

FERNANDO LLOSA PORRAS

# SECHIN

MONUMENTO MITO





DEDICATORIA

*A Nathalie de Salzmann de Etievan y Dorothea M. Dooling  
- Maestras y amigas - con intemporal afecto.*



# SECHIN

MONUMENTO - MITO





*Lámina 1: Monolito solsticial del muro lateral este del Templo cuadrangular de Sechín. Cabeza solar con incisión que convierte la parte superior del perfil humano en el de un delfín. La boca abierta ríe, mostrando 7 dientes. Del ojo bajan 3 bandas. Este personaje equivale al "San Juan que ríe, San Juan que llora," los dos solsticios del simbolismo constructivo medieval europeo que alude a "la alabanza de la creación y el descenso de la misericordia divina". Foto: Ramón Mujica.*





Lámina II: Cara frontal del monolito Chavín, encontrado en el templo de Kuntur-wasi, San Pablo de Cajamarca. Alt. aprox. 1.85 m. Representa a Yu el Grande, héroe mítico fundador de la dinastía de los Xia o 1era dinastía histórica de la China antigua. Se dice que contuvo las aguas desbordadas y por este esfuerzo se convirtió en hemipléjico. Por esta razón, arrastraba una pierna y su marcha dio origen al legendario «paso de Yu». Se cuenta que su rostro era sombrío como las aguas, sus uñas deformadas, y que había nacido de un grano engullido por su madre. M. Granet. (Foto: A. Guillen).





*Lámina III: Cara posterior del monolito Chavín de Kuntur-wasí, San Pablo de Cajamarca. Muestra otro héroe mítico Che-nong, a quién se le atribuye la invención de la agricultura; tiene cabeza de buey y lleva en las manos un arado de punta. M. Granet. (Foto A. Guillen).*





*Lámina IV: Danzante con piernas cruzadas y bandas de energía hacia lo alto Muro este. Sechin. Foto A. Guillen.*



## FERNANDO LLOSA PORRAS O LA ARQUEOLOGÍA POLÉMICA

**E**l Perú prehispánico es un reto intelectual que exige de sus estudiosos revisiones permanentes. Como todo espacio cultural carente de escritura, es la arqueología la que tiene que fijar no solamente cronologías y medidas, pesos y ubicaciones, sino algo mucho más difícil y riesgoso: desentrañar significados.

En efecto, las numerosas sociedades que han poblado nuestro territorio a lo largo de más de quince mil años han dejado un formidable testimonio en la lítica y la textilería, en la metalurgia y la cerámica, en los diseños arquitectónicos y en los rituales funerarios. Contemporáneamente, la iconología y la iconografía, así como la simbólica y la historia comparada de las religiones, han acudido en ayuda del investigador enriqueciendo y facilitando su audaz búsqueda de interpretaciones a través de las variadísimas formas en que aquellas culturas vertieron su concepto de la existencia, de la naturaleza, de los sueños y de lo trascendente. Sin embargo, transitar ese camino ha sido una aventura preñada de dificultades debido al desdén que primó en nuestro medio por el estudio de las religiones de las sociedades antiguas, así como por la gravitación ejercida por el positivismo que penetró a las disciplinas científicas circunscribiendo el objeto de sus estudios a lo meramente tangible, a lo comprobable por los sentidos. Los excepcionales aportes de Erwin Panovsky en la iconografía del arte, el ordenamiento de los grandes temas de la historia de las religiones efectuado por Mircea Eliade, los incisivos estudios acerca de la alquimia y la arquitectura sagrada de Titus Burckhardt, los de Ananda Coomaraswamy acerca de la filosofía del arte oriental, los de Joseph Campbell sobre mitología, sólo para mencionar algunos pocos notables ejemplos, han transformado esas perspectivas revolucionando la manera de observar las culturas.

Entre nosotros ha sido muy lenta la asimilación de esos notables planteamientos siendo la literatura la que pioneramente empezó a abrir trocha en ese rico territorio cultural desde la década del setenta. A pesar de todo, el interés por los contenidos religiosos de nuestros monumentos ha ido atrayendo a un número cada vez más creciente de investigadores. No ha sido menos importante en este impulso el enraizamiento en nuestro país de escuelas de estudios y ejercicios tradicionales que han canalizado las grandes corrientes espirituales de otras latitudes, en particular de



Oriente, que, como en otras partes del mundo han aportado su formidable herencia religiosa sacudiendo el marasmo, el tedio y el sinsentido que anestesia al hombre de Occidente.

En la Lima inquieta y fecunda de los conocimientos que han circulado casi clandestinamente en los últimos cincuenta años emergió Fernando Llosa Porras como un gran incitador de vocaciones e investigaciones acerca de nuestro pasado. Sus amigos queremos creer que estuvo marcado desde su juventud para ellos pues tuvo la buena fortuna de frecuentar en el Perú y en España, por largos años, a su ilustre tío Raúl Porras Barrenechea que no sólo fue un excepcional historiador y un valeroso diplomático, sino un auténtico humanista. Aquel estudioso, que escribió el castellano como pocos y llegó a conocer el pasado del Perú como ninguno, acogió a su sobrino en el fragor de sus cultivadas y amenas conversaciones, en el silencioso estímulo trajín de su biblioteca y en la frecuente auscultación de los archivos. ¿Qué mayor estímulo podía hallar un joven cuyo destino era precisamente ahondar en los orígenes mismos de nuestras altas culturas?

