escultura lítica (figs. 49a, 52c y f). La cabeza de felino, por su parte, es menos frecuente aún, mientras que el pez y el motivo fitomorfo sencillamente no aparecen. ¿Qué ocurre en el repertorio iconográfico Wari? Los tipos de remates y sus frecuencias se repiten de manera similar a lo observado en la litoescultura de tiwanakota. La cabeza de felino de perfil sobresale como la más usual (figuras 48b y c, 57c, e, g y h), seguida por la cabeza de pez frontal (figs. 48a y 58), y finalmente el motivo fitomorfo (fig. 46a). El pájaro está ausente una vez más. En Pukara, por otra parte, contamos con un solo textil en el que se aprecia un adorno ocular con remate, se trata de un rostro radiado asociado a un motivo formalmente parecido al motivo fitomorfo identificado en Wari y Tiwanaku (fig. 50c).

Propongo que la presencia del pez, del motivo fitomorfo y del felino en el adorno ocular respalda mi hipótesis sobre el significado del círculo concéntrico. Los peces están vinculados intrínsecamente al mundo acuático, y lo mismo sucede con las plantas ya que su crecimiento depende de la presencia y disponibilidad de agua. Como se explicó en el capítulo anterior, Reinhard sostiene que en el mundo andino la figura del felino, ya sea

puma, jaguar o gato montés, ha sido sistemáticamente vinculada por sus características a los fenómenos meteorológicos asociados a la tormenta, como la lluvia, el granizo, el trueno y el relámpago. En consecuencia, resulta coherente que tres motivos figurativos vinculados al agua –vale decir, el felino, el pez y las plantas–, se representen junto al motivo abstracto que simboliza la lluvia –es decir, el círculo simple o concéntrico.

En relación con el felino, quiero agregar argumentos de índole iconográfica a aquellos presentados por Reinhard para asociarlo con el agua. En primer lugar, es importante destacar que la nariz del felino de perfil no solo se representa como un círculo concéntrico en la escultura lítica, sino también en todos los demás soportes en los que aparece esta figura. Si mi interpretación de este último motivo es correcta, el felino llevaría en su rostro el símbolo mismo de la lluvia (figs. 49a-c; 52a-c, e; 53a-h; 54a-e; 55 y 59a-w). En segundo lugar, no se puede pasar por alto que la gran mayoría de las representaciones cerámicas de felinos muestran un collar del cual cuelga un círculo concéntrico (fig. 59a-w), elemento que refuerza su conexión con las deidades asociadas al control de los fenómenos meteorológicos y a las montañas. En el próximo capítulo, veremos que los demás seres sobrenaturales inmortalizados en la litoescultura que presentan atributos de felino también portan este collar. En tercer lugar y último lugar, es notable la presencia de felinos alados en numerosas cerámicas (fig. 60). Estos felinos suelen ser representados con círculos concéntricos asociados a diferentes partes de su cuerpo, aunque rara vez muestran el collar presente en los felinos sin alas. Evidentemente, la presencia del ala establece de inmediato una conexión entre este

personaje y el cielo, lugar de origen de los fenómenos meteorológicos como nubes, lluvia, granizo, viento, trueno y relámpagos. Por otra parte, no se puede descartar que esta figura esté relacionada con el *Ccoa*, felino sobrenatural volador que, como se expuso en el capítulo anterior, es considerado un asistente de los dioses de la montaña de acuerdo a diversas comunidades quechuas. Según se mencionó, se le atribuye la capacidad de lanzar relámpagos desde sus ojos, de escupir granizo, de rugir truenos y de orinar lluvia. Demuestra la profundidad temporal de las dos primeras convenciones iconográficas el hecho de que también se las observe en los felinos inmortalizados en el repertorio iconográfico de Pukara: mientras que todos los rostros de felino representados de perfil presentan nariz en forma de círculo concéntrico (fig. 50a, b, c y d), en los ejemplares donde el rostro y el pecho del animal es inmortalizado de frente se aprecia el mismo motivo pendiendo del cuello (fig. 61a-d). Chávez (1992) reconoce la insistencia en la representación del círculo en el cuello, lo denomina “anillo” e incluso realiza una clasificación de los mismos (véase Chávez, 1992, p. 773, fig. 345). Es interesante notar que los rostros frontales de los felinos representados en Pukara están consistentemente decorados con franjas sinuosas de grosor variable que formalmente se asemejan al agua en movimiento o al rayo (fig. 61a-e). Si mi interpretación es correcta, este sería un nuevo argumento iconográfico que relacionaría al felino con los fenómenos meteorológicos. Finalmente, y demostrando lo arraigado de la convención iconográfica, es relevante mencionar que el uso del círculo concéntrico para representar la nariz del felino también se observa en Wari (figs. 46c; 48a, b, c; 57c, d, f, g y h; 58).



Considero que lo expuesto hasta aquí en cuanto al simbolismo de los motivos fitomorfos, peces y felinos respalda, a su vez, la interpretación de la Figura Frontal con Báculos como una deidad relacionada con la montaña y el control de los fenómenos meteorológicos.

La ausencia del pájaro en los remates de los adornos oculares representados en la litoescultura quizás puede explicarse por la presencia un tercer motivo que se le suele asociar: coincidiendo con lo observado en la Figura Frontal con Báculos de la Gran Portada, otros trece adornos oculares enseñan a la altura de la sien un motivo formalmente similar a un ala (figs. 22, 24-28, 35 y 37-42). Si bien es cierto que en las figuras “A” y “C” del Lito de Taquiri es precisamente esa parte del rostro la que se ha perdido, la presencia del motivo en la sien de la figura “B”, junto a la constatación de que las tres figuras comparten una misma configuración formal general, sugieren que el “ala” también tuvo que haber formado parte de sus adornos oculares.

	MOTIVO INSCRITO			REMATE			MOTIVO LATERAL	
<b>EL ADORNO OCULAR</b>	Círculo simple	Círculo concéntrico	Cruz concéntrica	Cabeza de felino de perfil	Cabeza de pez frontal	Motivo fitomorfo	Ala	Cabeza de pez de perfil

1. FFB Gran Portada	3	0	0	1	0	0	1	0
2. RR Gran Portada	3	0	0	0	0	0	1	0
3. FFB Dintel Calle Linares	s/r	s/r	s/r	s/r	s/r	s/r	s/r	s/r
4. FFB Dintel Diez de Medina	2	0	0	0	0	0	1	0
5. RR Puerta de la Luna	3	0	0	0	0	0	1	0
6. FFB monolito Bennett	0	0	1	0	1	0	1	0
7. RR "A" monolito Bennett	0	3	0	0	0	0	1	0
8. RR "B" monolito Bennett	0	3	0	0	0	0	1	0
9. RR "C" monolito Bennett	1	0	0	0	0	0	0	0
10. FFB "A" monolito Ponce	s/r	s/r	s/r	s/r	s/r	s/r	s/r	s/r
11. FFB "B" monolito Ponce	0	1	0	0	0	0	0	0
12. RR monolito Ponce	1	0	0	0	0	0	0	0
13. FFB "A" monolito Kochamama	1	0	0	0	0	0	0	0
14. FFB "B" monolito Kochamama	0	2	0	0	0	0	0	0
15. FFB monolito Chunchukala	0	2	0	0	0	0	1	0
16. RR monolito Suñawa	0	2	0	0	0	0	0	0
17. FFB "A" Ídolo del Sol	4	0	0	1	0	0	1	0
18. FFB "B" Ídolo del Sol	4	0	0	1	0	0	1	0
19. FFB Bloque de Llojeta	s/r	s/r	s/r	s/r	s/r	s/r	1	1
20. FFB "A" Lito de Taquiri	s/r	s/r	s/r	1	s/r	s/r	s/r	s/r
21. FFB "B" Lito de Taquiri	s/r	s/r	s/r	s/r	s/r	1	1	s/r
22. FFB "C" Lito de Taquiri	s/r	s/r	s/r	1*	s/r	s/r	s/r	s/r

23. FFB "A" Receptáculo Lítico	1	0	0	0	0	0	0	0
24. FFB "B" Receptáculo Lítico	1	0	0	0	0	0	0	0
<b>Total</b>	<b>24</b>	<b>13</b>	<b>1</b>	<b>5</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>12</b>	<b>1</b>

Tabla 2 El adorno ocular.

## 2.2. Los apéndices

Tal como se adelantó, las 24 figuras frontales representadas en litoescultura exhiben apéndices que rodean sus rostros, situación que los convierte en uno de sus atributos más estables junto con los adornos oculares, la greca, el *unku* y el brazalete (véase Tabla nº1). El número de apéndices varía y se puede determinar en 17 ejemplares: ocho de ellos presentan 24 apéndices (figs. 21, 22, 27, 28, 35 y 37-39), cuatro tienen 16 apéndices (figs. 25 y 31-33), dos muestran 14 apéndices (figs. 43 y 44), uno tiene 18 apéndices (fig. 26), otro cuenta con 28 apéndices (fig. 36), y finalmente, uno tiene seis apéndices (fig. 29). Desafortunadamente, debido a problemas de conservación, en las siete figuras frontales restantes es imposible establecer con exactitud su cantidad original (figs. 23, 24, 30, 34 y 40-42). Si bien, en estricto rigor, este también debiese ser el caso de la Figura Frontal con Báculos "A" del monolito Kochamama, donde más de la mitad de los apéndices se ha perdido (fig. 33), sostengo que su número se puede determinar por cuestiones de simetría. Si volvemos a los 17 ejemplares donde conocemos la cantidad de apéndices, llama la atención el caso del

Rostro Radiado "C" del monolito Bennett (fig. 29). El reducido número de sus apéndices se explica por el hecho de que estos surgen exclusivamente desde las aristas laterales del rostro, tres por cada lado; en contraste, la parte inferior de su cabeza no muestra ningún motivo asociado, mientras que en la parte superior se aprecia un solo motivo fitomorfo florecido de gran tamaño, formalmente similar a un candelabro de tres brazos. Esta distribución de los apéndices es absolutamente excepcional y no se repite en ninguna otra representación lítica del personaje. De hecho, en las otras 16 figuras frontales donde se conservan todos los apéndices, se puede observar una distribución bastante uniforme de los mismos en los cuatro lados del rostro. Sin embargo, debo mencionar que una vez más el monolito Bennett escapa ligeramente a la norma: en la arista inferior de la cabeza de su Figura Frontal con Báculos, hay un solo apéndice ubicado en el centro, mientras que en los otros tres lados se distribuyen los 17 apéndices restantes (fig. 26). Por otra parte, me parece relevante destacar que el número de apéndices identificados en la Figura Frontal y en el Rostro Radiado de la Gran Portada es el más recurrente: como se señaló un poco más arriba, en otros seis casos se observan 24 apéndices, número que representa aproximadamente el 33,3% del corpus. Considero que esta constatación sugiere que la Figura Frontal con Báculos de la Gran Portada podría reflejar un conjunto de normas iconográficas predominantes.

Son diez los motivos que en el repertorio iconográfico lítico fungen como terminación o remate de los apéndices de la Figura Frontal: las cabezas de perfil de felino, de pájaro y de pez, la cabeza de pez frontal, el motivo tridígito, el motivo ondulante, el círculo

concéntrico, y tres motivos de apariencia fitomorfa. Por lo general cada apéndice presenta un solo motivo como remate. Ahora bien, en este caso las figuras frontales con báculos del Ídolo del Sol constituyen la excepción, ya que en cada una de ellas observan 24 apéndices y 26 remates. Esta particularidad se debe a que los dos apéndices que emergen desde la zona central de las aristas laterales de sus rostros se dividen en dos ramales, terminando cada uno de ellos en una cabeza de pájaro de perfil en miniatura (figs. 37 y 38).

Si continuamos con el análisis de los remates, es importante mencionar que en los 17 ejemplares donde se conservan todos los apéndices el máximo de motivos diferentes utilizados es de cuatro, mientras que el mínimo es de uno: nueve ejemplares presentan cuatro motivos distintos (figs. 22, 25, 27, 35, 37-39, 43 y 44), cinco enseñan tres (figs. 21, 28, 31, 32 y 33), uno tiene dos (fig. 26) y dos ejemplares muestran un solo motivo (figs. 29 y 36). A pesar de esta aparente variedad, es importante destacar que el 70,5% de las figuras frontales presenta tres o más motivos diferentes como remate. El ejemplar que enseña dos motivos es la recién mencionada Figura Frontal con Báculos del monolito Bennett; además de tener una distribución de apéndices particular, como se señaló anteriormente, exhibe 17 cabezas frontales de pez y un motivo tridígito como remate de su apéndice central superior (fig. 26). Por otro lado, las figuras frontales que cuentan con un solo motivo como remate son el Rostro Radiado “C” del mismo monolito y el Rostro Radiado del monolito Suñawa. El primero, también mencionado por la inusual distribución de sus apéndices, sólo muestra cabezas frontales de pez como

terminación de los mismos (fig. 29). Es interesante señalar que la frontalidad de los motivos figurativos en los remates es una característica que se observa únicamente en estas dos figuras frontales representadas en el monolito Bennett. El Rostro Radiado del monolito Suñawa, por su parte, solo presenta círculos concéntricos. De hecho, en estricto rigor, la díada vástago-remate observada en todos los demás apéndices desaparece y es reemplazada por dos círculos concéntricos, uno dispuesto por sobre el otro (fig. 36).

En lo referente a la distribución de los motivos empleados como terminación o remate de los apéndices, he identificado los siguientes patrones:

1. En el 87,5% de los 16 ejemplares donde el área es visible, el motivo tridígito es utilizado como apéndice central superior (figs. 21, 22, 25-28, 31, 32, 35-39, 43 y 44); las excepciones que constituyen el 12,5% restante son el Rostro Radiado “C” del monolito Bennett y la Figura Frontal con Báculos del monolito Suwaña mencionados anteriormente. Mientras que en la mayoría de los casos aparece solo, en cuatro ocasiones el motivo tridígito es asociado a un segundo motivo, que puede ser una cabeza de felino representada de frente, tal como vimos en la Figura Frontal con Báculos de la Gran Portada y como se aprecia también en las figuras frontales “A” y “B” del Ídolo del Sol (respectivamente figs. 21, 37 y 38); o un motivo formalmente similar a un espiral, como se distingue en las figuras frontales el Receptáculo Lítico de Ofrendas (figs. 43 y 44).

2. En el 84,2% de los 19 ejemplares donde el área es visible, se observa que el apéndice central inferior culmina en un círculo generalmente concéntrico, el que a su vez, se conecta invariablemente al mentón del personaje mediante el motivo escalonado invertido señalado en la descripción de la Figura Frontal con Báculos de la Gran Portada (figs. 21, 22, 25, 27, 28, 31-33, 35, 37-40 y 42-44). Las excepciones que constituyen el 15,8% restante son la Figura Frontal con Báculos y el Rostro Radiado “C” del monolito Bennett y el Rostro Radiado del monolito Suñawa, todos mencionados con anterioridad (respectivamente figs. 26, 29 y 36).
3. Once figuras frontales, cifra que corresponde al 45,8% de nuestro corpus, presentan además del círculo generalmente concéntrico situado en el apéndice central inferior, una cantidad variable de círculos concéntricos que funcionan como remates (figs. 21, 22, 25, 28, 30-32, 35 y 37-39). En todos los casos, los círculos concéntricos se disponen de manera tal que separan entre sí a los demás motivos; a veces lo hacen de a uno (figs. 25, 30, 31, 32) y veces se los distribuye en pares (figs. 21, 22, 28, 35 y 37-39).
4. Los apéndices de diez de las once figuras frontales mencionadas en el punto anterior se aprecian en su totalidad o bien pueden deducirse por cuestiones de simetría; la Figura Frontal con Báculos “A” del monolito Ponce es la excepción ya que sólo conserva dos de los apéndices que originalmente cubrían la parte

lateral izquierda de su cabeza (fig. 30). El 100% de estos diez ejemplares presenta motivos zoomorfos como terminaciones de sus apéndices centrales laterales y de los apéndices ubicados en sus cuatro “esquinas” (recordemos que la cabeza de la Figura Frontal tiene una forma ligeramente cuadrangular) (figs. 21, 22, 25, 28, 31, 32, 35, y 37-39). No obstante lo anterior, las figuras frontales del Ídolo del Sol y del Bloque de Llojeta enseñan además motivos zoomorfos en la arista inferior del rostro; estos constituyen los remates de los cuatro apéndices que acompañan al círculo concéntrico del apéndice central (figs. 37, 38 y 39 respectivamente).

5. De las diez figuras frontales del punto anterior, el 40% enseña un solo motivo zoomorfo como terminación de sus apéndices (figs. 21, 28, 31 y 32), mientras que el 60% muestra dos (figs. 22, 25, 35 y 37-39). En los seis casos donde se incluyen dos motivos zoomorfos, los remates de las cuatro esquinas siempre corresponden a una misma figura, mientras que el segundo motivo se utiliza exclusivamente como remate de los dos apéndices centrales laterales. En cinco ejemplares los dos motivos consisten en cabezas de felino y pájaro en perfil; los felinos se ubican en los apéndices de las esquinas, mientras que los pájaros se disponen en los apéndices centrales laterales (figs. 22, 25, 35, 37 y 38). En el sexto ejemplar se mantienen las cabezas de pájaro en los apéndices centrales laterales, pero se reemplazan las cuatro cabezas de felino de las esquinas por cabezas de pez de perfil (fig. 39). Por lo tanto, podemos observar que en los



apéndices los motivos “cabeza de felino de perfil” y “cabeza de pez de perfil” pueden reemplazarse entre sí y nunca se combinan en una misma figura.

6. En 10 de los 24 ejemplares de nuestro corpus, número que corresponde al 41,6% de la muestra, no se representan círculos concéntricos como remates, a excepción de aquel utilizado como terminación del apéndice central de la arista inferior (figs. 23, 24, 26, 27, 29, 33, 34, 41, 43 y 44). Cuando esto ocurre, se pueden identificar dos patrones distintos en cuanto a la distribución de los motivos. En el primero de ellos, se utiliza un solo motivo por figura, el cual se repite incesantemente en cada uno de los apéndices. Este patrón se presenta en seis ocasiones (figs. 23, 26, 29, 33, 43 y 44). Aunque solo se conserven tres cabezas de felino de perfil en cada una de sus aristas laterales, considero que la Figura Frontal del Dintel de Calle Linares forma parte de este primer grupo (fig. 23). Esta afirmación descansa en que, como se observó en los ejemplares que sí presentan círculos concéntricos como remates de sus apéndices laterales y superiores, éstos se intercalan con un máximo de dos motivos, y en este caso tenemos tres. El segundo patrón implica la alternancia de diversos motivos entre sí, tal como se aprecia en las figuras 24, 27, 34 y 41. Por desgracia, no es posible decir algo más concluyente sobre la forma en que los remates fueron dispuestos y combinados, ya que sólo uno de los ejemplares, correspondiente al Rostro Radiado A del monolito Bennett, está completo (fig. 27). Ahora bien, ¿qué argumentos respaldan la afirmación de que no hubo círculos concéntricos entre

los remates de estos ejemplares incompletos?. La respuesta se basa en los patrones identificados en los puntos 3, 4 y 5. En primer lugar, cuando se representa el círculo concéntrico como remate éste siempre aparece en las aristas laterales, las que en el caso de la Figura Frontal del Dintel Diez de Medina (fig. 24) y de la Figura Frontal “B” del Lito de Taquiri (fig. 41) están ocupadas por otros motivos. En segundo lugar, el círculo concéntrico nunca se ubica como remate de los apéndices centrales laterales, siendo esta la única ubicación disponible en el caso de la Figura Frontal “B” del monolito Kochamama (fig. 34). Lamentablemente, es imposible decir algo sobre los apéndices de las figuras frontales “A” y “C” del Lito de Taquiri, ya que de acuerdo al dibujo de Rydén, en ambos casos sólo se conservan los apéndices de la arista inferior (figs. 40 y 42). No obstante lo anterior, en la Tabla nº3 la Figura Frontal del Dintel Diez de Medina, la figura “B” del Lito de Taquiri, y la Figura Frontal “B” del monolito Kochamama se clasifican como sin referencia (s/r), esto debido a la persistente incertidumbre acerca de si el círculo concéntrico fue representado o no en cada uno de estos ejemplares como remate de sus apéndices centrales inferiores.

Considero que ciertas características de los apéndices de la Figura Frontal respaldan mi hipótesis sobre su identidad, vale decir, refuerzan la idea de que estaríamos ante una deidad relacionada con la montaña y el control de los fenómenos meteorológicos. El primer argumento tiene que ver con la cantidad de veces con la que se representa el círculo concéntrico, el que, como se propuso, sería un motivo vinculado con el agua, tal

vez la convención iconográfica utilizada para representar una gota de lluvia. Además de constituir el remate del apéndice central inferior por excelencia –al aparecer en 23 de las 24 figuras frontales inmortalizadas en escultura lítica–, es por lejos el motivo representado con mayor frecuencia. De acuerdo con los datos presentados en la Tabla nº3, el círculo concéntrico aparece como terminación de los apéndices en 197 ocasiones. Incluso si excluimos de este conteo a los círculos concéntricos del Rostro Radiado del monolito Suñawa (fig. 36), los que por sí solos suman 56 debido a la particular forma de sus apéndices, este motivo sigue siendo el más representado con un total de 141 apariciones. Como se aprecia en la misma tabla, le siguen en términos de recurrencia la cabeza de pájaro, la cabeza de felino y la cabeza de pez de perfil, respectivamente con 52, 47 y 40 apariciones. Posteriormente, tenemos la cabeza de pez frontal, que si bien se restringe exclusivamente a los apéndices de dos de las figuras frontales del monolito Bennett, aparece en 23 ocasiones (figs. 26 y 29). Lo mismo sucede con el motivo ondulante, registrado 16 veces únicamente en el Rostro Radiado “A” del mismo monolito (fig. 27). Finalmente, en cuanto a frecuencia, se encuentra el motivo tridígito con 14 apariciones y las tres variantes del motivo fitomorfo con 12 apariciones en total. No obstante lo anterior, es importante tener en cuenta que los apéndices de siete de las 24 figuras frontales analizadas están incompletos. Por lo tanto, con el fin de realizar un análisis representativo, es necesario examinar la frecuencia de los apéndices en los 17 ejemplares completos. Al revisar la tabla desde esta perspectiva, se constata que la frecuencia de los remates muestra escasas variaciones: los círculos concéntricos se presentan en 194 ocasiones, las cabezas de pájaro de perfil en 44 ocasiones, las cabezas

de felino y de pez de perfil en 38 ocasiones, la cabeza de pez frontal en 23 ocasiones, el motivo ondulante en 16 ocasiones y el motivo tridígito en 14 ocasiones. Por otro lado, los motivos fitomorfos no se observan en ninguno de estos ejemplares.

El segundo argumento que respalda mi hipótesis sobre la identidad de la Figura Frontal tiene que ver con la presencia de motivos fitomorfos en los remates, ya que, como se mencionó anteriormente, el crecimiento vegetal depende de la disponibilidad de agua. En los apéndices, identifiqué tres motivos fitomorfos distintos. El primero de ellos funge como remate en cuatro de los ocho apéndices visibles de la Figura Frontal con Báculos del Dintel Diez de Medina (fig. 24); coincido plenamente con Chávez (2018) al interpretarlo como la representación de una mazorca de maíz.<sup>47</sup> La presencia del maíz en este ejemplar es sumamente importante, ya que anteriormente se consideraba que su representación se limitaba a la Figura Frontal con Báculos del mundo Wari (véase los apéndices de las figuras 46a y b, 48a, 57a, 58 y 62a)<sup>48</sup>. La presencia del maíz en el repertorio iconográfico tiwanakota, a pesar de ser un cultivo propio de latitudes más bajas, puede explicarse por el hecho de que formaba parte de la dieta y de las celebraciones de, al menos, los individuos de alto rango. Según se desarrolló en el Capítulo I, la colonia de Moquegua tenía como función principal el cultivo de maíz, el cual se transportaba en grandes cantidades hacia el altiplano. Volviendo a la iconografía del Dintel Diez de Medina, vemos que se refuerza el vínculo entre la Figura Frontal y

---

<sup>47</sup>Anteriormente, Torres (1984b) identificó este mismo motivo en una tableta de estilo tiwanaku hallada en San Pedro de Atacama, y lo interpretó como la representación de una mazorca de maíz.

<sup>48</sup>La figura 62a recuerda al Rostro Radiado “C” del monolito Bennett: apéndices sólo en los laterales y en la arista superior del rostro llamativos motivos fitomorfos.

este cultígeno al representarse emergiendo, desde cada uno de sus pies, una prolongación que culmina en una mazorca de maíz. Por una cuestión de orden, de aquí en adelante también me referiré a ella como “motivo fitomorfo 1”.

Los dos motivos fitomorfos restantes se encuentran en el Lito de Taquiri: las figuras frontales “A” y “C” enseñan el primero en la arista inferior de sus rostros (“motivo fitomorfo 2”), mientras que la Figura Frontal “B” presenta el segundo en cuatro de sus seis apéndices laterales visibles (“motivo fitomorfo 3”). El "motivo fitomorfo 2" también se puede observar en las bandas diagonales y colgando de las fajas de las figuras frontales "A" y "C". Aunque su forma se asemeja a la flor de la planta de la coca (*Erythroxylum coca*), prefiero no aferrarme a una única hipótesis debido a la abundancia de especies presentes en la zona. De hecho, Knobloch (2000) lo ha interpretado como la convención iconográfica para representar a la planta de la vilca o cebil (*Anadenanthera colubrina*), también basándose en la similitud formal existente entre el motivo fitomorfo en cuestión y dicha especie.

Como se mencionó al analizarse el atributo del adorno ocular, el “motivo fitomorfo 3” parece ser la flor de un cactus. Aunque se ha planteado la posibilidad de que se trate de un cactus San Pedro (*Trichocereus pachanoi*), nuevamente prefiero no hacer afirmaciones definitivas al respecto (Kolata 1993, 1996; Stone 2011, 2012, 2023). El “motivo fitomorfo 3” también se encuentra presente en las bandas diagonales de la Figura Frontal “B” del Lito de Taquiri, forma parte de su adorno ocular y, al igual que el

“motivo fitomorfo 1” en el Dintel Diez de Medina, emerge desde sus pies como terminación de un apéndice. Este mismo recurso se puede observar en la Figura Frontal con Báculos del monolito Bennett, donde cada uno de sus pies se prolonga terminando en un motivo fitomorfo ligeramente diferente a los referidos hasta aquí (fig. 26). Es precisamente este último motivo el que se observa en el Rostro Radiado "C" del monolito Bennett, donde aparece como la flor del cactus que sustituye a los apéndices de la arista superior del rostro del personaje (fig. 29). Dadas las particularidades que hemos revisado hasta este punto y que caracterizan la iconografía del monolito Bennett, inicialmente tuve ciertas dudas acerca de si estábamos ante un motivo genuinamente distinto, y consideré la posibilidad de que sencillamente fuera una variante del motivo fitomorfo 3. Mi sospecha se veía reforzada por el hecho de que ambos motivos, como puede verse en las figuras 29 y 41, aparecen asociados a plantas de apariencia cactácea. Sin embargo, al analizar las imágenes plasmadas en la superficie del monolito Bennett, pude constatar que ambos motivos fitomorfos se presentaban consistentemente y de manera claramente diferenciada, lo cual me llevó a descartar mi hipótesis original y a reconocerlo como un motivo fitomorfo independiente. A partir de este punto, me referiré a él como "motivo fitomorfo 4" (fig. 63d).

Es llamativo que los motivos fitomorfos utilizados como remates de los apéndices de la Figura Frontal son poco comunes en otros tipos de soporte. Esta observación se confirma al notar que, de todas las imágenes analizadas hasta el momento, solo el kero de madera de la figura 55 enseña la representación de uno de los motivos fitomorfos

previamente examinados, específicamente el motivo fitomorfo 3, como terminación de su apéndice central superior. En lo que concierne a la cerámica, parece haber una mayor recurrencia de los motivos fitomorfos en los ejemplares descubiertos en Pariti (a modo de ejemplo, véase fig. 64a y b). Por otro lado, en los rostros radiados inmortalizados en los textiles Pukara sólo se identifica al motivo fitomorfo 3, y con ligeras variaciones respecto de lo observado en la litoescultura Tiwanaku: la forma de lo que correspondería a sus pétalos es sinuosa en lugar de recta, y se lo dispone en reemplazo de los apéndices centrales, tanto laterales como superiores e inferiores (fig. 50). En el repertorio iconográfico Wari, por su parte, se utilizan tres motivos fitomorfos como terminación de los apéndices de la Figura Frontal: el motivo fitomorfo 1 (figs. 46a, b; 48a; 58 y 62a), el motivo fitomorfo 3 (figs. 46a; 57a, c, d, g; 62b y c) y el motivo fitomorfo 4 (figs. 48a y 58). Es interesante que, si se los compara con lo observado en la litoescultura de Tiwanaku, prácticamente no hay variaciones en la forma de representarlos; únicamente en dos ocasiones se identifica al motivo fitomorfo 3 sin su óvalo concéntrico característico (figs. 57a y 62c). En cuanto a su disposición, ocasionalmente y coincidiendo con lo observado en Pukara, los motivos fitomorfos reemplazan al apéndice central superior.

Independientemente de las interpretaciones que ciertos investigadores le hayan atribuido a algunos de estos motivos fitomorfos, propongo que su asociación recurrente a la Figura Frontal con Báculos, ya sea como terminación de sus apéndices o como extensión de partes específicas de su cuerpo, resulta sumamente reveladora en términos de la

identidad del personaje. De hecho, sostengo que el mensaje que se pretende comunicar, el de un ser sobrenatural vinculado al crecimiento vegetal y por ende al agua y a los fenómenos meteorológicos, es expresado de manera bastante explícita. Considero, por otra parte, que el hecho de que los motivos fitomorfos también se vinculen a la Figura Frontal en los repertorios iconográficos de Wari y Pukara respalda fuertemente mi interpretación: a pesar de la distancia geográfica y temporal, este atributo se mantiene por el hecho de ser parte esencial de su identidad.

El tercer argumento que fortalece mi hipótesis sobre la identidad de la Figura Frontal con Báculos se relaciona con el significado del pájaro, presente en los apéndices en forma de cabeza de pájaro de perfil (figs. 22, 24, 25, 28, 32, 34, 35, 37-39, 43 y 44) Siguiendo la línea de investigación propuesta por Posnansky (1945), sostengo que este motivo representa la cabeza de un cóndor. Mi planteamiento se basa en que, además de ser el ave más importante en la cosmovisión andina, he observado que aquellos pájaros y seres sobrenaturales ornitomorfos que inmortalizados en cerámica comparten su misma cabeza presentan la característica bufanda de plumas blancas distintiva del cóndor (véase fig. 65i y 65m-o). Es interesante destacar que, incluso en aquellos casos en los que la bufanda no es visible, se busca resaltar el área del cuello con diferentes motivos representados en color blanco, como si con ello se intentara reforzar su conexión con la naturaleza del cóndor (fig. 65a-e, g, h y 65j-l). En ocasiones, se la adorna con una voluta inscrita dentro de un rectángulo, y en otras, con un motivo que en un trabajo anterior interpretamos como una versión simplificada del collar denominado "semicírculo con



tres o más incisiones" (Horta *et al.*, 2020), según la clasificación de Torres (1984b, 1987). Por otro lado, propongo que la banda blanca del extremo superior del ala representa las plumas blancas que, al igual que la bufanda, caracterizan el final de las alas del cóndor.

Como se mencionó en el capítulo anterior, el pájaro y en particular el cóndor es considerado por ciertas comunidades como el mensajero y/o encarnación de las deidades vinculadas al control de los fenómenos meteorológicos y a la montaña. Considero que es posible identificar este nexo en la iconografía de la cerámica, ya que el pájaro es recurrentemente asociado a ciertos motivos cuyos significados caben dentro del dominio de la deidad. En primer lugar, coincidiendo con lo observado en el caso de los felinos, el cóndor, tanto en su representación naturalista como en su versión sobrenatural, se asocia recurrentemente al círculo concéntrico, motivo que, según mi propuesta, estaría relacionado con el agua y posiblemente representaría la lluvia: círculos concéntricos se disponen en los espacios vacíos que rodean a los cóndores (fig. 65f, g, l, m, n, ñ) cuelgan de sus picos conectados entre sí por líneas más o menos sinuosas (fig. 65a, c, d, e, o) forman parte de sus tocados (fig. 65b, e, g, k, o) y/o se ubican sobre sus cuerpos (fig. 65l). En segundo lugar, los cóndores suelen representarse junto a líneas ondulantes, las que, de manera curiosa, no son representadas en litoescultura. Estrictamente en base a su forma, propongo que estas últimas serían la convención iconográfica utilizada por los tiwanakotas para representar el agua en movimiento (fig. 65a, c, f, h, i y l). En la mayoría de los casos, las líneas ondulantes se encuentran físicamente separadas del

cóndor, de los círculos concéntricos y de cualquier otro motivo o figura representada en la cerámica: como se puede apreciar en los ejemplares a, c, h, i y l de la figura 65, se ubican en módulos clamente delimitados que se van intercalando con aquellos en los que se representan el resto de las figuras y motivos de la imagen. En el caso del ejemplar f, vemos que, de manera excepcional, las líneas ondulantes se representan detrás del cóndor, a modo de telón de fondo. Sostengo que mi interpretación se ve respaldada por el hecho de que el motivo ondulante también se representa en el borde interior del cuello de varios ejemplares cerámicos, como si con ello se quisiera resaltar el contenido líquido de los mismos.

El cuarto argumento que respalda mi hipótesis sobre la identidad de la Figura Frontal con Báculos tiene que ver con el significado del motivo tridígito. A grandes rasgos, podemos describir al motivo tridígito como una figura trapezoidal –cuya arista superior es ligeramente más ancha que la inferior– que se encuentra subdividida en tres franjas verticales de igual grosor. En algunas ocasiones, estas franjas solo están representadas en la mitad superior del trapecio, mientras que en otros casos la subdividen por completo. Dado que en las figuras frontales plasmadas en litoescultura el motivo tridígito solo se encuentra presente en los apéndices centrales superiores, resulta fundamental examinar su representación en otros tipos de soporte si deseamos profundizar en su posible significado; la iconografía de la cerámica demostró ser particularmente reveladora. A pesar de que en la mayoría de los ejemplares la deplorable condición de conservación dificulta su apreciación (figs. 51b, c, d, f, 52e, f, g), en las

figuras 51e, 52a-d y 58a y 58b podemos observar que el motivo tridígito es representado en colores, los que se distribuyen en forma de bandas horizontales que atraviesan las líneas verticales mencionadas previamente. En la disposición de los colores, siempre se sigue el mismo patrón descendente desde el borde superior: una banda blanca, seguida de una banda roja y, por último, una banda naranja. En ocasiones excepcionales, esta última es reemplazada por una banda de color verde (fig. 52a y 58b), y también se pueden encontrar ejemplares donde las tres bandas se reducen a las dos superiores (52b) o incluso solamente a la banda superior (52h).

De manera reveladora, este mismo motivo tridígito con su estricto patrón de colores (blanco-rojo-naranja) es sistemáticamente asociado a los cóndores y a los cóndores sobrenaturales pintados en cerámica: se utiliza para representar tanto sus alas como sus colas (fig. 65a-o). Aunque en casos excepcionales el orden de los colores puede sufrir ligeras alteraciones en la colas, la banda blanca siempre se mantiene en la parte superior. De este modo, sostengo que el motivo tridígito que funge como apéndice central superior de la Figura Frontal con Báculos sería la convención iconográfica utilizada por los tiwanakotas para representar plumas de pájaro, muy posiblemente de cóndor.<sup>49</sup> En ciertas cerámicas se observa que la cola del cóndor surge desde un motivo ovalado concéntrico que recuerda al motivo fitomorfo 3, identificado de la Figura Frontal con Báculos “B” del Lito de Taquiri (véase a modo de ejemplo la figura 65c, e, h, j y n).

---

<sup>49</sup> Villanueva (2015) también sostiene que el motivo tridígito representaría plumas, pero no explicita los argumentos que lo llevan a sostener esta idea. Ahora bien, a diferencia mía, sostiene que serían plumas de alguna especie de falcónida.

Considero que esta ambigüedad no es mera coincidencia, y propongo que puede explicarse debido a que, como se señaló previamente, el cóndor se asocia a las deidades que controlan los fenómenos meteorológicos, incluyendo la lluvia y por ende el crecimiento vegetal. Además, creo que no se puede descartar la posibilidad de un parecido formal entre las plumas de la cola y ciertos tipos de vegetación. Respecto de esta ambigüedad, Villanueva (2015) sostiene que la noción de los reinos animal y vegetal como entidades separadas es característica del pensamiento europeo y que, por lo tanto, no se puede aplicar así sin más al mundo precolombino.

Adicionalmente, considero que no es sorprendente que el motivo tridígito represente plumas, ya que, como vimos durante el análisis del adorno ocular, se identificó el ala de pájaro como uno de los motivos que lo constituyen. Por otra parte, también se puede observar el vínculo entre la Figura Frontal con Báculos y las plumas en los repertorios iconográficos de las culturas Pukara y Wari: tanto en Pukara, en una escultura en bulto, como en Wari, en un textil, se representa al dios con alas (figs. 56 y 57d respectivamente). Aunque no se conozca ninguna representación de la Figura Frontal con Báculos alada en la iconografía de Tiwanaku, sostengo que su aparición en Wari y Pukara refuerza su conexión con los pájaros, lo que, en última instancia, respalda mi hipótesis sobre su identidad.

¿Qué podemos decir del significado de los demás motivos que funcionan como remates de los apéndices? En sintonía con mi interpretación del motivo tridígito, propongo que cada

uno de los motivos ondulantes que vemos el Rostro Radiado "A" del monolito Bennett podría ser una pluma individual (fig. 27). Aunque esta hipótesis se originó por la similitud formal existente entre el motivo y su posible referente, posteriormente se vió reforzada por los argumentos iconográficos que presentaré a continuación. Como se puede constatar en la mayoría de los ejemplares que conforman la figura 59, la misma forma ondulante se observa recurrentemente en la representación cerámica de felinos: siempre en color blanco, surge desde su nariz concéntrica y se extiende hacia atrás, en dirección a sus orejas (fig. 59a, b, d, f, g, i, j, l, ñ, o, q, r, s). De manera reveladora, en una cerámica registrada por Posnansky, se aprecian varias cabezas de felino con un motivo tridígito en lugar del motivo ondulante emergiendo desde su nariz (fig. 66). Debido a la similitud formal previamente identificada entre el motivo ondulante y la pluma, considero que en este caso puntual, la disposición en la misma ubicación de los motivos tridígito y ondulante respalda mi interpretación acerca de este último motivo. Si efectivamente estamos ante la representación de una pluma, su asociación con el felino sería un argumento adicional para relacionar a este animal con la deidad vinculada al control de los fenómenos meteorológicos y a la montaña.

En cuanto al espiral, inmortalizado exclusivamente, según vimos, en el interior del motivo tridígito en las figuras frontales con báculos del Receptáculo Lítico de Ofrendas (figs. 43y 44), su presencia es tanto o más escasa en otros soportes, situación que dificulta proponer algo concluyente sobre su significado. No obstante lo anterior, considero plausible la interpretación de Chávez (2018), quien sostiene que sería la

representación de un Strombus, esto basándose en su similitud formal con la caracola que una escultura en bulto de origen Pukara sostiene en sus manos (véase Chávez, 2018, p. 28, fig. 2.16). Otra posibilidad es que este motivo pudiera representar un remolino acuático, un fenómeno común en el lago Titicaca, o tal vez los fuertes vientos del altiplano. Ahora bien, debo admitir que carezco de argumentos iconográficos que me permitan respaldar definitivamente alguna de estas ideas.<sup>50</sup>

Aunque al examinarse las características del adorno ocular se presentó una posible explicación sobre el vínculo entre el dios y el felino, así como entre el dios y el pez, considero importante destacar en relación con este último animal que, en aquellos ejemplares donde el círculo concéntrico no se intercala con otros motivos, la cabeza de pez es el único en representarse ocupando casi todos los remates: en el caso de la Figura Frontal y en el Rostro Radiado “C” del monolito Bennett se observa su versión frontal (figs. 26 y 29), mientras que en la Figura Frontal “A” del monolito Kochamama y en las figuras frontales del Receptáculo Lítico de Ofrendas se inmortaliza su variante de perfil (figs. 33, 43 y 44 respectivamente). Considero que esta insistencia en la representación de la cabeza de pez como terminación de los apéndices deja en evidencia la existencia de un vínculo entre la deidad y el agua, lo que en última instancia refuerza la hipótesis aquí propuesta sobre la identidad de la Figura Frontal con Báculos.