En esta vertiente, el objeto de las indagaciones de Llosa Porras durante gran parte de su vida ha sido dos grandes patrimonios: Chavín y Sechín. Acerca del primero entregó estudios originales a las revistas **Huella 10** (1972) y artículos periodísticos en las décadas del sesenta y setenta. Acerca del segundo ha efectuado importantes avances en varias ocasiones: en **From stone to a new heaven** (1976); **Mito e Iconografía: notas para un estudio de Sechín** (1979); **Un libro grabado en piedra** (1981); **Sechín: monumento - mito** (1989); **La Biblia americana en el Perú** (1990); **Los juegos numéricos de Huamán Poma** (1992); y **Monumento al maíz** (1997). Pero son las páginas del presente libro las que constituyen su obra decisiva.

La tesis que este autor ha planteado desde hace varios años, y que hoy llega a su plena maduración es, por cierto, enormemente polémica: que la iconografía inscrita en los monolitos del muro frontal de Sechín es la descripción del mito cosmogónico de la separación inicial de dos mitades del huevo cósmico, cielo y tierra, que se halla también narrado en el **Popol - Vuh - El Libro del Consejo** preservado desde tiempos remotos por los maya - quiche tanto en su tradición oral como en el manuscrito de Utlatán - lo que hace en consideración de Llosa Porras que el Formativo mexicano y peruano comparten herencias similares en que el dios del maíz juega un papel fundamental. La fachada labrada de Sechín es asimismo un calendario "para la era del maíz en los Andes". y agrega el autor: "Además de expresar la relación existente entre Sechín y el **Popol - Vuh** este estudio intenta expresar el vínculo entre las culturas iniciales del Formativo americano y la tradición primordial. Por Tradición Primordial



se entiende las doctrinas orientales que por su naturaleza intrínseca son producto de revelación o inspiración. Son transmitidas directamente por quienes han recogido en sí mismos un contacto con la trascendencia, es decir, con lo que sobrepasa los límites de la razón y de la ciencia positivista. Las manifestaciones de estas tradiciones varían según el tiempo y el lugar, pero su esencia es una sola. Su presencia en América parece provenir de una mediación de las culturas orientales tradicionales del Asia”.

A pesar de subrayar que habrían sido las de Perú y México tradiciones paralelamente autónomas, Llosa Porras asevera que Sechín quizás fue edificado por los Olmecas - cultura protomaya y matriz de las mesoamericanas - entre el 1.750 y 1.500 a. C. Este planteamiento, como se ve, resucita antiguas teorías acerca de aquellos vínculos que fueron esgrimidas a principios del siglo, entre otros, por Max Uhle. A ello suma Llosa Porras una tesis suya por demás audaz que supone que hubo una vertiginosa comunicación en los albores del Formativo meso y suramericano con la remota China occidental que trajo por resultado la floración de un pensamiento mítico complejo que relaciona la tradición de la China antigua con las historias recogidas en el **Popol - Vuh** y con la interpretación iconográfica que propone el autor para Sechín.

Con admirable minuciosidad, sólo comparable con su convicción y persistencia quijotesca, Llosa se aboca a leer las formas que hace 3.500 años labró un pueblo que echó las bases más remotas del inicio de las altas culturas, predecesora yunga de la espléndida irradiación de la serrana Chavín de Huántar. Lectura que, por supuesto, deberá suscitar airadas discusiones. Hay quienes aseverarán: ¿No se ha dejado arrebatar Llosa por su fogosa imaginación? ¿No le teme a los abismos geográfico - oceánicos que separaban el Asia de hace más de tres milenios de los actuales México y Perú? ¿Ya no se han escuchado las sugerencias románticas del siglo XIX acerca de similitudes en palabras y costumbres de pueblos alejadísimos entre sí sustentadas en meras coincidencias que no demuestran fehacientemente un origen cultural común? No sé si Llosa Porras querrá dedicar un tiempo a responder a estas y otra decena de interrogantes. Lo que sí sé es que este cordial amigo sonríe beatíficamente ante estas preguntas, recordatorios y precisiones pues él no pertenece al campo de los racionalistas a ultranza sino al de los hombres de fe. De una fe pacífica, es cierto, sin mandoble de cruzado ni cimitarra islámica ni sable de samuray shintoista pronto a cortar la cabeza razonante - ¿o racionante? - de algún contradictor. No. Llosa Porras es un caballero amable, que escucha con respeto, comprensión y hasta con paternal ternura a su interrogador al propio tiempo que extendiendo los pulcros dibujos que informan su estudio, sus enérgicos dedos recorren una borrosa y casi abstracta mazorca de maíz, finas varitas de aquilea, cañas, compases, escuadras, cabelleras,





*Lámina V: Representación arcaica del símbolo dual (Yin - Yang). Monolito encontrado a 25 m. de la esquina N.O. del muro lítico. Foto A. Guillen.*



vértebras descoyuntadas, ojos, uñas filudas, adornos plumarios, diseños en cruz, cascos hexagonales, rostros bizarros, postes axiales, figuras danzantes...

El extremo de su interpretación intelectual deberá parecer al lector francamente extraordinario, e intolerable para sus detractores: que en el muro de Sechín aparecen los hexagramas del **I Ching**, es decir, que los Sechín poseyeron esa antigua tradición asiática del conocimiento recogido posteriormente en el **Libro de los Cambios** (circa 400 a.c), o **Libro de las Transformaciones**, como lo llaman otros, que trata ni más ni menos que acerca de lo permanente en el cambio y del orden de las cosas en un mundo perecedero.