---

<sup>50</sup>Posnansky (1945) fue el primero en proponer una interpretación sobre el motivo espiral. En su opinión, simboliza un caracol, y explica su representación argumentando que estos animales tuvieron un papel fundamental en la dieta de los habitantes de Tiwanaku (“En tiempo del florecimiento de Tihuanacu debe haber tenido esta clase de animales un tamaño considerable... y debe haber sido una apreciable fuente de alimento para la gente de aquella época”) (Posnansky 1945, vol. 1, p. 122).

<b>LOS APÉNDICES</b>	Cabeza de felino de perfil	Cabeza de pájaro de perfil	Cabeza de pez de perfil	Cabeza de pez frontal	Círculo concéntrico	Motivos fitomorfos	Motivo ondulante	Motivo tridígito	<b>Total</b>
	1. FFB Gran Portada	6	0	0	0	17	0	0	
2. RR Gran Portada	4	2	0	0	17	0	0	1	<b>24</b>
3. FFB Dintel Calle Linares	6	s/r	s/r	s/r	s/r	s/r	s/r	s/r	<b>6</b>
4. FFB Dintel Diez de Medina	s/r	4	s/r	s/r	s/r	4	s/r	s/r	<b>8</b>
5. RR Puerta de la Luna	4	2	0	0	9	0	0	1	<b>16</b>
6. FFB monolito Bennett	0	0	0	17	0	0	0	1	<b>18</b>
7. RR "A" monolito Bennett	6	0	0	0	1	0	16	1	<b>24</b>
8. RR "B" monolito Bennett	0	6	0	0	17	0	0	1	<b>24</b>
9. RR "C" monolito Bennett	0	0	0	6	0	0	0	0	<b>6</b>
10. FFB "A" monolito Ponce	1	s/r	s/r	s/r	1	s/r	s/r	s/r	<b>2</b>
11. FFB "B" monolito Ponce	6	0	0	0	9	0	0	1	<b>16</b>
12. RR monolito Ponce	0	6	0	0	9	0	0	1	<b>16</b>
13. FFB "A" monolito Kochamama	0	0	14	0	1	0	0	1	<b>16</b>
14. FFB "B" monolito Kochamama	s/r	4	2	s/r	s/r	s/r	s/r	s/r	<b>6</b>
15. FFB monolito Chunchukala	4	2	0	0	17	0	0	1	<b>24</b>

16. RR monolito Suñawa	0	0	0	0	56	0	0	0	<b>56</b>
17. FFB "A" Ídolo del Sol	4	6	0	0	13	0	0	1	<b>24</b>
18. FFB "B" Ídolo del Sol	4	6	0	0	13	0	0	1	<b>24</b>
19. FFB Bloque de Llojeta	0	6	4	0	13	0	0	1	<b>24</b>
20. FFB "A" Lito de Taquiri	s/r	s/r	s/r	s/r	1	2	s/r	s/r	<b>3</b>
21. FFB "B" Lito de Taquiri	2	s/r	s/r	s/r	s/r	4	s/r	s/r	<b>6</b>
22. FFB "C" Lito de Taquiri	s/r	s/r	s/r	s/r	1	2	s/r	s/r	<b>3</b>
23. FFB "A" Receptáculo Lítico	0	2	10	0	1	0	0	1	<b>14</b>
24. FFB "B" Receptáculo Lítico	0	2	10	0	1	0	0	1	<b>14</b>
<b>Total</b>	<b>47</b>	<b>48</b>	<b>40</b>	<b>23</b>	<b>197</b>	<b>12</b>	<b>16</b>	<b>15</b>	
<b>Total ejemplares completos (17)</b>	<b>38</b>	<b>40</b>	<b>38</b>	<b>23</b>	<b>194</b>	<b>0</b>	<b>16</b>	<b>15</b>	

Tabla 3 Los apéndices.

### 2.3. La greca

El tercer atributo a analizar es la greca, previamente identificado como tal por Cook (1994) debido a su frecuente aparición en la representación de la Figura Frontal. Podemos describirla como dos ángulos rectos enfrentados, uno dispuesto al derecho y el otro al revés, que se inscriben una y otra vez a lo largo de la banda que enmarca el rostro de la figura. Es precisamente debido a este carácter modular que adhiero a la



denominación de “greca” utilizada previamente por otros investigadores para denominar al atributo en cuestión.

A pesar de que la Tabla nº1 indica la presencia de la greca en todos los ejemplares líticos que conforman el corpus de esta investigación, considero relevante realizar un par de precisiones al respecto. En primer lugar, en el caso de la Figura Frontal del Dintel de Calle Linares, del Rostro Radiado “C” del monolito Bennett y de la Figura Frontal “A” del monolito Kochamama (figs. 23, 29 y 33 respectivamente), se observan asteriscos en la tabla (\*), lo que significa que, según se adelantó, aunque no se distinga claramente la presencia de la greca, es muy probable que existiera en el original. Mi argumento se basa en que en los tres ejemplares se puede vislumbrar la banda en cuyo interior se inscribiría la greca, tal como se aprecia en los demás casos. Adicionalmente, en el caso puntual del monolito Kochamama, sostengo que en la fotografía la greca misma es visible. Dicho lo anterior, propongo que la aparente falta de greca en estas piezas se debe al precario estado de conservación del Dintel de Calle Linares y a la falta de precisión y detalle en las ilustraciones disponibles del Rostro Radiado “C” del monolito Bennett y de la Figura Frontal “A” del Molito Kochamama. En segundo lugar, es válido señalar que se podría plantear una objeción en relación con los motivos inscritos en la banda que enmarca los rostros de las figuras frontales "A" y "B" del monolito Ponce y del Receptáculo Lítico de Ofrendas, cuestionando si realmente corresponden a grecas debido a sus diferencias formales con los ángulos rectos enfrentados de los otros ejemplares (figs. 30, 31, 43 y 44). Al observar las figuras 30, 31, 43 y 44, se puede apreciar que la banda que rodea sus

rostros se subdivide en rectángulos o trapecios, y que en cada uno de ellos, se inscribe una pequeña y sencilla línea. A pesar de estas variaciones, el efecto visual que genera en el observador es similar al de una greca convencional. Debido a esto, junto con la consistencia en la representación de la greca en esa misma ubicación en otros ejemplares, propongo que estamos ante una versión simplificada del mismo motivo (véase Tabla nº4). Esta interpretación se ve respaldada al observar ejemplares cerámicos en los que aparece la Figura Frontal con una greca simplificada enmarcando su rostro (figs. 49b y 52a).

Independientemente del tipo de soporte utilizado, en la gran mayoría de los ejemplares se suele observar a la greca enmarcando el rostro de la Figura Frontal, ya sea en su versión clásica o simplificada. Al examinar las imágenes analizadas hasta ahora, se ha notado la ausencia de la representación de la greca solo en una tableta y en dos keros (respectivamente figs. 49d, 52c y 52d). Sin embargo, considero que en el caso de los ejemplares cerámicos, esta falta de visibilidad se debe a cuestiones de conservación y no a una ausencia real del motivo: en ambos casos se aprecia la banda que enmarca el rostro y restos de pintura inscritos en ella. No obstante lo anterior, dentro de la cerámica existe un grupo iconográfico selecto y bien delimitado donde la greca no se representa de manera explícita: me refiero a los rostros radiados poco naturalistas de las figuras 53 y 54. Ahora bien, como puede verse en las imágenes, en la mayoría de estos ejemplares se indica la banda que enmarca el rostro, recurso que en buenas cuentas lo que hace es sugerir de todos modos la presencia del motivo en cuestión (figs. 53c, d, e, f y g; 54a, b,

d y e). Además de rodear el rostro de la Figura Frontal, la greca también se representa por sí sola en cerámica, formando una banda independiente que en el caso de la figura 67a y b corre de manera paralela a la base de los keros. Por otra parte, considero importante adelantar que, presumiblemente como una manera de indicar su vínculo con la Figura Frontal con Báculos, algunos seres sobrenaturales menores también son representados utilizando la greca. Se profundizará en este tema en el transcurso del siguiente capítulo.

Coincidiendo con lo observado en el repertorio iconográfico de Tiwanaku, en Pukara y Wari se identifica el uso de la greca tanto enmarcando el rostro de la Figura Frontal (figs. 46; 48; 50a, b y c; 56; 57a, b, c, d, f, g y h; 58; 62a y c) como en forma de una banda independiente que rodea horizontalmente el diámetro de ciertos ejemplares cerámicos (fig. 68c. Para el caso de Pukara, véase Chávez, 1991, fig. 196, p. 731). Ahora bien, distanciándose de lo observado en Tiwanaku, en ciertos ejemplares Wari aparece una innovación en la forma de representar a la greca, ya que esta no siempre cubre las cuatro aristas del rostro de la Figura Frontal (figs. 46c; 57h; 62a y c; y 68b).

Considero que para interpretar correctamente a la greca es imprescindible observar su representación tanto en otros tipos de soporte como en los repertorios iconográficos de Wari y Pukara. Si comenzamos por el repertorio iconográfico tiwanakota, entonces el punto de partida está en aquellas cerámicas donde la greca se representa como una banda, ya que es en estos casos donde el motivo está extendido y por ende es más fácil

observar (figs. 67a y b). Además, los trazos de la greca en estos ejemplares son gruesos y sus colores son altamente contrastantes, recursos ambos que en este caso particular ayudan a apreciar las formas representadas: los ángulos rectos enfrentados y las líneas paralelas que forman la banda están pintadas con un color crema sobre un fondo terracota. En resumen, en las figuras 67a y 67b, la greca se muestra extendida con trazos gruesos y colores contrastantes, lo que facilita el reconocimiento de que cada ángulo recto enfrentado representa un motivo similar a una ola, entrelazándose con los ángulos rectos siguientes, de forma similar a cómo las olas se conectan entre sí. Aunque se trata de un motivo ligeramente diferente, con formas curvilineas en lugar de angulares y con motivos inscritos en su interior que en estricto rigor no se conectan con la banda que los contiene, sostengo que la figura 67c muestra una versión alternativa de la greca, donde la secuencia de olas es evidente.

Las olas concatenadas que conforman la greca se distinguen con mayor claridad en la Figura Frontal representada en Pukara y Wari. En los textiles Pukara "a", "b" y "c" de la figura 50, las olas son claramente discernibles debido al fuerte contraste de colores (rojo-verde oscuro) y al grosor de las líneas que componen la greca. Por otro lado, el ejemplar "d" de la misma figura refuerza la idea de que estamos frente a la representación de olas, ya que en este caso particular, las formas rígidas de la greca son reemplazadas por una serie de volutas en forma de "S" dispuestas horizontalmente. En Wari, por su parte, se observa nuevamente que el contraste generado por los colores desempeña un papel fundamental para visualizar con mayor facilidad el motivo, tal

como se puede ver en las figuras 48b y c; 57b, d y f; y 62c. Dentro de esto, llama la atención la figura 57g, ya que en ella los colores de la greca se han trabajado de manera tal que las olas son evidentes. Por otra parte, en las figuras frontales de Wari donde la greca no rodea por completo el rostro del personaje y, por ende, se extiende más, las olas concatenadas se aprecian con mayor claridad. Esto se evidencia en las figuras 46c y 57h, donde la greca enmarca solo los laterales y la parte superior de la cabeza de la Figura Frontal.

A partir de la similitud formal recién identificada, interpreto a la greca como la convención iconográfica utilizada para representar olas, entendidas estas últimas como las extensas ondas que se propagan en la superficie del agua creando un movimiento ondulatorio en forma de cresta. Debido a la importancia económica y simbólica que tuvo para Tiwanaku, considero altamente plausible que estas olas hagan referencia al oleaje del lago Titicaca. Las evidencias de su relevancia simbólica –ya que las de su importancia económica fueron referidas en el contexto del primer capítulo de esta investigación– descansan principalmente en las diversas ofrendas realizadas por los tiwanakotas en honor al lago, siendo las más famosas aquellas halladas en la Isla del Sol, en la isla de Taquiri y en la isla de Pariti, estas dos últimas ubicadas en el lago Wiñaymarka o porción sur del lago Titicaca. Ahora bien, ¿cómo podemos explicar la relación entre las olas y la Figura Frontal? Se me ocurren dos respuestas plausibles. En primer lugar, el viento estaría dentro de sus dominios al tratarse de la deidad que controla los fenómenos meteorológicos, y a su vez, el viento es el principal responsable

de generar del oleaje en el lago. En segunda instancia, durante la temporada de lluvias, el lago es escenario frecuente de fuertes tormentas eléctricas, fenómeno que evidentemente está vinculado a la misma deidad.

A raíz de lo anterior, es válido preguntarse por qué la iconografía Wari mostraría una y otra vez el oleaje de un lago que no forma parte de su entorno geográfico inmediato. En primer lugar, la mayoría de los investigadores coincide en que la representación de la Figura Frontal con Báculos se transmitió desde Tiwanaku a Wari, y no al revés. Específicamente, se propone que su origen se encuentra en Pukara, desde donde habría pasado a Tiwanaku y luego a Wari (Menzel 1964, 1968; Rowe y Brandel 1969-70; Lumbreras 1974; Ponce 1981; Berenguer 1998; Makowski 2001, Janusek 2008, entre otros).<sup>51</sup> Esta cronología se sustenta en varios argumentos. El primer argumento se basa en el análisis realizado por Menzel (1964, 1968) de las cerámicas del sitio Conchopata 1942, donde se registra la aparición de la Figura Frontal con Báculos solo a partir del año 550 d.C., una fecha posterior a la propuesta para los monolitos tiwanakotas que representan al mismo personaje (Janusek 2005, Janusek *et al.* 2013; Janusek y Ohnstad 2018). Un segundo argumento presentado por Menzel se relaciona con el hecho de que hasta el año 800 d.C., la Figura Frontal aparece exclusivamente asociada a un grupo selecto de cerámicas de carácter ritual, mientras que el resto de los ejemplares continuaron siguiendo las convenciones iconográficas del estilo local Chakipampa. Según la autora, solo a partir del año 800 d.C., la representación de la Figura Frontal con

---

<sup>51</sup>Para una opinión divergente, véase Cook (1983, 1994) e Isbell (1983).

Báculos se volvió predominante, "...a expensas de los diseños de las antiguas tradiciones locales, las cuales, en consecuencia, cayeron en desuso. Aparentemente, la nueva religión se había introducido en la sociedad Wari y se había popularizado" (Menzel 1968: 334). Por lo tanto, según Menzel, la coexistencia de dos estilos cerámicos diferentes y la aparición tardía de aquel en que representa a la Figura Frontal con Báculos evidencian su origen foráneo, pukara-tiwanakota de este último.<sup>52</sup> Considerando este contexto, lo heredado del culto podría explicar, en parte, por qué para la población Wari la greca de la Figura Frontal también pudo haber simbolizado el oleaje del lago, a pesar de la distancia geográfica. Digo "en parte", porque creo que un significado, por heredado que sea, sólo se mantiene en el tiempo si tiene sentido para la población local que lo adopta. Tal como se mencionó en el Capítulo I, el lago Titicaca tuvo para los incas un valor simbólico muy fuerte: pese a la distancia era considerado *huaca* y de acuerdo a varios mitos de ceración, lugar de origen de los primeros incas. Con este

---

<sup>52</sup> ¿A que se debe la adopción de este repertorio iconográfico de parte de Wari? Se han propuesto distintas respuestas a esta interrogante. Menzel (1968) considera que no existen evidencias arqueológicas que permitan plantear que el repertorio iconográfico en cuestión arribó a Ayacucho como resultado de una conquista militar, por lo que propone que éste podría explicarse debido al contacto comercial entre ambas sociedades, el que habría tenido como consecuencia la adopción de la religión tiwanakota: "tales viajes pueden haber sido realizados por misioneros que partían del centro de Tiahuanaco o por hombres del área de Ayacucho y Huari, quienes aprendieron la nueva religión en el extranjero y luego la llevaron a sus hogares" (Menzel 1968: 528). Lumbreras (1974), por su parte, creyendo que Tiwanaku fue un centro ceremonial de renombre pan-andino y no una sociedad estatal, afirma que la religión habría sido el motor de la influencia cultural: del mismo modo que posteriormente a Pachacamac, la población Wari habría peregrinado hasta a Tiwanaku, internalizando como resultado de ello el culto allí profesado. Finalmente Ponce (1981), quien nunca abandonó la idea de que Tiwanaku fue un imperio, se inclina en clara oposición a Menzel por la tesis de una conquista armada: "se produjo una invasión promovida por los ejércitos que partieron de Tiwanaku, en doble escalada, previamente limitada estableciendo enclaves de penetración durante la época IV y procediendo después al avasallamiento y subyugamiento total en la V. Se instituyó como corolario administración propia y domino que perduro varias centurias de modo severo, a través de la organización estatal firme y no feble" (Ponce 1981: 60). Una de las consecuencias de esta dominación tiwanakota, habría sido para la adopción por parte de los vencidos de su repertorio iconográfico.

antecedente en mente, parece aún más plausible la idea de que el lago Titicaca haya tenido también un valor simbólico para la población Wari.

Finalmente, sostengo que mi interpretación de la greca se ve respaldada en el contexto de los significados de los demás motivos analizados hasta ahora: se ha planteado que el motivo tridígito, el motivo ondulante, los motivos fitomorfos, el círculo concéntrico, el espiral y las representaciones de cabezas de pez, pájaro y felino estarían vinculados, cada uno por diferentes razones, al ámbito acuático y, por ende, a la deidad asociada al control de los fenómenos meteorológicos y a la montaña. Por lo tanto, la greca, al representar el oleaje del lago Titicaca, formaría parte de este mismo universo de significación.

Habiendo establecido que el motivo que enmarca el rostro de las figuras frontales con báculos del monolito Ponce y del Receptáculo Lítico de Ofrendas es una versión simplificada de la greca, considero necesario examinar dos ejemplares cerámicos en los que se la representa antes de abordar el siguiente atributo. El primero de ellos es una famosa urna monumental Wari encontrada en Pacheco, mientras que el segundo es un incensario con forma de camélido originario de Tiwanaku (figs. 69a y b, respectivamente). Buena parte de la iconografía de la urna ya ha sido revisada en este capítulo: se trata de las figuras frontales de las imágenes 46a, 46b, 48a, y 58. Ahora bien, estas figuras comparten el espacio con otros dos Rostros Radiados pintados en el exterior de la urna, a los que posiblemente no hubiéramos reconocido como tales de no



ser por la presencia de la greca simplificada. Coincidiendo con lo observado en otros ejemplares donde la greca no enmarca completamente el rostro de la Figura Frontal, en la imagen 69a puede verse que la greca simplificada se ubica exclusivamente en la parte superior de su cabeza, como si se tratase de un tocado. De ella, surge un motivo fitomorfo de gran tamaño –formalmente similar al motivo fitomorfo 4 del repertorio iconográfico tiwanakota– acompañado a cada lado por una rama sinuosa de la que brotan dos mazorcas de maíz. Como una forma de reforzar la identidad sobrenatural del rostro representado, su boca enseña dentadura expuesta y de la sección inferior de las aristas laterales de su rostro surgen dos apéndices terminados en cabezas de pájaro de perfil. En lo que al incensario tiwanakota respecta (fig. 69b), por su parte, a la altura del estómago del camélido vemos incisa una planta florecida en forma de candelabro que emerge de un pequeño rostro completamente enmarcado por una greca simplificada. Si mi interpretación es correcta, en ambos ejemplares cerámicos nuevamente se establece una conexión entre la Figura Frontal con Báculos, en este caso representada como Rostro Radiado, y el crecimiento vegetal, asociación que, como vimos, refuerza su identidad como deidad todopoderosa de los fenómenos meteorológicos.

<b>LA GRECA</b>	<b>Greca clásica</b>	<b>Greca simplificada</b>
1. FFB Gran Portada	1	0
2. RR Gran Portada	1	0
3. FFB Dintel Calle Linares	s/r	s/r

4. FFB Dintel Diez de Medina	1	0
5. RR Puerta de la Luna	1	0
6. FFB monolito Bennett	1	0
7. RR "A" monolito Bennett	1	0
8. RR "B" monolito Bennett	1	0
9. RR "C" monolito Bennett	s/r	s/r
10. FFB "A" monolito Ponce	0	1
11. FFB "B" monolito Ponce	0	1
12. RR monolito Ponce	1	0
13. FFB "A" monolito Kochamama	1	0
14. FFB "B" monolito Kochamama	1	0
15. FFB monolito Chunchukala	1	0
16. RR monolito Suñawa	1	0
17. FFB "A" Ídolo del Sol	1	0
18. FFB "B" Ídolo del Sol	1	0
19. FFB Bloque de Llojeta	1	0
20. FFB "A" Lito de Taquiri	1	0
21. FFB "B" Lito de Taquiri	1	0
22. FFB "C" Lito de Taquiri	1*	0
23. FFB "A" Receptáculo Lítico	0	1
24. FFB "B" Receptáculo Lítico	0	1
<b>Total</b>	<b>18</b>	<b>4</b>

Tabla 4 La greca.

## 2.4. El adorno pectoral

En 13 de las 17 figuras frontales representadas de cuerpo completo, se puede distinguir claramente la presencia del adorno pectoral. En los cuatro ejemplares restantes –las figuras frontales del Dintel de Calle Linares (fig. 23), del Dintel Diez de Medina (fig. 24), la Figura Frontal con Báculos “B” del monolito Kochamama (fig. 34) y la Figura Frontal con Báculos “B” del Lito de Taquiti (fig. 41)–, problemas de conservación impiden confirmar su existencia. En lo que al Dintel de Calle Linares respecta, a pesar de que el dibujo proporcionado por Posnansky muestra un motivo en el área que correspondería al adorno pectoral, considero que este no se condice con las líneas abstractas observadas en la fotografía en base a la cual él mismo realizó la ilustración. Además, respaldando mi escepticismo, las dos cabezas de felino de perfil que representa mirando hacia arriba no guardan similitud con ninguno de los cinco motivos identificados como adorno pectoral en las otras 13 figuras frontales: el Círculo Enmarcado, la Greca Enmarcada, una cabeza de pez frontal, una cabeza de felino de perfil y una serpiente sobrenatural alada con cabeza de pez de perfil (véase Tabla nº5). Antes de detenerme en el análisis de cada uno de ellos, considero relevante hacer notar que el adorno pectoral raramente forma parte de los atributos de la Figura Frontal con Báculos Wari, y que cuando se lo representa, éstos difieren drásticamente de los motivos observados en Tiwanaku: en la imagen 57d y 57f, se pueden ver, respectivamente, una

cabeza de pájaro de perfil y un Hacha T.<sup>53</sup> En cuanto a Pukara, no se puede determinar si el adorno pectoral formaba parte o no de los atributos de su Figura Frontal, esto debido a que, como hemos visto, en las pocas imágenes que se han conservado se la representa en forma de Rostro Radiado (con excepción de la escultura en bulto de la figura 56, donde el atributo en cuestión no se distingue).

El Círculo Enmarcado es el motivo que más frecuentemente se representa como adorno pectoral, y aparece, según vimos, en la Figura Frontal con Báculos de la Gran Portada (fig. 21), así como en otros cinco ejemplares: en las dos figuras frontales del monolito Ponce, en la Figura Frontal "A" del monolito Kochamama, en la Figura Frontal "B" del Ídolo del Sol y en la Figura Frontal "A" del Receptáculo Lítico de Ofrendas (figs. 30, 31, 33, 38 y 43, respectivamente). Sin embargo, y como se puede apreciar en las imágenes, en estos cinco casos el motivo se representa con algunas variaciones. Como se describió al principio de este capítulo, el Círculo Enmarcado de la Figura Frontal con Báculos de la Gran Portada consiste en un cuadrado que contiene un círculo de gran tamaño flanqueado por dos líneas verticales arqueadas a cada lado. El tamaño del círculo disminuye considerablemente en las figuras frontales del monolito Ponce (figs. 30 y 31), del monolito Kochamama (fig. 33) y del Ídolo del Sol (fig. 38). En el caso del Receptáculo Lítico de Ofrendas (fig. 43), simplemente no se lo representa, pero se

---

<sup>53</sup> Aunque a simple vista podrían parecer adornos pectorales, las dos líneas horizontales unidas por un vástago central que se observan en el pecho de las figuras 48B y C han sido identificadas por Horta (2016) como adornos de barbilla. Aunque su presencia es excepcional, también se pueden observar adornos de barbilla en ciertas cerámicas tiwanakotas que representan a la Figura Frontal. Esto se puede apreciar en las figuras 52a, 53b y 55.

mantiene intacto su espacio característico entre las líneas que lo flanquean. Como se observó al analizar el atributo de la greca, este último ejemplar es uno de los pocos que presenta la greca simplificada en lugar de la greca clásica, lo que sugiere una tendencia hacia la simplificación en su iconografía en comparación con los demás ejemplares líticos. Por su parte, el número de líneas que acompañan al círculo central del Círculo Enmarcado también varía. Mientras que en la Figura Frontal "A" del monolito Ponce (fig. 30) y en la Figura Frontal "B" del Ídolo del Sol (fig. 38) se mantienen las dos líneas por lado –coincidiendo con lo observado en el adorno pectoral de la Figura Frontal de la Gran Portada–, en las tres figuras restantes solo se representa una línea en cada lado. Ahora bien, las variaciones en el motivo no se limitan a las descritas anteriormente, ya que en tres casos los adornos pectorales presentan motivos asociados. Coincidiendo nuevamente con lo observado en el caso de la Gran Portada, en el Ídolo del Sol (fig. 38) emergen desde la arista inferior del cuadrado dos apéndices que terminan en cabezas de pájaro y se elevan paralelamente a las caras laterales. Por otro lado, los adornos pectorales de las figuras frontales del monolito Ponce tienen apéndices terminados en cabezas de cóndor, que surgen desde la arista superior del cuadrado: cuatro en el caso del ejemplar "A" y dos en el caso del ejemplar "B" (figs. 30 y 31). Adicionalmente, y como se adelantó al realizar la descripción de la Figura Frontal con Báculos de la Gran Portada, dispuesto inmediatamente sobre su adorno pectoral se observa una figura zoomorfa de características sobrenaturales. Ahora bien, como resultado del análisis de atributos realizado hasta aquí, podemos añadir a la descripción original que se trata de una serpiente con cabeza de felino frontal y, dado el carácter ambiguo del motivo, con

cola de pájaro/flor. Resulta interesante notar que este ser sobrenatural no se representa así, exactamente con estas mismas características, en ningún otro ejemplar lítico. Tampoco se lo identifica en cerámica, soporte donde, como se verá más adelante, encontramos serpientes sobrenaturales con cabeza de pájaro y cola de pájaro/flor, así como serpientes sobrenaturales con cabeza de felino pero con crótalo en lugar de la cola de pájaro/flor. No obstante lo anterior, en las siguientes páginas veremos que es posible identificar su variante con cabeza de perfil en algunos de los báculos de las figuras frontales de nuestro corpus, así como en los tocados de ciertos seres sobrenaturales menores también representados en litoescultura que revisaremos en el siguiente capítulo.

¿Qué podemos decir acerca del significado del Círculo Enmarcado? Para intentar responder a esta pregunta, considero que, debido a su alto nivel de abstracción, es fundamental examinar el repertorio iconográfico en busca de sus asociaciones recurrentes para con otros motivos. En relación con la Figura Frontal y su representación lítica, como se verá en las siguientes páginas, el Círculo Enmarcado también se encuentra presente en el cetro sostenido por la Figura Frontal del Dintel Diez de Medina en su mano izquierda (fig. 24), así como en los motivos escalonados sobre los cuales se ubican los rostros radiados de la Gran Portada y de la Puerta de la Luna (figs. 22 y 25 respectivamente). Como se desarrollará en el siguiente capítulo, el Círculo Enmarcado también se vincula a otros personajes, aunque en estos casos, a diferencia de lo observado en la Figura Frontal, no presenta apéndices ni figuras sobrenaturales asociadas. Finalmente, en seis esculturas en bulto podemos encontrarlo representado por

sí solo, es decir, sin estar asociado a un personaje determinado (fig. 70). Su ubicación varía dependiendo del caso: en el monolito Suñawa se lo representa cubriendo buena parte de la espalda, el estómago, la faja y las piernas de la escultura en bulto (fig. 70a); en el monolito Putuni lo observamos en el adorno pectoral, en la faja y en las tobilleras (fig. 70b); en el Ídolo Plano y en el monolito Bennett se remite a la faja (figs. 70c y d); en el monolito Ponce forma parte de los elementos que sostiene en sus manos (fig. 70e); y en el monolito Kochamama se lo distingue en el torso (fig. 70f).<sup>54</sup> En estos seis ejemplares el Círculo Enmarcado vuelve a presentar otros motivos asociados: en cinco ocasiones, emergen de él numerosos apéndices terminados en cabezas de pez de perfil (70a, b, d, e y f), mientras que en el sexto y último ejemplar, los apéndices tienen cabezas de pájaro de perfil, coincidiendo con lo observado en los adornos pectorales de la Figura Frontal (fig. 70c). Resulta llamativo que tanto en el monolito Suñawa como en el monolito Kochamama, el Círculo Enmarcado con sus respectivos apéndices terminados en cabezas de pez se represente en numerosas ocasiones, apenas alternado con otros motivos y ocupando casi por completo la superficie de ambas esculturas en bulto. Además, es relevante destacar que en el caso específico de la faja del monolito Putuni, entre los seis apéndices terminados en cabezas de pez que emergen del Círculo Enmarcado, se distingue un séptimo apéndice terminado en el motivo fitomorfo 2.

---

<sup>54</sup> Y por el precario estado de conservación de la pieza no sabemos si se lo represento cubriendo otras partes del cuerpo de la escultura en bulto.

Sorprendentemente, el Círculo Enmarcado no se encuentra presente en otros soportes, ni tampoco se lo representa en los repertorios iconográficos de Wari y Pukara. Esta situación evidentemente dificulta aún más la tarea de proponer una interpretación bien argumentada sobre su significado; como se ha observado, las imágenes provenientes de estas fuentes han sido fundamentales para la comprensión de los motivos abstractos revisados hasta aquí. Por lo tanto, basándonos únicamente en la información proporcionada por la escultura lítica, propongo que el Círculo Enmarcado está relacionado con el agua debido a su persistente asociación con las cabezas de pez observadas en cinco de las seis esculturas en bulto recién mencionadas (fig. 70). Dado el estrecho vínculo entre el agua y el cóndor desarrollado más arriba, la presencia de este último en los apéndices que emergen del Círculo Enmarcado en los adornos pectorales de la Figura Frontal de la Gran Portada (fig. 21), de la Figura Frontal “B” del Ídolo del Sol (fig. 38) y de las dos figuras frontales con báculos del monolito Ponce (figs. 30 y 31), así como de la faja del Ídolo Plano (fig.70c), podría respaldar mi interpretación. Lo mismo sucede con la presencia del motivo fitomorfo en la faja del monolito Putuni. Finalmente, es importante destacar que, por básico que parezca, en el centro mismo del Círculo Enmarcado se encuentra un círculo, el que dependiendo del caso puede ser simple o concéntrico (véase fig. 70c y 70f como ejemplo del segundo). Dado que previamente he interpretado al círculo como la convención iconográfica utilizada para representar agua, posiblemente lluvia, su presencia en el Círculo Enmarcado podría fortalecer la hipótesis de que su significado también estuvo de algún modo relacionado con el ámbito de lo acuático. Aunque no puedo proponer una conclusión más definitiva



debido a las limitaciones recién expuestas, la ausencia del Círculo Enmarcado en la iconografía Wari me lleva a pensar que se trata de un motivo que representa algo más bien local.

Posnansky (1945) fue el primero en proponer una interpretación sobre el Círculo Enmarcado. Sin explicar por qué, afirma que el círculo de su centro representaría a la luna y que las franjas que lo rodean serían conchas, y aunque admite no entender completamente la naturaleza del vínculo de ambos, conjetura que las conchas tuvieron que haber tenido “alguna relación con las fases lunares”. Considerando lo hasta aquí expuesto –y muy probablemente también otros argumentos que no explicita– Posnansky concluye que el motivo en cuestión habría simbolizado a la “Caseta de la Luna”. Por desgracia, no aclara cuál sería su significado. Posiblemente debido a su carácter altamente abstracto, la siguiente interpretación del motivo fue aquella realizada por Smith (2011) más de 50 años después. Dicho autor identifica un parecido formal entre el motivo y las plataformas monumentales con patio hundido características de Tiwanaku. Propone que las líneas del motivo corresponderían tal vez a los distintos niveles de estas plataformas, mientras que el círculo podría representar el patio hundido que suele encontrarse en su cima. Basándose en información etnohistórica, Smith interpreta a estos patios hundidos como manantiales, también conocidos como “los ojos de las montañas”. Estos manantiales eran considerados por los incas como *pacarinas*, es decir, lugares de origen y conexión con los ancestros. Siguiendo esta línea interpretativa, Guengerich y Janusek (2021) denominan al Círculo Enmarcado como *nayra*, haciendo referencia a su

conexión con el concepto de "ojo". Aunque personalmente no utilizaría el término de *pacarina* debido al peligro de disyunción, no descarto la hipótesis de que estemos frente a la representación de una plataforma monumental mirada desde arriba. Esta idea cobra sentido al considerar que este tipo de estructura no se encuentra en el mundo Wari, lo cual podría explicar la ausencia del Círculo Enmarcado en su repertorio iconográfico. Dado que la plataforma es sinónimo de montaña –según se desarrollará en las próximas páginas en relación con el motivo escalonado–, si la interpretación de Smith es correcta, nuevamente se vería respaldada mi propuesta sobre la identidad de la Figura Frontal con Báculos, vale decir, una deidad asociada al control de los fenómenos meteorológicos y a la montaña.

Después del Círculo Enmarcado, la Greca Enmarcada es el motivo que se utiliza con mayor frecuencia como adorno pectoral en la Figura Frontal con Báculos representada en la escultura lítica. Este motivo se puede apreciar en los ejemplares "A" del Ídolo del Sol (fig. 37), "A" y "C" del Lito de Taquiri (figs. 40 y 42), y "B" del Receptáculo Lítico de Ofrendas (fig. 44). Aunque otros investigadores lo han nombrado "signo angular" o "elemento angular" (respectivamente Posnansky 1945 y Torres 1984b, 1985), considero que la denominación de "Greca Enmarcada" es más adecuada, ya que consiste en dos ángulos rectos enfrentados y opuestos entre sí que se inscriben en un cuadrado o rectángulo, forma que en definitiva coincide con la unidad básica de la greca, motivo que según se analizó anteriormente, simbolizaría el oleaje, plausiblemente del lago Titicaca. Mi interpretación de la Greca Enmarcada coincide en cierta medida con la

lectura de Janusek, quien sostiene que denotaría corrientes, líquidos y fluidez. Ahora bien, sus argumentos son distintos a los míos, ya que surgen de la constatación de que la Greca Enmarcada usualmente decora jarras destinadas a la fermentación de chicha y al almacenaje de otros líquidos (Janusek 2003).

Coincidiendo con lo observado en el caso del Círculo Enmarcado, cuando en litoescultura la Greca Enmarcada se representa como adorno pectoral de la Figura Frontal, puede aparecer acompañada de seres sobrenaturales y de animales. Por ejemplo, en el ejemplar "A" del Ídolo del Sol se aprecia un felino bicéfalo de cuerpo completo (fig. 37), mientras que en las figuras frontales "A" y "C" del Lito de Taquiri se representa un pájaro de cuerpo completo (figs. 40 y 42). Es interesante notar que, como se desarrollará en las siguientes páginas, el colgante de codo es el único otro atributo de la Figura Frontal donde se puede observar la representación de la Greca Enmarcada. No obstante, en consonancia con lo observado en el caso del Círculo Enmarcado y como se detallará en el próximo capítulo, la Greca Enmarcada también se asocia a otros personajes inmortalizados en litoescultura. Sin embargo, a diferencia de cuando aparece en la Figura Frontal, en estos casos la Greca Enmarcada no cuenta con apéndices ni con figuras sobrenaturales o zoomorfas asociadas. Además, se la puede encontrar representada por sí sola en tres esculturas en bulto: dispuesta a ambos lados de la Figura Frontal con Báculos del monolito Bennett, con apéndices terminados en cabezas de pez de perfil emergiendo de ella (fig. 70g); en el estómago, espalda baja y piernas del monolito Suñawa (fig. 70a); y en el pecho, abdomen y faja del monolito Putuni (fig.

70b). Las grecas enmarcadas de estos dos últimos ejemplares líticos son particularmente interesantes. En el caso del monolito Suñawa, los ángulos rectos de la Greca Enmarcada ubicada en el centro de la espalda baja de la escultura en bulto terminan en una cabeza de pez de perfil. Adicionalmente, de manera totalmente novedosa, desde la arista superior de esta misma Greca Enmarcada surge un gran motivo fitomorfo florecido, muy similar al ya mencionado cactus en forma de candelabro, con círculos concéntricos inscritos en su interior. En el centro del pecho de la escultura en bulto representada en el monolito Putuni, por su parte, se distingue la misma Greca Enmarcada terminada en cabezas de pez. Sin embargo, a diferencia del ejemplar anterior, el motivo se encuentra enmarcado en un rectángulo cuyas aristas superior e inferior se conforman por grecas en miniatura, mientras que adosadas a las aristas laterales vemos círculos enmarcados y grecas enmarcadas que se intercalan (fig. 70b). De los nueve apéndices que emergen de este marco de motivos recién descrito, algunos terminan en cabezas de pájaro, otros en cabezas de pez, y en el apéndice central superior encontramos al motivo fitomorfo 2 como remate. Además, en el interior de cinco de estos apéndices se pueden observar representados círculos concéntricos que se conectan entre sí. Por otro lado, las grecas enmarcadas de la faja del monolito Putuni presentan el mismo apéndice central finalizado en el motivo fitomorfo 2, junto con otros seis apéndices que terminan en cabezas de pájaro de perfil. Aunque la asociación entre la Greca Enmarcada y elementos como círculos concéntricos, motivos fitomorfos y cabezas de pájaros y peces brinda respaldo a la hipótesis de su naturaleza acuática, considero que el argumento iconográfico más sólido y contundente es la presencia de cabezas de pez en las

terminaciones de sus ángulos rectos, tal como se pudo observar en algunos de los ejemplares inmortalizados en los monolitos Suñawa y Putuni.

En línea con lo constatado para el Círculo Enmarcado, es relevante destacar que la Greca Enmarcada no aparece entre las imágenes plasmadas en otras materialidades, ni se representa en los repertorios iconográficos de las culturas Wari y Pukara. Este hecho resulta intrigante, especialmente si consideramos que la Greca Enmarcada es un segmento de la greca, y que la greca sí está representada en todos estos soportes.

En relación a los otros tres motivos que aparecen en litoescultura como adornos pectorales de la Figura Frontal –la cabeza de pez frontal (fig. 26), la cabeza de felino de perfil (fig. 35) y la serpiente sobrenatural alada con cabeza de pez y cola de pájaro/flor (fig. 39)–, ya se expuso el vínculo de peces y felinos con la deidad asociada al control de los fenómenos meteorológicos y a la montaña al abordar el simbolismo de estos animales. En cuanto a la figura del ofidio, para mantener una estructura clara, me referiré a su posible simbolismo al examinar los atributos de la faja y los báculos de la Figura Frontal.

EL ADORNO PECTORAL	MOTIVO PRINCIPAL					MOTIVO ASOCIADO			
	Círculo Enmarcado	Greca Enmarcada	Cabeza de pez frontal	Cabeza de felino de perfil	Serpiente sobrenatural	Serpiente sobrenatural	Apéndice terminado en cabeza de pájaro	Felino sobrenatural	Pájaro de cuerpo completo
1. FFB Gran Portada	1	0	0	0	0	1	1	0	0
2. FFB Dintel Calle Linares	s/r	s/r	s/r	s/r	s/r	s/r	s/r	s/r	s/r
3. FFB Dintel Diez de Medina	s/r	s/r	s/r	s/r	s/r	s/r	s/r	s/r	s/r
4. FFB monolito Bennett	0	0	1	0	0	0	0	0	0
5. FFB "A" monolito Ponce	1	0	0	0	0	0	4	0	0
6. FFB "B" monolito Ponce	1	0	0	0	0	0	2	0	0
7. FFB "A" monolito Kochamama	1	0	0	0	0	0	0	0	0
8. FFB "B" monolito Kochamama	s/r	s/r	s/r	s/r	s/r	s/r	s/r	s/r	s/r
9. FFB monolito Chunchukala	0	0	0	1	0	0	0	0	0
10. FFB "A" Ídolo del Sol	0	1	0	0	0	0	0	1	0
11. FFB "B" Ídolo del Sol	1	0	0	0	0	s/r	2	s/r	s/r
12. FFB Bloque de Llojeta	0	0	0	0	1	0	0	0	0
13. FFB "A" Lito de Taquiri	0	1	0	0	0	0	0	0	1
14. FFB "B" Lito de Taquiri	s/r	s/r	s/r	s/r	s/r	s/r	s/r	s/r	s/r
15. FFB "C" Lito de Taquiri	0	1	0	0	0	0	0	0	1
16. FFB "A" Receptáculo Lítico	1	0	0	0	0	0	0	0	0
17. FFB "B" Receptáculo Lítico	0	1	0	0	0	0	0	0	0
<b>Total</b>	6	4	1	1	1	1	9	1	2

Tabla 5 El adorno pectoral.