Un conocimiento filosófico y metafísico que está en el propio origen de la cultura china. Dicho en otras palabras: Sechín contendría en su entramado de signos con valores numéricos todas las formas de la realidad que, debidamente consultados, liberan al indagador sus respuestas oraculares.

La investigación de Llosa Porras se apoya entonces en la convicción que adelantara en el IV Congreso del Hombre Peruano y la Cultura Andina (1979) cuando subrayó: "Múltiples datos iconográficos relacionan el recinto de Sechín a la historia de los dioses - héroes culturales del maíz, como relata el **Popol - Vuh** - y la historia de los orígenes y la creación del Chilam Balam". Agregando que "no señalamos una identidad rigurosa sino una semejanza en los principios y en ciertos aspectos míticos esenciales, con las variantes y contenidos diversos a dos historias culturales con desarrollo autónomo".

Al concluir estas líneas gozosamente prologales a la obra de una vida de amigo tan querido me viene a recuerdo un episodio inolvidable: los recorridos que hicimos Fernando Llosa Porras y yo en el año 1997 por la ciudad del Cuzco y las prominencias de sus alrededores, de día y de noche, aprendiendo del lenguaje silencioso de la urbe mágica y la naturaleza sagrada. Ejercitándonos, una vez más, en escuchar, y entender mejor aquella antigua paradoja china, resumida por el compositor John Cage, que es la esencia del **I Ching**: "el más elevado de los propósitos es no tener ninguno. Esto nos pone en armonía con la naturaleza, con su modo de operar..." Algún leve aletazo de esa verdad nos rozó aquella semana de nuestra peregrinación por una de las fuentes vitales de nuestra vieja patria.

Luis Enrique Tord  
Barranco, julio de 1999.



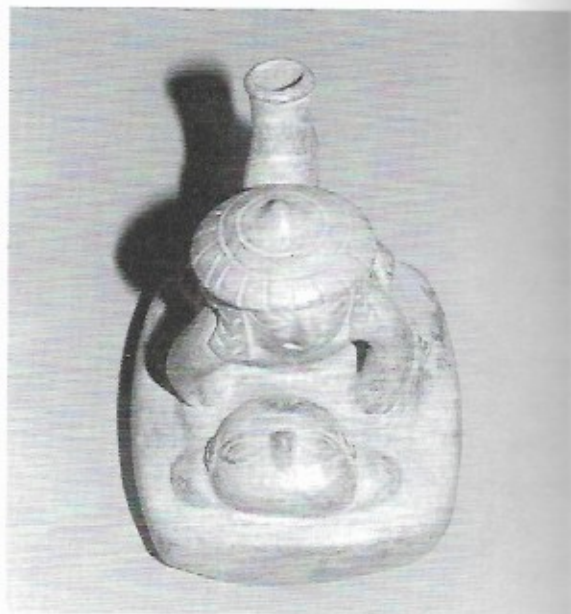


Lámina VI: Cerámica Mochica temprano, costa norte, Perú. Representa una pareja humana. La mujer está echada cara al cielo sobre una base cuadrada, símbolo de la tierra. Su rostro está enmarcado por adornos laterales. El hombre arrodillado apoya sus dos brazos sobre la base de la pieza. Lleva un sombrero cónico del tipo que usan los agricultores del lejano oriente, con dos adornos que caen al lado de la cara. En su espalda se nota el cabello trenzado. La parte posterior de la pieza muestra la cara de un batracio (sapo) formada por las caderas y piernas del hombre. Los pies de la mujer devienen los ojos de este animal anfibio.

La base mide 11 cm. X 9.5 cm. Y la altura de la pieza 15.4 cm. Se trata de una metáfora de la unión del cielo y tierra. Los antiguos tratados chinos dicen que "El cielo es como un sombrero de sol cónico". Colección Mujica Pinilla. Foto Fernando Llosa.



## INTRODUCCIÓN DEL AUTOR

**E**n la costa norte del Perú se encuentra el centro de enseñanza más antiguo de América. Se trata del Templo de Sechín, cuya iconografía ha llevado a las más diversas interpretaciones. En este libro ensayamos un estudio en profundidad de su arquitectura y diseños grabados en más de trescientos cincuenta monolitos. Nuestra meta es develar el sentido que se esconde tras esta profusión de imágenes.

Como dice el investigador del arte tradicional Ananda Coomaraswamy, «La iconografía expresa la técnica de una búsqueda»<sup>1</sup>. En efecto, el Templo de Sechín explica la compleja cosmovisión de los pueblos cultivadores de maíz.

La primera ola de cultivadores de maíz llegó a la costa del Perú entre fines del tercer milenio a. C. y mediados del segundo. La rica expresión iconográfica de sus templos y pirámides es un fiel reflejo de sus estructuras mentales, sus mitos y rituales, sus concepciones espacio-temporales, sus inquietudes vitales y la dirección de su búsqueda.

La costa norcentral del Perú está plagada de recintos piramidales, templos, pozos astronómicos, almacenes para granos e incluso zonas que demuestran un alto grado de planificación urbana. Dentro de estas construcciones de fecha muy temprana, el recinto cuadrangular de Sechín, ubicado en el Valle de Casma, destaca por sus muros, cubiertos de piedras grabadas. En la época del formativo inicial, no hay en todo el Perú un testimonio iconográfico de tal dimensión. Este monumento relata el mito central de la era patriarcal del maíz. Es también en Sechín donde encontramos, tallados en piedra, los primeros calendarios agrícolas de los que tenemos noticia.