## 2.5. El colgante de codo

El atributo que en investigaciones previas hemos denominado como “colgante de codo” se encuentra presente en nueve de las 17 Figuras Frontales con Báculos representadas en litoescultura (Horta y Paulinyi, 2023). Se identificaron tres variantes de este atributo: una cabeza antropomorfa frontal, un círculo concéntrico y una Greca Enmarcada. La cabeza antropomorfa frontal es la más común, apareciendo en cinco ocasiones; además de observársela en la Gran Portada, está presente en los ejemplares “A” y “B” del Ídolo del Sol y en las figuras “A” y “C” del Lito de Taquiri (respectivamente figs. 21, 37, 38, 40 y 42). En la Gran Portada, las aristas laterales y superiores de la cabeza antropomorfa están enmarcadas por un motivo en forma de U invertida, cuyos extremos terminan en una cabeza de pájaro de perfil. En los colgantes de codo de las otras cuatro figuras frontales, las cabezas antropomorfas están completamente enmarcadas por una banda, de manera similar a cómo la greca rodea el rostro de la Figura Frontal. Curiosamente, el motivo de la cabeza frontal antropomorfa se asocia a la representación de la Figura Frontal exclusivamente así, en forma de colgante de codo, tanto en litoescultura como en otros tipos de soporte. El círculo concéntrico, en segundo lugar, constituye el colgante de codo de las figuras frontales con báculos del Dintel Diez de Medina y del monolito Bennett (respectivamente figs. 24 y 26). Adicionalmente, esta misma variante del atributo se encuentra en dos figuras frontales con báculos representadas en dos keros procedentes de Pariti (figs. 52a y 64a). La Greca Enmarcada, en tercer lugar, aparece como colgante de codo de la Figura

Frontal “B” del monolito Ponce (fig. 31), y al igual que la cabeza antropomorfa frontal, no se repite como colgante de codo en ninguna otra representación de la Figura Frontal, independientemente del tipo de soporte utilizado. La novena Figura Frontal que presenta el colgante de codo es la Figura Frontal “B” del Lito de Taquiri (fig. 41). Ahora bien, como por cuestiones de conservación no es posible determinar la forma exacta del motivo representado, en la Tabla nº6 todas las opciones fueron marcadas con un asterisco (\*).

En relación al análisis del colgante de codo, es importante hacer una breve aclaración sobre la Figura Frontal del Dintel de Calle Linares (fig. 23) y a la Figura Frontal "A" del monolito Kochamama (fig. 33). En el caso del Dintel de Calle Linares, tanto en la fotografía como en la ilustración, se puede distinguir claramente una cabeza de felino de perfil bajo cada uno de los codos de la Figura Frontal. Sin embargo, su origen no queda del todo claro: podrían surgir de los codos de la figura a modo de colgante de codo o podrían formar parte de la faja que probablemente llevaba el personaje representado. Personalmente, me inclino por la segunda opción, ya que, como se ha mencionado anteriormente, cuando las cabezas cuelgan de los codos de la Figura Frontal, siempre son cabezas antropomorfas frontales y no se ha registrado hasta la fecha ninguna de perfil o de felino entre ellas. Además, como se explicará a continuación, los dos extremos de la faja de la Figura Frontal siempre, en todos los casos, terminan en cabezas zoomorfas representadas de perfil, tal como se describió para el caso de la Figura Frontal de la Gran Portada (fig. 21). Aunque enfrentamos el mismo dilema en relación al motivo



situado debajo del codo de la Figura Frontal "A" del monolito Kochamama, en este caso se agrega que, en mi opinión, las características del motivo dibujado por Posnansky no se condicen con las del original. El exámen de la fotografía revela que, en caso de tratarse de un colgante de codo, este sería un círculo concéntrico y no el Círculo Enmarcado que se muestra en la ilustración. Si consideramos la posibilidad de que sea una cabeza zoomorfa de perfil relacionada con la faja, la figura circular que se distingue en la imagen podría corresponder a la parte superior de la cabeza de un pájaro o un felino (fig. 33). En lo personal, me inclino por esta segunda alternativa, dado que, como se observará en el próximo subcapítulo, a excepción de un caso, la faja se representa invariablemente con sus cabezas zoomorfas en ambos extremos.

En la iconografía tiwanakota, tanto en litoescultura como en otros soportes, la cabeza antropomorfa, ya sea de frente o de perfil, se vincula a un personaje que en un trabajo previo hemos denominado "El Sacrificador" (Horta y Paulinyi 2023). Aunque se profundizará en este tema en el próximo capítulo, puedo adelantar que en estos casos no se la representa pendiendo del codo, sino que se la muestra sostenida en una de sus manos junto a una herramienta cortante, presumiblemente haciendo alusión a la decapitación y al rito del sacrificio humano. Esta observación me lleva a suponer que las cabezas antropomorfas frontales de los colgantes de codo de las cinco figuras frontales con báculos recién mencionadas hacen referencia a lo mismo: aunque no se represente explícitamente la herramienta cortante, estaríamos frente a la representación de una cabeza cercenada. Reinhard (1991) comparte esta interpretación del motivo y lo

relaciona con el sacrificio humano que, según la informaciones etnohistóricas y etnográficas, las deidades asociadas al control de los fenómenos meteorológicos y a las montañas recibían de manera recurrente. Sostengo, esta vez coincidiendo con la interpretación de Kolata (1993), que también se encuentra una referencia al corte de cabeza en ciertas cerámicas, donde se pueden observar cabezas antropomorfas de perfil con pintura facial usualmente dispuestas en bandas que corren paralelas al borde superior (fig. 71). Resulta interesante constatar que las cabezas antropomorfas nunca se representan así, por sí solas, en litoescultura.

A diferencia de lo observado en Tiwanaku, y tal como se puede apreciar en las imágenes presentadas en este capítulo, en Wari el colgante de codo no forma parte de los atributos de la Figura Frontal con Báculos. Sin embargo, de manera curiosa, aparece en forma de círculo concéntrico en contadas ocasiones pendiendo del codo de seres sobrenaturales menores; sus imágenes serán revisadas en el próximo capítulo. En cuanto al repertorio iconográfico de Pukara, la situación es similar a la del adorno pectoral, ya que no se puede determinar su presencia o ausencia debido a que las pocas representaciones que se han conservado de la Figura Frontal consisten en rostros radiados. Pese a lo anterior, cabe destacar la presencia de un colgante de codo en forma de un círculo atravesado por una franja ondulante en el "hombre felino" (Chávez 1992), un personaje al que hemos identificado como el ancestro directo de "El Sacrificador" tiwanakota (Horta y Paulinyi 2023). Este punto se abordará con mayor detalle en el siguiente capítulo.

<b>EL COLGANTE DE CODO</b>	Cabeza antropomorfa frontal	Círculo concéntrico	Greca Enmarcada
1. FFB Gran Portada	1	0	0
2. FFB Dintel Calle Linares	s/r	s/r	s/r
3. FFB Dintel Diez de Medina	0	1	0
4. FFB monolito Bennett	0	1	0
5. FFB "A" monolito Ponce	0	0	0
6. FFB "B" monolito Ponce	0	0	1
7. FFB "A" monolito Kochamama	s/r	s/r	s/r
8. FFB "B" monolito Kochamama	0	0	0
9. FFB monolito Chunchukala	0	0	0
10. FFB "A" Ídolo del Sol	1	0	0
11. FFB "B" Ídolo del Sol	1	0	0
12. FFB Bloque de Llojeta	0	0	0
13. FFB "A" Lito de Taquiri	1	0	0
14. FFB "B" Lito de Taquiri	*	*	*
15. FFB "C" Lito de Taquiri	1	0	0
16. FFB "A" Receptáculo Lítico	0	0	0
17. FFB "B" Receptáculo Lítico	0	0	0
<b>Total</b>	5	2	1

Tabla 6 El colgante de codo

## 2.6. La faja

Catorce de las 17 figuras frontales con báculos representadas en litoescultura muestran claramente el atributo de la faja; las excepciones son la Figura Frontal del Dintel de Calle Linares (fig. 23) y las figuras frontales "A" y "B" del Ídolo del Sol (figs. 37 y 38 respectivamente). Como se discutió previamente, en el caso del Dintel de Calle Linares existe incertidumbre respecto a la presencia de la faja. Por otro lado, al describir la vestimenta de la Figura Frontal de la Gran Portada, se mencionó que las dos figuras del Ídolo del Sol llevan una túnica larga en lugar del tradicional unku, que es el tipo de prenda que suele utilizarse en conjunto con la faja.

Las fajas siempre están compuestas por dos cabezas zoomorfas de perfil, una en cada extremo, y un número variable de rectángulos concéntricos dispuestos entre ellas (entre cinco y tres). Sin embargo, existen dos casos en los que, debido a problemas de conservación, no se logra distinguir la presencia de estos rectángulos: la Figura Frontal del Dintel Diez de Medina (fig. 24) y la Figura Frontal "B" del Lito de Taquiri (fig. 41). Por otro lado, la Figura Frontal del monolito Bennett es una excepción notable, ya que reemplazando a los rectángulos presenta tres cruces concéntricas de lados iguales, motivo que también se observa en sus adornos oculares y que no se repite en las demás representaciones líticas del personaje (fig. 26). En lo que a las cabezas zoomorfas de perfil respecta, estas se pueden distinguir claramente en diez ejemplares: pueden representar felinos (fig. 21), peces (figs. 30, 34, 43 y 44), o pájaros (figs. 24, 26, 31, 40 y

42). ¿Qué sucede con los cuatro ejemplares restantes? En realidad, la única excepción a la norma la constituye la Figura Frontal del monolito Chunchukala, donde, en línea con las otras innovaciones iconográficas identificadas en él hasta este punto, simplemente no se representan las cabezas asociadas a la faja (fig. 35). Como se mencionó anteriormente, en la Figura Frontal "A" del monolito Kochamama posiblemente estuvieron en el original pero no se han conservado (fig. 33), al igual que en la Figura Frontal "B" del Lito de Taquiri (fig. 41). Dado que en el torso de esta última figura se aprecian las bandas diagonales correspondientes a la decoración del unku, podemos estar seguros de que el original también contaba con una faja. Esta idea se refuerza con la presencia de dos muescas que sobresalen del perfil del personaje a la altura de la cintura, probablemente indicando el lugar donde se encontraban las dos cabezas zoomorfas de perfil que decoran sus extremos. En el caso de la Figura Frontal del Bloque de Llojeta, por su parte, de acuerdo a la reproducción de Posnansky, la faja estaría conformada exclusivamente por cinco rectángulos concéntricos (fig. 39). Sin embargo, al analizar la fotografía proporcionada por el autor, queda claro que el original está incompleto precisamente en la zona correspondiente a los extremos laterales de la faja. Considerando lo mencionado anteriormente y lo observado en el resto de los ejemplares analizados hasta este punto, es altamente probable que originalmente haya contado con dos rostros zoomorfos de perfil en sus extremos.

Exceptuando al Dintel de Calle Linares (fig. 23), al Dintel Diez de Medina (fig. 24) y al Lito de Taquiri "B" (fig. 41), donde la iconografía del área no es visible debido a

problemas de conservación, en los otros doce ejemplares se identifican diversos motivos que cuelgan de la faja: cabezas frontales de pez en la Gran Portada (fig. 21) y en el monolito Bennett (fig. 26); cabezas de pez de perfil en el monolito Ponce "A" (fig. 30), el Bloque de Llojeta (fig. 39), el monolito Kochamama "A" y "B" (figs. 33 y 34), y en el Receptáculo Lítico de Ofrendas "A" y "B" (figs. 43 y 44); cabezas de felino de perfil en el monolito Chunchukala (fig.35); cabezas de pájaro de perfil en el monolito Ponce "B" (fig. 31); y motivos fitomorfos en el Lito de Taquiri "A" y "C" (específicamente el "motivo fitomorfo 2") (figs. 40 y 42). Estos motivos siempre se representan en números pares y, en el caso de los motivos zoomorfos, miran hacia abajo y se disponen utilizando reflexión especular. En relación a este último punto, sostengo que hay un error en el dibujo de la faja del monolito Kochamama "A": en la fotografía se alcanza a distinguir que las cabezas de pez de perfil están efectivamente reflejadas (fig. 33). En resumen, la presencia de peces colgando de las fajas, ya sea de frente o de perfil, es predominante, apareciendo en dos tercios de los ejemplares. Este énfasis revela de manera explícita el vínculo de la deidad con el ámbito de lo acuático, y digo "de manera explícita", porque, como ya vimos, los otros tres motivos representados también la relacionan con lo mismo, aunque desde un lugar que para nosotros es de buenas a primeras menos evidente (véase Tabla nº7).

De acuerdo con la propuesta de Valcárcel (1959), la faja de la Figura Frontal no solo representa una prenda de vestir, sino también una serpiente bicéfala. Clados (2009), por su parte, sugiere que los largos meandros presentes en la Gran Portada y en la Puerta de

la Luna también representarían al mismo ser sobrenatural: sus extremos terminan respectivamente en cabezas de pájaro y pez de perfil, y entre las curvas de ambos, se disponen repetidamente los rostros radiados, tal como se puede apreciar en la figura 72. Conuerdo con el planteamiento de ambos autores, lo que me lleva a afirmar que la representación de serpientes bicéfalas es recurrente en litoescultura, pero que ha sido sistemáticamente desapercibida al camuflarse con otras figuras y motivos. De hecho, y tal como se desarrollará en el siguiente apartado, propongo que varios de los cetros de las figuras frontales representan simultáneamente serpientes. En cerámica, a diferencia de lo observado en litoescultura, la representación de la serpiente bicéfala es explícita: se encuentra en varios ejemplares, siempre con cabeza de felino, y puede estar sola o compartir el espacio con otros personajes (fig. 73). Es especialmente relevante destacar el ejemplar 73d, donde se observa una serpiente bicéfala que sirve como tocado de un individuo de apariencia antropomorfa. Sus cabezas de felino están separadas entre sí por varios rectángulos concéntricos, lo que coincide exactamente con lo observado en las fajas de la Figura Frontal con Báculos de la litoescultura. Considero que esta imagen respalda fuertemente la hipótesis de que la faja fue concebida simultáneamente como una serpiente sobrenatural. Al mismo tiempo, sostengo que la sola representación de la serpiente bicéfala en cerámica respalda la idea de su presencia en litoescultura, ya que de alguna manera hace de su aparición en este último soporte algo lógico y coherente. En esta misma línea, propongo que la interpretación de Valcárcel encuentra respaldo en la iconografía de la cerámica Wari, cuyas formas menos rígidas y colores contrastantes le permiten al observador distinguir claramente a la faja como un elemento orgánico e

independiente de la Figura Frontal (véase figs. 48a, b, c y 58). Finalmente, también sirve de argumento el que la asociación entre faja y serpiente se observe en otros repertorios iconográficos del mundo andino precolombino: en Chavín la vemos en el Dios Sonriente Geomerizado y en la Estela Raimondi, por mencionar algunos ejemplares (fig. 74a y b); mientras que en Moche sistemáticamente se la identifica en cerámica, en las innumerables representaciones del “dios de cara arrugada o con cinturón de serpientes” (fig. 74c).<sup>55</sup> Aunque en Chavín y Moche no siempre se trate de una serpiente bicéfala, considero que la sola asociación entre faja y ofidio representada en sus repertorios iconográficos es suficiente para respaldar la propuesta de Valcárcel sobre la faja de la Figura Frontal con Báculos de Tiwanaku.

¿Cuál pudo haber sido el significado de la serpiente? Hay ciertos elementos iconográficos que nos permiten vincularla con el ámbito de lo acuático. En primer lugar, como mencioné anteriormente, la gran mayoría de las fajas de la Figura Frontal representada en litoescultura presenta cabezas de pez colgando, ya sean estas de perfil o de frente. Si consideramos que la faja representa el cuerpo de una serpiente sobrenatural bicéfala, el hecho de que se la asocie insistentemente con peces podría proporcionarnos una pista sobre su significado. Ahora bien, nuevamente la iconografía de la cerámica viene en nuestro auxilio. En la figura 73a, b y c vemos tres keros donde la representación de las serpientes bicéfalas es acompañada por discretos círculos simples y círculos concéntricos, los que, como se estableció previamente, de acuerdo a mi

---

<sup>55</sup> Para otros ejemplos véase Clados 2009.



interpretación son la convención iconográfica utilizada para representar agua, posiblemente lluvia. Además, en la figura 73a, separando a las dos serpientes bicéfalas inscritas en la banda que rodea el diámetro del kero, se aprecian líneas ondulantes dispuestas de manera horizontal, motivo al que previamente interpreté como la representación de agua en movimiento. Estas mismas líneas, aunque dispuestas verticalmente, también se distinguen en el interior de una banda que corre paralela al extremo inferior del mismo ejemplar. Finalmente, es relevante mencionar que decorando el cuerpo de las dos serpientes sobrenaturales monocéfalas de la figura 73e y 73f, vemos las mismas líneas ondulantes, aunque muchísimo más largas, dispuestas de manera horizontal y pintadas en negro, blanco y amarillo. Considero que estas elecciones iconográficas evidencian la existencia de una conexión simbólica entre la serpiente y el agua, lo que coincide con lo establecido para los demás animales identificados en el repertorio iconográfico tiwananakota. Por otro lado, Clados (2009) ofrece una interesante propuesta al sugerir que las serpientes bicéfalas podrían representar el cielo. Para respaldar su idea, se basa en un ejemplar cerámico ilustrado por Posnansky, donde una de las serpientes aparece junto a un motivo que interpreta como la convención utilizada para representar a las estrellas. Aunque me faltan argumentos para respaldar o refutar su planteamiento, considero que, de ser correcto, su interpretación sería complementaria a la propuesta que he presentado basada en la observación lítica y cerámica.

Las informaciones procedentes de la etnohistoria y etnografía van en esta misma línea. La serpiente se asocia al agua según la interpretación de Valcárcel (1959), quien se basa en un mito de origen quechua. Como se mencionó en el capítulo anterior, en este mito aparecen dos culebras gigantes que habitan el Ukupacha. Cuando estas serpientes emergen a la superficie de la tierra, Yacu Mama, la serpiente monocéfala y considerada como “la madre de las aguas”, se transforma en un inmenso río, y al llegar al cielo se convierte en rayo o relámpago. Por otro lado, Sacha Mama, la serpiente bicéfala y concebida como “la madre de las plantas”, se transforma en un enorme árbol en la tierra y en un arcoíris en el cielo. Reinhard (1991), por su parte, proporciona información etnohistórica que complementa la presentada por Valcárcel, ya que ofrece datos adicionales sobre el vínculo entre la serpiente, el agua, la montaña y la fertilidad de la tierra. En primer lugar, cita a Ramos, quien sostiene que en varios lugares cercanos al lago Titicaca, a principios del siglo XVII, se veneraban ídolos con motivos de serpiente con el fin de propiciar la lluvia. Un ejemplo de esto es lo sucedido con el ídolo de Copacati, lítico con representaciones de ofidios ubicado en las inmediaciones de Copacabana, que era venerado en épocas de sequía con la finalidad de propiciar lluvia. Evidenciando la existencia de un vínculo entre la serpiente y la montaña, "Copacati" también es el nombre del macizo en el que se ubicaba este "ídolo". Reinhard menciona también el relato de Ávila, quien describe un mito en el cual el dios de la montaña Pariacaca utiliza una serpiente como ayudante para construir un canal de riego. Asimismo, incluye en su análisis el relato de Cobo, quien sostiene que en los Andes en general se creía que la serpiente personificaba al rayo, fenómeno controlado por los

dioses de la montaña. De acuerdo a información etnográfica actual, esta creencia persiste en diversas comunidades de la región circun-Titicaca, algunas de las cuales también creen en la existencia del Amaru, serpiente gigante que habita en la tierra y en los lagos y que ayuda a distribuir el agua en los trabajos agrícolas, por lo que se la considera vinculada a la fertilidad de la tierra. Es interesante destacar que este rol del Amaru se relaciona con el recién mencionado mito de Pariacaca y el canal de riego documentado en fuentes etnohistóricas. Ahora bien, surge la pregunta de por qué se vincula a la serpiente con el agua. Bouysse-Cassagne (1988) ofrece una respuesta plausible, al afirmar que en la meteorología actual de los Andes centro sur, la serpiente es uno de los principales animales que indican la transición entre la estación seca y la estación lluviosa: “...suelen esconderse de mayo a julio durante la estación seca, y salen de su morada en la estación de lluvias, que se señala por rayos, truenos, relámpagos y arcoiris” (Bouysse-Cassagne, 1988, p. 93).

LA FAJA	CABEZAS ZOOMORFAS			MOTIVOS COLGANTES				
	Cabeza de felino de perfil	Cabezas de pez de perfil	Cabezas de pájaro de perfil	Cabezas de pez frontales	Cabeza de pez de perfil	Cabezas de felino de perfil	Cabezas de pájaro de perfil	Motivo fitomorfo 2
1. FFB Gran Portada	2	0	0	6	0	0	0	0
2. FFB Dintel Calle Linares	s/r	s/r	s/r	s/r	s/r	s/r	s/r	s/r

3. FFB Dintel Diez de Medina	s/r	s/r	2	s/r	s/r	s/r	s/r	s/r
4. FFB monolito Bennett	0	0	2	4	0	0	0	0
5. FFB "A" monolito Ponce	0	2	0	0	4	0	0	0
6. FFB "B" monolito Ponce	0	0	2	0	0	0	4	0
7. FFB "A" monolito Kochamama	s/r	s/r	s/r	0	4	0	0	0
8. FFB "B" monolito Kochamama	0	2	0	0	4	0	0	0
9. FFB monolito Chunchukala	0	0	0	0	0	4	0	0
10. FFB "A" Ídolo del Sol	0	0	0	0	0	0	0	0
11. FFB "B" Ídolo del Sol	0	0	0	0	0	0	0	0
12. FFB Bloque de Llojeta	s/r	s/r	s/r	0	4	0	0	0
13. FFB "A" Lito de Taquiri	0	0	2	0	0	0	0	6
14. FFB "B" Lito de Taquiri	s/r	s/r	s/r	s/r	s/r	s/r	s/r	s/r
15. FFB "C" Lito de Taquiri	0	0	2	0	0	0	0	6
16. FFB "A" Receptáculo Lítico	0	2	0	0	2	0	0	0
17. FFB "B" Receptáculo Lítico	0	2	0	0	2	0	0	0
<b>Total</b>	<b>2</b>	<b>8</b>	<b>10</b>	<b>10</b>	<b>20</b>	<b>4</b>	<b>4</b>	<b>12</b>

Tabla 7 La faja.

## 2.7. Los báculos

De las 17 figuras frontales con báculos de nuestro corpus, 15 sostienen en cada mano un objeto similar a un cetro; en este caso, las figuras frontales de los monolitos Bennett (fig. 26) y Chunchukala (fig. 35) constituyen la excepción. Como ya hemos

visto, ambos escapan en variadas ocasiones a las convenciones iconográficas identificadas en los otros ejemplares. Mientras que la Figura Frontal del monolito Bennett tiene adornos oculares y apéndices distintos en términos de forma y distribución, la Figura Frontal del monolito Chunchukala no cuenta con colgantes de codo ni con cabezas zoomorfas de perfil en los extremos de su faja. Además, este último ejemplar es el único que presenta dentadura expuesta, brazos apoyados en el tronco al estilo de los monolitos tempranos tiwanakotas y, en términos tecnológicos, es el único que fue inmortalizado a gran escala en una escultura en bulto. En el dibujo de Posnansky, se puede apreciar que la Figura Frontal con Báculos del monolito Bennett sostiene en cada una de sus manos –que parecen alzarse más arriba que las del resto de las representaciones líticas de la Figura Frontal– un motivo de forma trapezoidal con dos cabezas antropomorfas en su interior (una frontal y la otra de perfil), un cuadrado insinuado por cuatro puntos y una cabeza de pájaro de perfil. Adicionalmente, desde la arista superior de este trapecio surgen dos apéndices, cada uno de ellos terminado en una cabeza de felino de perfil que mira hacia arriba. Aunque la ausencia de báculos es irrefutable, el mal estado de conservación de esta parte de la pieza y el hecho de que el motivo en cuestión no se repita con estas características en ningún otro ejemplar lítico, inevitablemente me hacen dudar de la exactitud de las figuras que Posnansky representó inscritas en el trapecio.

Aunque lamentablemente solo unos pocos báculos se han preservado intactos, en la mayoría de los casos disponemos de una porción significativa de los mismos, lo que nos

permite inferir algo sobre su posible significado. Coincidiendo con lo observado en la Figura Frontal con Báculos de la Gran Portada, y como puede constatarse en las imágenes, el cuerpo de los cetros es más o menos sinuoso dependiendo del caso, y en la gran mayoría de los ejemplares, presenta dos motivos distintos en los extremos: uno en la parte superior y otro en la inferior. Los motivos utilizados como remate de los báculos son variados, consisten en cabezas de pájaro de perfil (fig. 21), en un pájaro de cuerpo completo (fig. 21), en cabezas de felino de perfil (figs. 31, 37, 38 y 41), en los motivos fitomorfos 2 y 3 (figs. 31 y 37 respectivamente), en cabezas de pez de perfil (figs. 30, 31, 33, 34, 39, 43 y 44), en felinos de cuerpo completo (figs. 31 y 41) y en rostros radiados (figs. 40 y 42). Es interesante notar que las cabezas de pájaros y las cabezas de peces pueden ser representadas tanto de manera individual como en pares. En lo que al cuerpo de los cetros respecta, un poco más adelante se verá que en determinados ejemplares presentan asociados ciertos motivos (véase Tabla nº8).

El cetro que la Figura Frontal con Báculos de la Gran Portada sostiene en su mano derecha ha sido interpretado por diversos investigadores como la representación de una estólida (Uhle 1907, Posnansky 1945, Métraux 1963, Bankes 1977, Kolata 1993, Chamussy 2012). Esta propuesta, con la que concuerdo, descansa en el parecido formal existente entre ambos elementos. El pájaro de cuerpo completo ubicado en el extremo superior del cetro se asemejaría a la muesca angular de los lanzardos, donde se coloca el proyectil antes de ser lanzado. Siguiendo esta línea de interpretación, sugiero que el báculo que sostiene en su mano derecha la Figura Frontal "B" del monolito Ponce

también sería una estólica. Mientras que el remate en el extremo superior correspondería a la muesca, el felino de cuerpo completo representado en el extremo inferior sería parte de la decoración del arma. Esta interpretación se basa en el registro arqueológico de los Andes centro-sur, donde se han encontrado lanzardos con características similares; véase, a modo de ejemplo, las estólicas nasca de la figura 75 (75a). Es más, debido a su recurrente utilización, exactamente este mismo tipo de estólica también fue inmortalizada en los repertorios iconográficos de Wari (figs. 48b y 75b) y Moche (fig. 75c).

Los demás cetros de las figuras frontales de nuestro corpus no parecen representar estólicas. La mayoría de ellos –y con esto sigo la línea interpretativa propuesta por Valcárcel para los báculos de la Figura Frontal de la Gran Portada– parecen ser representaciones de serpientes sobrenaturales, tanto bicéfalas como monocéfalas.<sup>56</sup> Las serpientes monocéfalas son claramente distinguibles en los cetros que la figuras frontales "B" de los monolitos Ponce y Kochamama sostienen en sus manos izquierdas, y en las figuras frontales "A" y "B" del Ídolo del Sol (figs. 31, 34, 37 y 38 respectivamente). En el caso de la Figura Frontal "B" del monolito Ponce (fig. 31), se aprecia una serpiente con cabeza de felino de perfil con cola de motivo fitomorfo 2, de modo que la ambigüedad entre cola de pájaro y flor no se limita al motivo fitomorfo 3 como habíamos visto hasta aquí. De manera interesante y reveladora en términos de la

---

<sup>56</sup> Las que no se asemejan formalmente ni a serpientes ni a estólicas son los cetros de la Figura Frontal con Báculos del monolito Bennett (fig. 26), así como los de las tres figuras frontales del Lito de Taquiri (figs. 40, 41 y 42).

propuesta de este capítulo, el cuerpo de esta serpiente sobrenatural con cabeza de felino y cola de pájaro/flor presenta ocho círculos concéntricos inscritos, los que de acuerdo a mi interpretación estarían haciendo referencia al agua; lo mismo se observa en el cetro/estólica que sostiene en la otra mano. En cuanto al cetro izquierdo de la Figura Frontal "B" del monolito Kochamama (fig. 34), mientras que su extremo superior enseña una cabeza de pez de perfil mirando hacia arriba, su extremo inferior presenta una cola de pájaro/flor cuyos tres ramales terminan excepcionalmente en un círculo concéntrico y dos cabezas pequeñas de pez. Los báculos de la Figura Frontal "A" del Ídolo del Sol (fig. 37), por su parte, consisten en dos serpientes con cabeza de felino cuyos cuerpos están conformados por rectángulos concéntricos. El cetro que sostiene en su mano derecha, el cual se ha conservado completo, muestra la cola de pájaro/flor en su versión clásica, con el motivo fitomorfo 3 en lugar del motivo fitomorfo 2. De manera curiosa, cada una de las cuatro plumas que lo conforman termina en una cabeza de pez de perfil en miniatura. Dado que los dos tercios superiores de ambos cetros son exactamente iguales, es probable que el cetro que sostenía en su mano izquierda también contara con el mismo remate en su extremo inferior. En lo que respecta a la Figura Frontal "B" del Ídolo del Sol (fig. 38), sus cetros se asemejan formalmente a dos serpientes con cabeza de felino. De manera excepcional, ninguno de los dos presenta un remate inferior; en ambos casos, el extremo de la cola de la serpiente se dobla levemente hacia arriba (fig. 38). Finalmente, la estólica sostenida por la Figura Frontal con Báculos de la Gran Portada es, al mismo tiempo, una serpiente monocéfala con cabeza de pájaro (fig. 21).



Las serpientes bicéfalas, por otro lado, son claramente distinguibles en los cetros que las figuras frontales “A” y “B” del monolito Kochamama sostienen respectivamente en sus manos izquierda y derecha (figs. 33 y 34), y en aquellos presentados por la mano izquierda de las figuras frontales del Receptáculo Lítico de Ofrendas (figs. 43 y 44). Como se puede apreciar en las imágenes, estos cuatro báculos presentan una cabeza de pez de perfil en cada extremo, mirando hacia arriba y hacia abajo, respectivamente, en sus extremos superiores e inferiores. Con excepción del cetro de la Figura Frontal "B" del monolito Kochamama (fig. 34), los demás presentan una figura trapezoidal inmediatamente sobre la mano del personaje. Este motivo, que no se repite asociado a ninguna otra representación lítica de las figuras frontales, ha sido interpretado por Ponce como la hoja de un hacha (Ponce 1963), y tal como se expuso en el Capítulo II, por Berenguer como un kero dispuesto de manera horizontal (Berenguer 1998). Personalmente, coincido con el primer planteamiento, ya que no me parece lógico que el kero se invierta para ser representado, y porque además, la forma del motivo coincide con la del Hacha T, instrumento encontrado en el registro arqueológico y que, como se desarrollará en el siguiente capítulo, es recurrentemente representado en el repertorio iconográfico tiwanakota asociado al personaje que hemos denominado en investigaciones previas como "El Sacrificador" (Horta y Paulinyi 2023). Sostengo que la inclusión de este motivo en los cetros tiene que ver más bien con este atributo que con la serpiente en sí, y planteo que su finalidad pudo haber sido enfatizar o destacar una vez más la naturaleza receptora de sacrificios de la Figura Frontal con Báculos, reforzando

así el mensaje entregado por las cabezas cortadas en los colgantes de codo. El hecho de que el Hacha T aparezca como adorno pectoral de la Figura Frontal en Wari, como se mencionó en las páginas anteriores, respalda la idea de su vinculación con el rito del sacrificio.

Aunque de manera menos evidente, considero que las serpientes bicéfalas también están presentes en los cetros ubicados en las manos izquierdas de las figuras frontales de la Gran Portada (fig. 21), del Bloque de Llojeta (fig. 39) y del Receptáculo Lítico de Ofrendas (figs. 43 y 44). Como se describió al comienzo de este capítulo, en el caso de la Gran Portada, la mitad superior del cetro se divide en dos ramales, cada uno de los cuales termina en una cabeza de pájaro de perfil mirando hacia arriba. Es precisamente por su forma de "Y", que, como se mencionó en el Capítulo II, Rowe planteó que representaría una honda. Aunque no descarto su propuesta, también considero que los dos ramales podrían simbolizar los dardos a propulsar por la estófica que sostiene en su mano derecha. El ramal único de la mitad inferior del báculo, a su vez, podría corresponder a la representación de una especie de contenedor o carcaj. Por desgracia, los cetros de la Figura Frontal del Bloque de Llojeta están incompletos. Sin embargo, el cetro que sostiene en su mano derecha muestra una peculiaridad notable en comparación con los otros báculos estudiados hasta ahora; la figura 39 nos permite observar que la típica combinación de remates y un cuerpo largo y sinuoso desaparece en este caso. En su lugar, en el cuerpo mismo del cetro nos encontramos con la representación de una serpiente sobrenatural con cabeza de pez y cola de pájaro/flor, de cuya cabeza y cola

emergen respectivamente dos apéndices. Mientras que cada uno de los apéndices que surgen de su cola termina en una cabeza de pez de perfil que mira hacia abajo, los remates de los apéndices que emergen desde su cabeza no se han conservado. Pese a la estructura diferente del cetro, nuevamente observamos la presencia del ofidio, el que, de manera interesante, coincide con el ser sobrenatural dispuesto a modo de adorno pectoral de la Figura Frontal; la única diferencia entre ambos es que este último presenta un ala visible (fig. 39). Por su parte, los báculos del Receptáculo Lítico de Ofrendas presentan, a modo de remate superior, una cabeza de pez de perfil y, a modo de remate inferior, un óvalo concéntrico del que emergen otras dos cabezas de pez de perfil mirando hacia abajo. Ahora bien, en el cuerpo del cetro mismo, por sobre la mano de la Figura Frontal, se percibe una innovación: se trata de un segundo óvalo en cuyo interior se dispone una Greca Enmarcada de la cual emerge una cabeza de pájaro de perfil. Este óvalo está enmarcado por un motivo en forma de "U" que termina en otras dos cabezas de pájaro. La cabeza de pez que funge como remate superior del cetro forma parte de este motivo, ya que emerge justo desde la mitad de la "U" invertida.

En el Capítulo II se presentó la propuesta de Berenguer, quien sugiere que este último motivo podría representar una tableta de inhalación (Berenguer 1985, 1987). Su interpretación se basa únicamente en el reconocimiento de ciertas analogías formales entre dicho motivo y tres tabletas provenientes de Atacama. Aunque su idea ha sido popular, estoy en desacuerdo con ella por dos razones. En primer lugar, los recientes resultados de la investigación iconográfica de la parafernalia alucinógena revelan que la

forma del motivo no se corresponde con la de las tabletas de estilo Tiwanaku, discrepancia que pone en duda la asociación propuesta por Berenguer (Horta 2012, 2014; Niemeyer y Horta 2015). En segundo lugar, los ejemplares mencionados por el autor como formalmente análogos al motivo aquí discutido pertenecen a tradiciones iconográficas propias del área Circumpuneña, las cuales exhiben rasgos de estilos locales y macroregionales distintos de la tradición circun-Titicaca. Es relevante destacar que este estilo de tabletas habría estado vigente durante el período Intermedio Tardío, lo que descarta por completo la posibilidad de que los tres ejemplares citados por Berenguer, por algún motivo desconocido, hubieran sido tomados como modelo por los tiwanakotas. Ahora bien, ¿cómo interpreto al motivo en cuestión? Aunque profundizaré en este punto en el siguiente capítulo dado que también se lo asocia a otros personajes del repertorio iconográfico lítico, puedo adelantar que sostengo que se trata de una suerte de insignia de autoridad.

Los problemas de conservación que afectan a los cetros de las figuras frontales del Dintel de Calle Linares (fig. 23) y del Dintel Diez de Medina (fig. 24), así como al báculo sostenido por la mano izquierda de la Figura Frontal "A" del monolito Ponce (fig. 30), dificultan tanto afirmar como refutar la presencia de serpientes sobrenaturales en ellos. No obstante, el caso del cetro que sostiene esta última figura en su mano derecha es diferente, ya que la cabeza de pez ubicada en su extremo inferior revela que estamos frente a una serpiente, aunque no podemos determinar si es monocéfala o bicéfala. En contraste, pese a estar incompletos, se distingue claramente que ninguno de los cetros de

las figuras frontales del Lito de Taquiri representan simultáneamente a serpientes (figs. 40, 41 y 42). Observando las imágenes, podemos notar que en las figuras frontales "A" y "B" solo se conserva la mitad inferior de los cetros. En todas ellas, se destaca el cuerpo del cetro con su característica forma sinuosa y una gran cabeza frontal de apariencia antropomorfa enmarcada por una greca simplificada como remate. Debido a la presencia de este último motivo, considero que no se puede descartar que estas cabezas sean representaciones del rostro radiado (figs. 40 y 42). Los cetros de la Figura Frontal "B", por su parte, ya han sido mencionados anteriormente. En el de su mano izquierda, vemos al cactus florecido en forma de candelabro reemplazando al cuerpo del báculo, mientras que a una cabeza de felino de perfil que mira hacia abajo funge como remate. La composición da la impresión de que la planta emerge de esta cabeza de felino, lo que coincide con la idea de Kolata desarrollada en el capítulo anterior, donde se plantea que de las cabezas cortadas surge la vida (Kolata 1992, 2004). En lo que correspondería a la mitad inferior del cetro de su mano izquierda, vemos representado a un felino de cuerpo completo de perfil siendo sostenido desde la parte superior de su cabeza por la mano de la Figura Frontal (fig. 41). El recurso de incluir figuras de cuerpo completo en los cetros, ya sea zoomorfas o antropomorfas, es extremadamente poco común en la iconografía de Tiwanaku: sólo en una cerámica procedente de Pariti lo vemos asociado a la Figura Frontal (fig. 64a), mientras que en la túnica de Pulacayo y en un contenedor de hueso se lo representa vinculado a la figura de "El Sacrificador" (fig. 76a y b respectivamente).

De manera curiosa, la serpiente bicéfala no aparece en los cetros de la Figura Frontal con Báculos Wari. En su lugar, vemos serpientes sobrenaturales monocéfalas (46a, b, c; 48a, b, c; 57c, d, h; y 58), una estólica (48b) y cetros con figuras antropomorfas, presumiblemente cautivos de guerra, representados de cuerpo completo (46c y 57h).

Ahora bien, resulta válido cuestionarse por qué se insiste en representar serpientes sobrenaturales a modo de báculos en las manos de la Figura Frontal. Sostengo que la respuesta a esta interrogante se relaciona con el hecho de que la serpiente pudo haber simbolizado al rayo, el cual era arrojado por la deidad con su estólica. ¿En qué argumentos se basa esta interpretación?. En primer lugar, considero que el cuerpo largo y sinuoso de la serpiente puede asemejarse a la línea trazada por el rayo en el cielo. Si bien esta analogía también podría hacerse con un río y su forma, como sugieren algunas fuentes etnohistóricas y etnográficas, me inclino hacia la hipótesis del rayo debido a que en los monolitos de Khonkho Wankané, sitio del período Formativo ubicado a 25 km al sur de Tiwanaku, se observan varias representaciones de serpientes sobrenaturales, tanto monocéfalas como bicéfalas, cuyos cuerpos tienen formas claramente zigzagueantes (fig. 77a, b y c). Adicionalmente, en el adorno ocular de la figura 77a, correspondiente al monolito Wila Kala, podemos apreciar un motivo zigzagueante que termina en una punta de flecha. Este mismo motivo también se observa en el monolito Barbado de Tiwanaku (fig. 77d), donde aparece dos veces en el tocado de la escultura en bulto. Dado que el parecido entre este último motivo y el rayo es inequívoco, considero que la asociación entre el motivo zigzagueante y la punta de flecha respalda la idea de que la

forma en zigzag con la que se inmortaliza a la serpiente correspondería simultáneamente al rayo. Esta hipótesis es coherente con la información etnográfica mencionada anteriormente, donde "Yacumama" se transforma precisamente en rayo al alcanzar el cielo. Asimismo, la idea del cetro como una serpiente sobrenatural que al mismo tiempo representa al rayo se alinea con la interpretación de la Figura Frontal con Báculos como una deidad vinculada al control de los fenómenos meteorológicos y a la montaña.

No obstante lo anterior, y por evidente que pueda ser, considero importante resaltar que todo apunta a que, el cetro en sí mismo, fue además un atributo denotador de autoridad. Esto queda evidenciado por el hecho de que, como se mencionó al comienzo de este capítulo, la Figura Frontal es el único personaje del repertorio iconográfico de Tiwanaku que aparece representado de frente y con un cetro en cada mano. Como se verá en el siguiente capítulo, el resto de las figuras sobrenaturales se representan de perfil, en menor tamaño y sosteniendo solo un báculo en una de sus manos.

LOS BÁCULOS	REMATE									CUERPO										
	Cabeza de pájaro de perfil	Pájaro de cuerpo completo	Cabeza de pez de perfil	Felino de cuerpo completo	Motivo fitomorfo 2	Cabeza de felino de perfil	Motivo fitomorfo 3	Círculo concéntrico	Cabeza antropomorfa	Motivo zigzagueante	motivo autoridad	Círculo Enmarcado	Rectángulos concéntricos	Líneas oblicuas	Círculos concéntricos	Hacha T	Serpiente sobrenatural	Franjas verticales	Cactus	Felino de cuerpo completo
1. FFB Gran Portada	4	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0
2. FFB Dintel Calle Linares	s/r	s/r	s/r	s/r	s/r	s/r	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
3. FFB Dintel Diez de Medina	s/r	s/r	s/r	s/r	s/r	s/r	0	0	0	0	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0
4. FFB monolito Bennett	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
5. FFB "A" monolito Ponce	s/r	s/r	1	s/r	s/r	s/r	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0
6. FFB "B" monolito Ponce	0	s/r	0	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0
7. FFB "A" monolito Kochamama	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0
8. FFB "B" monolito Kochamama	0	0	5	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0



9. FFB monolito Chunchukala	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
10. FFB "A" Ídolo del Sol	0	0	4	0	0	2	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0
11. FFB "B" Ídolo del Sol	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0
12. FFB Bloque de Llojeta	s/r	s/r	4	0	s/r	s/r	s/r	s/r	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0
13. FFB "A" Lito de Taquiri	s/r	s/r	s/r	s/r	s/r	s/r	s/r	s/r	2	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0
14. FFB "B" Lito de Taquiri	s/r	s/r	s/r	s/r	s/r	1	s/r	s/r	s/r	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1
15. FFB "C" Lito de Taquiri	s/r	s/r	s/r	s/r	s/r	s/r	s/r	s/r	2	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0
16. FFB "A" Receptáculo Lítico	0	0	5	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0
17. FFB "B" Receptáculo Lítico	0	0	5	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0
<b>Total</b>	<b>4</b>	<b>1</b>	<b>26</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>5</b>	<b>2</b>	<b>1</b>	<b>4</b>	<b>1</b>	<b>3</b>	<b>1</b>	<b>5</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>3</b>	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>1</b>	<b>1</b>

Tabla 8. Los báculos.

## 2.8. El motivo escalonado

Según se adelantó, un total de diez figuras frontales presentan el motivo escalonado asociado: cinco figuras frontales con báculos (figs. 26, 39, 40-42) y cuatro rostros radiados (figs. 22, 25, 27 y 28). Ahora bien, tenemos un total de 14 representaciones de motivos escalonados en estas diez figuras, lo cual se explica debido a que el Rostro Radiado de la Gran Portada (fig. 22) y el Rostro Radiado de la Puerta de la Luna (fig. 25) se repiten 11 veces en sus respectivos meandros mientras que el motivo escalonado sobre el que se disponen varía: el Rostro Radiado de la Gran Portada se combina con cuatro motivos escalonados diferentes (fig. 78b-e), mientras que el Rostro Radiado de la Puerta de la Luna es representado indistintamente con dos (fig. f y g). Todos los motivos escalonados cuentan con tres peldaños, un motivo inscrito en su interior y una cabeza zoomorfa de perfil en cada uno de sus extremos. Por lo general, el peldaño inferior se transforma en una suerte de apéndice que se eleva en paralelo al resto del motivo, ubicándose allí, a modo de remate, la cabeza zoomorfa de perfil que siempre mira hacia arriba (fig. 78a-j). En los casos en los que no se observa este apéndice, la cabeza zoomorfa de perfil se une directamente al inicio del peldaño inferior y siempre mira hacia fuera, en dirección opuesta al motivo escalonado (fig. 78k-n).

Son cuatro los motivos que se identifican dispuestos al interior de los 14 motivos escalonados aquí revisados. En adelante, utilizaré el término “motivos centrales” para referirme a ellos. El primero se encuentra exclusivamente en el motivo escalonado de la

Figura Frontal con Báculos de la Gran Portada. Como se mencionó al comienzo de este capítulo, consiste en un cuadrado con una abertura en su arista superior que contiene una figura zoomorfa. Desde las caras laterales y desde la arista inferior del cuadrado surgen seis apéndices de distinto largo que se extienden en dirección opuesta al mismo y que rematan en cabezas de pájaro de perfil. Adicionalmente, cuatro apéndices terminados en cabezas de felino de perfil que miran hacia el cielo llenan el espacio comprendido entre la arista superior del cuadrado y los pies de la Figura Frontal. La figura zoomorfa inscrita en el cuadrado muestra una cabeza frontal con pequeñas orejas puntiagudas y bigotes similares a los de un felino, y un cuerpo sin extremidades en forma de U subdividido en formas trapezoidales concéntricas. Esta misma cabeza se representa, tal como se constató anteriormente, pendiendo de las fajas de las figuras frontales con báculos de la Gran Portada (fig. 21) y del monolito Bennett (fig. 26), así como en los apéndices que emergen de la cabeza de este último personaje. A raíz de sus características, sostengo que estamos ante la representación de un suche (*Trichomycterus rivulatus*), una especie endémica del lago Titicaca. La figura zoomorfa exhibe los mismos bigotes y cuerpo alargado y manchado que este pez. Descarto la idea de que su rostro sea el de un felino, ya que este último es diferente: como se puede apreciar en el motivo tridígito de la Figura Frontal con Báculos de la Gran Portada o en el ser sobrenatural de su adorno pectoral, la boca del felino siempre es pequeña (fig. 21). Por otra parte, la boca desproporcionada de la figura inscrita en el motivo escalonado aquí discutido coincide con la gran boca que en el repertorio iconográfico tiwanakota caracteriza a la representación de las cabezas de pez de perfil.

La elección de representar específicamente al suche en lugar de otra especie puede tener varias razones. En primer lugar, el suche es un pez de gran tamaño y fortaleza, lo que le ha otorgado el título local de "el rey de los pescados", según lo indicado por Bouysse-Cassagne basándose en información etnográfica. Además, su apariencia inusual, con características similares a las de un felino, pudo haber sido un motivo adicional para su elección: tal vez esta ambigüedad en la forma del pez lo pudo haber convertido en un ser especial y digno de asociarse a la Figura Frontal con Báculos. En esta misma línea, comparto la hipótesis de otros investigadores quienes han sugerido que las cabezas de pez de perfil, que hemos observado frecuentemente representadas en la escultura lítica, podrían pertenecer a la misma especie, a pesar de no mostrar sus bigotes característicos (Posnansky 1945 y Bouysse-Cassagne 1988). Ahora bien, si mi interpretación es correcta y la figura zoomorfa inscrita en el motivo escalonado de la Figura Frontal con Báculos de la Gran Portada efectivamente representa a un suche, entonces se puede inferir que el cuadrado en el que se encuentra ubicado debió contener agua.

Los otros tres motivos centrales son el círculo concéntrico, el Círculo Enmarcado y la Greca Enmarcada. De estos, el círculo concéntrico es el más recurrente, apareciendo en el centro de siete motivos escalonados (fig. 78h-n); en las imágenes, podemos observar que todos ellos presentan apéndices que emergen del círculo y que atraviesan el cuerpo del motivo escalonado en diferentes direcciones. El que le sigue en términos de frecuencia es el Círculo Enmarcado, apareciendo en cuatro ejemplares; como es habitual, el número de franjas que acompañan al círculo central varía en cada caso (fig.

78d-g). Finalmente tenemos a la Greca Enmarcada, que se encuentra en solo dos motivos escalonados (fig. 78b y c) (véase Tabla nº9). Curiosamente, ni el Círculo Enmarcado ni la Greca Enmarcada se representan con los apéndices observados en el caso del círculo concéntrico y del cuadrado con suche inscrito. A pesar de esta diferencia, es crucial destacar que los motivos dispuestos en el centro del motivo escalonado están de alguna u otra manera relacionados con el agua. En primer lugar, encontramos una representación que parece ser un estanque con un pez. Luego, está presente el círculo concéntrico y la Greca Enmarcada, interpretados como convenciones iconográficas para representar la lluvia y las olas, respectivamente. Finalmente, tenemos al Círculo Enmarcado, cuyo significado preciso desconocemos, pero tal como se desarrolló en su momento, sus asociaciones recurrentes parecen indicar que también estuvo vinculado con el ámbito acuático. Considero que la presencia de motivos asociados al agua en la misma ubicación que el cuadrado con suche inscrito respalda la sospecha de que este último podría contener agua. A su vez, el suche inscrito en este cuadrado con agua refuerza la idea del carácter acuático que atribuyo al círculo concéntrico, al Círculo Enmarcado y a la Greca Enmarcada.

Por su parte, las cabezas zoomorfas de perfil asociadas al primer peldaño del motivo escalonado pueden ser de felino, de pajar o de pez, apareciendo respectivamente en seis (fig. 78a, b, f y h), cuatro (fig. 78c, e, i) y un ejemplar (fig. 78k). En los tres ejemplares restantes, correspondientes a los motivos escalonados del Lito de Taquiri, los problemas de conservación impiden determinar de qué animal se trata (fig. 78l-n) (véase Tabla nº

9). No obstante lo anterior, se puede distinguir que todas ellas enseñan un tocado sobre la cabeza, del mismo modo que las cabezas zoomorfas del motivo escalonado de la Figura Frontal con Báculos: mientras que los tocados de las cabezas zoomorfas de los motivos escalonados asociados a las figuras frontales “A” y “C” del Lito de Taquiri son exactamente iguales a los observados en la Gran Portada –vale decir, un tocado conformado por rectángulos concéntricos sobre los que descansa un motivo tridígito escoltado a ambos lados por un apéndice que termina en un círculo concéntrico, o según mi interpretación, un tocado conformado por rectángulos concéntricos sobre el cuál descansan plumas de cóndor escoltadas a ambos lados por apéndices terminados en gotas de lluvia–, los de la Figura Frontal “B” consisten en el mismo motivo fitomorfo que funge de flor en el cactus que el mismo personaje sostiene en su mano derecha.

También podemos encontrar al motivo escalonado asociado a la Figura Frontal en tabletas para inhalar. Como se puede observar en la figura 49, en tres ejemplares aparece el Rostro Radiado sobre el motivo en cuestión, y en dos de ellos el motivo inscrito en su centro es un círculo con apéndices emergiendo del mismo (fig. 49b y c). En el tercer ejemplar, el motivo escalonado no presenta ningún elemento inscrito en su interior (fig. 44d). En la cerámica, la asociación entre la Figura Frontal y el motivo escalonado, tal como se muestra en la litoescultura, es poco común. Podemos observarla en la figura 49a y en la figura 79. En el primer ejemplar, encontramos un óvalo concéntrico inscrito con apéndices emergiendo del mismo, el que, en mi opinión, representa una variante del círculo concéntrico original de la escultura lítica. En el centro de la segunda cerámica, se

encuentra el motivo angular. Este último ejemplar es un kero hallado en la Isla del Sol, y no puedo dejar de mencionar que considero que deja en evidencia que el motivo angular simboliza efectivamente una ola: en él se distingue claramente su cresta característica, que en este caso "avanza" hacia el lado izquierdo de la imagen. En cuanto a la representación del motivo escalonado en cerámica, en ocasiones se presenta de forma independiente, sin la Figura Frontal asociada. En estos casos, se simplifica el motivo, mostrando únicamente dos peldaños en lugar de tres, y de manera constante se inscribe el círculo concéntrico en su interior, como se puede apreciar en el kero de la figura 80a. También se encuentran representaciones donde solo se muestra una de sus mitades, como se puede ver en los ejemplares 59u y 80b. La presencia del círculo concéntrico en el interior del motivo escalonado se puede rastrear hasta Pukara. En tres de las cuatro representaciones del motivo que conocemos, se coloca el círculo concéntrico con sus respectivos apéndices como elemento central (50a, b y c). Por otro lado, en el interior del único ejemplar Wari donde se representa al motivo escalonado se aprecia un cuadrado, similar al que se encuentra en la Figura Frontal de la Gran Portada, aunque con un ser sobrenatural de cuatro extremidades inscrito en su interior (fig. 48b).

¿Qué podemos decir sobre el significado del motivo escalonado? Varios investigadores han propuesto, que el motivo escalonado fue la convención iconográfica utilizada para representar a la montaña (Kolata y Ponce 1992, Kolata 1993, Janusek 2006 y Smith 2012). Esta idea se basa en la similitud formal existente entre el motivo y su referente, y en la significativa importancia que la montaña tuvo para las sociedades prehispánicas.

Concuerdo con este planteamiento y considero que se ve respaldado desde el repertorio iconográfico de la litoescultura. Como se planteó en el capítulo anterior, Kolata presentó argumentos contundentes para sostener que el Akapana fue construido imitando la cadena montañosa del Quimsachata. Esto se vería respaldado por los guijarros de color verde encontrados en el edificio, los cuales fueron extraídos directamente de la mencionada montaña. Además, el complejo sistema de drenaje del Akapana, que incluye un patio hundido en su superficie con canaletas que atraviesan el cuerpo del edificio en distintas direcciones y emergen en varios puntos de la superficie, se asemejaría a la forma en que el agua fluye sobre la superficie del Quimsachata durante las lluvias. Sostengo que en el interior del motivo escalonado de la Figura Frontal con Báculos de la Gran Portada estamos viendo exactamente lo mismo: el cuadrado que contiene al pez se corresponde con el patio hundido de la cima del Akapana, mientras que los apéndices terminados en cabezas de pájaro podrían representar las canaletas que perforan el cuerpo del edificio. Dado que el Akapana sería una representación simbólica de la montaña, el motivo escalonado al representar el Akapana estaría simbolizando la montaña de manera metafórica.

Pese a que Smith (2012) reconoce la similitud existente entre las formas inscritas en el motivo escalonado de la Figura Frontal de la Gran Portada y el sistema de desagüe del Akapana, propone que éste y los otros tres motivos centrales, a raíz de su ubicación, representarían indistintamente manantiales o cuevas que en última instancia serían pacarinas o lugares de origen (se adelantó algo de esto en el análisis del atributo del



adorno pectoral al mencionar su interpretación sobre el Círculo Enmarcado). Cuestiono la propuesta de Smith por el hecho de que, como se evidenció en el transcurso de este capítulo, los cuatro motivos centrales son formalmente muy distintos entre sí y aparecen representados en contextos diferentes, de modo que asignarles un mismo significado solo por el hecho de compartir ubicación en el interior del motivo que simboliza a la montaña me parece un error metodológico importante.

Por otra parte, sostengo que las cabezas zoomorfas asociadas al primer peldaño del motivo escalonado reflejan nuevamente el vínculo mencionado en fuentes etnohistóricas y etnográficas entre los dioses de la montaña y el felino, el pájaro y el pez. En este contexto, es imprescindible mencionar a los dos ejemplares cerámicos de la figura 80. El primero es un kero donde se observa un motivo escalonado cuyos peldaños y arista superior son al mismo tiempo motivos tridígitos, los cuales, según mi interpretación, representarían el ala o la cola del cóndor. En su interior, de manera coherente con lo observado en otras representaciones del motivo, se encuentra un círculo concéntrico (fig. 80a). En el segundo ejemplar, se aprecian cuatro motivos escalonados representados de perfil, dos de ellos dispuestos al revés. En todos ellos, nuevamente los peldaños adoptan la forma de motivos tridígitos. Además, en cada uno de estos motivos escalonados, se encuentra una cabeza de felino de perfil como motivo central, y separando entre sí a los cuatro motivos escalonados, se representan dos serpientes bicéfalas con cabezas de pez de perfil cuyos cuerpos adoptan la forma escalonada del motivo. Cabe destacar que estas dos serpientes sobrenaturales presentan círculos inscritos en sus cuerpos (fig. 80b). Más

allá de la asociación literal que se observa en ambas cerámicas entre la montaña y el pájaro, donde ambos elementos se funden y son representados como un todo orgánico, en el segundo ejemplar encontramos precisamente a los tres animales cuyas cabezas se identificaron vinculadas al primer peldaño de los motivos escalonados asociados a la Figura Frontal, reforzándose así la idea observada en litoescultura de una conexión simbólica entre la montaña y el felino, el pájaro y el pez.

Resulta sumamente revelador en términos de la identidad de la Figura Frontal que los pies de la Figura Frontal con Báculos de la Gran Portada (fig. 21) y de la Figura Frontal con Báculos del Bloque de Llojeta (fig. 39) se fundan con sus respectivos motivos escalonados: ambos están conectados a la montaña, emergen de ella y forman una entidad indivisible. En relación con esto, es relevante mencionar el disco de oro de la figura 51, donde se aprecia un rostro radiado con dos motivos escalonados representados en su cara. El primero de ellos se ubica sobre sus cejas, mientras que el segundo se extiende desde sus mejillas hacia abajo. Si mi interpretación del motivo escalonado es correcta, la Figura Frontal llevaría en su rostro el símbolo mismo de la montaña.

	MOTIVO CENTRAL				CABEZAS ZOOMORFAS		
<b>MOTIVO ESCALONADO</b>	Cuadrado con pez inscrito y apéndices	Greca Enmarcada	Círculo Enmarcado	Círculo concéntrico con apéndices	Cabeza de felino de perfil	Cabeza de pájaro de perfil	Cabeza de pez de perfil

1. FFB Gran Portada	1	0	0	0	1	0	0
2-5. RR Gran Portada	0	1	0	0	1	0	0
	0	1	0	0	0	1	0
	0	0	1	0	1	0	0
	0	0	1	0	0	1	0
6-7. RR Puerta de la Luna	0	0	1	0	1	0	0
	0	0	1	0	0	1	0
8. FFB monolito Bennett	0	0	0	1	1	0	0
8. RR "A" monolito Bennett	0	0	0	1	0	1	0
10. RR "B" monolito Bennett	0	0	0	1	1	0	0
11. FFB Bloque de Llojeta	0	0	0	1	0	0	1
12. FFB "A" Lito de Taquiri	0	0	0	1	0	s/r	s/r
13. FFB "B" Lito de Taquiri	0	0	0	1	0	s/r	s/r
14. FFB "C" Lito de Taquiri	0	0	0	1	0	s/r	s/r
<b>Total</b>	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>4</b>	<b>7</b>	<b>6</b>	<b>4</b>	<b>1</b>

Tabla 9 El motivo escalonado.

En síntesis, el minucioso análisis iconográfico de los atributos de la Figura Frontal con Báculos, realizado en las páginas anteriores, aporta argumentos novedosos que refuerzan de manera significativa la hipótesis, inicialmente planteada desde la perspectiva de la etnohistoria y la etnografía, acerca de que esta figura fue concebida por los tiwanakotas como una deidad estrechamente relacionada al control de los fenómenos meteorológicos y a la montaña.

## **CAPÍTULO IV**

# **LOS SERES SOBRENATURALES MENORES Y LOS SERES HUMANOS REPRESENTADOS EN LA LITOESCULTURA**

A primera vista, la litoescultura puede dar la impresión de exhibir una amplia diversidad de personajes. No obstante, una exploración más profunda revela que su número es, en realidad, limitado, y que esta aparente abundancia se debe a que cada personaje se representa asociado a una multiplicidad de motivos distintos. Es precisamente debido a esta convención iconográfica que Cummins (2007) definió a sus protagonistas como "figuras compuestas". Basándome en el análisis de sus características, sostengo que es plausible categorizarlos en dos grupos diferentes: seres sobrenaturales menores y seres humanos, siendo la representación de los primeros notablemente más frecuente que la de los segundos.

### **1 Los seres sobrenaturales menores**

He identificado la presencia de seis seres sobrenaturales menores distintos y, en virtud de sus características distintivas, los he denominado de la siguiente manera: Figura Alada de Perfil con cabeza antropomorfa, Figura Alada de Perfil con cabeza

ornitomorfa, Figura Alada de Perfil con cabeza de felino, Figura Alada de Perfil con cabeza de pez, Camélido Sobrenatural y Felino Sobrenatural. Sostengo que las cuatro "figuras aladas de perfil" constituyen un subgrupo dentro de la categoría de seres sobrenaturales menores. Como se demostrará a continuación, su tronco y sus extremidades superiores e inferiores, siempre antropomorfas, se representan invariablemente en la misma postura y con los mismos atributos asociados. Como se deduce de sus nombres, la única diferencia realmente consistente en su representación radica en sus cabezas. El Camélido y el Felino Sobrenatural, por su parte, presentan cuerpos esencialmente zoomorfos, aunque exhiben ciertas características que los distinguen de sus referentes reales. A pesar de sus diferencias, tanto las cuatro variantes de las figuras aladas de perfil como el Camélido y el Felino Sobrenatural comparten atributos con la Figura Frontal con Báculos, lo que evidencia la existencia de un fuerte vínculo entre esta última deidad y los demás seres sobrenaturales representados en litoescultura.

### **1.1 Las figuras aladas de perfil**

Observé la presencia de la Figura Alada de Perfil con cabeza antropomorfa en cinco esculturas líticas, a saber: la Gran Portada (figs. 81, 82 y 83), el monolito Bennett (fig. 84 en color rojo y fig. 85), el monolito Ponce (fig. 86 en color rojo y fig. 87), el monolito Kochamama (fig. 8, fig. 88 en color rojo y fig. 89) y un bloque lítico que en la actualidad forma parte de la colección del Museo Quai Branly (figs. 90 y 91). Cabe

mencionar que, a pesar de haber sido representados en un total de 63 ocasiones, debido a la reflexión especular que caracteriza a la iconografía de estos cuatro ejemplares líticos, solo es posible identificar un total de 17 distintas figuras aladas de perfil con cabeza humana.

En la Gran Portada, se observa un total de 48 figuras aladas de perfil, de las cuales 32 corresponden a la variante de cabeza antropomorfa y 16 a la de cabeza ornitomorfa. La Figura Frontal con Báculos funge como eje central de la composición, de modo que las figuras aladas de perfil se distribuyen de manera simétrica a su alrededor, 24 a su lado derecho y 24 a su lado izquierdo. En cada lado, los 24 personajes correspondientes fueron distribuidos en tres franjas horizontales, de manera que cada una de ellas está constituida por ocho figuras aladas de perfil. Las 16 figuras aladas de perfil de la primera fila y las 16 de la tercera fila (contando de arriba hacia abajo) corresponden a la variante antropomorfa. Es relevante subrayar que, como se mencionó anteriormente, entre estos 48 ejemplares, solo existen dos ejemplares diferentes de figuras aladas de perfil con cabeza humana, cada uno de las cuales se repite exactamente igual en otras 15 ocasiones para completar respectivamente las filas superior e inferior de la composición (véase figs. 81 y 82).

En relación a los monolitos Bennett y Ponce, se pueden identificar, respectivamente, un total de 10 y 16 figuras aladas de perfil con cabeza humana (figs. 84, 85, 86 y 87). Siguiendo la estructura identificada en la Gran Portada, en ambos ejemplares líticos

existe un eje central representado por la Figura Frontal con Báculos, distribuyéndose el resto de las figuras de manera simétrica a su alrededor. En el caso del monolito Bennett, se observan cinco figuras aladas de perfil con cabeza humana a cada lado de este eje, dispuestas de la siguiente manera en el cuerpo de la escultura en bulto: dos en su banda cefálica, dos en sus hombros, dos en su pecho y cuatro a la altura de su cintura, alineadas con la representación de la Figura Frontal con Báculos (fig. 84 en color rojo y fig. 85). En el monolito Ponce, por su parte, se aprecian ocho a cada lado, distribuidas de la siguiente manera: seis en su banda cefálica; dos en su pecho; cuatro en su espalda, rodeando a la Figura Frontal con Báculos; y cuatro a la altura de su cintura, por debajo de sus antebrazos (fig. 86 en color rojo y fig. 87). No obstante lo anterior, y coincidiendo nuevamente con lo observado en la Gran Portada, en ambos ejemplares líticos, el eje central simbolizado por la Figura Frontal también funciona como un espejo, lo que significa que todas las figuras representadas cuentan con una réplica exactamente igual en la otra mitad de la composición. Esto explica por qué en los monolitos Bennett y Ponce solo se identifican, respectivamente, un total de cinco y ocho figuras aladas de perfil con cabeza antropomorfa distintas.

En el monolito Kochamama, se puede apreciar la representación de la Figura Alada de Perfil con cabeza antropomorfa en la banda cefálica de la escultura en bulto (fig. 9 y fig. 88 en color rojo). Desafortunadamente, debido al precario estado de conservación de la pieza, donde se ha perdido completamente la cara principal de la escultura en bulto, así como una parte significativa de sus laterales, no es posible determinar si esta figura

también fue representada en otras secciones del monolito. A pesar de los problemas de conservación mencionados anteriormente, que impiden determinar con certeza el número original de personajes representados, basándome en observaciones realizadas en otros ejemplares líticos, considero altamente plausible que las figuras de la banda cefálica se hayan dispuesto simétricamente en el espacio. De hecho, en la parte trasera de la banda, se puede distinguir una línea imaginaria entre dos figuras aladas de perfil variante ornitomorfa, lo que sugiere que esta línea dividía en dos partes iguales a los personajes representados. Por lo tanto, sostengo que la banda cefálica originalmente contaba con un mínimo de cuatro figuras aladas de perfil variante antropomorfa y seis de la versión ornitomorfa (figs. 88 y 89).

En el Bloque lítico del Museo Quai Branly, se observa la representación de una única variante de la Figura Alada de Perfil con cabeza humana, la cual, como se constató en otros ejemplares, cuenta con una réplica especular de sí misma (fig. 90). A pesar de la ausencia de una figura central definida, es factible identificar una línea imaginaria entre las figuras aladas que cumple una función análoga. Al examinar los dibujos de Haenke, noté que este bloque lítico corresponde a una de las piezas ilustradas por el autor, específicamente aquella que fue erróneamente interpretada como el primer registro de la iconografía de la Gran Portada, como se detalló en el primer capítulo de esta investigación. La ilustración presentada en la figura 89, creada por mí, se basa en la comparación entre la fotografía del catálogo del museo (figura 90a) y el dibujo original de Haenke (figura 90b).



La Figura Alada de Perfil con cabeza antropomorfa consistentemente muestra un rostro caracterizado por una nariz afilada representada en un ángulo de 45 grados y una boca rectangular que en la mayoría de los casos se encuentra claramente cerrada. Solo en dos ejemplares, aquellos inmortalizados en la Gran Portada y en el Bloque Lítico de Berlín, la boca está abierta, siendo este último caso absolutamente excepcional al mostrar dentadura expuesta. La oreja, visible en todos los ejemplares, se representa mediante una figura en forma de "C". Además, todos enseñan cabello en la nuca, el cual se representa en forma de líneas verticales que, a la altura de la oreja, se vuelven sinuosas para seguir su contorno. El resto del cabello queda oculto bajo un tocado cuyos motivos constituyentes serán analizados más adelante. En los casos donde el área es visible, el cabello culmina en una cabeza zoomorfa de perfil que mira hacia abajo; estas pueden ser cabezas de pájaro (figs. 83a; 85a, b, c, d, e; 87a, b, c, e; y 91), de felino (figs. 83b; 87f y 89) o de pez (fig. 87d). En los dos ejemplares restantes, la ilustración disponible no muestra ningún remate (fig. 87g y h).

La variante ornitomorfa de la Figura Alada de Perfil se presenta en cuatro de las cinco esculturas líticas donde también se observa la versión antropomorfa: la Gran Portada y los monolitos Bennett, Ponce y Kochamama. Aunque en realidad se representa en 28 ocasiones debido a la mencionada reflexión especular, disponemos únicamente de nueve ejemplares únicos de este personaje (fig. 92; 93a-d; 94a-c y 95). Como se mencionó anteriormente, una única versión de la Figura Alada de Perfil ornitomorfa de la Gran

Portada se repite 16 veces para ocupar la fila central de la composición, ubicada entre las dos filas donde se encuentran las figuras aladas de perfil con cabeza humana (fig. 92). En los monolitos Bennett y Ponce, por otro lado, encontramos respectivamente cuatro y tres ejemplares, cada uno con su gemelo correspondiente en el lado opuesto del eje central. En el caso del monolito Bennett, dos de ellos se colocaron en la banda cefálica, dos en los antebrazos y cuatro en el pecho de la escultura en bulto (fig. 84 en color amarillo y fig. 93). En el monolito Ponce, dos fueron dispuestos en su pecho y cuatro en su espalda (fig. 86 en color amarillo y fig. 94). En la banda cefálica del monolito Kochamama, como se adelantó, se observa una única Figura Alada de Perfil perteneciente a la variante ornitomorfa, la cual se repite exactamente igual en otras tres ocasiones (fig. 88 en color amarillo y fig. 95).

De manera totalmente estandarizada, el rostro de la Figura Alada de Perfil con cabeza de pájaro siempre se representa mirando hacia arriba, lo que se traduce en la disposición vertical de su tocado y horizontal de su adorno ocular (figs. 92-95). Es importante señalar que su cabeza es prácticamente idéntica a las cabezas de pájaro asociadas a la Figura Frontal con Báculos que interpreté en el capítulo anterior como la convención iconográfica para representar al cóndor. Por lo tanto, extendiendo esta misma interpretación a la variante ornitomorfa de la Figura Alada de Perfil.

Finalmente, la representación de las variantes pez (fig. 86 en color celeste y fig. 96) y felino (fig. 86 en morado y fig. 97) de la Figura Alada de Perfil se limita al monolito

Ponce. Aunque en cada caso se representan seis veces, debido a la reflexión especular contamos solo con tres figuras aladas con cabeza de pez y con tres figuras aladas con cabeza de felino distintas. Coincidiendo con lo observado en la variante antropomorfa, tanto los peces como los felinos dirigen su mirada hacia un lado y presentan similitudes formales con las cabezas de pez y felino de perfil identificadas previamente en las distintas representaciones de la Figura Frontal con Báculos. La primera variante exhibe una gran boca alargada en forma de "L" que abarca un lado completo del rostro, mientras que la segunda presenta una nariz circular sobre una boca oblonga sin dentadura visible. Basándome en estas características, y siguiendo la misma lógica aplicada a la variante ornitomorfa, interpreto a la variante pez como un ser sobrenatural con cabeza de suche y a la variante felino como un ser sobrenatural con cabeza de titi/puma. Además, al igual que en la variante antropomorfa, las seis figuras aladas de perfil discutidas aquí presentan una oreja en forma de "C" y líneas verticales a modo de cabello que cubren la parte posterior de sus cabezas; en tres casos se pueden distinguir cabezas de pájaro de perfil actuando como remate (figs. 96c; 97b y c).

En resumen, en los relieves de la litoescultura, las figuras aladas de perfil se representan en 103 ocasiones: 63 de ellas son de la variante antropomorfa, 28 de la ornitomorfa, seis de la variante pez y seis de la variante felino. Sin embargo, debido a la reflexión especular, contamos con un total de 32 figuras aladas de perfil distintas, divididas en 17 antropomorfas, nueve ornitomorfas, tres de la variante pez y tres de la variante felino. Como se mencionó anteriormente, las cuatro variantes de la Figura Alada de Perfil

comparten los mismos atributos. Por lo tanto, a continuación procederé a analizarlos de manera conjunta.<sup>57</sup>

### 1.1.1 El tocado

El primer atributo que comparten las figuras aladas de perfil es el tocado, el que en la literatura especializada ha recibido los nombres de "corona" o "crown/headress" (Posnansky 1945, Torres 1984a y b, Isbell y Knobloch 2008, entre otros). Este tocado se compone de varios motivos que se disponen sobre una base esencialmente horizontal, cuyos extremos se inclinan ligeramente hacia arriba. En la mayoría de los ejemplares, esta base se divide en rectángulos y trapecios, los que a su vez pueden contener inscritos otros rectángulos (figs. 83a y b; 85a-e; 87e; 89; 92; 93a, 93b y 95) o líneas horizontales más pequeñas (figs. 87a, b, c, d, f, g, h; 93c, d; 94a-c y 93a-c). La Figura Alada de Perfil del bloque lítico exhibido en el museo de Berlín constituye en este caso la excepción, ya que en lugar de estar subdividida en formas geométricas, la base enseña inscrita una greca (figs. 90a y b, 91).

En lo que respecta a los motivos que se asocian a esta base, su número varía entre cuatro y seis, dependiendo del ejemplar. En todos los casos, los extremos de la base siempre

---

<sup>57</sup>Según la ilustración de Guengerich y Janusek (2021), en la banda cefálica y los hombros de la escultura en bulto del monolito Suñawa se exhiben figuras sobrenaturales. Aunque estas parecen ser representaciones de figuras aladas de perfil, el estado de conservación de la pieza es sumamente deficiente, lo que impide la apreciación detallada de sus características y dificulta la identificación de la variante a la que pertenecen. Dada esta limitación, opté por excluirlos del análisis en el contexto de esta investigación.

culminan en dos motivos, y es en el espacio comprendido entre estos donde se ubican los motivos restantes. De manera constante, el primer motivo, que se encuentra en línea con la nariz de las figuras aladas de perfil, consiste en un rostro zoomorfo en perfil. Este rostro zoomorfo puede representar una cabeza de pez (figs. 85b, 85d, 85e; 87a, 87d, 87e; 92a; 93a-d; 94a; 95 y 97a-c), una cabeza de pájaro (figs. 83a, 85a y 85c; 96b y 96c) o una cabeza de felino (figs. 83b, 87c y 91; 94b y c). De manera curiosa, el animal representado en esta cabeza nunca se corresponde con el animal de la cabeza de la Figura Alada de Perfil. En la mayoría de los tocados, el último motivo que emerge de esta base, aquel situado por sobre la nuca de cada una de las figuras aladas de perfil representadas, suele adoptar una forma fitomorfa. Observamos al "motivo fitomorfo 2" en tres ejemplares (figs. 87a, 87b y 87e), y al "motivo fitomorfo 3" en 20 ocasiones (figs. 83a, 83b; 85a, 85c, 85d; 87c; 89; 91; 92; 93a-d; 94a, c, d; 95; 96b, c y 97a). En tan solo cuatro casos los motivos fitomorfos son reemplazados por otro diseño: en la figura 85b, encontramos un ala; en las figuras 85e y 97c, una cabeza de pez; y en la figura 87d, una cabeza de pájaro. Lamentablemente, hay cuatro figuras aladas de perfil donde ni el primer ni el último motivo que conforman sus tocados se han conservado (figs. 87f-h y 96a), y dos ejemplares donde falta el primero (figs. 89 y 94b). Incluyo en este último grupo la figura 89, ya que sostengo que hay un error en el dibujo de Posnansky. Mis argumentos para respaldar esta afirmación son, en primer lugar, que en la fotografía proporcionada por el mismo autor, esa parte de la imagen no se ha conservado. En

segundo lugar, como se ha evidenciado hasta este punto, en la litoescultura nunca se observa un motivo fitomorfo como inicio del tocado.<sup>58</sup>

Basándome en su forma, argumento que los tocados representan serpientes sobrenaturales, en su mayoría monocéfalas: su cabeza correspondería al primer motivo del tocado, mientras que su cola estaría representada por el motivo fitomorfo, el cual, como se constató en el capítulo anterior, es ambiguo y puede funcionar tanto como flor o como cola. La base del tocado, en este contexto, simbolizaría el cuerpo de la serpiente. Si mi interpretación es acertada, surge la pregunta de cómo se explica la presencia de los demás motivos que también emergen desde la base del tocado: estos incluyen el espiral—presente en 23 ejemplares y situado consistentemente en la segunda posición, justo detrás de la cabeza zoomorfa que, en mi opinión, representa la cabeza de la serpiente sobrenatural—, el círculo concéntrico, así como cabezas de pájaros, peces y felinos. En primer lugar, afirmo que al tratarse de una entidad sobrenatural, su forma puede exceder lo que conocemos y observamos en la naturaleza. De esta manera, su carácter extraordinario podría posibilitar y, al mismo tiempo, justificar la aparición de estos motivos. En segundo lugar, como se evidenciará en las siguientes páginas, la asociación de apéndices a diversas partes del cuerpo de los distintos seres sobrenaturales menores representados en la litoescultura es recurrente. Por lo tanto, los apéndices que emergen

---

<sup>58</sup> En Wari lo vemos excepcionalmente en un solo ser sobrenatural de perfil representado en cerámica (véase Nash 103, p. 91, fig. 62).

del cuerpo de la serpiente podrían ser otra manifestación de esta convención iconográfica.

La noción de que podríamos estar ante una serpiente sobrenatural encuentra apoyo en la investigación de David Trigo, quien ha demostrado que ciertos personajes antropomorfos representados en cerámica muestran una serpiente monocéfala sobre sus cabezas, funcionando como tocado (Trigo, 2019, véase figura 4a, b y c). Aunque es cierto que estas serpientes no exhiben otros motivos emergiendo de sus cuerpos, y en lugar de una cola en forma de motivo fitomorfo presentan un crotalo, sostengo que en ellas subyace la misma idea básica. A las imágenes analizadas por Trigo, puedo sumar una proveniente de la colección del Museo de Metales Preciosos en La Paz, Bolivia. En esta imagen, adornando la banda superior de un kero, se representan cabezas humanas de perfil con un tocado que evoca la figura de una serpiente sobrenatural, muy similar al utilizado por las figuras aladas de perfil en la litoescultura. Este ser posee una cabeza de felino y un motivo tridígito que simula una cola, y a lo largo de su largo cuerpo de serpiente, emergen dos círculos concéntricos con un nuevo motivo tridígito entre ellos (fig. 98).

En los repertorios iconográficos de las culturas Wari y Pukara, se pueden identificar diversos seres sobrenaturales representados de perfil, que lucen tocados en forma de serpiente, muy similares a los que portan las figuras aladas de perfil de Tiwanaku. En la figura 99, se observan varios ejemplares de este tipo que corresponden a la cultura Wari.

Mientras en la figura 99a se presenta un tocado en forma de serpiente sobrenatural monocéfala –con cabeza de pájaro, una cola conformada por el motivo fitomorfo 3 y un círculo concéntrico emergiendo de su cuerpo–, en los ejemplares b, c y d se muestran serpientes bicéfalas con cabezas de felino. Como se aprecia en las imágenes, en estos tres últimos seres sobrenaturales, el tipo y la cantidad de los motivos que emergen de sus cuerpos varía en función del caso. La iconografía del ejemplar 99d adquiere una relevancia especial, ya que en esta pieza el cuerpo de la serpiente bicéfala se destaca con una claridad absoluta: es posible que los pequeños círculos que decoran su cuerpo contribuyan a resaltarlo, relegando a un segundo plano tanto a los tres motivos que emergen de él como al ala y a la capa/cola que se entremezclan con el tocado (me referiré a estos atributos un poco más adelante).

En la figura 100, por su parte, se pueden observar seis representaciones del "hombre felino" de Pukara, quien lleva de manera consistente sobre su cabeza una serpiente sobrenatural con cabeza de felino y una cola conformada por un motivo tridígito ligeramente diferente al que encontramos en Tiwanaku. En todos los ejemplares, la serpiente sobrenatural carga sobre su cuerpo un motivo similar al motivo tridígito pero compuesto por cuatro partes en lugar de tres, y es sobre esta base que emergen otros motivos de menor tamaño. Considero que el ejemplar 100a es particularmente esclarecedor, ya que la reconstrucción de los colores originales del diseño permite destacar con claridad el cuerpo de la serpiente en medio de los demás motivos que lo acompañan, facilitando su identificación de manera más nítida. No obstante lo anterior,



me parece importante aclarar en este punto que la identidad de los seres sobrenaturales de Wari y Pukara incluidos en las figuras 99 y 100 no necesariamente coincide con la de la Figura Alada de Perfil de Tiwanaku. Los menciono en este apartado debido a que comparten la idea del tocado en forma de serpiente. De hecho, el "hombre felino" de Pukara tiene su contraparte en "El Sacrificador" tiwanakota, ya que ambos personajes son consistentemente representados con los atributos de la decapitación (cabeza cortada y herramienta cortante). Me referiré a esta última figura un poco más adelante, cuando analice a los seres humanos plasmados en la litoescultura.