Se desconoce la fecha exacta de los más antiguos calendarios sagrados y adivinatorios de las culturas mesoamericanas y andinas. Sin embargo, no creo que exista en ningún lugar de América una representación de estos calendarios tan antigua como la de Sechín.

Los primeros recintos o templos piramidales de los olmecas premayas están fechados alrededor de 1200 a.C. Aunque los mayas hacen referencia a fechas más tempranas, sus primeras notaciones jeroglíficas calendáricas pertenecen a principios de nuestra era. En cambio, el muro lítico de Sechín

<sup>1</sup> Ananda Coomaraswamy, *Christian and Oriental Philosophy of Art*, p. 61 - 83.



ha sido fechado alrededor de 1500 a.C. En Sechín se muestran, en forma completa, los calendarios iniciales de la era del maíz. Las posibilidades civilizadoras de este cultivo permitieron el desarrollo y la expansión de las culturas nucleares de América.

Es preciso tener presente que la información a la que se tiene acceso se limita a los cronistas españoles de la conquista, que recogieron datos transmitidos oralmente. Recordemos, también, que el Imperio Incaico del Tahuantinsuyo dista aproximadamente 3000 años de las culturas iniciales del formativo. Por lo tanto, para acercarnos a las concepciones religiosas, mentales y vitales de estas culturas iniciales no tenemos otro camino que la interpretación directa de las escrituras y de la iconografía de sus obras. Afortunadamente, debido a las especiales condiciones ecológicas de la costa peruana, el número de testimonios que sobreviven es enorme. En ciertos casos, como el del recinto temprano de Sechín en el Valle de Casma, encontramos algunas de las formulaciones iconográficas más coherentes y completas de la América antigua. La iconografía total del mito central de los cultivadores de maíz no se restringe al monumento que aquí estudiamos. Abarca el santuario central de la primera gran expansión andina, Chavín de Huántar, y es el tema principal de la iconografía Nazca-Paracas.

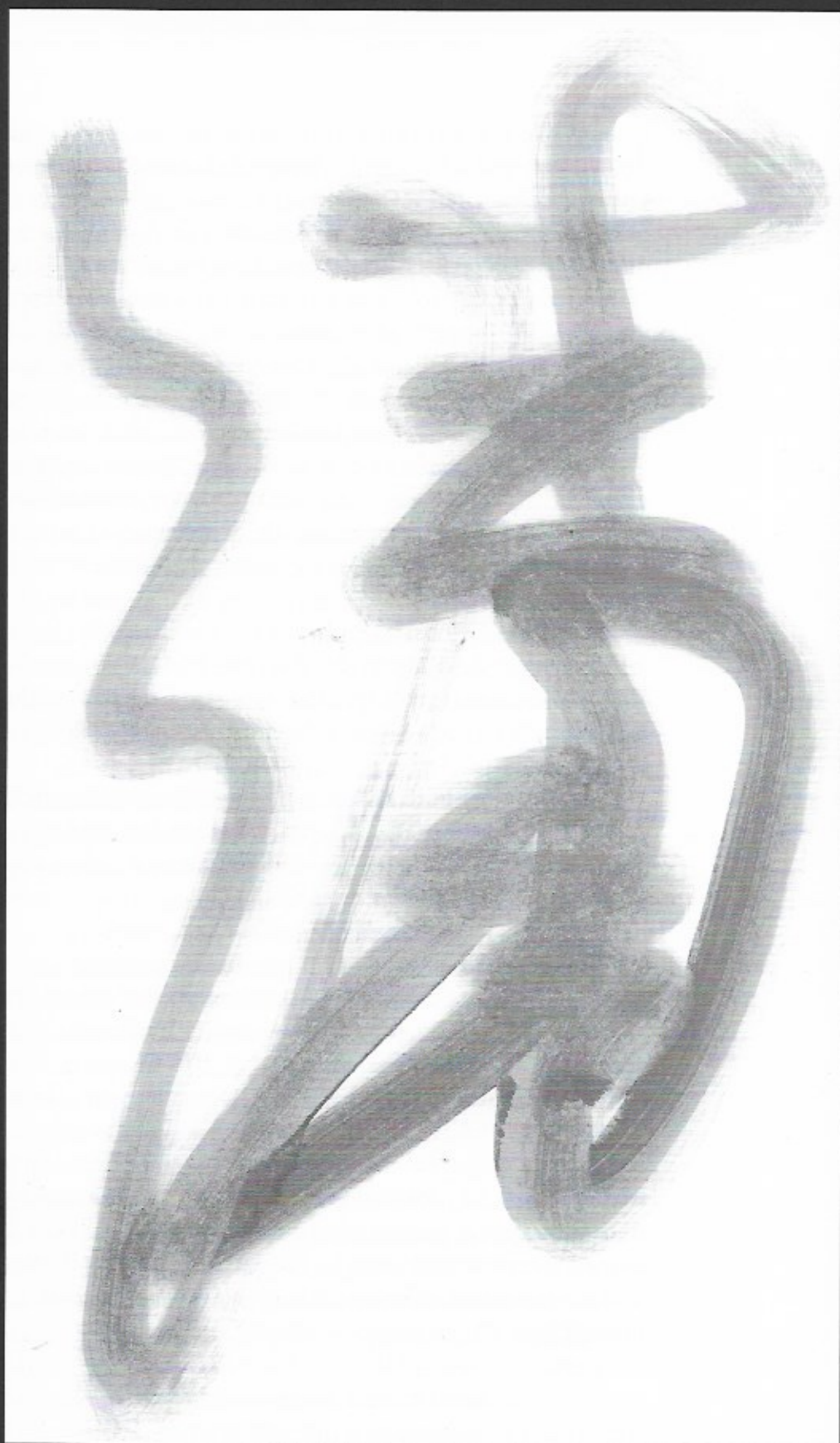
En este libro queremos señalar, en base a las evidencias iconográficas de Sechín, la vinculación de este monumento al mito central mesoamericano de los mellizos, héroes del maíz, relatado en el Popol-Vuh. Este documento habría empezado a formularse, según el indígena guatemalteco Adrián I. Chávez, unos veinte siglos a.C.<sup>2</sup>