Propongo que las características del tocado presentes en las cuatro variantes de la Figura Alada de Perfil evidencian una conexión con la Figura Frontal con Báculos. En primer lugar, la emergencia de diversos motivos desde una base común se asemeja a la idea de los apéndices surgiendo desde la greca que enmarca el rostro de la Figura Frontal. Confirmando esta conexión, se observó que una Figura Alada de Perfil presenta una greca inscrita en la base de su tocado, mientras que en otros casos se identificaron pequeñas líneas horizontales inscritas, un motivo que en un capítulo anterior se interpretó como la versión simplificada de la greca.

En segundo lugar, la presencia de motivos idénticos en los tocados de las figuras aladas de perfil y en los apéndices asociados a la cabeza de la Figura Frontal revela nuevamente la existencia de un sólido vínculo entre estos personajes: sostengo que permite interpretar también a las figuras aladas de perfil como entidades sobrenaturales

vinculadas con el ámbito acuático y, consecuentemente, con la fertilidad de la tierra. Como mencioné anteriormente, los motivos discutidos incluyen el espiral, previamente interpretado como un remolino del lago Titicaca, como un Strombus o como la representación de los fuertes vientos del altiplano; el círculo concéntrico, al que considero la convención iconográfica para representar el agua, posiblemente en forma de lluvia; y las cabezas de pájaros, peces y felinos, tres animales vinculados desde la etnografía y la etnohistoria con el mundo acuático y con las deidades que, desde las montañas, controlan los fenómenos meteorológicos.

Finalmente, y en tercer lugar, planteo que la inclusión de la serpiente en el tocado también refuerza la hipótesis de una conexión entre las figuras aladas de perfil y la Figura Frontal con Báculos. Esta afirmación se fundamenta en el análisis llevado a cabo en el capítulo anterior, donde se planteó que tanto la faja como la mayoría de los cetros con los que se representa a la Figura Frontal serían simultáneamente serpientes sobrenaturales. Es esencial tener en cuenta en este punto que, al igual que los motivos presentes en el tocado, la serpiente guarda una estrecha relación con el agua y la montaña, ya que desde la etnohistoria y etnografía se la vincula de manera sistemática con la fertilidad de la tierra.

### 1.1.2 El Adorno ocular

Las cuatro variantes de la Figura Aladas de Perfil exhiben adornos oculares, la mayoría de los cuales, en concordancia con lo observado en la representación de la Figura Frontal con Báculos, consisten en círculos simples o concéntricos inscritos a la altura de las mejillas, un motivo en forma de ala extendiéndose hacia la sien y una cabeza zoomorfa en perfil que funciona como remate inferior. En cuanto a los círculos simples, se pueden identificar en 12 ejemplares (figs. 83a, 83b; 85d; 87a, 87b, 87c, 87d, 87h y 90; 92; 94c; y 97a), mientras que su versión concéntrica se registra en tres casos (figs. 85a; 89 y 94b). Coincidiendo con lo observado en el capítulo anterior en relación con ciertas representaciones cerámicas de la Figura Frontal con Báculos (fig. 53f-h), los círculos en el adorno ocular del Bloque Lítico de Berlín también están conectados entre sí por una pequeña línea. Tres ejemplares, correspondientes a la versión ornitomorfa de la Figura Alada de Perfil, presentan en lugar de círculos una línea sinuosa que imita la forma del contorno del adorno (figs. 93c, 93d y 95). De manera interesante, otros tres ejemplares de esta misma variante no enseñan ningún motivo inscrito en el área en cuestión, lo que posiblemente se deba al espacio limitado resultante de la posición en la que se representa la cabeza del hombre pájaro (figs. 93a, 93b; y 94a). Según la ilustración de Torres y Torres (2014), los adornos oculares de la variante pez de la Figura Alada de Perfil se diferencian de los demás, ya que no presentan motivos inscritos en las mejillas (fig. 96a-c).

El motivo en forma de ala ubicado a la altura de la sien es reconocible en 26 de las 32 figuras aladas de perfil (figs. 83a, 83b: 85a-e; 87a, 87b; 87e; 87f-h; 89; 91; 92; 93a, 93c, 93d; 94a, presumiblemente 94b, 94c; 95 y 97a-c). En dos casos, el ala fue reemplazada por otros motivos: por un círculo simple (fig. 87d) y por un apéndice (fig. 93b), ambos terminados en una cabeza de pájaro en perfil. Por otra parte, en las tres figuras aladas de perfil correspondientes a la variante pez, el ala fue omitida, lo que sumado a la ausencia de motivos inscritos recién señalada nuevamente los distingue del resto. Finalmente, en un último ejemplar, el área en cuestión no se ha conservado, de modo que no es posible confirmar o descartar la presencia del ala (fig. 87c).

En relación al motivo que sirve como remate inferior del adorno ocular, se encuentra presente en 22 figuras aladas de perfil. En 16 casos, se trata de una cabeza zoomorfa representada en perfil, que puede ser una cabeza de pez (figs. 81c, 81d, 82c, 82f, 84c; 93b; 94c; 95 y 97a), una cabeza de pájaro (figs. 82d; 93a, 93c, 93d; 97b y 97c) o una cabeza de felino (figs. 83g y 93b). En otros cuatro ejemplares, se aprecia un motivo fitomorfo (figs. 92 y 96a-c), mientras que en un último caso se presenta un círculo concéntrico (fig. 94a).

Por último, y en un giro innovador en comparación con lo observado en la representación de la Figura Frontal, los adornos oculares de cuatro figuras aladas de perfil muestran apéndices emergiendo desde la zona de los ojos y extendiéndose en

dirección a la nariz; tres de ellos culminan en cabezas de pájaro de perfil (figs. 83a, 83b y 91) mientras que el cuarto termina en un círculo simple (fig. 92).

### 1.1.3 El collar

Las 32 figuras aladas de perfil aquí examinadas presentan un motivo que formalmente se asemeja a un collar. En 23 de estos ejemplares, el motivo consiste en un semicírculo en cuyo interior se aprecia un número variable de pequeñas líneas emergiendo desde su borde inferior (figs. 83a, 83b; 87a-h; 89; 91; 92; 93b; 94a, 94b, 94c; 95; 96a-c; 97b-c). En contraste, en los nueve ejemplares restantes, el collar no muestra ninguna línea inscrita (fig. 85a-e; 93a, 93c, 93d; 97a), lo que me lleva a considerarlo como una versión simplificada del mismo motivo. La primera de estas dos variantes fue mencionada en el capítulo anterior, y corresponde al collar que Torres (1984b, 1987) identificó en varios personajes representados en tabletas para inhalar, denominándolo “semicírculo con tres o más incisiones”. Por otro lado, en un trabajo posterior lo detectamos asociado a la figura de "El Sacrificador", figura plasmada en una amplia variedad de soportes, y mantuvimos la denominación de Torres (Horta *et al.* 2020). Aunque en el repertorio iconográfico tiwanakota no se lo representa vinculado a la Figura Frontal con Báculos, en su versión Wari se observa la presencia de un collar bastante similar: como se puede apreciar en las figuras 46c, 57c y 57h, se trata de un semicírculo con líneas y nuevos semicírculos inscritos en su interior. Dado el parecido,

considero que no se puede descartar la posibilidad de que sea una variante del collar identificado en Tiwanaku.

#### **1.1.4 La capa o cola**

Desde el collar de todas las figuras aladas de perfil, emerge un segundo elemento que en una investigación previa denominados como "cola" o "capa" (Horta *et al.* 2020). De manera constante, esta cola o capa se origina desde la parte inferior del collar y se extiende hacia su espalda. Debido a su ubicación, oculta una de sus extremidades superiores y, en la gran mayoría de los casos, está compuesta por rectángulos, cuadrados o trapecios concéntricos, finalizando en un motivo que funciona como remate. Cuatro de las figuras aladas de perfil constituyen excepciones en este punto, ya que, a pesar de presentar un remate, incluyen otros motivos inscritos, como círculos concéntricos (fig. 97a), círculos simples (fig. 97b), y un Círculo Enmarcado (figs. 89 y 95). En cuanto a la forma del atributo aquí examinado, lo más usual es que simplemente se despliegue hacia atrás como una banda (figs. 83a, 83b; 85a, 85d, 85e; 87a, 87g, 87h; 91; 92; 93a-d; 94a-c; 95 y 96a-c), mientras que en otros casos, su extremo distal se curva hacia abajo, adquiriendo una forma similar a una letra "L" dispuesta horizontalmente (figs. 85b, 85c; 87b-f; 89 y 97a-c). El remate de la capa o cola, por su parte, puede adoptar diversas formas, entre las que se incluyen motivos fitomorfos (figs. 83a y 83b; 87a, 87d, 87g, 87h; 92; 93a-d; 94a y 94b y 96a-c), cabezas de pájaros (figs. 85a, 85c; 95 y 97b),

cabezas de pez (figs. 85b, 85e, 87b, 87e y 94c) o cabezas de felino (figs. 87c, 87f y 89), todas representadas de perfil. Lamentablemente, en tres ejemplares los remates no se han conservado (figs. 85d; 91 y 97a). En cuanto a los motivos fitomorfos, es posible identificar tanto el motivo fitomorfo 2 como el motivo fitomorfo 3. Además, en el caso de aquellos que corresponden al remate de la cola o capa de las figuras aladas de perfil con cabeza antropomorfo de la Gran Portada, estos culminan en pequeñas cabezas de pájaros, peces y círculos concéntricos (respectivamente figs. 83a, 83b y 92). Cabe destacar que el remate de la capa o cola de los ejemplares representados en las figuras 94c y 95 es excepcional, ya que consiste en un óvalo del que emergen cabezas de pez en perfil.

En cuanto a la interpretación de la cola o capa, no se encuentra ningún elemento análogo en el registro material tiwanakota que permita su identificación precisa.<sup>59</sup> Dadas sus características, su constante asociación con personajes de rasgos no humanos y su ausencia en la representación de personajes de apariencia humana, considero que estamos ante un atributo denotador de sobrenaturalidad. Esta interpretación se ve respaldada por el hecho de que la cola o capa también está asociada a seres sobrenaturales en los repertorios iconográficos de Pukara (ver fig. 101a), Wari (ver fig. 101b-f), Paracas (fig. 101g) y Nasca (fig. 101h). Aunque en estos últimos dos desarrollos culturales presenta variaciones formales evidentes, la capa o cola forma parte de los atributos del Ser Oculado en el primer caso y del Ser Mítico Enmascarado en el

---

<sup>59</sup> No obstante, Conklin (1983) lo interpreta como una faja textil.

segundo: en las figuras 101g y 101h se aprecia claramente cómo una banda emerge desde el cuello de cada uno de estos personajes, se extiende hacia atrás de manera más o menos paralela al cuerpo y termina en diversos motivos a modo de remate.

### **1.1.5 El adorno pectoral**

En todas las variantes de la Figura Alada de Perfil, al igual que en la Figura Frontal con Báculos, se observa la presencia de un adorno pectoral. En la gran mayoría de los casos, este adorno adopta la forma de una Greca Enmarcada (figs. 83a, 83b; 85b, 85c, 85e; 87a, 87b, 87c, 87e, 87g, 87h; 93a, 93b; 96a, 96c; 97a y 97c) o de un Círculo Enmarcado (figs. 85a, 85c; 87d y 87f; 89; 92; 94a, 94c; 95; 96b y 97b). Lamentablemente, en los ejemplares representados en las figuras 91, 93c y 93d, el adorno pectoral no ha sido preservado. Sin embargo, en la figura 94b se observa de manera excepcional un adorno pectoral que representa una cabeza de felino en perfil, mirando hacia un lado. Es relevante recordar que, aunque se trata de una elección iconográfica inusual, el adorno pectoral de la Figura Frontal del monolito Chunchukala también presenta una cabeza de felino de perfil, aunque en este caso la figura mira hacia arriba (fig. 35). Volviendo a la Greca Enmarcada y al Círculo Enmarcado, considero que la utilización de ambos motivos vincula claramente a la Figura Alada de Perfil con la Figura Frontal con Báculos, ya que como se demostró en el capítulo anterior, ambas se asocian de manera sistemática con esta última deidad. Además, uno de los lugares donde se ubican estos dos motivos en la Figura Frontal con Báculos es precisamente en el



centro de su pecho, a modo de adorno pectoral, lo que refuerza la hipótesis de la conexión entre ambos personajes. Por otra parte, y en esta misma línea, considero importante destacar que tanto en la Figura Alada de Perfil como en la Figura Frontal, el adorno pectoral más frecuentemente utilizado es la Greca Enmarcada, motivo interpretado en el capítulo anterior como la convención iconográfica utilizada por los tiwanakotas para representar las olas.

### **1.1.6 El ala**

Por razones de perspectiva, únicamente se visualiza una de las alas en la Figura Alada de Perfil. Siempre se encuentra situada detrás de la nuca y sobre la capa o cola del personaje, y desde su borde inferior emergen un número variable de motivos distintos: cabezas de pájaros (figs. 83b; 85a, c; 93c; 96b y 96c), cabezas de peces (figs. 83a; 85b, 85d, 85e; 87b, 87h; 92; 93a-c; 95 y 97c), cabezas de felinos (figs. 87c y 89) o motivos fitomorfos (figs. 87a, 87d-g; 94a, b; 96a y 97a). Cabe destacar que estos motivos no se combinan entre sí. Únicamente en un ejemplar, específicamente en la Figura Alada de Perfil con cabeza de pájaro de la figura 93d, no se distingue ningún motivo emergiendo desde el ala; en tanto que en otros dos casos, no es posible verificar ni desmentir su presencia debido a problemas de conservación (figs. 91 y 97b).

Como se estableció en el capítulo anterior, a pesar de que en el repertorio iconográfico tiwanakota la Figura Frontal con Báculos nunca se presenta alada, se la conecta de

manera constante con el cielo mediante su asociación con otros motivos. Por lo tanto, la incorporación de alas en la Figura Alada de Perfil refuerza nuevamente su vinculación con la deidad principal. Además, siguiendo la argumentación de Posnansky (1945), considero que no se puede descartar la posibilidad de que la Figura Frontal tiwanakota también haya sido concebida como una deidad alada, y que, debido a su representación siempre de frente, las alas no hayan sido representadas. Esta idea se ve respaldada por el hecho de que en los únicos dos casos en los que la Figura Frontal no se muestra de frente, que corresponden a un textil Wari donde se la observa de perfil y a una escultura en bulto Pukara donde se la representa en tres dimensiones, aparece con dos grandes alas emergiendo desde su espalda (véase figs. 56 y 57). De estar en lo correcto esta hipótesis, el vínculo entre la Figura Frontal con Báculos y la Figura Alada de Perfil sería más explícito aún.

### **1.1.7 Los apéndices inscritos en las extremidades**

Tanto las extremidades superiores como inferiores de las figuras aladas de perfil exhiben formas geométricas inscritas en su interior que siguen el contorno de la figura. En 15 casos, estas formas culminan en una cabeza zoomorfa que actúa como remate, lo que automáticamente las convierte en apéndices, similares a los que emergen desde otros puntos de su cuerpo o a los que se identificaron previamente en el Capítulo III, asociados a los distintos atributos de la Figura Frontal con Báculos. A partir de esto, resulta plausible suponer que las formas geométricas que no presentan cabezas a modo

de remate podrían ser apéndices simplificados. En cuanto a estas cabezas, en siete casos son cabezas de pájaro en perfil (figs. 83a, 83b; 85a, 85c; 91; 93a y 93c), mientras que en seis ocasiones corresponden a cabezas de pez (figs. 85b, 85d, 85e; 92; 93b, 93c y 95) y en uno a cabezas de felino (fig. 89). Es importante señalar que, de manera coherente con lo establecido para los motivos que emergen del ala de las figuras aladas de perfil, aquí los motivos tampoco se combinan; es decir, en cada ejemplar, las tres extremidades visibles presentan la misma cabeza zoomorfa como terminación.

De manera consistente con lo observado en la representación lítica de la Figura Frontal con Báculos, en la Figura Alada de Perfil, la presencia de brazaletes y tobilleras se mantiene como una característica constante. Solo en la ilustración de seis ejemplares del monolito Ponce, ocasionalmente no se observa uno u otro de estos adornos personales (figs. 87b, g y d; 94c; 96b y c). La aleatoriedad en su omisión en estos seis casos me lleva a sospechar que su ausencia no es necesariamente real, sino que podría deberse más bien a imprecisiones en el dibujo.

### **1.1.8 El báculo**

La Figura Alada de Perfil siempre sostiene en su mano visible un objeto formalmente similar a un báculo. Al igual que en la representación de la Figura Frontal, el cuerpo del cetro varía en su sinuosidad dependiendo del caso, y en todos los ejemplares presenta un motivo a modo de remate en cada uno de sus extremos. Este

motivo puede ser una cabeza de pájaro de perfil (figs. 83b; 85a, 85c; 91; 93a, 93c, 93d; 96a, 96b, 96c; 97a y 97c), una cabeza de pez de perfil (figs. 83a; 85b, 85d; 85e; 87c, 87e, 87g, 87h; 92; 93a; 93b; 94a, 94c; 97a y 97b), una cabeza de felino de perfil (figs. 89 y 94b), un motivo fitomorfo (figs. 87a; presumiblemente 87b, 87g, 87h; 94b y 95), o el motivo previamente interpretado como una insignia de autoridad (figs. 87b, 87d, presumiblemente 87f, 89; 91 y 95). Esta última consiste en un óvalo cuya mitad superior se encuentra enmarcada por una "U" invertida que, a su vez, presenta cabezas zoomorfas de perfil asociadas: una en cada uno de sus extremos y una tercera en su parte superior. Pese a que la variedad de motivos utilizados como remate de los cetros de las figuras aladas de perfil es menor en comparación con los de la Figura Frontal con Báculos –ya que no se incluyen aves ni felinos de cuerpo completo, y hay una menor diversidad de motivos fitomorfos, además de que el Rostro Radiado no está presente–, es crucial destacar que los cinco motivos empleados son compartidos también por la deidad principal.

Aunque lo más común es que las cabezas zoomorfas que sirven como remate de los cetros se representen de forma individual, en dos casos, correspondientes a la Gran Portada, la mitad superior se subdivide en dos ramales, cada uno de los cuales termina en una cabeza de pez en perfil (figs. 83a y 92). Esta elección no es casual, sino que coincide con la forma del báculo que la Figura Frontal representada en el mismo ejemplar lítico sostiene en su mano izquierda, interpretada por Rowe como una honda y por mí como dos dardos contenidos en un carcaj (véase Capítulo III). Con la excepción

de las figuras 87c, 93a y 97a, todos los cetros que muestran cabezas zoomorfas en ambos extremos representan al mismo animal. En lo que respecta a la insignia de autoridad, las cabezas que emergen desde la U invertida nuevamente pueden ser de pájaro o de pez, como se aprecia en las imágenes. Además, todo parece indicar que, del mismo modo que en la Figura Frontal con Báculos, esta insignia de autoridad presentaba inscrita, dentro del óvalo, un cuarto motivo. Este se distingue con claridad en la figura 91, donde vemos una cabeza de pez, y aunque en los tres ejemplares restantes no se conservó, la ilustración de Torres y Torres (2014) indica que originalmente este espacio contaba con algún tipo de motivo representado. En mi opinión, su colocación sistemática en el extremo superior de ciertos cetros, que hasta hoy son símbolos de poder en el mundo andino, cuestiona la hipótesis de que se trate de una tableta (ver Capítulo II) y, al mismo tiempo, fortalece la idea de que estamos más bien ante una insignia de autoridad.

En 25 figuras aladas de perfil, justo por encima de la mano que sostiene el cetro, se pueden distinguir ciertos motivos que sobresalen de su trazo más o menos recto. La Greca Enmarcada es la que aparece con mayor frecuencia, presente en doce ejemplares (figs. 83b; 86c, 86d, 86e; 87a, 87h; 91; 93a, 93b, 93c; 96<sup>a</sup> y 97c). A continuación, el Círculo Enmarcado se observa en diez ejemplares (figs. 83a; 86a, 86b; 87c; 89; 92; 94a, 94c; 96b y 96c), mientras que el hacha T aparece en tres instancias (figs. 87e; 97a y 97b). En otros tres ejemplares, no parece haber ningún motivo asociado al cuerpo del cetro (figs. 87d, 87f y 96b), mientras que en los tres restantes, el área en cuestión no se ha conservado (figs. 87b, 87g y 93d). Resulta interesante destacar que, aunque ni el

círculo ni la Greca Enmarcada se encuentran representados en los cetros de la Figura Frontal con Báculos, en el capítulo anterior se identificó la presencia del hacha T en tres ocasiones (figs. 33, 43 y 44).

Sostengo que, de manera análoga a lo observado en la Figura Frontal con Báculos, los cetros sostenidos por las figuras aladas de perfil también fueron concebidos como representaciones de serpientes sobrenaturales. La variante más común es la serpiente bicéfala, la cual se encuentra en 22 ejemplares (figs. 83a, 83b; 85a-e; 87c, 87e; 89; 92; 93a-d; 94a, 94c; 96b, 96c y 97a-c), mientras que la serpiente monocéfala aparece en otros siete, todos ellos pertenecientes al monolito Ponce (figs. 87a, 87b, 87d, 87g, 87h; 94b y 95). En los dos ejemplares restantes, uno de los remates de cada cetro no es visible, por lo que no es posible determinar a qué tipo de serpiente sobrenatural corresponden (figs. 87f y 96a). En cuanto a los cetros que representan serpientes monocéfalas, la mayoría de ellos presenta un motivo fitomorfo en el extremo opuesto a la cabeza (figs. 87a, 87g, 87h, presumiblemente 87b; 94b y 95), mientras que en un solo caso, en el lugar del remate inferior, se aprecia un óvalo del cual emergen dos pequeñas cabezas de pájaro de perfil (fig. 87d). Opino que la aparición de cetros-serpientes tanto en la Figura Frontal con Báculos como en las cuatro variantes de la Figura Alada de Perfil, refuerza una vez más la hipótesis de la existencia de un vínculo entre estos seres sobrenaturales.

Siguiendo el patrón observado en la Figura Frontal con Báculos, las manos de las figuras aladas de perfil siempre se representan con cuatro dedos, mientras que sus pies muestran tres. Las únicas excepciones se encuentran en las figuras 87b y 96b, donde, según la ilustración de Torres y Torres (2014), las manos de los dos seres sobrenaturales representados tienen cinco dedos y el pie izquierdo del primero tiene cuatro. Aunque no cuento con una fotografía que me permita confirmar este nivel de detalle, afirmo que la "excepcionalidad" de estas dos piezas se debe en realidad a un error en el dibujo. Esta afirmación se respalda, en primer lugar, por la consistencia en la representación de las manos y pies de las otras 30 figuras aladas de perfil, las cuales siempre tienen cuatro y tres dedos, respectivamente. En segundo lugar, considero que la cantidad distinta de dedos en los pies del primer ejemplar refuerza mi sospecha. Aunque pueda parecer evidente, considero relevante destacar que la cantidad de dedos con la que se representa a la Figura Alada de Perfil fortalece mi interpretación acerca de su naturaleza sobrenatural.

A pesar de su destacada presencia en la litoescultura, donde se erige como el personaje representado con mayor recurrencia, su aparición en otros soportes es notoriamente escasa, limitándose a cuatro fragmentos textiles. Como se evidencia en la figura 102, estos mantienen una notable similitud con la escultura lítica al conservar no solo su postura corporal, sino también todos sus atributos, a excepción del adorno pectoral.

Como se analizó en el capítulo anterior, la presencia de la Figura Frontal con Báculos se observa tanto en Pukara como en Wari. Sin embargo, ¿qué ocurre con la Figura Alada de Perfil en estos repertorios iconográficos? En Pukara, identificamos a un personaje similar denominado por Chávez (1992) como el "hombre alado". Como se evidencia en la figura 101a, este "hombre alado" exhibe algunos de los atributos que se replican en la Figura Alada de Perfil, tales como el tocado en forma de serpiente, el adorno ocular, un collar muy similar al semicírculo con tres o más incisiones, el ala, la cola o capa, la cantidad de dedos, los brazaletes y tobilleras, y la posición del cuerpo. Sin embargo, el personaje sostiene además una cabeza cortada en sus manos, motivo que no forma parte de los atributos de la Figura Alada de Perfil tiwanakota y que, según se planteó un poco más arriba, se asocia con la figura de El Sacrificador. En concordancia con lo observado en la litoescultura, en el repertorio iconográfico Wari se aprecia una figura sobrenatural representada de perfil exenta de los atributos de la decapitación, la cual podría considerarse como la contraparte de la Figura Alada de Perfil tiwanakota. En esta investigación, se han incorporado ocho ejemplares plasmados en cerámica y textil, de los cuales cinco exhiben cabeza antropomorfa (figs. 99a-c, 101e y f), dos ornitomorfa (figs. 99d y 101c) y uno felina (fig. 101d). No obstante, como se detallará a continuación, su representación es significativamente menos estandarizada en comparación con lo constatado para la Figura Alada de Perfil en la tradición Tiwanaku. Aunque todos comparten un cuerpo antropomorfo representado de perfil, junto con la presencia de un tocado conformado por una base de la cual emergen motivos y un solo cetro sostenido hacia adelante de manera paralela al cuerpo, la manifestación de los



demás atributos varía según el caso: de los ocho en total, seis presentan adorno ocular (figs. 99c, 99d y 101c-f), tres exhiben collar (figs. 99c, 101d y e), cinco ostentan capa o cola (figs. 99d y 101c-f), cinco muestran alas (figs. 99a, c, d; 101c y e), y cinco portan apéndices inscritos en sus extremidades (figs. 99c, d y 101c-e). Además, cabe señalar que su postura corporal puede ser tanto genuflexa como horizontal, y que ninguno de ellos presenta adorno pectoral.

## 1.2 El Camélido Sobrenatural

En litoescultura, la figura del Camélido Sobrenatural se representa exclusivamente en el monolito Bennett, apareciendo en dos instancias: a la altura de la cintura de la escultura en bulto, debajo de sus antebrazos, y en la misma línea que la Figura Frontal con Báculos ubicada en el centro de su espalda (fig. 84 en color **X** y fig. 103). Ambos ejemplares son idénticos debido a la reflexión especular que estructura y caracteriza la iconografía de la pieza. La cabeza del camélido se representa mirando hacia un lado, exhibiendo una boca abierta con una dentadura visible y desordenada. Como se apreciará en las páginas siguientes, estas características se mantienen como una constante en las representaciones de camélidos inmortalizados en diversos soportes, ya sean estos de naturaleza sobrenatural o no. Tal como se observa en la imagen 103, el Camélido Sobrenatural enseña algunos de los atributos identificados en las figuras aladas de perfil. En primer lugar, tiene un tocado que comparte la misma estructura: una base subdividida en rectángulos y trapecios concéntricos, de los cuales emergen ciertos

motivos, siendo el primero de ellos una cabeza zoomorfa. Lamentablemente, el último motivo, que en las figuras aladas de perfil coincide con la cola de la serpiente-tocado, no se ha conservado aquí. Los motivos ubicados entre la cabeza zoomorfa y la cola de pájaro ausente consisten en este caso en dos motivos fitomorfos y un motivo tridígito en el centro. El segundo atributo compartido es el adorno ocular, que en este caso puntual es sencillo: no cuenta con ningún motivo asociado, salvo un remate nuevamente fitomorfo en su extremo inferior. El tercer atributo compartido es la cola o capa, que adopta la forma conocida de la “L” inversa y termina en una cabeza de pez frontal. Esta última cabeza también se observa en su pecho, aunque de manera invertida: debido a su ubicación, considero que podría tratarse de un adorno pectoral, lo que me llevaría a hablar de un cuarto atributo compartido.

A su vez, en la misma imagen se evidencian ciertos elementos que no se encuentran en las figuras aladas de perfil. En primer lugar, se aprecia un collar que se extiende desde la altura de su oreja y que culmina en un círculo concéntrico; se trata del mismo collar que, como se señaló en el capítulo anterior, enseñan la mayoría de los felinos representados en cerámica. En segundo lugar, en la espalda del camélido se observa un motivo fitomorfo florecido, posiblemente un cactus; no queda claro si carga la planta o si esta emerge directamente de su cuerpo. En tercer lugar, bajo el círculo concéntrico del collar se destaca un nuevo motivo fitomorfo: aunque las pezuñas no son visibles, posiblemente debido a una imprecisión en la representación de Posnansky, considero altamente probable que este motivo corresponda al remate de un apéndice originalmente conectado

a su pata delantera. Esta suposición encuentra respaldo en el hecho de que, como se mencionó anteriormente, en dos de las figuras frontales con báculos representadas en litoescultura se observan apéndices que terminan en plantas emergiendo desde sus pies (véase figuras 24 y 26). En cuarto lugar, en el centro del cuerpo del Camélido Sobrenatural se distingue un rostro antropomorfo frontal inscrito en el interior de una figura trapezoidal que guarda similitud con un kero. De este rostro brotan nuevamente plantas, aunque en este caso tienen la apariencia de mazorcas de maíz. Aunque Kolata reconoce la presencia del kero y del maíz, los interpreta como parte de los motivos que decoran un textil que cubre al camélido ("La llama parece estar cubierta con un textil que lleva un emblema de un kero con un rostro humano pintado, del cual brota una planta de maíz" (Kolata 1993, p. 139, la traducción es mía). Discrepo con la hipótesis del autor, principalmente porque no existe evidencia que respalde la existencia de textiles con un patrón de diseño similar. En su lugar, interpreto la presencia del motivo en cuestión como una manifestación de la naturaleza sobrenatural del camélido, la que, por lo tanto, no necesariamente debe tener una correspondencia en el registro arqueológico.

La profusión de motivos fitomorfos en la representación lítica del Camélido Sobrenatural, presentes en su tocado, adorno ocular, espalda, cuerpo y pata, revela una conexión intrínseca entre este ser y el reino vegetal. Además, el círculo concéntrico de su collar lo asocia directamente con la idea de lluvia. Este personaje también se plasma en tabletas para inhalar y en cerámicas, y, como se evidenciará a continuación, en ambos

tipos de soporte, su relación con las plantas y el agua se mantiene constante (figs. 69b, 104 y 105).

En las cuatro tabletas donde identifiqué la representación del Camélido Sobrenatural, este mantiene la gran mayoría de las características presentes en su representación lítica, lo que, en mi opinión, las convierte en atributos distintivos (fig. 104a-d). Como puede verse en la figura 104, todos los camélidos sobrenaturales exhiben el tocado, el adorno ocular, la cola o capa, el collar finalizado en un círculo concéntrico, apéndices que emergen desde sus pies y distintos motivos inscritos en su cuerpo y dispuestos sobre su espalda. Ahora bien, existen algunas diferencias entre la representación lítica del Camélido Sobrenatural y los cuatro ejemplares plasmados en las tabletas: estos últimos no muestran adorno pectoral, el ejemplar 104c lleva además el collar observado en las figuras aladas de perfil –el “semicírculo con tres o más incisiones”– y todos están posicionados sobre un motivo escalonado de variable complejidad.

Las características de varios atributos identificados en el Camélido Sobrenatural plasmado en las tabletas evidencian la misma conexión con el crecimiento vegetal y el agua observada en el ejemplar lítico. Como se puede constatar en la figura 104, en tres de las cuatro tabletas se observan motivos fitomorfos. En la ilustración 104b, se destacan mazorcas de maíz en el segundo y cuarto motivo del tocado, a modo de remate del adorno ocular y del apéndice que emerge desde su pata trasera, además de surgir desde la cabeza antropomorfa situada sobre su lomo. En la tableta de la figura 104c, el motivo

fitomorfo adopta una forma similar al motivo fitomorfo 2 y ocupa las mismas posiciones, con excepción del apéndice conectado a la pata donde la terminación consiste en una cabeza de pájaro en perfil. Por otro lado, en el camélido de la tableta de la figura 104d, se observa un motivo parecido al motivo fitomorfo 4 en su tocado (quinto y sexto motivo), emergiendo desde la cabeza en su lomo como terminación del apéndice de su pata trasera y brotando desde una segunda cabeza antropomorfa dispuesta sobre su estómago. La presencia de apéndices terminados en motivos fitomorfos que emergen de los pies de los ejemplares 104b y 104d respalda mi hipótesis de que en el Camélido Sobrenatural del monolito Bennett se plasmó la misma idea. En cuanto a su conexión con el agua, esta se manifiesta a través del collar finalizado en un círculo concéntrico que, según se mencionó, portan los cuatro ejemplares representados en las tabletas. En relación con el simbolismo de este último motivo, considero que refuerza mi interpretación acuática el hecho de que en los ejemplares 104c y 104d hayan sido representados mediante incrustaciones de piedras azules.

En cerámica encontramos al Camélido Sobrenatural representado en dos incensarios (fig. 69b y 105). Ambas son figuras modeladas de apariencia naturalista, ya que, a diferencia de lo que se observa en litoescultura y en las tabletas, no enseñan el tocado sobre su cabeza, la cola o capa, ni tampoco los motivos asociados en su espalda. Sin embargo, al examinar las incisiones que dan forma a los diversos motivos presentes en la superficie de ambos camélidos, se hace evidente de inmediato su carácter sobrenatural. En primer lugar, y en concordancia con todas las demás representaciones del Camélido

Sobrenatural, los ejemplares plasmados en las dos cerámicas llevan colgando de su cuello el collar terminado en el círculo concéntrico. En segundo lugar, en ambos camélidos se distinguen varios apéndices que terminan en cabezas de pájaro; estos están inscritos en el interior de sus cuellos y patas delanteras y traseras, y, en el caso del ejemplar 69b, también emergen desde estas últimas en dirección opuesta al cuerpo. En tercer lugar, se observan motivos fitomorfos representados. El más evidente, en ambos casos, se encuentra ubicado en el estómago del camélido; se trata de una planta con forma de candelabro en plena floración (motivo fitomorfo 4). En el ejemplar 69b, esta planta emerge desde un rostro frontal enmarcado por una greca simplificada. Las características de este "marco" me llevan a sugerir que se trata de una simplificación del rostro de la Figura Frontal con Báculos, ya que, finalmente, este es el único personaje del repertorio iconográfico tiwanakota cuyo rostro se ve rodeado por una greca o por su versión simplificada. A partir de esta observación, considero plausible que los rostros frontales ubicados sobre los lomos de tres de los cuatro camélidos plasmados en las tabletas hagan referencia a lo mismo: mientras que en la figura 104c, vemos exactamente el mismo rostro frontal rodeado por la greca simplificada que en la figura 69b, en los ejemplares 104b y 104d, el rostro frontal muestra una greca restringida a la arista superior de la cabeza. Volviendo a los motivos fitomorfos que decoran la superficie de ambos camélidos, en el caso del ejemplar 69b el mismo motivo fitomorfo que se observa en su estómago adorna también su cola.

Como se detalló en el capítulo anterior, la evidencia iconográfica sugiere que la Figura Frontal con Báculos fue una deidad asociada al control de los eventos meteorológicos, entre los cuales se encuentra la lluvia, un fenómeno que incide directamente en la fertilidad de la tierra. En consecuencia, la iconografía del Camélido Sobrenatural, rica en motivos fitomorfos y con el círculo concéntrico siempre presente, refuerza de manera significativa la hipótesis de la existencia de un estrecho vínculo entre este personaje y la deidad principal. Sostengo que la presencia del motivo escalonado en las tabletas respalda esta misma idea: como se explicó anteriormente, este motivo es uno de los atributos de la Figura Frontal y parece simbolizar a la montaña, considerada como el hogar de las deidades vinculadas al control de los fenómenos atmosféricos en la cosmovisión andina. Además, si mi interpretación de las cabezas frontales asociadas a los lomos de la mayoría de los camélidos sobrenaturales es correcta, contamos con otro argumento para vincularlos con la Figura Frontal con Báculos.

A partir de la información presentada anteriormente sobre la iconografía del Camélido Sobrenatural, surge la pregunta de por qué se lo vincula con la fertilidad de la tierra. Kolata y su equipo, durante las excavaciones en Pampa Koani, encontraron considerables cantidades de abono de camélido mezclado en las tierras de cultivo, demostrando que este fertilizante natural ya se utilizaba en la época de Tiwanaku (Kolata 1993, 2004). Creo que este hallazgo podría ser uno de los motivos que explican la conceptualización del Camélido sobrenatural como un ser relacionado con el crecimiento de las plantas y, por ende, con la Figura Frontal con Báculos. Es interesante

observar cómo el vínculo entre el camélido y la fertilidad también se encuentra en sociedades posteriores, como se ilustra en el mito incaico de la Yakana (al respecto, véase Berenguer y Martínez, 1986).

¿Existe el Camélido Sobrenatural en los repertorios iconográficos de Wari y Pukara? La respuesta es no, al menos no de la forma en que se representa en Tiwanaku. En las cerámicas de Pukara, se observan camélidos pintados; sin embargo, se trata de fragmentos en los que, en la mayoría de los casos, no se distingue la figura completa, dificultando la determinación de si se trata de seres sobrenaturales o de camélidos convencionales. No obstante, se logra apreciar que suelen llevar carga en su lomo y, en al menos un fragmento, se distingue que dos de ellos llevan colgando del cuello el collar terminado en círculo concéntrico (fig. 106a). A raíz de lo anterior, personalmente, me inclino por la idea de que son camélidos sobrenaturales; sin embargo, reconozco que falta evidencia iconográfica como para afirmarlo de manera más definitiva. En el caso de Wari, aunque vemos camélidos modelados representados en cerámica, estos no enseñan rasgos que indiquen sobrenaturalidad, como se aprecia en los ejemplares 106b y c.

### **1.3 El Felino Sobrenatural**

Identifiqué la representación del Felino Sobrenatural en ocho esculturas líticas. Las primeras cuatro corresponden a dinteles de antiguas portadas, cuyos pilares han



desaparecido; los tres siguientes son monolitos, y el último es un panel. Desafortunadamente, se desconoce la ubicación original de cada uno de estos ocho ejemplares líticos dentro de Tiwanaku. En cuanto a los dinteles, uno de ellos es el Dintel Diez de Medina (fig. 107a), mientras que los tres restantes no cuentan con denominación. Dadas sus características, en el marco de esta investigación me he tomado la libertad de nombrarlos como Dintel de Felinos Sobrenaturales I (fig. 107b), Dintel de Felinos Sobrenaturales II (fig. 107c) y Dintel de Felinos Sobrenaturales III (fig. 107d). Respecto a los monolitos, se trata de dos ejemplares de cuerpo completo y una cabeza colosal cuyo cuerpo no se ha conservado (fig. 107e-g). He designado a los monolitos de cuerpo completo como los monolitos Gemelos, ya que, como se evidencia en las imágenes, son formal e iconográficamente idénticos. La única diferencia entre ambos radica en el material en el que fueron esculpidos: uno en basalto, exhibiendo un distintivo color negro (fig. 107f), y el otro, muy probablemente, en andesita, mostrando un tono gris (fig. 107g). Es pertinente destacar que, hasta la fecha, la similitud entre ambos ejemplares no había sido constatada. De hecho, el monolito gemelo de basalto se encontraba en una de las bodegas del Museo de Metales Preciosos Precolombinos y no había sido dibujado hasta que lo fotografié y analicé en el contexto de esta investigación. Su contraparte de andesita, en cambio, forma parte de la exhibición del Museo de Sitio de Tiwanaku.

En cuanto a la disposición de las figuras en estos ocho ejemplares líticos, en los cuatro dinteles se vuelve a utilizar el recurso de la reflexión especular. En el dintel de Felinos

Sobrenaturales n°1 (fig. 107a), se distingue la Figura Frontal con Báculos en el centro de la composición, acompañada a cada lado por un Felino Sobrenatural con características idénticas. En los otros dinteles la Figura Frontal no está presente, y en su lugar, una línea imaginaria actúa como eje central, dividiendo la iconografía de cada pieza en dos partes exactamente iguales (fig. 107b-d). En cada lado de esta línea, se representan dos felinos sobrenaturales, que se enfrentan con los dos felinos sobrenaturales del lado opuesto. Es decir, en cada ejemplar se representa cuatro veces al mismo Felino Sobrenatural. Desafortunadamente, el dintel de Felinos Sobrenaturales III se encuentra en un estado de conservación muy deficiente, lo que dificulta la apreciación de sus detalles (fig. 107d). No obstante, es posible distinguir el contorno de cada uno de sus felinos, contorno que guarda una notable similitud con lo observado en el ejemplar II. Considero que esto plantea la posibilidad de que estemos ante dos dinteles originalmente idénticos, lo que coincidiría con lo observado en los dos monolitos Gemelos. En los monolitos, la representación del Felino Sobrenatural se limita a la banda cefálica de las esculturas en bulto. En los tres ejemplares, esta imagen se alterna con la figura que identifiqué anteriormente como la convención iconográfica para representar al "suche" de cuerpo completo. En cada uno de estos casos, podemos observar la presencia de cuatro peces y cuatro felinos exactamente iguales, siendo los peces los que ocupan las posiciones centrales de cada arista. En el octavo y último ejemplar lítico, al que he denominado "panel", se observa solo la cabeza del Felino Sobrenatural representada de frente e inscrita al interior de un motivo escalonado (fig. 107h).

En seis ejemplares, el rostro del Felino Sobrenatural se presenta en vista frontal (fig. 107a, b, e, f, g y h). En todos ellos, destaca la fusión de la nariz y las cejas, la presencia de dos ojos circulares y una boca de forma oblonga, que en algunos casos es notoriamente más amplia que los demás rasgos faciales (fig. 107f y g). Las orejas, por su parte, tienen una forma redondeada. Siguiendo el patrón observado en la Figura Frontal con Báculos, en la parte superior de la cabeza, entre ambas orejas, se aprecia un motivo tridígito. Aunque este detalle no es visible en el ejemplar 107e, donde se distingue una figura trapezoidal pero sin las tres líneas verticales inscritas que caracterizan al motivo, es muy probable que su ausencia se deba a una imprecisión en la ilustración de Posnansky. Desde cada lado del motivo tridígito emerge un apéndice que, luego de rodear las orejas del felino, cae de manera paralela a su rostro, terminando en una cabeza zoomorfa de pájaro (fig. 107a, b, f, g y h) o de felino (fig. 107e) que mira hacia abajo. El Felino Sobrenatural cuya cabeza es representada de perfil, por su parte, enseña la característica nariz circular concéntrica y una gran boca oblonga desde la cual emergen tres franjas diagonales que podrían ser interpretadas como bigotes. Sobre su cabeza, se distingue un tocado compuesto por motivos que, en línea con lo observado en los tocados de las figuras aladas de perfil, descansan sobre una base con una greca inscrita. Estos motivos consisten, una vez más, en el motivo tridígito en el centro, flanqueado por dos apéndices. A diferencia del Felino Sobrenatural de cabeza frontal, estos apéndices son más cortos y cada uno termina en un círculo concéntrico en lugar de las cabezas zoomorfas. En sintonía con lo observado en las figuras aladas de perfil, se aprecia un

nuevo apéndice que termina en una cabeza de pez de perfil, cayendo hacia atrás a modo de cabello (fig. 107c).

Del mismo modo que en la representación de la Figura Frontal con Báculos y de los demás personajes revisados hasta aquí, ciertos felinos sobrenaturales exhiben adornos oculares de complejidad variable. En la figura 107a, se presenta un único círculo concéntrico inscrito a la altura de las mejillas. Por otro lado, en los ejemplares 107c y e, se muestran dos círculos concéntricos en la misma ubicación, acompañados de un ala situada en el área de la sien. En el caso del ejemplar 107h, se destaca una larga línea sinuosa que se asemeja a un surco de lágrimas, sin ningún otro motivo vinculado.

Sin importar la dirección en que se oriente la cabeza, el cuerpo de todos los felinos sobrenaturales se representa de manera uniforme, manteniendo la misma postura y los mismos motivos asociados. Parecen estar agazapados, mostrando solamente dos de sus cuatro extremidades: una trasera y otra delantera, ambas con tres dedos. El cuerpo se extiende hacia atrás, y su larga cola emerge desde su collar –nuevamente el semicírculo con tres o más incisiones– de forma similar a la cola o capa en el caso de las figuras aldas de perfil. Además, siguiendo la pauta observada en este último atributo, la cola del felino está dividida en una serie variable de rectángulos y trapecios concéntricos. Sin excepción, esta larga cola adopta la forma de una S normal o espejada, dependiendo del caso. De manera excepcional, la cola del ejemplar 107e termina en una cabeza de felino de perfil, lo que convierte a este Felino Sobrenatural en un ejemplar bicéfalo.

Excluyendo nuevamente a este último ejemplar, en todos los casos se distingue sobre el collar el apéndice terminado en círculo concéntrico que, en capítulo anterior, se identificó sistemáticamente asociado a la representación cerámica de los felinos. Para concluir, y en consonancia con lo observado en las figuras aladas de perfil, es constante la presencia de apéndices inscritos en el interior de las extremidades, los cuales en los felinos sobrenaturales de las figuras 107a y 107c culminan en cabezas de pájaro de perfil. Además, de forma novedosa, en el interior del cuerpo de ciertos ejemplares también se identifica una cruz concéntrica de lados iguales, tal como se aprecia en las figuras 107a, c y e.

Considerando la frecuencia con la que se representan, planteo la distinción entre atributos primarios y atributos secundarios en el caso del Felino Sobrenatural. Los atributos primarios están presentes en todas las representaciones, mientras que la aparición de los atributos secundarios no es constante. Los atributos primarios incluyen el tocado compuesto por tres motivos (un motivo tridígito escoltado a ambos lados por un apéndice con remate variable), el semicírculo con tres o más incisiones, el collar terminado en círculo concéntrico, la cola invariablemente subdividida en formas geométricas, similar a la representada en la Figura Alada de Perfil y en el Camélido Sobrenatural; y los apéndices inscritos en las extremidades. Los atributos secundarios, por su parte, consisten en el adorno ocular, presente en cinco de las ocho imágenes (fig. 107a, c, d, e y h) y en las cruces de lados iguales inscritas en el cuerpo, identificadas en

cuatro de los siete felinos sobrenaturales cuyas extremidades fueron representadas (fig. 107a, c, d y e).<sup>60</sup>

¿Se representa al Felino Sobrenatural en otros soportes? Como se exploró en el capítulo anterior, en cerámica se pueden observar felinos claramente sobrenaturales pintados; sin embargo, la mayoría de ellos, si bien exhibe el collar terminado en círculo concéntrico, no presenta ninguno de los demás atributos distintivos del Felino Sobrenatural (véase fig. 59a-s). No obstante, tres ejemplares escapan a esta norma, ya que cada uno de ellos muestra al menos cuatro de sus atributos: se trata de las figuras 59u, 60c y 67a. En el incensario de la figura 59u, se presenta un Felino Sobrenatural con la cabeza modelada y el cuerpo pintado; en estricto rigor, se trata de dos cuerpos de felino que comparten una misma cabeza en tres dimensiones. Aunque, tal vez debido al modelado, no se incluye el tocado sobre su cabeza, se aprecia el collar finalizado en círculo concéntrico en color naranja, la larga cola en forma de S subdividida en rectángulos y trapecios, los apéndices inscritos en sus extremidades terminados en cabezas de pájaro, y dos cruces de lados iguales en su cuerpo. Adicionalmente, y en consonancia con lo observado en los camélidos sobrenaturales, estos dos felinos están dispuestos sobre una banda de motivos escalonados representados de perfil. En el kero de la figura 60c, en segundo lugar, se observan dos felinos sobrenaturales pintados. Estos exhiben un collar similar al semicírculo con tres o más incisiones, el collar terminado en círculo concéntrico, apéndices inscritos en sus extremidades y una cola que, aunque no sigue la forma clásica

---

<sup>60</sup> Para los fines de este conteo, se consideró al dintel de la figura 107d como gemelo del dintel de la figura 107c.

en S, está subdividida en figuras geométricas. Desafortunadamente, la parte superior de sus cabezas no se ha conservado, por lo que desconocemos si llevaban tocado. Sin embargo, a pesar de estos atributos compartidos, se distinguen de los felinos sobrenaturales de la litoescultura en el hecho de que presentan alas. Finalmente, en el cuerpo del incensario de la figura 67a, nos encontramos con un felino pintado que posiblemente sea el que más se asemeje al Felino Sobrenatural de la litoescultura. Este muestra el mismo tocado conformado por tres elementos, los dos collares, los apéndices inscritos en sus extremidades y las cruces de lados iguales en su cuerpo. Pese a lo anterior, la representación de la cola es diferente, ya que, aunque conserva la forma original en S, no está subdividida.

A partir de los atributos compartidos, sostengo que el Felino Sobrenatural es, de hecho, la figura que se observa en los últimos tres ejemplares cerámicos. Sin embargo, surge la incógnita acerca de la identidad de los otros felinos con características sobrenaturales plasmados en la cerámica. La verdad es que no tengo una opinión concluyente al respecto. Puede ser que representen entidades sobrenaturales distintas, o bien, versiones simplificadas del Felino Sobrenatural. En este último caso, la falta de ciertos atributos podría derivar de una representación menos precisa, la cual, a su vez, podría explicarse por las características inherentes al medio utilizado. Es relevante recordar que, a diferencia de la litoescultura, las cerámicas no fueron concebidas para ser exhibidas en el núcleo político y religioso de la ciudad, por lo que su iconografía no necesariamente estuvo sujeta a los rigurosos parámetros que regían las representaciones en piedra.

La conexión entre el Felino Sobrenatural y la Figura Frontal con Báculos, en primer lugar, y entre el Felino Sobrenatural y los demás seres sobrenaturales representados en la litoescultura, en segundo lugar, se evidencia a través de los atributos y motivos compartidos que fueron examinados en las páginas anteriores. Dado que esta relación fue explicitada en cada caso, no considero necesario repetirla aquí. Sin embargo, me detendré en dos elecciones iconográficas en particular que, en mi opinión, refuerzan esta conexión. En primer lugar, considero altamente significativo que en la figura 107a los felinos sobrenaturales compartan el espacio con la Figura Frontal; esta elección visualiza de manera gráfica la existencia de un vínculo entre ambos seres. En segundo lugar, la composición representada en el panel (fig. 107h) me parece sumamente simbólica, ya que, como se explicó, se aprecia la cabeza del Felino Sobrenatural inscrita en un motivo escalonado. Como se explicó anteriormente, el motivo escalonado representa a la montaña, el lugar de residencia de la Figura Frontal con Báculos y de los dioses que controlan los fenómenos meteorológicos en general.

¿Se encuentra presente el Felino Sobrenatural en los repertorios iconográficos de Pukara y Wari? Sugiero que el origen directo del Felino Sobrenatural se puede remontar a Pukara. En el capítulo anterior, al referirme a los felinos de la figura 61, se estableció que presentan bandas sinuosas como adornos oculares y que, en aquellos ejemplares donde se conserva la representación de su cuerpo, se distingue claramente además el collar finalizado en un círculo concéntrico. Basándome en estas dos características, plantié que se trata de un Felino Sobrenatural y no de un felino común y corriente.



Adicionalmente, existen otros fragmentos cerámicos en los cuales se distinguen felinos sobrenaturales representados en su totalidad: estos no solo exhiben los dos atributos mencionados anteriormente, sino que también muestran cruces de lados iguales inscritas en sus cuerpos y colas en forma de S subdivididas en figuras geométricas (fig. 108a-d). Además, en las figuras 108c y 108d, se observa que originalmente el felino llevaba un tocado. En el primer caso, se distinguen parte de los apéndices en la parte superior de su cabeza, mientras que en el segundo, se aprecian también sus terminaciones ornitomorfas a ambos lados de sus orejas. Estas observaciones sugieren que, en ciertas representaciones en Pukara, el Felino Sobrenatural se mostraba con un tocado similar al de tres elementos identificado en los ejemplares tiwanakotas. En lo que al repertorio iconográfico Wari respecta, por su parte, no se identifica ninguna figura formalmente similar al Felino Sobrenatural.

En conclusión, el análisis del vínculo entre la Figura Frontal con Báculos y los demás seres sobrenaturales plasmados en los relieves de la litoescultura revela de manera sistemática y variada que la primera ocupó una posición jerárquica superior. Este predominio se evidencia en diversos aspectos. En primer lugar, el tamaño en el que se representan las figuras, siendo la Figura Frontal con Báculos significativamente más grande que la Figura Alada de Perfil, el Camélido Sobrenatural y el Felino Sobrenatural. En segundo lugar, las posturas corporales refuerzan esta jerarquía, ya que los cuerpos de los seres sobrenaturales analizados en este capítulo se representan consistentemente de perfil y en posición genuflexa en el caso de la Figura Alada de Perfil, así como

agazapada en el caso del Felino Sobrenatural, en contraste con la postura frontal, erguida e imponente, de la Figura Frontal con Báculos. El tercer elemento distintivo son los báculos, reconocidos como símbolos de autoridad en la cosmovisión andina. Mientras la Figura Frontal con Báculos sostiene dos, la Figura Alada de Perfil sostiene uno, y el Camélido Sobrenatural y el Felino Sobrenatural no exhiben ninguno. La ausencia de báculos en estos últimos, junto con su representación menos frecuente en la litoescultura y su omisión en el repertorio iconográfico de Wari, parece plausible sugerir que el felino y el Camélido Sobrenatural ocuparon una posición jerárquicamente inferior en comparación con la Figura Alada de Perfil. En última instancia, y como se mencionó anteriormente, la disposición de las figuras en las composiciones refuerza estas diferencias jerárquicas, ya que la Figura Frontal se destaca como eje central en varios ejemplares, mientras que los seres sobrenaturales menores se sitúan a su alrededor. En virtud de las diferencias jerárquicas identificadas, de ahora en adelante utilizaré la denominación de "seres sobrenaturales menores" para referirme a la Figura Alada de Perfil, al Camélido Sobrenatural y al Felino Sobrenatural.

Además, la investigación develó que los motivos utilizados para representar los atributos compuestos de los seres sobrenaturales menores están intrínsecamente relacionados, de manera análoga a la Figura Frontal con Báculos, con el agua y la fertilidad de la tierra. ¿Será posible adentrarse más en las identidades de estos seres sobrenaturales menores?, ¿acaso podríamos vincular a alguna de estas figuras con un fenómeno atmosférico específico?. Aunque es cierto que cada ser sobrenatural presenta un motivo exclusivo

asociado a él, como el espiral en el caso de las figuras aladas de perfil, las plantas con tallo y flor emergiendo de la espalda del Camélido Sobrenatural, y la cruz de lados iguales presente en los felinos sobrenaturales, los demás motivos son compartidos. En consecuencia, resulta difícil ofrecer observaciones más específicas sobre sus identidades individuales; considero que hacerlo podría rebasar los límites intrínsecos del método configuracional, incurriendo así en especulaciones carentes de suficiente fundamento.

## **2 Los seres humanos**

Como se anticipó en este y en los capítulos precedentes, la presencia de representaciones humanas en la litoescultura es notablemente limitada en comparación con la abundancia de seres sobrenaturales. No obstante lo anterior, sostengo que a raíz de sus características es posible clasificarlas en dos grupos: seres humanos sin atributos de decapitación y seres humanos con atributos de decapitación. Mientras que interpreto a los primeros como ancestros, posiblemente de gobernantes, a los segundos los considero como representaciones de chamanes.

### **2.1 Los seres humanos sin atributos de decapitación**

En los relieves, los seres humanos sin atributos de decapitación se limitan a dos esculturas líticas: el Ídolo del Sol (figs. 109 y 110) y el monolito Ponce (fig. 86 en color

fucsia y fig. 111). Aunque, en estricto rigor, este personaje aparece en un total de siete ocasiones, el recurso de la reflexión especular utilizado en estos dos ejemplares se traduce en que solo contemos con cinco seres humanos diferentes; cuatro en el Ídolo del Sol y uno en el monolito Ponce. En todos los casos, su cabeza es representada de perfil y su cuerpo en posición frontal, con las piernas completamente extendidas y sosteniendo en cada una de sus manos un elemento formalmente similar a un cetro. Sus pies, por otra parte, siempre miran en la misma dirección que la cabeza. Pese a su naturaleza antropomorfa, los seres humanos sin atributos de decapitación enseñan algunos de los atributos de la Figura Frontal con Báculos también identificados en los seres sobrenaturales menores. A continuación, me referiré brevemente a ellos.

El primer atributo compartido es el tocado, que coincide formalmente con aquel observado en las figuras aladas de perfil al consistir en una base sobre la cual se disponen un número variable de motivos diferentes. Los tocados de los seres humanos del Ídolo del Sol son los que guardan una mayor similitud, ya que mantienen la idea del tocado con forma de serpiente, aunque, como se evidencia en las figuras 109 y 110, no incluyen la representación del espiral ni del círculo concéntrico. Además, de manera innovadora, los ejemplares a y c muestran una cabeza de pez frontal. El tocado del ser humano representado en el monolito Ponce es más sencillo, ya que en lugar del tocado-serpiente se aprecian dos motivos fitomorfos en los extremos y un tercer motivo en el centro cuya forma no se alcanza a distinguir (fig. 111). El segundo atributo compartido es el adorno ocular, que, en consonancia con lo observado en todos los seres

sobrenaturales analizados, también consta de un número variable de círculos inscritos (fig. 110), un ala dirigida hacia la sien (figs. 110 y 111) y una o dos cabezas zoomorfas de perfil, que pueden representar pájaros (figs. 110a, 110d y 111) y/o felinos (fig. 110c y 110d).

El tercer y cuarto atributo compartido son, respectivamente, la vestimenta y el adorno pectoral. En el Ídolo del Sol, los seres humanos se encuentran dispuestos alrededor de la Figura Frontal con Báculos, ubicada en el centro de la espalda del monolito y representada en un tamaño considerablemente mayor (fig. 109). Como se discutió en el capítulo anterior, la deidad lleva una túnica que cae recta hasta un poco más arriba de sus pies, con bandas verticales en los lados, seis cabezas de felino en perfil en el extremo inferior y una Greca Enmarcada sobre la cual descansa un felino bicéfalo como adorno pectoral. La vestimenta de los seres humanos que lo rodean es muy similar: usan la misma túnica larga con las mismas bandas verticales y cabezas zoomorfas en el borde inferior, aunque estas cabezas pueden representar aves (fig. 110a), felinos (fig. 110c) o peces frontales (figs. 110b y 110d). Además, como adorno pectoral, tres de los seres humanos llevan el mismo felino bicéfalo (fig. 110a-c), mientras que el cuarto exhibe un Círculo Enmarcado (fig. 110d), motivo usualmente asociado tanto a la Figura Frontal como a los seres sobrenaturales menores revisados en la primera mitad de este capítulo. La vestimenta del ser humano del monolito Ponce, por su parte, coincide con el atuendo tradicional de la Figura Frontal con Báculos, que se puede observar, por ejemplo, en la representación ubicada en la espalda de la misma escultura lítica (figs. 86 y 111). Esta

vestimenta consiste en un unku decorado con dos bandas verticales que se vuelven diagonales debido a una faja que las ajusta. Desde esta faja pueden colgar diversos motivos, y en el caso del ser humano, se representan dos cabezas de pájaro en perfil. A modo de adorno pectoral, y siguiendo la tendencia observada hasta ahora, nuevamente se muestra la Greca Enmarcada. Es relevante señalar en este punto que, como se examinó en la primera sección de este capítulo, ninguno de los seres sobrenaturales menores se representa con vestimenta. Por lo tanto, y como se continuará constatando en las páginas subsiguientes, este último atributo es compartido exclusivamente entre la Figura Frontal con Báculos y los seres humanos.

Por último, el quinto atributo compartido es el cetro. Lamentablemente, solo en dos seres humanos se conservan ambos cetros completos (figs. 110a y 111), y, en concordancia con lo visto en la mayoría de los báculos de la Figura Frontal, estos no son idénticos entre sí. Al igual que los báculos asociados a los diferentes seres sobrenaturales analizados tanto en este capítulo como en el anterior, los cetros de estos seres humanos son sinuosos, algunos están subdivididos en rectángulos concéntricos mientras que otros no presentan inscrito motivo alguno, la mayoría consiste en un solo ramal (la figura 110b es la excepción en este caso) y en sus extremos siempre cuentan con un motivo como remate o terminación: puede ser una cabeza de felino frontal o de perfil (fig. 110a y c), una cabeza de pájaro de perfil (figs. 110a, b y 111), una cabeza de pez de perfil (fig. 110a y c), un motivo fitomorfo (fig. 110d), la insignia de autoridad (fig. 110b) y/o un rostro frontal que, en mi opinión, debido al marco que lo rodea, podría

ser una representación simplificada del Rostro Radiado (fig. 110d). De forma inusual y evocando lo visto en la Figura Frontal del monolito Bennett, uno de los cetros sostenidos por el ser humano representado en el monolito Ponce es notablemente corto (fig. 111). Esto plantea la pregunta legítima de si realmente se trata de un báculo o si nos enfrentamos a otro elemento de significado hasta el momento desconocido.

La identidad de los seres humanos sin atributos de decapitación plantea, al menos desde la perspectiva iconográfica, una interrogante sin respuesta definitiva. No obstante, considero plausible la idea de que hayan sido ancestros. Ahora bien, ¿cómo se explicaría en este caso que, tanto en el Ídolo del Sol como en el monolito Ponce, los seres humanos compartan espacio con entidades sobrenaturales, ya sea con la Figura Frontal con Báculos en el caso del primero, o con la Figura Frontal con Báculos y los demás seres sobrenaturales menores en el segundo?. Según las creencias documentadas por los españoles en los siglos XVI y XVII, así como las creencias contemporáneas de las diversas comunidades que habitan el área andina, los ancestros continúan existiendo en un plano distinto compartido con las deidades. Esta información podría explicar la aparición conjunta en los relieves de los seres sobrenaturales y del Ser Humano sin Atributos de Decapitación, así como la presencia de atributos comunes entre ellos.

En este escenario, surge una segunda interrogante. Dado que es altamente plausible que los monolitos hayan sido estructuras veneradas en contextos rituales, la representación de seres humanos sin atributos de decapitación en la superficie del Ídolo del Sol y del

monolito Ponce automáticamente los consagra como figuras veneradas, al igual que los seres sobrenaturales con los que comparten el espacio. ¿Por qué serían venerados también los ancestros? Según la documentación etnográfica, los ancestros eran objeto de reverencia de manera similar a las deidades, debido a su capacidad de influencia. En su obra "De las costumbres y conversión de los indios del Perú", Bartolomé Álvarez describe las ceremonias de culto a los ancestros en el poblado indígena de Aullagas.<sup>61</sup> Álvarez afirma que mediante estas ceremonias, los indígenas buscaban "honrarlos y tenerlos gratos y agradables" (Álvarez, 1588: 90), ya que se creía que, de lo contrario, los ancestros podrían vengarse al sentirse desatendidos, causando daños al ganado e incluso a las personas. Entre las ofrendas mencionadas por Álvarez se incluyen el sacrificio de camélidos y cuyes blancos, la ofrenda de coca en forma de hojas o como bola mascada, maíz tostado que a veces era colocado en la boca del difunto "como si los muertos fueran a comer" (Álvarez, 1588: 91), chicha, plumas de flamenco, plata y oro, chaquiras de todos los colores y monedas, entre otros. Estos elementos se depositaban sobre la sepultura venerada, y la carne de los camélidos era consumida por los ofrendantes. En la misma línea, como se explicó en el Capítulo II, Kolata sostiene que varios grupos aymaras del altiplano creen que los ancestros ayudan a salir de la tierra a

---

<sup>61</sup> Fray Bartolomé Álvarez, un clérigo diocesano nacido alrededor de 1540 en Santiago de Compostela, España, parece haber viajado a América entre 1567 y 1575. Se estableció en Charcas entre 1575 y 1577, donde desempeñó el papel de doctrinero entre los lupacas, en Sabaya y en Potosí, antes de ser destinado al poblado indígena de Aullagas, situado al sureste del lago Poopó. Este territorio formaba parte del Corregimiento de Paria junto con otros dos repartimientos de indios. Fray Bartolomé trabajó como doctrinero en Aullagas desde 1586 hasta 1590, y su obra "De las costumbres y conversión de los indios del Perú" se basa principalmente en esta experiencia. Este escrito es esencialmente un memorial, una extensa petición dirigida a Felipe II. Su objetivo era persuadir al monarca sobre la necesidad de que la Inquisición interviniera en los nuevos territorios de la Corona. Álvarez consideraba a esta institución como la única capaz de erradicar de una vez por todas las "prácticas idolátricas" que los indígenas continuaban realizando a pesar de los persistentes esfuerzos de evangelización por parte de los frailes.



las papas que alimentan a los vivos, empujándolas desde abajo, de modo que la subsistencia de la población depende en cierta medida de ellos (Kolata 2004).

La representación de un Ser Humano sin Atributos de Decapitación se evidencia también en las esculturas en bulto de los monolitos Bennett (figs. 11, 84 y 112), Ponce (figs. 17a, 18 y 86), El Fraile (fig. 10), Barbado (fig. 77d), Suñawa (figs. 70a y 113) y en los monolitos Gemelos (fig. 107f y g). Aunque existe una alta probabilidad de que también hayan sido representados en las esculturas en bulto de los monolitos Kochamama (fig. 9), Putuni (fig. 70b) e Ídolo Plano (fig. 70c), lamentablemente, el estado de conservación de estos tres ejemplares es tan deplorable que, por razones de rigurosidad, me veo en la obligación de excluirlos de este análisis. En el caso de los siete monolitos donde su presencia se puede afirmar con certeza, sus cuerpos son totalmente antropomorfos y carecen de rasgos que denoten sobrenaturalidad. Exhiben consistentemente una boca oblonga entreabierta, sin dentadura expuesta, y a excepción del ser humano representado en el monolito Barbado, todos presentan cabello cayendo hacia atrás por la espalda. Adoptan una postura erguida, de pie y completamente frontal, con las piernas juntas y extendidas. La posición de las extremidades superiores varía; el monolito Barbado coloca una mano sobre su pecho y la otra sobre su vientre (fig. 77d), los monolitos Gemelos (fig. 107f y g) y el monolito Suñawa extienden sus brazos a ambos lados del cuerpo (fig. 113), mientras que los monolitos Bennett (fig. 112), Ponce (fig. 17a) y El Fraile (fig. 10) muestran ambas manos a la altura del pecho, cada una sosteniendo un elemento. Salvo el monolito Barbado, todos presentan tobilleras y pies

visibles, con cinco dedos, a diferencia de la representación en relieve de los seres humanos sin atributos de decapitación. Además, los monolitos Gemelos, Ponce y Bennett portan brazaletes.

Aunque con algunas diferencias en sus detalles, las siete esculturas en bulto comparten ciertos atributos. En primer lugar, todas exhiben un tocado sobre la cabeza compuesto por una banda horizontal, de la cual, en cinco instancias, emergen apéndices adornados con diversos motivos. Estos apéndices se preservan íntegros únicamente en los monolitos Gemelos, donde se pueden distinguir claramente el espiral, el círculo concéntrico, la cabeza de felino y la figura de pájaro en perfil como remates (fig. 107f y g). Lamentablemente, en los otros tres ejemplares, solo se logra distinguir el vástago de dichos apéndices. Es relevante destacar que los tocados de los monolitos Barbado (fig. 77d) y El Fraile (fig. 10) constituyen la excepción en este caso. Sin embargo, sostengo que no se puede descartar la posibilidad de que el tocado original de El Fraile haya tenido inicialmente la misma estructura de banda horizontal y apéndices, y que esta última sección simplemente no se haya conservado.<sup>62</sup> La presencia de apéndices en los tocados, confirmada en cinco monolitos y muy probablemente en seis, considerando a El Fraile, establece de inmediato un vínculo entre el Ser Humano sin Atributos de Decapitación representado en la escultura en bulto, por un lado, y la Figura Frontal con

---

<sup>62</sup> Mi sospecha se ve respaldada por el dibujo presentado en "Die Ruinenstaette von Tiahuanaco" (1892) de Stübel y Uhle sobre el monolito. En este, se observa que originalmente había un segmento adicional sobre la banda horizontal, donde es posible que se representaran los apéndices (consulte Stübel y Uhle, 1892, p. 193).

Báculos y los seres sobrenaturales menores, por otro. Respecto a la banda horizontal, es en esta sección de los tocados donde se inscriben algunas de las distintas figuras sobrenaturales que fueron analizadas a lo largo de este y del capítulo anterior. Sin embargo, en el caso de El Fraile (fig. 10) no se han conservado; en Suñawa (fig. 113) el estado de conservación impide distinguir los detalles de cada figura, por lo que no fueron incluidos en el análisis; y en el monolito Barbado (fig. 77d), de manera nuevamente excepcional, se observan dos motivos similares a flechas zigzagueantes en lugar de figuras.

El segundo atributo común es el adorno ocular, presente en cinco de las siete esculturas en bulto. En este contexto, las dos excepciones son, nuevamente el monolito Barbado (fig. 77d) y el monolito gemelo de andesita (la ausencia de este atributo es la única diferencia iconográfica entre él y su contraparte de basalto) (fig. 107g). La estructura de los adornos oculares sigue, en líneas generales, el patrón revisado hasta ahora. Además de la banda que, según mi interpretación, simboliza surcos de lágrimas, observamos una banda secundaria hacia la altura de la sien, formalmente similar a un ala, que también culmina en su propio remate. Esta banda ya la identificamos en la Figura Frontal con Báculos del Dintel Diez de Medina y en algunas figuras aladas de perfil variante ornitomorfa. En relación con la banda principal, en su interior se encuentran inscritos círculos simples, concéntricos y, de manera novedosa, grecas y círculos enmarcados. Considero que la ubicación de estos dos últimos motivos, en un espacio generalmente ocupado por el círculo simple o concéntrico que, según mi interpretación, representan

lluvia, respalda el carácter acuático que les atribuí en el Capítulo III de esta investigación.

El tercer atributo compartido entre las esculturas en bulto es la faja, claramente distinguible en los siete ejemplares. Las fajas de los monolitos Bennett y Ponce exhiben notables similitudes, caracterizándose ambas por la presencia de un meandro en cuyos intersticios se inscriben los motivos. En el caso del monolito Bennett, se repite un único motivo: el Círculo Enmarcado, del cual emergen apéndices que culminan en cabezas de pez y pájaros de perfil, así como motivos fitomorfos (fig. 11 y 84 en color rosado). Por otro lado, en el monolito Ponce, se intercala un Círculo Enmarcado, una Greca Enmarcada y el Rostro Radiado analizado en el Capítulo III, el que de manera análoga a los otros dos motivos, se presenta inscrito dentro de un cuadrado (fig. 86 en color rosado). Desde la arista superior e inferior del círculo y la Greca Enmarcada emergen apéndices que finalizan en cabezas de pájaros de perfil, mientras que desde la arista superior e inferior del cuadrado que enmarca el Rostro Radiado, surgen apéndices que culminan en cabezas de pez de perfil. Al examinar detenidamente la estructura de estos dos meandros, así como el que se encuentra en la parte inferior del friso de la Gran Portada, se evidencia que cada uno de ellos está conformado por una secuencia de motivos escalonados de dos peldaños concatenados entre sí. Esta observación resulta esclarecedora al establecer, de una manera a penas perceptible, una conexión entre los dos seres humanos representados en las esculturas en bulto de los monolitos Ponce y Bennett, y la Figura Frontal con Báculos y la montaña. De hecho, la decisión de ubicar

rostros radiados dentro de un motivo escalonado tanto en la Gran Portada como en el monolito Ponce refuerza esta misma idea, sugiriendo que la Figura Frontal con Báculos y la montaña conformarían una unidad indisoluble.

En lo que respecta a las fajas restantes, la del monolito Suñawa (figs. 70a y 113), aunque no presenta un meandro, exhibe similitudes visuales con las de los monolitos Ponce y Bennett al mostrar una secuencia de círculos enmarcados, dispuestos uno al lado del otro. De las aristas superiores, laterales e inferiores de este motivo emergen apéndices que culminan en cabezas de pez de perfil. En la faja del monolito El Fraile (fig. 10), en segundo lugar, destaca un motivo de apariencia fitomorfa que se repite de manera continua a lo largo del atributo. Resulta notable que este motivo no se ha identificado en ningún otro ejemplar lítico hasta el momento conocido. Las fajas de los monolitos Gemelos (fig. 107f y g), en tercer lugar, establecen una clara conexión con la Figura Frontal con Báculos: presentan una cabeza de felino en cada extremo y tres rectángulos concéntricos dispuestos entre ellos. Como se planteó en el capítulo anterior, interpreto estas fajas como representaciones de serpientes sobrenaturales bicéfalas, siendo en este caso, serpientes sobrenaturales bicéfalas con cabezas de felino. Finalmente, en el monolito Barbado (fig. 77d), la faja no presenta ninguna figura o motivo inscrito.

El cuarto atributo a considerar es la vestimenta que abarca la parte inferior del cuerpo de las esculturas en bulto, extendiéndose desde la cintura hasta un poco más arriba de los tobillos. El patrón decorativo de la vestimenta en los monolitos Bennett, Ponce, El Fraile

y Suñawa presenta similitudes: un máximo de dos motivos distintos de contorno más o menos circular se disponen uno al lado del otro, llenando por completo el espacio asignado para la vestimenta. En el monolito Bennett, estos motivos consisten exclusivamente en círculos concéntricos (fig. 84). En cuanto a los monolitos Ponce (fig. 86) y El Fraile (fig. 10), se aprecian círculos concéntricos intercalados con un círculo subdividido en tres triángulos concéntricos. Es digno de atención que este último motivo, al igual que el motivo fitomorfo inscrito en la faja de El Fraile, no está presente en ningún otro ejemplar lítico conocido hasta la fecha; es precisamente debido a esta escasa representación que me abstengo de proponer interpretaciones sobre su significado. Finalmente, en el monolito Suñawa (fig. 113), los círculos enmarcados se entrelazan con grecas enmarcadas para componer la vestimenta. En contraste, el patrón decorativo de la vestimenta en los monolitos Gemelos (fig. 107f y g) y en el monolito Barbado (fig. 77d) es diferente: bandas diagonales con grecas inscritas en los dos primeros y dos felinos de cuerpo completo enfrentados en el caso del tercero.

Como se detalló en el transcurso del Capítulo II, se ha planteado la posibilidad de que las figuras y motivos representados en el tronco y en las extremidades superiores de los monolitos Bennett (fig. 84), Ponce (fig. 86) y Suñawa (fig. 113) correspondan a diseños textiles. No obstante, desde mi perspectiva, estas representaciones no guardan relación con la vestimenta. Un primer argumento que contradice esta idea es que, como se discutió en el Capítulo III, el patrón de diseño de los unkus fue estandarizado, diferenciándose por completo de lo observado en las esculturas en bulto. En segundo

lugar, en ciertas esculturas en bulto se evidencia que sus torsos están desnudos. Al examinar detenidamente los cuerpos de los monolitos Bennett y Suñawa, se distinguen claramente los pectorales y los omóplatos (figs. 112b y 113). Esta percepción se respalda además en el hecho de que, a pesar de no presentar motivos o figuras en sus troncos y extremidades superiores, en los monolitos Gemelos se representa de manera clara el término de la caja torácica (fig. 107f y g). ¿Cómo se explica entonces la presencia de las figuras y los motivos en cuestión? Considero que podría tratarse simplemente de una forma simbólica de expresar la conexión de los seres humanos sin atributos de decapitación, inmortalizados en las esculturas en bulto de los monolitos, con la Figura Frontal con Báculos y los demás seres sobrenaturales de Tiwanaku.

Entonces, ¿quiénes eran estos seres humanos representados? Desde mi perspectiva, los elementos sostenidos en las manos de los monolitos Bennett (fig. 84), Ponce (fig. 86) y El Fraile (fig. 10) indican que se trataba de una figura que ostentó tanto poder religioso como político: respectivamente un kero en su mano izquierda y un atributo de autoridad en su mano derecha. De este modo, y siempre considerando su representación totalmente antropomorfa, me inclino hacia la posibilidad de que estos seres humanos sin atributos de decapitación, retratados en las esculturas en bulto de los monolitos, hayan sido ancestros de gobernantes. En relación con lo anterior, es fundamental resaltar que en el contexto del mundo andino, la figura del gobernante no se confina únicamente a un papel político; por el contrario, cumple una función esencial en las prácticas religiosas y rituales de su comunidad.

¿Se representa este personaje en otros soportes? La cerámica es el único soporte adicional en el cual se encuentran seres de apariencia humana sin atributos de decapitación, y, de manera coherente con lo observado en la litoescultura, su representación también es notablemente escasa en comparación con el protagonismo otorgado a los seres sobrenaturales. En este contexto, la mayoría de las representaciones adoptan la forma de huacos retratos, lo que, debido a su formato, complica la identificación de si se trata de las mismas figuras observadas en la piedra. Para complejizar aún más la situación, cuando se representan de cuerpo completo, la caracterización es escasamente detallada, lo que impide afirmar que se trate de los mismos personajes. Personalmente, tiendo a pensar que son personajes distintos, ya que, de lo contrario, conservarían al menos algunos de sus atributos distintivos. Además, considero que mi sospecha encuentra respaldo en el hecho de que son retratados de perfil y en que nunca se les asocia con la Figura Frontal, los seres sobrenaturales menores, el kero o el atributo de autoridad.

## **2.2 Los seres humanos con atributos de decapitación**

El Ser Humano con Atributos de Decapitación se halla representado en los relieves de tres esculturas líticas: en la Gran Portada (figs. 81 y 114), en el dintel de Kantatayita (figs. 13 y 115) y en el dintel de Calle Linares (fig. 14). Estos personajes, tal como sugiere su denominación, exhiben al menos uno de los dos atributos de



decapitación, a saber, una cabeza cortada y/o una herramienta cortante. Debido a lo anterior, en lo sucesivo también me referiré a él como “El Sacrificador”. En la Gran Portada, este ser humano se presenta en dos instancias, si bien, dada la naturaleza especular de la iconografía de la pieza, su representación es idéntica en ambas ocasiones. Se localizan en la parte inferior del friso, asociados al meandro, hacia los extremos y dispuestos sobre uno de los rostros radiados que se inscriben en los intersticios (fig. 81) mostrándose de tamaño significativamente reducido en comparación con las demás figuras. Como se observa en la figura 114, su cuerpo se presenta de frente, a excepción de su rostro y pies, que se orientan hacia la Figura Frontal. Exhibe un tocado sobre la cabeza, presumiblemente conformado por un felino de cuerpo completo, y ostenta un adorno ocular de diseño relativamente simple, en el cual, por cuestiones de conservación, no se percibe con claridad si originalmente albergaba algún motivo inscrito. En sintonía con lo observado en los seres humanos sin atributos de decapitación, está vestido, y su indumentaria concuerda con la de la Figura Frontal representada en la misma escultura lítica: dos bandas diagonales que, en mi interpretación, simbolizan el patrón de diseño del unku, complementado con una faja desprovista de cualquier decoración en la cintura. En su mano izquierda, sujeta hacia su boca un motivo que hasta este momento no había sido representado: se trata de un vástago horizontal cuyo extremo opuesto a la boca del personaje culmina en un rectángulo en el cual se inscriben tres círculos. Dada su escasez, así como por el hecho de que carece de un referente claro en el registro arqueológico, me abstengo de proponer una interpretación sobre este motivo. En su mano derecha, por otro lado, sostiene

aparentemente desde el cabello, una cabeza antropomorfa cortada de perfil. Su inclusión en la Gran Portada, combinada con la presencia distintiva del adorno ocular y las características de su vestimenta, evidencia de manera inequívoca la existencia de una conexión entre el Ser Humano con Atributos de Decapitación y la Figura Frontal con Báculos.

En el dintel de Kantatayita (figs. 13 y 115), se encuentran representados de manera horizontal seis seres humanos con atributos de decapitación. La disposición simétrica de la composición, centrada en un punto medio que actúa como espejo, genera dos secciones idénticas, cada una con tres figuras a ambos lados. Al observar con detenimiento, se revela la presencia de dos variantes de seres humanos con atributos de decapitación: uno exhibe una nariz antropomorfa de dimensiones notoriamente desproporcionadas (el primero, tercero, cuarto y sexto, de izquierda a derecha), mientras que el otro, según la ilustración de Cook (1994), presenta una nariz en espiral (el segundo y el quinto, de izquierda a derecha). Este último motivo me parece dudoso, ya que no concuerda con ninguna de las narices plasmadas en el repertorio iconográfico tiwanakota. En su lugar, sugiero que podría representar más bien una nariz de felino. Esta interpretación se ve respaldada por la ilustración de la nariz realizada por Conklin (1991) para estos mismos personajes: aunque incompleta, coincide formalmente con la mitad del círculo concéntrico que caracteriza la nariz de los felinos (véase Conklin 2009, p. 103, fig. 5). Adicionalmente, ambos presentan bocas entreabiertas en las que se distingue dentadura expuesta, y como sostenido por esta última, un motivo fitomorfo.