Del Popol-Vuh se conoce la versión transcrita por un indígena maya-quiché a caracteres latinos en el siglo XVI d.C., recogida dos siglos más tarde por el padre dominico Francisco Ximénez. Este relato, conocido como la Biblia Maya, consta de dos partes. Una narra la historia y avatares del pueblo maya-quiché. La parte principal, en cambio, tiene un valor general y universal; es especialmente aplicable a todos los cultivadores de maíz en la América antigua. Sostenemos que Sechín es una versión en adobe y piedra de este mito y, evidentemente, muy anterior al primer manuscrito del Popol-Vuh.

Además de exponer la relación existente entre Sechín y el Popol-Vuh, este estudio intenta demostrar el vínculo entre las culturas iniciales del formativo americano y la Tradición Primordial. Por Tradición Primordial se entiende las doctrinas orientales que, por su naturaleza intrínseca, son producto de revelación o inspiración. Son transmitidas directamente por

<sup>2</sup> Chávez Adrián I., «Una Introducción al Pop-Wuj» *Nuevas Perspectivas sobre el Popol-Vuh* de R. M. Carnack y F. Morales S. p. 377-89.





*Lámina VII: Caligrafía del Dr. David Kamt. Ideograma del vocablo Ze-Quin*



quienes han realizado en sí mismos un contacto con la trascendencia, es decir, con lo que sobrepasa los límites de la razón y de la ciencia positivista. Las manifestaciones de estas tradiciones varían según el tiempo y lugar, pero su esencia es una sola. Su presencia en América parece provenir de una mediación de las culturas orientales tradicionales del Asia.

Esto no es tan sólo una hipótesis del autor. Está escrito en toda la iconografía, e incluso en el nombre, del santuario. El nombre 'Sechín' proviene indudablemente del Oriente. En el Japón el vocablo 'sesshin' indica el lugar de retiro en donde se transmite oralmente la tradición religiosa. Según el historiador Francisco Loayza, en chino el vocablo 'sechen', que él relaciona con el vocablo 'Sechín', quiere decir 'cuerpo visible'. Esto adquiere sentido, como veremos más adelante, al estudiar la relación del recinto fundacional de Sechín con el santuario central de Chavín de Huántar, y con las siguientes manifestaciones culturales de la zona Paracas-Nazca.

Hace poco hemos recibido del doctor David E. Kamt otra posible interpretación del sentido de 'Ze-Qin', basada en sus dos ideogramas. 'Ze' quiere decir niño; 'Qin', luz clarísima. En otras palabras, el nombre del santuario de Sechín haría referencia a la claridad del infante, a la luz de lo primordial.

A lo largo del libro el lector podrá constatar los paralelos existentes entre la iconografía de Sechín y la Tradición Primordial. Las expresiones de esta tradición se encuentran en documentos y ritos muy antiguos. Es el caso del libro oracular del I Ching y sus versiones anteriores, y de la danza ritual y terapéutica llamada Tai Chi Chuang.

He practicado el Tai Chi, lo que me ha permitido reconocer ciertas secuencias de esta danza en el monumento de Sechín. Sin embargo, no soy realmente un discípulo de este camino tradicional. He leído también acerca de las doctrinas metafísicas del Oriente. Empero, lo que verdaderamente me abrió a la visión, o al atisbo, de algunos de los contenidos de este extraordinario códex antiguo ha sido mi participación constante y activa en una enseñanza contemporánea en su expresión y tradicional en su profundidad y procedencia. Me refiero a la enseñanza transmitida por el místico y pensador griego-armenio G.I. Gurdjieff. Este buscador era también llamado 'Maestro de Danzas'. Prefiero, por respeto al contexto actual, referirme a la opinión del arquitecto norteamericano Frank Lloyd Wright sobre Gurdjieff:

En el trabajo de este hombre notable...  
 encontramos por primera vez  
 un filósofo que se distingue de todos  
 los demás: un hombre... que ha



sacrificado mucho durante su vida  
para hacer que la antigua sabiduría  
del Oriente sea no sólo inteligible para  
el pensamiento del Oeste, sino para  
convertirla en un camino de Trabajo.

Se ha dicho también que la enseñanza de Gurdjieff era, y es, esencialmente oral y práctica. Es así como la he recibido de personas que a su vez la recibieron del propio Gurdjieff. Tal vez siempre ha sido así la transmisión de toda tradición. Me parece justo dar testimonio de lo recibido, sobre todo cuando uno continúa nutriéndose de la fuente inagotable de un camino tradicional.