Como se puede constatar en la figura 115, las dos variantes comparten los mismos atributos. En primer lugar, se aprecia un tocado con una estructura similar a la de la Figura Alada de Perfil y a la de los seres humanos sin atributos de decapitación representados en los relieves. Sin embargo, tengo reservas respecto a los motivos representados por Cook en los tocados, ya que varios de ellos no coinciden con ninguno de los motivos plasmados en la litoescultura; considero que esto podría deberse a una falta de precisión derivada del deterioro de la pieza. De hecho, debido a esta misma razón, Conklin, en su ilustración, simplemente omite el detalle del tocado. En segundo lugar, ambas variantes muestran un adorno ocular; la variante felina presenta los clásicos círculos inscritos, mientras que la variante antropomorfa exhibe un zigzag, un motivo nunca antes registrado en este atributo particular. Este mismo zigzag se observa de manera totalmente novedosa y rupturista en el mentón de ambas figuras. En tercer y cuarto lugar, ambas presentan el semicírculo con tres o más incisiones como collar, evocando lo observado principalmente en la Figura Alada de Perfil. Además, muestran una faja a la altura de la cintura, en concordancia con la gran mayoría de las representaciones de la Figura Frontal con Báculos y en varios de los demás seres humanos revisados en las páginas anteriores. No obstante lo anterior, en esta ocasión la faja es decorada por el mismo zigzag observado en su rostro. En quinto lugar, presentan un adorno pectoral, siguiendo la pauta observada en la mayoría de los seres sobrenaturales analizados: la variante humana exhibe una cabeza de felino en perfil, mientras que la variante felina muestra una cabeza humana en la misma posición. Es

relevante destacar que este último motivo no había sido representado previamente como adorno pectoral, y sostengo, en consonancia con la propuesta de Cook (1994), que esta cabeza antropomorfa alude al ritual del corte de cabeza. Ahora bien, los motivos asociados con la decapitación no se limitan a lo anterior: como sexto atributo, ambas variantes sostienen en la mano que extienden hacia la arista superior del dintel una herramienta cortante y una cabeza cortada. En la otra mano, como octavo atributo, sostienen una suerte de cetro cuyos detalles no se distinguen con claridad. Finalmente, como noveno y décimo atributo, llevan un círculo concéntrico como colgante de codo y, al igual que en la mayoría de los seres sobrenaturales menores, presentan apéndices inscritos en sus extremidades, en este caso terminados en un motivo fitomorfo.

Considero que, de manera análoga a las otras representaciones que interpreto como seres humanos, la presencia de rasgos compartidos con entidades sobrenaturales podría explicarse como una estrategia para subrayar la estrecha conexión entre el personaje representado y el ámbito de lo sobrenatural. No obstante, surge la interrogante acerca de la justificación de la dentadura expuesta, la adopción de una nariz con rasgos felinos en dos instancias y la posición corporal horizontal, que da la impresión de que las seis figuras estuvieran suspendidas en vuelo. En mi perspectiva, estos tres elementos podrían explicarse a través de la interpretación de "El Sacrificador", tal como lo presentamos en un artículo recientemente publicado (Horta y Paulinyi, 20203). En nuestra propuesta, el Ser Humano con Atributos de Decapitación representa a un chamán, una figura que parece haber estado vinculada al rito del sacrificio humano en el mundo andino

precolombino. En su obra "El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis", Mircea Eliade (1960) describe al chamán como una figura de trascendental importancia en su comunidad, asignándole la responsabilidad de llevar a cabo funciones religiosas y espirituales específicas. A través de prácticas que van desde danzas hasta cantos, y haciendo uso de sustancias psicoactivas, el chamán logra alcanzar un estado extático que le permite emprender viajes cósmicos. Es durante estos viajes que establece un contacto directo con lo divino y desempeña el papel esencial de intercesor en beneficio de su comunidad. Eliade destaca la capacidad del chamán para transformarse en animal durante estos viajes, un fenómeno recurrente en diversas culturas chamánicas alrededor del mundo y un componente esencial de su experiencia extática. En consecuencia, consideramos que atributos como la dentadura expuesta y la nariz de felino observados en los sacrificadores de Kantatayita podrían encontrar su explicación en la metamorfosis chamánica. Además, sostenemos que la disposición horizontal de sus cuerpos podría corresponder al simbolismo asociado con los vuelos cósmicos.

En relación al dintel de Calle Linares (fig. 14), respaldo la interpretación de Cook, quien identifica cuatro sacrificadores escoltando a la Figura Frontal con Báculos, esto a raíz de las similitudes formales que presentan sus figuras de perfil con aquellas plasmadas en el dintel de Kantatayita (véase Capítulo II). A pesar de lo anterior, lamentablemente, y en detrimento de los objetivos de la presente investigación, resulta inviable llevar a cabo un análisis detallado de los atributos de los sacrificadores debido al estado de conservación de la pieza. No obstante, a partir de mi interpretación del Ser Humano con Atributos de

Decapitación, percibo la decisión de representarlos en el mismo plano que la Figura Frontal como una forma de inmortalizar el vínculo entre los chamanes y la deidad.

¿Se aprecia la representación de seres humanos con atributos de decapitación en la escultura en bulto? Conforme se estableció en el Capítulo II, según la investigación de Sagárnaga y Korpisaari (2007), se han identificado nueve ejemplares conocidos como "chachapumas": en ellos, invariablemente se observa una figura antropomorfa con cabeza de felino que sujeta en sus manos los atributos de decapitación. Siguiendo el mismo razonamiento que me llevó a considerar a las figuras del dintel de Kantatayita con narices de felino como chamanes –es decir, la capacidad de transformación de este último personaje–, adopto la misma interpretación para los *chachapumas*, coincidiendo así con la perspectiva de Berenguer (2000). Por desgracia, el estado de conservación de los *chachapumas* es bastante precario, salvo una excepción, de modo que no se pueden distinguir sus atributos más allá de la presencia de una faja en siete de los nueve ejemplares (véase a modo de ejemplo fig. 12b y Sagárnaga y Korpisaari 2007, figs. 1-12). El *chachapuma* que en este caso constituye la excepción es el famoso ejemplar de basalto que, según se mencionó en el Capítulo II, fue encontrado a los pies de la escalinata del Akapana. En él, se distinguen círculos a la altura de las mejillas, un motivo en el cuello que interpreto como una variante del semicírculo con tres o más incisiones, y apéndices sin remate dispuestos en el interior de sus extremidades superiores y saliendo de sus ojos en dirección a la sien (fig. 116). Todos estos elementos fueron identificados como atributos tanto en la representación de seres sobrenaturales

como en la de seres humanos. Sin prejuicio de lo anterior, la presencia de la faja en los otros siete *chachapumas* los vincula directamente con los demás seres humanos, ya sea con aquellos que presentan atributos de decapitación y con los que no, distanciándolos así de los seres sobrenaturales menores que, como se estableció, carecen de vestimenta. Si las figuras representadas en los *chachapumas* son efectivamente chamanes sacrificadores, resulta interesante constatar que la escultura en bulto sería el dominio de los seres humanos, mientras que los relieves serían el territorio de los seres sobrenaturales, cuyo número, como se evidenció, supera con creces al de los individuos de carne y hueso representados.

¿Se representa en otros soportes el Ser Humano con Atributos de Decapitación? La figura de El Sacrificador que observamos en los relieves de la litoescultura se reproduce de manera sorprendentemente similar en el textil de Pulacayo y en cinco tabletas del complejo alucinógeno. En el textil de Pulacayo (fig. 76), se distingue un "narigón" notablemente similar al del dintel de Kantatayita: presenta un tocado que comparte la misma estructura; un adorno ocular; una dentadura expuesta con un motivo tridígito asociado; decoración en zigzag siguiendo la línea del mentón; un collar en forma de semicírculo con tres o más incisiones; un adorno pectoral; apéndices inscritos en sus extremidades, en este caso, rematados en cabezas de felino de perfil; círculos concéntricos como colgantes de codo; una faja con motivo zigzagueante; un cetro en una mano; y una cabeza cortada y una herramienta cortante en la otra. Ahora bien, en este ejemplar, el vínculo con el rito del sacrificio humano es más explícito que en el dintel de

Kantatayita. En primer lugar, entre los motivos que conforman su tocado, se encuentran dos cabezas antropomorfas y un antropomorfo de cuerpo completo con manos atadas; respectivamente cabezas cercenadas y el individuo que será sacrificado, de acuerdo a mi interpretación. En segundo lugar, esta última figura se representa nuevamente, sustituyendo la mitad inferior de su cetro. En tercera y última instancia, destaca la presencia del hacha T como adorno pectoral: además de reforzar su vínculo con el rito del corte de cabeza, enfatiza su conexión con la Figura Frontal con Báculos, ya que, según se observó en Wari, el hacha T es uno de sus posibles adornos pectorales (fig. 57d).

En cuanto a las cinco tabletas, cuatro de ellas fueron descubiertas en contextos funerarios atacameños, representando al "narigón" (fig. 117a-d), mientras que la quinta y última fue encontrada en la localidad boliviana de Niño Korin, exhibiendo la versión felina de este mismo personaje (fig. 117e). En todas estas representaciones, destaca la notable estandarización con la que se presenta El Sacrificador, ya que las diferencias con los ejemplares plasmados en el dintel de Kantatayita y en el textil de Pulacayo son mínimas: comparten el mismo tipo de tocado, con cabezas antropomorfas en la figura 117a y con cabezas antropomorfas y una extremidad inferior en la figura 117b; adornos oculares de complejidad variable; dentadura expuesta con motivo tridígito asociado, que en los ejemplares 117a, b, c y e se conecta a la boca del personaje mediante el apéndice ya conocido; faja, que en las figuras 117a, d y e presenta zigzag inscrito; apéndices generalmente sin remate en el interior de sus extremidades (solo en el caso de la figura



117a terminan en cabezas de felino de perfil); cetro en una mano y cabeza cortada y herramienta cortante en la otra.

Además, en cuatro de las cinco tabletas se destaca la presencia del semicírculo con tres o más incisiones, a modo de collar (fig. 117a, b, c y e); en tres, se observa un adorno pectoral que consiste en un Círculo Enmarcado en el ejemplar “a”, una hacha T en el ejemplar “d”, y una cabeza cortada antropomorfa en el ejemplar “e”; mientras que en otras tres se aprecia un motivo escalonado dispuesto bajo sus pies (fig. 117a, b y c). Interpreto la inclusión de este último motivo como una expresión del vínculo existente entre El Sacrificador y la Figura Frontal con Báculos, y posiblemente, como una manera de subrayar que era precisamente en la cima de estas plataformas monumentales, construidas a imagen y semejanza de la montaña, donde se llevaba a cabo el ritual de sacrificio humano.

Adicionalmente, en ciertos tubos para inhalar, en tubos contenedores de hueso y en algunas cerámicas, se presentan figuras con atributos de decapitación que difieren iconográficamente de los ejemplares observados en la litoescultura, en el textil de Pulacayo, y de las cinco tabletas recién examinadas. Por ejemplo, en los tubos contenedores de hueso, se presenta de manera más o menos sistemática una figura que ostenta los atributos de la decapitación, pero con cabeza de taruca, alas y otros atributos de carácter sobrenatural. Dada la heterogeneidad de estas representaciones y su desviación con respecto a los cánones establecidos por la escultura lítica, así como por

limitaciones en la extensión de esta investigación, no se ahondará en el análisis detallado de estas variantes. Para una exploración más exhaustiva, se sugiere consultar Horta *et al.* (2020) y Horta y Paulinyi (2023).

¿Cómo se manifiesta la representación de El Sacrificador en Pukara y Wari? Como se anticipó, el antecedente directo del Sacrificador tiwanakota parece estar presente en Pukara, especialmente en la figura del "hombre felino" (Chávez 1992). Este personaje se caracteriza por representarse de manera consistente con los atributos de la decapitación y exhibe varios de los elementos detectados en la litoescultura (cuyo número varía en cada caso): tocado, adorno ocular, dentadura expuesta, apéndice que se proyecta desde su boca (aunque finaliza en círculos en lugar de un motivo tridígito), collar en forma de semicírculo con tres o más incisiones, faja con zigzag, cetro a veces con cuerpos o cabezas humanas asociadas, colgante en el codo y adorno pectoral (fig. 100a-e). Adicionalmente, según constatamos en un artículo reciente (Horta y Paulinyi 2023), su cuerpo puede presentar una cuatripartición cromática similar a la observada en el textil de Pulacayo. No obstante, hay una figura que parece ser el antecesor de la Figura Alada de Perfil Tiwanaku que presenta asociada una cabeza cortada (fig. 101a). Lo mismo ocurre en Wari, donde algunas de las figuras que podrían corresponder al símil de las figuras aladas de perfil tiwanakotas también exhiben atributos de decapitación (figs. 99c y 101d). En consecuencia, sostengo que en estos dos desarrollos culturales, el límite que vemos claramente delineado en la litoescultura de Tiwanaku entre El Sacrificador, por

un lado, y los seres sobrenaturales menores sin atributos de decapitación, por otro, no está tan definido.

## CONSIDERACIONES FINALES

Los resultados del análisis efectuado apoyan firmemente la hipótesis principal de esta investigación. Dicha hipótesis sugería que la Figura Frontal con Báculos representa a una deidad ligada al control de fenómenos meteorológicos y a la montaña. Asimismo, postulaba que las identidades de los otros personajes observados en la escultura lítica – tanto seres sobrenaturales menores como seres humanos– están estrechamente vinculadas a esta deidad y a su ámbito de influencia. Esta conclusión derivó de un minucioso análisis iconográfico al que fueron sometidas todas las figuras representadas en las esculturas líticas de estilo Tiwanaku, conforme a la propuesta teórico-metodológica de Kubler: se examinaron las figuras y los motivos representados en cada uno de los ejemplares del corpus, prestando especial atención a sus características formales y a la detección de patrones de asociación existentes entre ellos. En los casos en que fue necesario, se llevó a cabo un seguimiento de estas figuras y motivos en otros soportes y en los repertorios iconográficos de Wari y Pukara. La ejecución de este análisis no solo me permitió comprender las reglas de construcción iconográficas de la litoescultura Tiwanaku, sino que también facilitó la formulación de interpretaciones bien sustentadas de sus atributos y motivos, lo que finalmente se tradujo en un sólido respaldo a la hipótesis inicial.

En el Capítulo III, se procedió al análisis iconográfico de la Figura Frontal con Báculos. El primer atributo que se analizó con detenimiento fue el adorno ocular. Se aportaron

pruebas iconográficas que sostienen que los círculos inscritos en él, ya sean simples o concéntricos, representan simultáneamente lágrimas y gotas de lluvia. La conexión con las lágrimas se infiere de su localización bajo los ojos, y la analogía con la lluvia, de su forma que recuerda las ondas concéntricas creadas al impactar gotas en una superficie acuática. Estudios etnohistóricos y etnográficos previos habían propuesto esta asociación para diversas culturas precolombinas y habían insinuado, particularmente para Tiwanaku, que el adorno ocular simbolizaba un surco de lágrimas. Sin embargo, hasta este estudio, los círculos mismos no habían recibido un análisis detallado. Así, la presente investigación no solo apoya la hipótesis preexistente, sino que la enriquece al definir los círculos simples y concéntricos como representaciones explícitas de lágrimas y lluvia. La elucidación de este motivo constituyó el primer argumento para vincular a la Figura Frontal con el control de los fenómenos meteorológicos y la montaña.

Asimismo, se estableció que los adornos oculares también incorporan motivos fitomorfos, cabezas de peces y cabezas de felinos, y se argumentó a favor de que la presencia de cada uno de estos elementos fortalece la hipótesis sobre la identidad de la Figura Frontal. La vinculación de los peces y las plantas con el agua es intrínseca; los peces dependen de ella para su existencia y el crecimiento de las plantas está condicionado a su presencia. Por otro lado, aunque la conexión entre los felinos y el agua no sea inmediatamente obvia, ha sido documentada por la etnohistoria y la etnografía, que asocian a los felinos con divinidades que gobiernan el clima y residen en las montañas. Como se indicó en el Capítulo II, diversas comunidades contemporáneas

consideran al titi y al puma como seres vinculados a estas deidades. Esta investigación es pionera al confirmar iconográficamente esta asociación: se demostró que el felino se asocia sistemáticamente con el círculo concéntrico, apareciendo en su nariz, collar y en varias partes de su cuerpo en forma de motas. Además, se evidenció que se lo representa alado en numerosos ejemplares cerámicos, estableciéndose así una conexión directa con la parte superior del cosmos, lugar donde se congregan las nubes que propician la lluvia, la nieve, el granizo, los truenos y los relámpagos.

El segundo atributo que se analizó fue el de los apéndices. En este contexto, el primer indicio que arrojó luz sobre la identidad de la Figura Frontal con Báculos fue la presencia y abundancia de círculos concéntricos utilizados como remate, en comparación con el número mucho menor de otros motivos. Concretamente, se observó el círculo concéntrico como la terminación de los apéndices en 197 ocasiones, seguido en términos de frecuencia por la cabeza de pez, la cabeza de pájaro, la cabeza de felino, el motivo ondulante, el motivo tridígito y los motivos fitomorfos, que aparecieron respectivamente en 63, 52, 47, 16, 14 y 12 ocasiones. Esta predilección por los círculos concéntricos, seguida por las cabezas de pez, sugiere una conexión profunda entre el personaje y el agua, la que a su vez reforzó mi interpretación sobre la identidad de la Figura Frontal.

El segundo argumento resultante del análisis de los apéndices se relaciona con la presencia de motivos fitomorfos en los remates, y no de uno solo, sino que de tres

motivos fitomorfos distintos. Independientemente de las interpretaciones que algunos investigadores le hayan atribuido a estos motivos fitomorfos, propuse que su asociación con la Figura Frontal con Báculos resulta sumamente reveladora en términos de la identidad del personaje. De hecho, sostengo que el mensaje que se pretende comunicar, el de un ser sobrenatural vinculado al crecimiento vegetal y, por ende, al agua y a los fenómenos meteorológicos, se expresa de manera bastante explícita.

El tercer argumento derivado del examen de los apéndices dice relación con la presencia del pájaro en los remates. El pájaro se representa en los apéndices, por una parte, en forma de cabeza de perfil. El análisis iconográfico realizado proporcionó evidencia para identificarlo como un cóndor y, además, me permitió establecer argumentos sólidos que lo relacionan con el entorno acuático y, por lo tanto, con la Figura Frontal con Báculos. Coincidiendo con lo constatado para el caso de los felinos, tanto la representación naturalista como la versión sobrenatural del cóndor plasmado en cerámica se asocia recurrentemente al círculo concéntrico, motivo que, como se mencionó, representaría gotas de lluvia: se los dispone en los espacios vacíos que rodean a los cóndores, cuelgan de sus picos conectados entre sí por líneas más o menos sinuosas, forman parte de sus tocados y/o se ubican sobre sus cuerpos. Asimismo, los cóndores suelen representarse junto a líneas ondulantes, motivo al que interpreté como la representación del agua en movimiento debido a su forma y al hecho de que se las dispone insistentemente en la boca de cerámicas contenedoras de líquido. Hasta aquí, el vínculo entre el cóndor y las deidades asociadas al control de los fenómenos meteorológicos y a la montaña había

sido propuesto, de la misma manera que en el caso de los felinos, a partir de informaciones etnohistóricas y etnográficas. Por lo tanto, esta investigación proporciona, de manera novedosa, un sustento iconográfico a dicha hipótesis.

Por otra parte, se presentaron evidencias iconográficas para respaldar la idea de que el pájaro también se representa en los apéndices en forma de motivo tridígito. Como se detalló previamente en el Capítulo III, este motivo se utiliza como apéndice central superior en el 87,5% de los 16 ejemplares en los que el área es visible. Sugerí que esta convención podría utilizarse para representar las plumas del cóndor, ya que en la cerámica se observa que tanto su cola como su ala tienen la misma forma trapezoidal subdividida en tres partes y están pintadas con tonalidades específicas e invariables. La presencia del motivo tridígito con exactamente las mismas tonalidades en las versiones cerámicas de la figura frontal vino a confirmar mi interpretación del motivo en cuestión como plumas de cóndor. En consonancia con esta interpretación, presenté evidencia para respaldar la idea de que el motivo ondulante, también presente en los apéndices, podría representar una pluma individual. Aunque esta hipótesis se originó debido a la similitud formal entre el motivo y su posible referente, posteriormente se vio fortalecida por varios argumentos iconográficos derivados de la cerámica. De esta manera, la presencia del pájaro en los apéndices no solo se limitaría a la cabeza de perfil, sino que también se extiende al motivo tridígito y al motivo ondulante, lo que refuerza la idea del vínculo entre este animal y la Figura Frontal con Báculos.



El tercer atributo examinado fue la greca, cuyas características también sugirieron que la identidad de la Figura Frontal con Báculos estuvo relacionada con el control de los fenómenos meteorológicos. Esta se describió como dos ángulos rectos enfrentados, uno en posición normal y el otro invertido, repetidos a lo largo de la banda que enmarca el rostro de la figura. Además, basándome en evidencias iconográficas, se estableció que la greca tuvo también una versión simplificada. Debido a su carácter abstracto, fue esencial observar su representación en diferentes soportes y en los repertorios iconográficos de Wari y Pukara para interpretarla adecuadamente. Dentro de esto, el análisis de su representación en cerámica resultó revelador: los gruesos trazos de pintura en colores altamente contrastantes facilitaron la apreciación de las formas, evidenciando que cada ángulo recto enfrentado simboliza un motivo similar a una ola que se entrelaza con los siguientes, de manera parecida a la conexión entre olas en el mar. Esta similitud formal me condujo a interpretar a la greca como la convención iconográfica para representar olas, entendidas como ondas extensas que se propagan en la superficie del agua, creando un movimiento ondulatorio en forma de cresta. Dada la importancia económica y simbólica del lago Titicaca para Tiwanaku, consideré altamente plausible que estas olas hicieran alusión al oleaje de dicho lago. Pero, ¿cómo se relacionan las olas con la Figura Frontal? Se plantearon dos explicaciones plausibles. Primero, el viento estaría bajo su dominio al tratarse de la deidad que controla los fenómenos meteorológicos, y este es el principal agente generador del oleaje en el lago. En segundo lugar, durante la temporada de lluvias, el lago es frecuentemente escenario de intensas tormentas eléctricas, fenómeno que también estaría vinculado a la mencionada deidad.

El cuarto atributo que se analizó fue el adorno pectoral. En la representación lítica de la Figura Frontal, se identificaron cinco variantes posibles: el Círculo Enmarcado, la Greca Enmarcada, una cabeza de pez frontal, una cabeza de felino de perfil y una serpiente sobrenatural alada con cabeza de pez de perfil. Aquí me centré en las dos primeras variantes, ya que la vinculación entre la figura frontal, el pez y el felino ya fue discutida anteriormente, mientras que su posible nexa con la serpiente se mencionará un poco más adelante, respetando el orden de exposición del Capítulo III. En relación al significado del Círculo Enmarcado, se observó que este motivo no se encuentra presente en otros soportes, ni tampoco en los repertorios iconográficos de las culturas Wari y Pukara: esta particularidad agregó un nivel adicional de complejidad a la tarea de proponer una interpretación sólida y fundamentada del mismo. Así, basándome únicamente en la información provista por la escultura lítica, propuse que el Círculo Enmarcado también tendría relación con el agua, esto debido a su asociación persistente con el motivo de cabezas de pez. Además, en paralelo a lo mencionado anteriormente, no descarté la hipótesis planteada por Smith (2011), quien, respaldándose en argumentos de índole etnohistórica y etnográfica, interpretó el Círculo Enmarcado como la representación de una plataforma monumental vista desde arriba. Esta idea cobró relevancia para mí al considerar la ausencia de tales estructuras en la cultura Wari, lo que podría explicar por qué el Círculo Enmarcado no aparece en su iconografía. Si se acepta que la plataforma es sinónimo de montaña, como se explicitará más abajo, y si la interpretación de Smith es acertada, entonces mi propuesta sobre la identidad de la Figura Frontal con Báculos,

es decir, una deidad asociada al control de los fenómenos meteorológicos y a la montaña, se vería nuevamente respaldada.

¿Cuál fue mi interpretación de la Greca Enmarcada, también utilizada como adorno pectoral? Dado que esta figura geométrica consiste en dos ángulos rectos enfrentados y opuestos que se inscriben en un cuadrado o rectángulo, su forma coincide perfectamente con la unidad básica de la greca, lo que sugiere una conexión directa con su significado: representar las olas, posiblemente del lago Titicaca. A pesar de que su asociación recurrente con círculos concéntricos, motivos fitomorfos, y cabezas de pájaros y peces respaldó automáticamente mi hipótesis sobre su naturaleza acuática, consideré que el argumento iconográfico más sólido y convincente de todos fue la presencia ocasional de cabezas de pez en las terminaciones de sus ángulos rectos.

El quinto atributo que se examinó fue el colgante de codo, presente en nueve de las 17 figuras frontales representadas en litoescultura. Durante mi análisis, identifiqué tres variantes de este atributo: una cabeza antropomorfa frontal, un círculo concéntrico y una Greca Enmarcada. En cuanto a la interpretación de la cabeza antropomorfa, se planteó que, en la iconografía tiwanakota en general, la cabeza antropomorfa suele asociarse al personaje conocido como "El Sacrificador". Sin embargo, se destacó que en este caso específico, no se representa la cabeza antropomorfa pendiendo del codo, sino que se la muestra sostenida en una de las manos del personaje junto a una herramienta cortante, presumiblemente haciendo referencia a la decapitación y al rito del sacrificio humano.

Esta observación me llevó a proponer que las cabezas antropomorfas del colgante de codo representan cabezas cercenadas, y a inferir que la Figura Fronal fue una deidad en cuyo honor se llevaron a cabo sacrificios, presumiblemente con el propósito de propiciar la fertilidad de la tierra. En esta misma línea, Reinhard (1991) afirma, basándose en información etnohistórica y etnográfica, que las deidades vinculadas al control de los fenómenos meteorológicos y a las montañas recibían sacrificios humanos de manera recurrente.

El sexto atributo estudiado fue la faja, presente en 14 de las 17 figuras frontales con báculos representadas en litoescultura. Se observó que estas fajas presentan de manera consistente cabezas zoomorfas de perfil en ambos extremos, representando felinos, pájaros o peces, separadas por una serie de rectángulos concéntricos variables en número. Además, en ciertos ejemplares se identificaron las mismas cabezas zoomorfas y motivos fitomorfos colgando en dirección a los pies. El análisis iconográfico reveló que el motivo asociado con mayor frecuencia a las fajas fue el de la cabeza de pez, lo cual, a mi juicio, expone de forma explícita la conexión entre la deidad y el ámbito acuático: se trata de una asociación directa, a diferencia de lo sucedido con los motivos fitomorfos y las cabezas de pájaro y felino donde la conexión con el agua se sugiere, por lo menos para nosotros, de una manera muchísimo más sutil.

Por otra parte, se proporcionaron evidencias iconográficas sólidas para sustentar la teoría de que estas fajas se conceptualizaron también como serpientes bicéfalas. En las culturas Wari, Chavín y Moche, asociadas respectivamente con la Figura Frontal con Báculos, el

Dios Sonriente y el Dios de Cara Arrugada, se identifican con claridad representaciones de serpientes sobrenaturales que cumplen una doble función como fajas en el atuendo de estas divinidades. Por otro lado, la representación tanto de serpientes bicéfalas como monocéfalas es una constante en la cerámica Tiwanaku, fortaleciendo la teoría de su presencia en la litoescultura de manera lógica y coherente. ¿Cuál pudo ser el significado atribuido a la serpiente? Algunos elementos iconográficos me llevaron a asociarla con el ámbito acuático: la prevalencia de cabezas de pez en las fajas observadas en la escultura lítica, o la representación en cerámica de serpientes bicéfalas acompañadas de círculos simples, concéntricos y líneas ondulantes, donde, en casos específicos, el propio cuerpo de la serpiente ostenta dichas líneas ondulantes. Propuse que estas elecciones iconográficas no son arbitrarias; sugieren fuertemente una conexión simbólica entre la serpiente y el agua, en línea con las asociaciones encontradas para otros animales en el repertorio iconográfico de Tiwanaku. Además, las fuentes etnohistóricas y etnográficas refuerzan esta vinculación, atribuyendo a la serpiente atributos relacionados con el agua, la montaña, el rayo y la fertilidad de la tierra.

Los báculos fueron el séptimo atributo estudiado. Se observó que 15 de las 17 figuras frontales del conjunto sujetan un objeto semejante a un cetro en cada mano, con un grado de sinuosidad que varía entre los ejemplares, y que típicamente culminan en un motivo en sus extremos. Dichos motivos pueden ser cabezas o figuras completas de pájaros, felinos o peces, elementos fitomorfos o rostros radiados. Basándome en su estructura, propuse que ciertos cetros podrían representar estólicas, mientras que otros

simbolizarían serpientes, ya sean monocéfalas o bicéfalas. Se presentaron, asimismo, argumentos iconográficos en favor de la teoría de que estas serpientes podrían encarnar simbólicamente al rayo. Defendí que el perfil alargado y serpenteante de la serpiente evoca la imagen de un rayo cruzando el cielo. A pesar de que tal analogía podría extenderse a un río, la interpretación del rayo es preferente, particularmente porque en los monolitos de Khonkho Wankane aparecen serpientes sobrenaturales con cuerpos marcadamente en zigzag, y porque tanto en Khonko como en Tiwanaku se aprecia un diseño zigzagueante terminado en punta de flecha, el cual guarda una clara semejanza con el rayo. Esta conexión visual entre el patrón en zigzag y el rayo corrobora la idea de que la serpiente, representada de esta manera, simbolizaría también este fenómeno meteorológico. Esta interpretación concuerda con las fuentes etnográficas que narran la transformación de 'Yacumama' en rayo al elevarse hacia el cielo, y con los registros etnohistóricos que atribuyen a las divinidades de la tormenta el poder de arrojar granizo, lluvia y rayos mediante sus hondas y estólicas. Por consiguiente, según mi lectura, el significado implícito en los báculos de la Figura Frontal reforzaría mi hipótesis de que representa a una deidad asociada con el dominio de los fenómenos meteorológicos y la montaña.

El octavo y último atributo analizado fue el motivo escalonado, asociado en 14 ocasiones a la Figura Frontal en litoescultura. Se estableció que se caracteriza por presentar tres escalones, un motivo central inscrito y cabezas zoomorfas de perfil en ambos extremos, las que, en sintonía con lo constatado para los demás atributos, pueden

ser de felino, pájaro o pez. El círculo concéntrico, el Círculo Enmarcado, la Greca Enmarcada y un cuadrado que alberga un pez en su interior son los cuatro motivos centrales, y todos ellos se relacionaron con el agua. En particular, en el caso del último motivo, sostengo que la presencia del pez sugeriría la representación de un espacio acuático.

¿Qué pude inferir sobre el significado del motivo escalonado? Dada una similitud formal, varios investigadores sugirieron que este motivo fue la convención iconográfica empleada para representar montañas. Me mostré de acuerdo con esta interpretación, en particular porque encontré en la iconografía pruebas que respaldaron esta idea. Tal como se discutió, Kolata (1992) presentó argumentos convincentes de que el Akapana fue construido imitando la cadena montañosa del Quimsachata. De forma paralela, identifiqué una similitud entre el complejo sistema de drenaje del Akapana, que incluye un patio hundido en su cumbre con canales que cruzan el edificio en diversas direcciones, y el elemento central del motivo escalonado de la Figura Frontal con Báculos de la Gran Portada. Si consideramos que el Akapana es una representación simbólica de una montaña, entonces el motivo escalonado, al representar al Akapana, estaría simbolizando la montaña de manera metafórica.

Una vez terminando el análisis de los atributos de la Figura Frontal con Báculos, en el Capítulo IV realicé un registro exhaustivo y un exámen iconográfico de las otras figuras presentes en los ejemplares líticos. Los resultados de este análisis me llevaron a dividir a

las figuras en dos categorías principales: seres sobrenaturales menores y seres humanos, observando una predominancia de las representaciones de los primeros sobre los segundos. Identifiqué seis tipos distintos dentro de los seres sobrenaturales, nombrándolos según sus rasgos característicos: Figura Alada de Perfil con cabeza antropomorfa, cabeza ornitomorfa, cabeza de felino, cabeza de pez, Camélido Sobrenatural y Felino Sobrenatural. En cuanto a los seres humanos, los clasifiqué en dos subgrupos: aquellos sin atributos de decapitación y aquellos con dichos atributos. Se constató además que la representación de los seres sobrenaturales se restringe exclusivamente a los relieves de la litoescultura, mientras que los seres humanos se representan fundamentalmente como esculturas en bulto.

Determiné que la Figura Frontal con Báculos es jerárquicamente superior a los demás personajes representados basándome en su mayor tamaño, postura dominante, posesión de dos báculos y ubicación central. No obstante esta distinción jerárquica, constaté que tanto los seres humanos como los sobrenaturales comparten buena parte de sus atributos con la Figura Frontal. Ahora bien, lo verdaderamente revelador fue reconocer que los motivos que componen los atributos de los seres sobrenaturales menores y de los seres humanos son idénticos a los de la Figura Frontal con Báculos. Esta elección iconográfica revela la existencia de una conexión simbólica profunda entre todos los personajes, por una parte, y un patrón recurrente en la representación lítica, por otra: los mismos motivos se reiteran y se adaptan a distintas figuras, sugiriendo una cohesión temática y una interpretación común. Adicionalmente, esta uniformidad en los motivos, destaca la



importancia de la Figura Frontal y su influencia omnipresente en el imaginario de la sociedad tiwanakota.

Habiéndose establecido lo anterior, surgió la pregunta por la identidad más específica de cada una de las figuras representadas en la litoescultura. En cuanto a los seres sobrenaturales menores, ¿podía relacionarse cada uno de ellos a un fenómeno meteorológico específico? Si bien todos presentan un motivo distintivo –las figuras aladas de perfil enseñan espirales en su tocado, el Camélido Sobrenatural motivos fitomorfos emergiendo de su lomo, y el Felino sobrenatural una cruz de lados iguales inscrita en su cuerpo– el hecho de que todos los demás motivos que constituyen sus respectivos atributos sean compartidos imposibilita establecer a ciencia cierta sus identidades singulares: sostuve que hacerlo posiblemente rebasaría los límites intrínsecos del método configuracional, incurriendo así en especulaciones carentes de suficiente fundamento.

En cuanto a la identidad de los seres humanos, propuse que aquellos sin atributos de decapitación representarían a ancestros de gobernantes, mientras que los dotados con dichos atributos serían identificados como chamanes. En el caso de los primeros, basé mi interpretación en la presencia de un atributo de autoridad y un kero en las manos de las esculturas en bulto, elementos que simbolizarían respectivamente el poder político y religioso. Esta representación concuerda con la figura del gobernante en el mundo andino, quien juega un papel crucial tanto en las prácticas políticas como en las

religiosas de su comunidad. La inclusión de atributos y motivos comunes a los seres sobrenaturales podría sugerir su estatus de ancestro, así como la intención deliberada de representarlos junto a estos seres en los relieves, o su representación específica en esculturas líticas situadas en recintos sagrados venerados por la comunidad. Esta interpretación encuentra apoyo en documentos etnohistóricos, donde la descripción de los ancestros muestra ciertos paralelismos con los seres humanos representados sin atributos de decapitación.

En lo referente a los seres humanos con atributos de decapitación, y en concordancia con el planteamiento de Berenguer, sostuve que representarían a chamanes, dada la aparente vinculación de esta figura con el rito del sacrificio humano en el mundo andino precolombino. La presencia de ciertos rasgos de apariencia sobrenatural, como la dentadura expuesta, la adopción ocasional de una nariz con rasgos felinos y la postura corporal horizontal que evoca el vuelo, se interpretaron como indicativos de la metamorfosis chamánica. Este fenómeno, recurrente en diversas culturas y considerado un componente esencial de la experiencia extática según Eliade, podría explicar dichas características. Adicionalmente, argumenté que, al igual que en otras representaciones humanas, la incorporación de rasgos compartidos con entidades sobrenaturales podría ser una estrategia para resaltar la profunda conexión del chamán con el ámbito sobrenatural.

Mi hipótesis original acerca de la identidad de la Figura Frontal con Báculos y de los demás personajes representados en la litoescultura no solo se vio respaldada, sino que el análisis iconográfico también reveló que la temática de este soporte es absolutamente religiosa. Como mencioné anteriormente, se confirmó que la Figura Frontal es su protagonista indiscutida, y que todos los demás personajes están de alguna u otra manera vinculados a ella dentro de la esfera religiosa, incluyendo a los seres humanos representados.

Desde un punto de vista estilístico, inicialmente puede parecer que la litoescultura exhibe una amplia variedad de figuras representadas, sin embargo, el análisis realizado demostró que su número es en realidad limitado. Como se evidenció, esta aparente variedad se debe a que cada uno de los seis personajes plasmados –la Figura Frontal con Báculos, la Figura Alada de Perfil (en sus cuatro variantes), el Camélido Sobrenatural, el Felino Sobrenatural, el Ser Humano con Atributos de Decapitación y el Ser Humano sin Atributos de Decapitación– se construye a partir de una variedad de motivos distintos. Asimismo, se verificó que la iconografía Tiwanaku es altamente estandarizada y simétrica, presentando figuras hieráticas, carentes de dinamismo, movimiento o narrativa. Dentro de esto, se constató que esta estandarización no es igualmente rígida en todos los soportes: es extremadamente precisa en la litoescultura y aparentemente en los textiles (aunque esto último es menos claro debido a la escasez de textiles conservados). En cambio, en la cerámica, los metales y en los objetos de la parafernalia alucinógena, la estandarización es mucho más flexible. Por ejemplo, mientras que en la litoescultura las

figuras aladas de perfil siempre presentan los mismos atributos y nunca se muestran con cabeza cortada y/o herramienta cortante, en las tabletas para inhalar encontramos figuras aladas de perfil tanto con como sin atributos de decapitación, o bien seres humanos con atributos de decapitación representados con “cola o capa”, atributo distintivo de los seres sobrenaturales menores en la escultura lítica. Tal como se mencionó en la introducción de esta investigación, la alta estandarización en la iconografía de las obras líticas probablemente se debe a que estas fueron concebidas como elementos fundamentales del centro urbano, lo que implicaría una planificación minuciosa de cada imagen por parte del estrato dirigente antes de su elaboración.

Finalmente, considero importante destacar que la presente investigación evidenció que la iconografía, entendida como la disciplina que estudia el significado de las imágenes, es una vía de aproximación efectiva para la comprensión de las sociedades prehispánicas: en el caso particular de este trabajo, a raíz de la temática netamente religiosa del repertorio iconográfico de la litoescultura, los resultados del análisis se tradujeron en un aporte al conocimiento de lo que fue la cosmovisión Tiwanaku. Resalto la importancia de integrar la iconografía como un elemento esencial y no negociable en el estudio de las sociedades precolombinas, abordándolo en conjunto con investigaciones arqueológicas, etnohistóricas y etnográficas. Sostengo que la sinergia de estas disciplinas es crucial, ya que la convergencia de sus hallazgos permite reconstruir de forma más exhaustiva y matizada el complejo rompecabezas del pasado prehispánico.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACOSTA, J. 1987 [1588–1590]. *Historia natural y moral de las Indias*. Crónicas de América 34, J.Alcina ed., Madrid.

AGÜERO, C. 2007. Los textiles de Pulacayo y las relaciones entre Tiwanaku y San Pedro de Atacama. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 12 (1): 85-98.

AGÜERO, C., M. URIBE & J. BERENGUER. 2003. La iconografía Tiwanaku: el caso de la escultura lítica. *Textos Antropológicos* 14 (2): 47-82.

ALBARRACÍN-JORDÁN, J. 1996a. Tiwanaku Settlement System: The Integration of Nested Hierarchies in the Lower Tiwanaku Valley. *Latin American Antiquity* 7(3): 183-210.

ALBARRACÍN-JORDÁN, J. 1996b. *Tiwanaku. Arqueología regional y dinámica segmentaria*. La Paz: PLURAL Editores.

ALBARRACÍN-JORDÁN, J. 1997. Ciencia, arqueología y patrimonio. *Humana* 1: 41-50.

ALBARRACÍN-JORDÁN, J. 2007. *La formación del Estado prehispánico en Los Andes. Origen y desarrollo de la sociedad segmentaria indígena*. La Paz: Fundación Bartolomé de las Casas.