Señalaré, en mi interpretación iconográfica, esta fuente tradicional e iniciática donde la encuentre. Debo advertir, sí, que una de las características del pensamiento y de la enseñanza de G.I. Gurdjieff es su contemporaneidad dinámica y viva. Es cada vez más evidente la confluencia de sus ideas y las del pensamiento científico actual. Su visión de la fragmentación del mundo interior del hombre moderno me impactó desde un principio. Ha sido gracias a la influencia de Gurdjieff que me ha sido posible ir más allá de la primera impresión de dualidades contrastantes y agresivas que el edificio de Sechín parece suscitar.

Es preciso aclarar que, aunque haya una similitud entre algunos aspectos de la cosmología expresada en Sechín y ciertos principios del pensamiento de Gurdjieff, esto no permite afirmar que ahí se encuentre su mensaje. Fragmentos comunes no pueden ser tratados como un todo. Sí sirven, sin embargo, para indicar un camino. Tan sólo ponen en evidencia relaciones que nos eran desconocidas entre diversas manifestaciones de la Tradición Primordial. Estas manifestaciones, en consecuencia, se basan en una fuente única, aunque varíen de acuerdo al tiempo y al lugar. Esta base o fuente común no debe conducirnos a forzar equivalencias, pero sí a reafirmarnos en el reconocimiento de la universalidad del conocimiento humano.

Creo que algunas de las evidencias encontradas en Sechín llevarán a una mejor comprensión de la antigua tradición americana, tal como ha sido expresada en el Popol-Vuh. Destacará, sobre todo, el esfuerzo de los que han visto en este documento algo más que una mera etnografía y el folklore de un área limitada del mundo maya-quiché. Ayudará a despejar algunas dudas sobre la posibilidad de una cierta influencia de los primeros sacerdotes cristianos en América en la redacción de los aspectos cosmogónicos del Popol-Vuh. Tal vez alentará la profundización de los estudios de los aspectos universales del documento y de su sentido iniciático. A mayores relaciones, mayor perspectiva. Ojalá no se rechace este estudio debido a un positivismo



y a un cientificismo exagerados. Estudiar imágenes, y ubicarlas en un contexto claro y comprensible para todos, no es tarea fácil.

Estas reflexiones me obligan a precisar mi acercamiento a la iconografía de Sechín y de Chavín. Soy esencialmente un iconólogo, un estudioso de las imágenes americanas antiguas. Creo que el arte de las culturas iniciales de América expresa verdades de valor universal, más allá de su contexto arqueológico, etnológico, sociológico e histórico. Se trata de un arte simbólico que habla al hombre entero, a sus necesidades más profundas, a sus preguntas esenciales. Es un arte que no separa sino que une. Un arte que enseña un camino que apunta a la trascendencia y que muestra cómo alcanzarla. Está ahí para instruir y llamar. Su fuerza consiste en eso: en su llamado. Toca hondo y reanima nuestras preguntas. Nos recuerda, también, que el hombre ha buscado siempre trascender sus limitaciones o, aceptándolas, abrirse a la grandeza de lo alto, es decir, de Dios. Es, pues, un arte numinoso, y esto a veces espanta y asusta, básicamente porque obliga. «Tat twan así», «tú también eres eso», como dicen los Vedas. Compromete, y eso es grave. Grave para el arqueólogo, el etnólogo, el sociólogo, el freudiano, el estructuralista, el marxista, el derechista, el economista, en general para el hombre que se refugia en sus particularismos para no enfrentar lo numinoso, la presencia del llamado de la luz.

Cuentan los cronistas que los antiguos peruanos, los que buscaban, iban al desierto a contemplar el sol. Algunos enceguecían. Son los locos de Dios. El arte antiguo peruano es un arte para locos, para los ebrios de Dios de todas las tradiciones. Por supuesto, se debe ser cuerdo en la investigación. De lo contrario uno enceguece pronto; o, lo que es peor, puede guiar a otros al abismo.

En resumen, soy un buscador, como cualquier otro loco sensato. Dice el Maestro de los maestros: «sed prudentes como serpientes y sencillos como palomas». Difícil de alcanzar, pero posible. Eso sí, no acepto que se me diga que no mire a las estrellas. Por eso me interesa un arte afianzado en la tierra pero abierto al cielo, un arte que muestra un camino. Un «Hauptweg», como dicen los alemanes: la Gran Vía de los taoístas y de los locos de Dios.

La tradición me ha enseñado la diferencia entre mirar y ver. Algo he visto, pero trato de mantener mi espíritu crítico despierto. Leo a Erwin Panovsky y a todos los que auscultan el sentido del arte. Creo, con Coomaraswamy, que la función más alta del arte es expresar ideas.

Un hombre de Mali me dijo: «En mi país, el templo es la tribu entera danzando y cantando sus ritos, su tradición. Juntos, hombres, mujeres y niños, lo hacían y relataban todo: las alineaciones, las direcciones del espacio y del cielo. Toda la tradición estaba allí, incluidas las estrellas, todo, todo».



Sentí ganas de quemar todos mis libros, y de danzar y cantar todo lo que había visto.

Quizás Sechín sea eso: el canto y la danza de sus constructores. ¿Temían acaso olvidar, y por eso hicieron el código en piedra? ¿O pensaron en nosotros, los intelectuales de Occidente, y en consecuencia enterraron el monumento dos siglos después de haberlo construido? ¿Por qué reaparece Sechín en 1937, cuando el fuego se extiende desde Madrid hasta Pekín? No sabemos, y tal vez no lo sepamos nunca.

Leamos el código, y luego bailemos y cantemos, como dice el Código Matricense, según los informantes del cronista mexicano Sahagun:

Se estableció el canto  
Se fijaron los tambores  
Se decía que así principiaban las ciudades,  
había en ellas música.



# Capítulo

---

I

The background of the page is a light-colored, textured surface, possibly stone or paper, featuring a faint, embossed relief carving. The carving depicts a seated figure, likely a deity or a person of high status, wearing a large, patterned garment with rectangular motifs. The figure's face is partially visible, showing a serene expression. The overall aesthetic is classical and elegant.



## SECHÍN: UBICACIÓN Y DESCUBRIMIENTO

### Ubicación geográfica e histórica

Uno de los monumentos más antiguos de la costa norte del Perú es el recinto de Cerro Sechín, situado a poca distancia del Océano Pacífico en el valle de Casma, a 270 kilómetros de Lima. La zona pertenece ecológicamente al desierto subtropical, con una precipitación anual inferior a los 200 milímetros. El clima es cálido y soleado casi todo el año, aunque fresco y grato en las fértiles vegas al lado de los ríos Sechín y Casma. El maíz es el cultivo principal y le siguen el algodón, el pallar, la yuca, el maní y la alfalfa. Entre los frutales destacan el palto y el mango.

La agricultura prospera gracias a las aguas de avenida que bajan de los Andes en los meses de enero, febrero y marzo. Actualmente están en uso más de 200 pozos para el riego, que permiten aprovechar la capa acuífera.

Es interesante la observación que hace el arqueólogo Lorenzo Samaniego de que existen numerosos restos de terrazas de cultivo en los cerros adyacentes a la zona de Sechín. Esto probaría que las áreas de cultivo utilizadas en el pasado eran quizás mayores que las actuales, y que el régimen de lluvias era más intenso. El hecho es que el valle es uno de los primeros productores de maíz de calidad en la costa.

Toda la provincia es muy rica en restos arqueológicos. Se puede señalar, por su cercanía y contemporaneidad a Sechín, el complejo de Moxeque y la Pampa de Llamas, el recinto de Las Haldas, frente al mar, y la enorme pirámide de Sechín Alto, más grande que la de Cholula en México. Por razones de concepción y estilística, no podemos dejar de mencionar, aunque sean más tardíos que Sechín, los extraños recintos de Chanquillo, parecidos a las ruinas celtas de Avebury en Inglaterra.

Hasta el momento los fechados radiocarbónicos señalan que el templo inicial de adobe de Sechín fue construido alrededor de 1800 años a.C. Evidencias iconográficas del muro lítico lo relacionaban a los finales de la primera dinastía china de los Xia y a los inicios de los Shang. Estas comprobaciones cronológicas son recientes; por mucho tiempo se creyó que Sechín era posterior o contemporáneo a las primeras expresiones en piedra del templo de Chavín de Huántar. Sin embargo, las tumbas Chavín que se han encontrado en Sechín están varios metros por encima del nivel del piso de los corredores que rodean el edificio final. Esto corrobora la mayor antigüedad de este monumento y la veracidad de las fechas radiocarbónicas mencionadas.



## Descubrimiento

Sechín fue descubierto por el renombrado científico y arqueólogo peruano Julio C. Tello en 1937, durante una expedición al Marañón auspiciada por la Universidad de San Marcos de Lima y la Fundación Rockefeller. Esta exploración se inició por los valles del norte del departamento de Lima, y llegó a la zona de Casma a fines de Julio. Si bien Cerro Sechín se encontraba en el programa de viaje, Tello tenía más interés en Sechín Alto, el recinto de Moxeque en la Pampa de Llamas y otros sitios arqueológicos cercanos. Sin embargo, un informe casual de un lugareño trastocó los planes de viaje. Escuchemos a Tello narrando los hechos:

*“Pero el hallazgo que ha venido a colmar nuestras expectativas es el realizado el día jueves 1° de julio a las nueve y media de la mañana... como se trataba de un cerro que presentaba a las claras muros de fortificación y no se hallaba a mucha distancia, partí a visitarlo en compañía de los miembros de la expedición. Parte del trayecto lo hicimos en carro y parte, a través de los matorrales y potreros, a pie. El muchacho que nos guiaba nos condujo directamente a la hoyada, que supimos más tarde se llamaba “El Indio Bravo”, por haberse visto allí grabada, en una piedra, la figura de un indio con los cabellos largos y como flameando en el aire. Este importante hallazgo nos obligó a permanecer en Casma durante tres meses”.*

Al lado del monolito grabado que dio nombre a la huaca asomaba la punta del monolito contiguo. Tello excavó siguiendo la línea que estos dos monolitos indicaban, descubriendo así paso a paso la fachada del complejo en su totalidad. Casi todos los monolitos mayores conservaban su lugar original, salvo algunos que estaban caídos. Los monolitos menores intercalados entre los mayores también estaban en su lugar, unos encima de otros, o caídos al frente. Tello destierra de esta manera 21 de los 23 monolitos mayores y 45 de los 46 menores que conforman el muro frontal del edificio, lo que le permitió reconstruir la estructura completa de la fachada. Pocos años después, en 1943, envía un informe detallado, acompañado de un dibujo, a la revista “American Antiquity”. Este primer dibujo nos ha servido básicamente para la interpretación del sentido y del contenido iconográfico del monumento.