ALBÓ, X. 2000. El sector campesino-indígena, actor social clave. En *El sindicalismo en Bolivia: presente y futuro*. La Paz: Fundación Hanns-Seidel, pp. 74-113.

ÁLVAREZ, B. 1998 [1588] *De las costumbres y conversión de los indios del Perú. Memorial a Felipe II*, M. Rubio, R. Villarías y F. del Pino (eds.). Madrid: Ediciones Polifemo.

BANDELIER, A. 1911. The ruins at Tiahuanaco. *American Antiquarian Society*: 218-265.

BANKES, G. 1977. *Perú Before Pizarro*. Oxford: Phaidon.

BENNETT, W. 1934. Excavations at Tiahuanaco. *Anthropological Papers of the American Museum of Natural History* 34 (3): 359-494.

BENNETT, W. 1936. Excavations in Bolivia. *Anthropological Papers of the American Museum of Natural History* 35 (4): 329-507.

BENNETT, W. 1946. The Atacameño. En *Handbook of South American Indians*, J. Steward (ed.), vol. 2, pp. 599-618. Nueva York: Cooper Square Publishers.

BENNETT, W. & J. BIRD 1949. *Andean Culture History. The Archaeology of the Central Andes from Early Man to the Incas*. Nueva York: The American Museum of Natural History.

BERENGUER, J. 1975. La problemática Tiwanaku en Chile: visión retrospectiva. *Revista Chilena de Antropología* 1: 17-40.

BERENGUER, J. 1981. En torno a los motivos biomorfos de la Puerta del Sol en el norte de Chile. *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural* 38: 167-182.

BERENGUER, J. 1985. Evidencias de inhalación de alucinógenos en esculturas Tiwanaku. *Revista Chungará* 12: 61-69.

BERENGUER, J. 1987. Consumo nasal de alucinógenos en Tiwanaku: una aproximación iconográfica. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 2: 33-53.

BERENGUER, J. 1998. La iconografía del poder en Tiwanaku y su rol en la integración de zonas de frontera. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 7: 19-37.

BERENGUER, J. 2000. *Tiwanaku: Señores del lago sagrado*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.

BERENGUER, J. 2004. *Caravanas, interacción y cambio en el Desierto de Atacama*. Santiago: Sirawi Ediciones, Museo Chileno de Arte Precolombino.

BERENGUER, J. & P. DAUELSBERG 1989. El Norte Grande en la órbita de Tiwanaku (400 a 1200 d.C.). En *Culturas de Chile. Prehistoria. Desde sus orígenes hasta los albores de la conquista*, J. Hidalgo, V. Schiappacasse, H. Niemeyer, C. Aldunate & I.

Solimano, Eds., pp. 1-12. Santiago. Sociedad Chilena de Arqueología/Editorial Andrés Bello.

BERENGUER, J. & J. MARTÍNEZ 1986. El río Loa, el arte rupestre de Taira y el mito de Yakana. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 1:79–99.

BERGH, S. & J. JENNINGS 2013. The History of Inquiry into the Wari and their Arts. En *Wari. Lords of the Ancient Andes*, S. Bergh, ed., pp. 5-30. Cleveland: The Cleveland Museum of Art-Thames and Hudson.

BERMANN, M. 1997. Domestic Life and Vertical Integration in the Tiwanaku Heartland. *Latin American Antiquity* 8 (2), 93-112.

BERMANN, M. 2003. The Archaeology of Households in Lukurmata. En *Tiwanaku and its Hinterland. Archaeology and Paleoeology of an Andean Civilization: Urban and Rural Archaeology*, A. Kolata, ed., vol. 2, pp. 327-340. Washington D.C: Smithsonian Institution Press.

BETANZOS, J. 1964 [1551]. *Suma y narración de los Incas*. Crónicas peruanas de interés indígena, F. Esteve (ed.). Madrid: Biblioteca de Autores Españoles 92.

BLOM, D., B. HALLGRIMSSON, L. KENG, M. LOZADA & J. BUIKSTRA 1998. Tiwanaku colonization: bioarchaeological implications for migration in the Moquegua Valley, Perú. *World Archaeology* 30 (2): 238-261.

BLOM, D., J. JANUSEK & J. BUIKSTRA 2003. A Reevaluation of Human Remains from Tiwanaku. En *Tiwanaku and its Hinterland. Archaeology and Paleoeology of an Andean Civilization: Urban and Rural Archaeology*, A. Kolata, ed., vol. 2, pp. 435-448. Washington D.C: Smithsonian Institution Press.

BOUYSSSE-CASSAGNE, T. 1987. *La identidad aymara, aproximación histórica (siglo XV, siglo XVI)*. La Paz: Hisbol-IFEA.

BOUYSSSE-CASSAGNE, T. 1988. *Lluvias y cenizas. Dos Pachacuti en la historia*. La Paz: Hisbol.

BROWMAN, D. 1980. Tiwanaku Expansion and Altiplano Economic Patterns. *Estudios Arqueológicos* 5:107-120.

BURGER, R. 1992. *Chavín and the Origins of Andean Civilization*. Nueva York: Thames and Hudson.

BURKHOLDER, J. 1997. Tiwanaku and the Anatomy of Time: A Ceramic Chronology from the Iwawi Site, Department of La Paz, Bolivia. Tesis para optar al grado de Doctor, Departamento de Antropología, Universidad de Binghamton.

CASTELNAU, F. 1851. *Expedition dans les parties centrales de l'Amérique du Sud*. París: Chez P. Bertrand Libraire-Éditeur.

CASTILLO, L., 2013. Looking at the Wari Empire from the Outside. En *Wari. Lords of the Ancient Andes*, S. Bergh, ed., pp. 47-61. Cleveland: The Cleveland Museum of Art-Thames and Hudson.

CIEZA DE LEÓN, P. 1996 [1553] *Crónica del Perú*. Colección Clásicos Peruanos, F. Cantú ed. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima: Academia Nacional de la Historia

CHAMUSSY, V. 2012. Empleo de las armas arrojadas del área centro-andina: ¿armas de caza o de guerra?. *Arqueología y Sociedad* 24: 43-86.

CHÁVEZ, S. 1992. *The Conventionalized Rules in Pucara Pottery Technology and Iconography: Implications for Socio-Political Development in the Northern Lake Titicaca Basin*. Tesis para optar al grado de Doctor, Departamento de Antropología, Universidad de Michigan.

CHÁVEZ, S. 2004. The Yaya-Mama Religious Tradition as an Antecedent of Tiwanaku. En *Tiwanaku: Ancestors of the Inca*, M. Young-Sánchez, ed., pp. 70-95. Denver-Lincoln: Denver Art Museum-University of Nebraska Press.

CHÁVEZ, S. 2018. Identification, Definition, and Continuities of the Yaya-Mama Religious Tradition in the Titicaca Basin. En *Images in Action. The southern Andean Iconographic Series*, W. Isbell, M. Uribe, A. Tiballi y E. Zegarra, eds., pp. 17-49. Los Ángeles: UCLA Cotsen Institute of Archaeology Press.



- CLADOS, C. 2009. New Perspectives on Tiwanaku Iconography. En *Tiwanaku: Papers from the 2005 Mayer Center Symposium at the Denver Art Museum*, M.Young-Sánchez ed., pp. 101-114. Denver: Denver Art Museum.
- COBO, B. 1956 [1653]. *Historia del Nuevo Mundo*. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles 92.
- CONKLIN, W. 1983. Pucara and Tiahuanako Tapestry: Time and Style in a Highland Weaving Tradition. *Nawpa Pacha* 21: 1-44.
- CONKLIN, W. 1987. Geometría mítica de la Sierra Sur Andina. *Chungara* 18: 145-161.
- CONKLIN, W. 2009. The Iconic Dimension in Tiwanaku Art. En *Tiwanaku: Papers from the 2005 Mayer Center Symposium at the Denver Art Museum*, M.Young-Sánchez ed., pp. 115-131. Denver: Denver Art Museum.
- COOK, A. 1983. Aspects of state ideology in Huari and Tiwanaku iconography: The Central Deity and the Sacrificer. En *Investigations of the Andean Past: Papers from the First Annual Northeast Conference on Andean Archaeology and Ethnohistory*, D. Sandweiss, ed., pp. 161-185. Ithaca: Cornell Latin American Studies Program.
- COOK, A. 1987. The Middle Horizon Ceramic Offerings from Conchopata. *Nawpa Pacha* 22/23:49-90.
- COOK, A. 1994. *Wari y Tiwanaku: Entre el estilo y la imagen*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- COOK, A. 2013. The coming of the Staff Deity. En *Wari. Lords of the Ancient Andes*, S. Bergh, ed., pp. 103-121. Cleveland: The Cleveland Museum of Art-Thames and Hudson.
- CORNEJO, L., J. BERENGUER, C. SINCLAIRE & F. GALLARDO 1996. *Nasca. Vida y muerte en el desierto*. Santiago: Catálogo de exhibición del Museo Chileno de Arte Precolombino.
- COSTA, A. 2015. La ciencia y el premio nacional de la cultura. *Chachapuma* 8: 13-22.
- COUTURE, N. 1993. Excavations at Mollo Kontu, Tiwanaku. Tesis para optar al grado de Magíster, Departamento de Antropología, Universidad de Chicago.

COUTURE, N. 2003. Ritual, Monumentalism, and Residence at Mollo Kontu, Tiwanaku. En *Tiwanaku and its Hinterland. Archaeology and Paleoecology of an Andean Civilization: Urban and Rural Archaeology*, A. Kolata, ed., vol. 2, pp. 202-225. Washington D.C: Smithsonian Institution Press.

COUTURE, N. 2004. Monumental Space, Courtly Style, and Elite Life at Tiwanaku. En *Tiwanaku: Ancestors of the Inca*, M. Young-Sánchez, ed., pp. 126–149. Denver-Lincoln: Denver Art Museum-University of Nebraska Press.

COUTURE, N. & K. SAMPECK 2003. Putuni. A History of Palace Architecture at Tiwanaku. En *Tiwanaku and its Hinterland. Archaeology and Paleoecology of an Andean Civilization: Urban and Rural Archaeology*, A. Kolata, ed., vol. 2, pp. 226-263. Washington D.C: Smithsonian Institution Press.

CRÉQUI-MONTFORT, G. 1904. Fouilles de la mission scientifique Française à Tiahuanaco. Ses recherches archéologiques et ethnographiques en Bolivie, au Chile et dans la République Argentine. *Proceedings of the 14th International Congress of Americanists*, Stuttgart, pp- 531-550.

CUMMINS, T. 2007. Queros, aquillas, uncus, and chulpas: The composition of Inka artistic expression and power. En *Variations in the expression of Inka power*, R. Burger, C. Morris & R. Matos, Eds., pp. 267-311. Washington DC: Dumbarton Oaks, Harvard University press.

DE LA PEÑA, G. 1992. Las movilizaciones rurales en América Latina desde c. 1920. En *Historia de América Latina*, L. Bethell ed., pp. 193-278, Barcelona: Editorial Crítica.

DEMAREST, A. 1981. *Viracocha: The Nature and Antiquity of the Andean High God*. Monographs of the Peabody Museum 6. Cambridge: Peabody Museum Press.

DONNAN, C., & D. MCCLELLAND 1999. *Moche Fineline Painting. Its Evolution and its Artists*. Los Ángeles: UCLA.

D'ORBIGNY, A. 2002 [1826-33]. *Viaje a la América Meridional*. La Paz: IFEA, Plural Editores.

ELIADE, M. 2013 [1960]. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.

ESCALANTE, J. 2003. Residential Architecture in La K'araña. En *Tiwanaku and its Hinterland. Archaeology and Paleoecology of an Andean Civilization: Urban and Rural Archaeology*, A. Kolata, ed., vol. 2, pp. 316-326. Washington D.C: Smithsonian Institution Press.

GARCILASO DE LA VEGA, EL INCA [1609] 1976. *Comentarios reales de los Incas*. 2 vols. Edición de A. Miró Quesada. Caracas; Fundación Biblioteca Ayacucho.

GLOWACKI, M. 2013. Shattered Ceramics and Offerings. En *Wari. Lords of the Ancient Andes*, S. Bergh, ed., pp. 145-158. Cleveland: The Cleveland Museum of Art-Thames and Hudson.

GOLDSTEIN, P. 1993. Tiwanaku Temples and State Expansion: a Tiwanaku Sunken-Court Temple in Moquegua, Perú. *Latin American Antiquity* 4 (1): 22-47.

GOLDSTEIN, P. 2013. Tiwanaku and Wari State Expansion: demographic and Outpost Colonization compared. En *Visions of Tiwanaku*, A. Vranich y C. Stanish eds., pp. 41-63. Los Angeles: The Cotsen Institute of Archaeology Press.

GOLDSTEIN, P. 2015. Multiethnicity, Pluralism, and Migration in the South Central Andes: An Alternate Path to State Expansión. *Proceedings of the National Academy of Sciences* 112 (30): 9202-9209.

GOLDSTEIN, P. 2018. Gods and Goddesses in Diaspora. Gener Patriarchy, and Resistance in Tiwanaku Ceramic Iconography. En *Images in Action. Th southern Andean Iconographic Series*, W. Isbell, M. Uribe, A. Tiballi y E. Zegarra, eds., pp. 275-304. Los Ángeles: UCLA Cotsen Institute of Archaeology Press.

GOLDSTEIN, P. & B. OWEN 2001. Tiwanaku en Moquegua: las colonias altiplánicas. *Boletín de Arqueología Pontificia Universidad Católica del Perú* 5: 139-168.

GONZÁLEZ, A. & M. BALDINI 1991. Función y significado de un ceramio de la cultura La Aguada: ensayo de interpretación. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 5: 23-52.

GUENGERICH, A. & J. JANUSEK 2021. The Suñawa Monolith and a Genre of Extended-Arm Sculptures at Tiwanaku, Bolivia. *Ñawpa Pacha* 41(1): 12-46.

HAENKE, T. 1942 [1793] *Descripción del Reyno de Chile*. Santiago: Editorial Nascimento.

HAEBERLI, J. 2018. Front-Face Deity Motifs and Themes in the Southern Andean Iconographic Series. En *Images in Action. The southern Andean Iconographic Series*, W. Isbell, M. Uribe, A. Tiballi y E. Zegarra, eds., pp. 143-206. Los Ángeles: UCLA Cotsen Institute of Archaeology Press.

HORTA, H., M. PAULINYI, B. SANTANDER, & J. ECHEVERRÍA 2020. Una nueva faceta para El Sacrificador. Estudio multidisciplinario de tubos de huesos con iconografía Tiwanaku excavados en San Pedro de Atacama, Chile (500-1000 d. C.). *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 25 (2): 97-126.

HODDER, I. 1982. *Symbols in Action: Ethnoarchaeological Studies of Material Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.

HODDER, I. 1988. *Interpretación en Arqueología*. Barcelona: Editorial Crítica.

HORTA, H. 2012. El estilo Circumpuneño en el arte de la parafernalia alucinógena prehispánica (Atacama y noroeste argentino). *Estudios Atacameños* 43: 5-34.

HORTA, H. 2014. Lo propio y lo ajeno. Definición del estilo San Pedro en la parafernalia alucinógena de los oasis del salar de Atacama. *Chungara* 46 (4): 559-583.

HORTA, H. & M. Paulinyi 2023. Develando la identidad chamánica del Sacrificador tiahuanacota en la iconografía Centro-sur andina (400-1000 d.C.). *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 28 (1): 247-273.

INWARDS, R. 1884. *The Temple of the Andes*. Londres: Printed for the autor by Vincent Brooks, Day & son.

ISELL, W. 1983. 1983. Shared Ideology and Paralell Political Development: Huari and Tiwanaku. En *Investigations of the Andean Past: Papers from the First Annual Northeast Conference on Andean Archaeology and Ethnohistory*, D. Sandweiss, ed., pp. 86-208. Ithaca: Cornell Latin American Studies Program.

ISBELL, W. 2018. Ayacucho and the Staff God Pantheon: Wari, Tiwanaku, and the Late SAIS Era. En *Images in Action. Th southern Andean Iconographic Series*, W. Isbell, M. Uribe, A. Tiballi y E. Zegarra, eds., pp. 423-478. Los Ángeles: UCLA Cotsen Institute of Archaeology Press.

ISBELL, W. & A. COOK 1987. Ideological Origins of an Andean Conquest State. *Archaeology* 40 (4): 27-33.

ISBELL, W. & M. YOUNG-SÁNCHEZ 2013. Wari's Andean Legacy. En *Wari. Lords of the Ancient Andes*, S. Bergh, ed., pp. 251-268. Cleveland: The Cleveland Museum of Art-Thames and Hudson.

JANUSEK, J. 2003. The Changing Face of Tiwanaku Residential Life. En *Tiwanaku and its Hinterland. Archaeology and Paleoecology of an Andean Civilization: Urban and Rural Archaeology*, A. Kolata, ed., vol. 2, pp. 264-294. Washington D.C: Smithsonian Institution Press.

JANUSEK, J. 2004a. *Identity and Power in the Andes: Tiwanaku Cities through Time*. Nueva York: Routledge.

JANUSEK, J. 2004b. Tiwanaku and Its Precursors: Recent Research and Emerging Perspectives. *Journal or Archaeological Research* 12 (1): 121-183.

JANUSEK, J. 2005. Patios hundidos, encuentros rituales y auge de Tiwanaku como centro religioso panregional. *Boletín de Arqueología Pontificia Universidad Católica del Perú* 9: 161-184.

JANUSEK, J. 2006. The Changing 'Nature' of Tiwanaku Religion and the Rise of an Andean State. *World Archaeology* 38 (3): 469-492.

JANUSEK, J. 2008. *Ancient Tiwanaku*. Nueva York: Cambridge University Press.

JANUSEK, J., P. WILLIAMS, M. GOLITKO & C. LÉMUZ 2013. Building Taypikala: Telluric Transformations in the Lithic Production of Tiwanaku. En *Mining and Quarrying in the Ancient Andes. Sociopolitical, Economic and Symbolic Dimensions*, N. Tripcevich & K. Vaughn eds., pp. 65-97. Nueva York: Springer.

JANUSEK, J., & A.OHNSTAD 2018. Stone Steale of the Southern Basin. A Stylistic Chronology of Ancestral Personages. En *Images in Action. Th southern Andean Iconographic Series*, W. Isbell, M. Uribe, A. Tiballi y E. Zegarra, eds., pp. 79-106. Los Ángeles: UCLA Cotsen Institute of Archaeology Press.

KLEIN, H. 1992. Bolivia, desde la guerra el Pacífico hasta la guerra del Chaco, 1880-1932. En *Historia de América Latina*, L. Bethell ed., pp. 204-233. Barcelona: Editorial Crítica.

KNIGHT, V. 2013. *Iconographic Method in New World Prehistory*. Nueva York: Cambridge University Press.

KNOBLOCH, P. 2000. Wari Ritual Power at Conchopata: an Interpretation of Anadenanthera Colubrina Iconography. *Latin American Antiquity* 11 (4): 387-402.

KNOBLOCH, P. 2013. Archives in Clay: The Styles and Storie of Wari Ceramic Artists. En *Wari. Lords of the Ancient Andes*, S. Bergh, ed., pp. 122-144. Cleveland: The Cleveland Museum of Art-Thames and Hudson.

KNUDSON, K. 2007. La influencia de Tiwanaku en San Pedro de Atacama: Una investigación utilizando el análisis de isótopos de estroncio. *Estudios Atacameños* 33: 7-24.

KOLATA, A. 1983. The South Andes. En *Ancient South Americans*, J. Jennings ed., pp. 241-285. San Francisco: W.H. Freeman.

KOLATA, A. 1985. El papel de la agricultura intensiva en la economía política del Estado de Tiwanaku. *Diálogo Andino* 4: 11-38.

KOLATA, A. 1986. The Agricultural Foundations of the Tiwanaku State: A View from the Heartland. *American Antiquity* 51 (4): 748-762.

KOLATA, A. 1991. The technology and Organization of Agricultural Production in the Tiwanaku State. *Latin American Antiquity* 2 (2): 99-125.

KOLATA, A. 1992. Economy, Ideology, and Imperialism in the South-Central Andes. En *Ideology and Pre-Columbian Civilizations*, A. Demarest & G. Conrad eds., pp. 66-85. Santa Fe: School of American Research Press.

- KOLATA, A. 1993. *The Tiwanaku. Portrait of an Andean Civilization*. Cambridge: Blackwell Publishers.
- KOLATA, A. 1993b. Understanding Tiwanaku: Conquest, Colonization, and Clientage in the South Central Andes. En *Latin American Horizons*, D. Rice, ed., pp. 193-224. Washington, DC: Dumbarton Oaks.
- KOLATA, A. 2004. The Flow of Cosmic Power: Religion, Ritual, and the People of Tiwanaku. En *Tiwanaku: Ancestors of the Inca*, M. Young-Sánchez, ed., pp. 39-113. Denver-Lincoln: Denver Art Museum-University of Nebraska Press.
- KOLATA, A. & C. PONCE 1992. Tiwanaku: the City at the Center. En *The Ancient Americas: Art from Sacred Landscape*, R. Townsend ed., pp. 317-333. Nueva York: Prestel Publishing.
- KORPISAARI, A., J. SAGÁRNAGA, J. VILLANUEVA & T. PATIÑO 2012. Los depósitos de ofrendas tiwanakotas de la isla Pariti, lago Titicaca, Bolivia. *Chungara* 44 (2): 247-267.
- KORPISAARI, A. & M. PÄRSSINEN 2011. *Pariti: The Ceremonial Tiwanaku Pottery of an Island in Lake Titicaca*. Helsinki: Finnish Academy of Science and Letters.
- KUBLER, G. 1962. *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*. New Haven: Yale University Press.
- KUBLER, G. 1967. The Iconography of the Art of Teotihuacán. En *Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology* n°4. Washington, DC: Dumbarton Oaks.
- KUBLER, G. 1969. Studies in Classic Maya Iconography. En *Memoirs of the Connecticut Academy of Arts and Sciences* n°18. New Haven: Connecticut Academy of Arts and Sciences.
- LANNING, E. 1967. *Perú before the Incas*. Englewood Cliffs: Prentice Hall.
- LARCO, R. 1948. *Cronología Arqueológica del Norte del Perú*. Buenos Aires: Sociedad Geográfica Americana.

LÉVI-STRAUSS, C. 1963. Totemism. Translated by Rodney Needham. Boston, MA: Beacon Press.

LIZÁRRAGA, R. 1909 [1606]. *Breve descripción de toda la tierra de Perú, Tucumán, Río de la Plata y Chile*. En Nueva Biblioteca de Autores Españoles, N° 15, Historiadores de Indias. Madrid: Serrano y Sanz.

LLAGOSTERA, A. 1995. Art in the Snuff Trays of the San Pedro de Atacama (Northern Chile). En *Andean Art: Visual expression and its relations to Andean Beliefs and Values*, P. Dransart ed., pp. 51-77. Londres: Worldwide Archaeology Series.

LLAGOSTERA, A. 2006. Contextualización e iconografía de las tabletas psicotrópicas Tiwanaku de San Pedro de Atacama. *Chungara* 38 (1): 83-111.

LLAGOSTERA, A. 2016. *Tabletas de San Pedro de Atacama: Arte y Shamanismo*. Antofagasta: Universidad Católica del Norte.

LÓPEZ-AUSTIN, A., & L. LÓPEZ-LUJÁN 2009. The Mexica in Tula and Tula in México-Tenochtitlán. En *The Art of Urbanism. How Mesoamerican Kingdoms Represented Themselves in Architecture and Imagery*, W. Fash y L. López-Luján eds., pp. 385-422. Washington D.C: Dumbarton Oaks.

LOZA, C. 2008. Una fiera de piedra Tiwanaku, fallido símbolo de la nación boliviana. *Estudios Atacameños* 36: 93-115.

LUMBRERAS, G. 1974. *The peoples and cultures of the ancient Perú*. Washington D.C.: Smithsonian Institution Press.

LUMBRERAS, G. 1975. Las fundaciones de Huamanga: hacia una prehistoria de Ayacucho. Lima: Editorial Nueva Educación.

LUMBRERAS, G. 1987-1988. El estudio arqueológico del Estado. *Gaceta Arqueológica Andina* 16: 3-5.

MAKOWSKI, K. 2001b. El panteón de Tiahuanaco y las deidades con báculos. En *Los Dioses del Antiguo Perú*, K. Makowski ed., pp. 67-107. Lima: Banco de Crédito.



MAKOWSKI, K. 2001c. Los personajes frontales de báculos en la iconografía Tiahuanaco y Huari: ¿tema o convención?. *Boletín de Arqueología Pontificia Universidad Católica del Perú* 5: 337-373.

MAKOWSKI, K. 2009. Royal Statues, Staff Gods, and the Religious Ideology of the Prehistoric State of Tiwanaku. En *Tiwanaku: Papers from the 2005 Mayer Center Symposium at the Denver Art Museum*, M. Young-Sánchez ed., pp. 133-164. Denver: Denver Art Museum.

MENZEL, D. 1964. Style and Time in the Middle Horizon. *Ñawpa Pacha* 2: 1-105.

MENZEL, D. 1967. Late Ica figurines in the Uhle collection. *Ñawpa Pacha* 5: 15-38.

MENZEL, D. 1968. La cultura Huari. En *Las Grandes Civilizaciones del Antiguo Perú. Tomo VI (184-197)*. Lima: Compañía de Seguros Peruano-Suiza S.A.

METRAUX, A. 1963, "Warfare, cannibalism and human trophies". En *. of South American Indians*, J. Steward (ed.), vol 5, pp. 383-409. Nueva York: Cooper Square Publishers.

MIDDENDORF, E. 1973 [1893-1895]. *Perú. Observaciones y estudios del país y sus habitantes durante una permanencia de 25 años. Tomo II*. Lima: La Costa.

MICHEL, M. 2000. *El Señorío prehispánico de Carangas*. Publicación Digital Saberes Bolivianos.

MITRE, B. 1879. *Las Ruinas de Tiahuanaco*. Buenos Aires: Editorial el Cardo.

MUJICA, E. 1985. Altiplano-Coast Relationships in the South-Central Andes: From Indirect to Direct Complementarity. En *Andean Ecology and Civilization*, S. Masuda, I. Shimada & C. Morris eds., pp. 103-140. Tokyo: University of Tokyo Press.

MUSÉE DU QUAI BRANLY. <https://www.quaibrantly.fr/es/explora-colecciones/base/Work/action/show/notice/942502-bas-relief-en-pierre>. Fecha última consulta: 30 de Diciembre de 2023.

NADAILLAC, M. 1939 [1883]. La Prehistoria de Tuahuanacu. En *Tiahuanacu: Antología de los principales escritos de los cronistas coloniales, americanistas e*

*historiadores Bolivianos*, G. Ortrero, ed., vol. 2, pp. 67-76. La Paz: *Biblioteca Boliviana*, Imprenta Artística.

NASH, D. 2013. The Art of Feasting: Building an Empire with Food and Drink. En *Wari. Lords of the Ancient Andes*, S. Bergh, ed., pp. 82-99. Cleveland: The Cleveland Museum of Art-Thames and Hudson

NIEMEYER, H., D. SALAZAR, H. HORTA & F. PEÑA-GÓMEZ 2015. New Insights into the Tiwanaku Style of Snuff Trays from San Pedro de Atacama, Northern Chile. *Latin American Antiquity* 26 (1): 120-136.

NÚÑEZ, L. & T. DILLEHAY 1979. *Movilidad giratoria, armonía social y desarrollo en los Andes meridionales: patrones de tráfico e interacción económica*. Antofagasta: Universidad del Norte.

ORTLOFF, C. & A. KOLATA 1993. Climate and collapse Agroecological perspectives on the decline of the Tiwanaku state. *Journal of Archaeological Science* 20: 195-221.

PANOFSKY, E. 1955. *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial.

PANOFSKY, E. 1972. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial.

PARSONS, J. 1968. An estimate of size and population for Middle Horizon Tiahuanaco, Bolivia. *American Antiquity* 33(2): 243-245.

PENTLAND, J. 1827. *Informe sobre Bolivia*. Potosí: Impreso en la Casa de Moneda.

PONCE, C. 1948. *Cerámica Tiwanakota. Vasos con decoración prosopomorfa*. Buenos Aires: EMECÉ.

PONCE, C. 1957. *Arqueología Boliviana*. La Paz: Biblioteca Paceña-Alcaldía Municipal.

PONCE, C. 1969. *Tunupa y Ekako. Estudio arqueológico acerca de las efigies precolombinas de dorso adunco*. La Paz: Academia Nacional de Ciencias de Bolivia.

- PONCE, C. 1971. Examen arqueológico de las ruinas precolombinas de Pumapunku. En *Procedencia de las areniscas utilizadas en el Templo precolombino de Pumapunku*. La Paz: Academia Nacional de Ciencias.
- PONCE, C. 1980. *Panorama de la Arqueología Boliviana*. La Paz: Librería Editorial Juventud.
- PONCE, C. 1981. *Tiwanaku: Espacio, Tiempo y Cultura. Ensayo de síntesis arqueológica*. La Paz: Los Amigos del Libro.
- PONCE, C. 1990. *Descripción sumaria del Templete Semisubterráneo de Tiwanaku*. La Paz: Juventud.
- PONCE, C. 2000. Tiwanaku en breve resumen. *Revista Anti* 1 (3): 25-62.
- POSNANSKY, A. 1914. *Una metrópoli prehistórica en la América del sud*. Berlín: Editor, Dietrich Reimer (Ernest Vohsen).
- POSNANSKY, A. 1945. *Tihuanacu: la cuna del hombre americano*. Nueva York: J.J. Augustin.
- PROTZEN, J. & S. NAIR. 2013. *The Stones of Tiahuanaco. A Study of Architecture and Construction*. Los Ángeles: Cotsen Institute of Archaeology Press, University of California.
- RIVERA, C. 2003. Ch'iji Jawira. A Case of Ceramic Specialization in the Tiwanaku Urban Periphery. En *Tiwanaku and its Hinterland. Archaeology and Paleoecology of an Andean Civilization: Urban and Rural Archaeology*, A. Kolata, ed., vol. 2, pp. 296-315. Washington D.C: Smithsonian Institution Press.
- REINHARD, J. 1990. Tiahuanaco, Sacred Center of the Andes. En *The Cultural Guide of Bolivia*, P. McFarren ed., pp. 151-181. La Paz: Fundación Cultural Quipus.
- REINHARD, J. 1991. Tiwanaku: Ensayo sobre su cosmovisión. *Revista Pumapunku* 1(2): 8-66.
- REINHARD, J. 2012. Las Montañas Sagradas y las Culturas Preincaicas de los Andes. En *América: Tierras de Montañas y Volcanes. Huellas de la Arqueología*, M. Chávez, S.

Iwaniszewski, & R. Cabrera eds., pp. 51-71. México D.F.: Instituto Nacional de Antropología y Historia (INAH).

RIVERO, M. & J. TSCHUDI 1851. *Antigüedades Peruanas*. Viena: Imprenta Imperial de la Corte y del Estado.

ROWE, J. 1946. Inka Culture at the Time of the Spanish Conquest. En *Handbook of South American Indians*, J. Steward (ed.), vol. 2, pp. 292-330. Nueva York: Cooper Square Publishers.

ROWE, J. 1954. Max Uhle, 1856-1944. A memoir of the Father of Peruvian Archaeology. En *University of California Publications in American Archaeology and Ethnology* 46 (1), pp. 1-134. Los Ángeles: University of California Press.

ROWE, J. 1960. The Origins of Creator Worship among the Incas. En *Culture in History: Essays in Honor of Paul Radin*, S. Diamond, ed., pp. 408-429. Nueva York: Columbia University Press.

ROWE, J. 1962. *Chavín Art: An Inquiry into Its Form and Meaning*. Nueva York: Museum of Primitive Art.

ROWE, J. & C. BRANDEL 1969-1970. Pucara Style Pottery Designs. *Ñawpa Pacha* 7/8: 1-16.

RYDÉN, S. 1947. *Archaeological Research in the Highlands of Bolivia*. Gotemburgo: Elanders Boktryckeri Aktiebolag.

RYDÉN, S. 1959. Andean excavations 1: The Tiahuanaco era east of Lake Titicaca. Estocolmo: Statens Etnografiska Museums Monograph.

SAGÁRNAGA, J. 2007a. Máscaras y Culto en Tiwanaku. *Chachapuma* 1: 31-51.

SAGÁRNAGA, J. 2007b. Investigaciones arqueológicas en Pariti (Bolivia). *Anales del Museo de América* 12: 67-88.

SAGÁRNAGA, J. 2008. Alianza y Ritualidad en Tiwanaku: Las Vasijas pares de Pariti. *Chachapuma* 4: 5-25.

SAGÁRNAGA, J. 2015. Pasión compartida: mis lazos con don Charly. *Chachapuma* 8: 4-12.

SAGÁRNAGA, J. & A. KORPISAARI 2007. Hallazgos en la isla de Pariti echan nuevas luces sobre los "chachapumas" tiwanakotas. *Chachapuma* 2: 6-28.

SAHAGÚN, B. 2000 [1567]. *Historia general de las cosas de nueva España*. México D.F: CONACULTA.

SCHÁVELZON, D. 1996. Arthur Posnansky y la arqueología boliviana: una bibliografía. *Beitrag Zur Allgemeinen Und Vergleichenden Archaologie* 16: 335-358.

SMITH, S. 2011. Generative Landscapes: The Step Mountain Motif in Tiwanaku Iconography. *Ancient America* 12: 1-69.

SQUIER, G. 1877. *Peru: Incidents of Travel and Exploration in the Land of the Incas*. Nueva York: Harper & Brothers.

STONE, R. 2011. The Jaguar Within: Shamanic Trance. En *Ancient Central and South American Art*. Austin: University of Texas Press.

STONE, R. 2012. *Art of the Andes from Chavín to Inca*. Nueva York: Thames and Hudson Ltd.

STONE, R. 2023. Representations of the san Pedro (*Trichocereus spp.*) cactus flores and the *Anadenanthera colubrina* plant in Wari textiles and Tiwanaku art. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 28 (1): 221-246.

STOVEL, E. 2002. The importance of being Atacameño: Political identity and mortuary ceramics in northern Chile. Tesis para optar al grado de Doctor, Departamento de Antropología, Universidad de Binghamton.

STÜBEL, A. & M. UHLE 1892. Die Ruinenstätte von Tiahuanaco in Hochlande des Alten Peru: Eine kulturgeschichtliche Studie aufgrund selbständiger Aufnahmen. Leipzig: Verlag von Karl W. Hiersemann.

TELLO, J. [1931] 1970. Las ruinas de Huari. En *100 años de arqueología en el Perú*, R. Ravines, ed., pp. 517-525. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

- TORRES, C. 1984a. Tabletas para alucinógenos de San Pedro de Atacama: estilo e iconografía. En *Tesoros de San Pedro de Atacama*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- TORRES, C. 1984b. Iconografía de las tabletas para inhalar sustancias psicoactivas de la zona de San Pedro de Atacama, norte de Chile. *Estudios Atacameños* 7: 178-195.
- TORRES, C. 1985. Estilo e iconografía Tiwanaku en las tabletas para inhalar sustancias psicoactivas. *Diálogo Andino* 4: 223-245.
- TORRES, C. 2001. Iconografía Tiwanaku en la parafernalia inhalatoria. Huari y Tiwanaku: modelos versus evidencias. *Boletín de Arqueología Pontificia Universidad Católica del Perú* 5: 247-454.
- TORRES, C. 2004. Imágenes legibles: la iconografía Tiwanaku como significante. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 9: 55-73.
- TORRES, C. 2018. Visionary Plants and SAIS Iconography in San Pedro de Atacama and Tiahuanaco. En *Images in Action. The southern Andean Iconographic Series*, W. Isbell, M. Uribe, A. Tiballi y E. Zegarra, eds., pp. 333-370. Los Ángeles: UCLA Cotsen Institute of Archaeology Press.
- TORRES, C. & W. CONKLIN 1995. Exploring the San Pedro de Atacama/Tihuanaku Relationship. En *Andean Art: Visual Expression and his Relation to Andean Beliefs and Values, Worldwide Archaeology Series*, P. Dransart ed., vol. 13, pp. 78-108. Aldershot: Avebury Press.
- TORRES, C. & D. TORRES 2014. Un Análisis Iconográfico de la Estela Ponce, Tiwanaku, Bolivia. *Art Sensorium* 1 (1): 49-74.
- TORRES-ROUFF, C. 2002. Cranial vault modification and ethnicity in Middle Horizon San Pedro de Atacama, Chile. *Current Anthropology* 43: 163-171.
- TRIGO, D. 2019. El decapitador con turbante de serpiente de la iconografía Tiwanaku: Desarrollo, aparición y significados de un decapitador Katari. *Arqueología Boliviana* 5: 93-111.

- UHLE, M. 1900. La antigua civilización peruana. *Boletín de la Sociedad Geográfica de Sucre* 2 (20): 109-116.
- UHLE, M. 1991 [1903]. *Pachacamac: a reprint of the 1903 edition*. Philadelphia: University Museum of Archaeology and Anthropology-University of Pennsylvania.
- UHLE, M. 1902. Types of culture in Perú. *American Anthropologist* 4: 753-759.
- UHLE, M. 1907. La estólica en el Perú. *Revista Histórica* (2): 118-128.
- UHLE, M. 1909. Peruvian Throwing-Sticks. *American Anthropologist* 11 (4): 624-662.
- UHLE, M. 1912. Los orígenes de los incas. En *Actas del XVII Congreso Internacional de Americanistas en Buenos Aires*, R. Lehmann-Nitsche ed., pp. 302-347.
- URIBE, M. 2004. Acerca de la cerámica Tiwanaku y una vasija del valle de Azapa (Arica, Norte Grande de Chile). *Estudios Atacameños* 27: 77-101.
- URIBE, M. & C. AGÜERO 2001. Alfarería, textiles y la integración del Norte Grande de Chile a Tiwanaku. *Boletín de Arqueología Pontificia Universidad Católica del Perú* 5: 397-426.
- URIBE, M. & C. AGÜERO 2004. Iconografía, alfarería y textilería Tiwanaku: elementos para una revisión del Período Medio en el Norte Grande de Chile. *Chungará* 36: 1055-1068.
- VALCÁRCEL, L. 1959. Símbolos mágico-religiosos en la cultura andina. *Revista del Museo Nacional* 28: 3-18.
- VILLANUEVA, J. 2015. Aves doradas, plantas plumarias y ojos alados. Vías para interpretar la iconografía aviaria en Tiwanaku. En *Rebelión de los objetos: Arte plumario. Anales de la Reunión Anual de Etnología XXIX*, pp. 233-249. La Paz: MUSEF.
- VILLANUEVA, J. & A. KORPISAARI 2013. La cerámica Tiwanaku de la isla Pariti como recipiente: performances y narrativas. *Estudios Atacameños* 46: 83-108.

VÁZQUEZ DE ESPINOSA, A. 1848 [1620]. *Compendio y descripción de las Indias Occidentales*. En Smithsonian Miscellaneous Collections, vol. 108, transcrito del manuscrito original por C. Upson Clark. Washington DC: Smithsonian Institute.

VIVANTE, A. 1963. Representación del friso de la Puerta del Sol de Tiahuanaco (Bolivia). *Notas del Museo de La Plata* 20: 125-140.

WIENER, C. 1993 [1880] Expedición científica francesa al Perú y Bolivia. En *Arqueología Peruana: Precursores*. Lima: Casa de la Cultura del Perú. Reimpresión del Instituto Francés de Estudios Andinos y la Universidad Nacional Mayor de San Marcos

WITHEHEAD, L. 1992. Bolivia, 1930-c. 1990. En *Historia de América Latina*, L. Bethell ed., pp. 105-166, Barcelona: Editorial Crítica.

YACOVLEFF, E. 1932. La deidad primitiva de los nasca. *Revista del Museo Nacional* 1(2): 103-161.

YOUNG-SANCHEZ, M. 2004a. Introduction. En *Tiwanaku: Ancestors of the Inca*, M. Young-Sánchez, ed., pp. 10-23. Denver-Lincoln: Denver Art Museum-University of Nebraska Press.

YOUNG-SANCHEZ, M. 2004b. The Art of Tiwanaku. En *Tiwanaku: Ancestors of the Inca*, M. Young-Sánchez, ed., pp. 24-69. Denver-Lincoln: Denver Art Museum-University of Nebraska Press.

ZUIDEMA, T. 2009. Tiwanaku Iconography and the Calendar. En *Tiwanaku: Papers from the 2005 Mayer Center Symposium at the Denver Art Museum*, M. Young-Sánchez ed., pp. 83-100. Denver: Denver Art Museum.