Tello sintió y comprendió la importancia de su descubrimiento. Señala desde un principio que las estelas de granito del monumento que ostentan figuras simbólicas y mitológicas son partes de un sistema relacionado al cómputo del tiempo en el área andina. Añade que los grabados en los



monolitos menores tienen un parecido a los de los sistemas cronográficos de los Maya.

Ambas intuiciones me parecen acertadas. Posteriormente han aparecido muchas teorías o interpretaciones sobrepuestas a las imágenes de Sechín que no guardan relación alguna con su contenido.

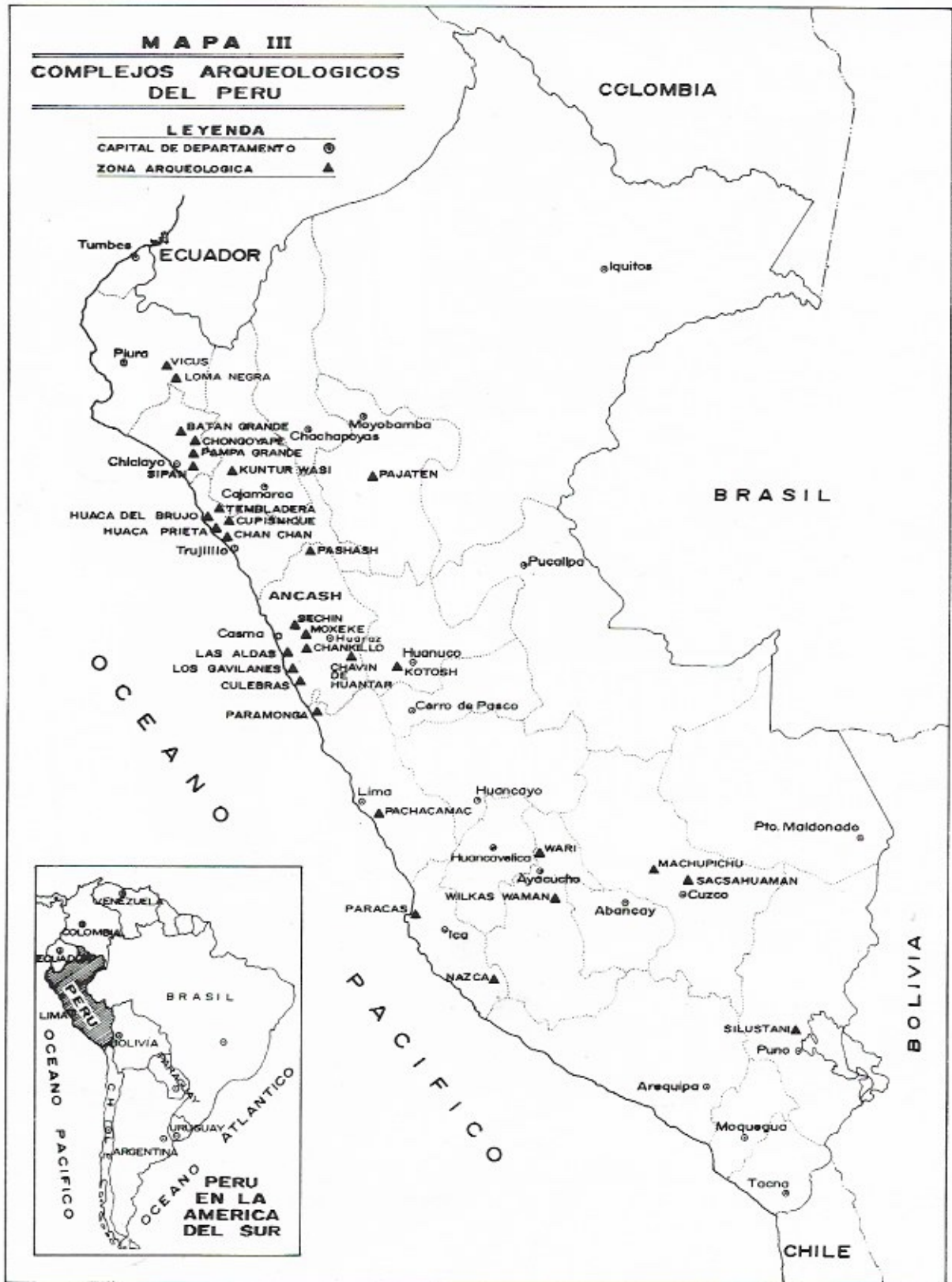
Creo importante señalar aquí que el edificio estuvo en uso hasta 1300 a. C. Según informes de los arqueólogos que han trabajado largos años en el sitio y basándose en la naturaleza del desmonte acumulado, resulta evidente que el templo de Sechín fue enterrado intencionalmente. Por esta razón, las acumulaciones posteriores de los habitantes de la región de Casma cuyas huellas se encuentran en el Cerro Sechín no afectaron la estructura básica del muro de piedras grabadas que rodea el complejo. Por todas estas circunstancias es que podemos ahora ver y comprender el más importante código de piedra de la América antigua.





**M A P A III**  
**COMPLEJOS ARQUEOLOGICOS**  
**DEL PERU**

**LEYENDA**  
 CAPITAL DE DEPARTAMENTO ○  
 ZONA ARQUEOLOGICA ▲

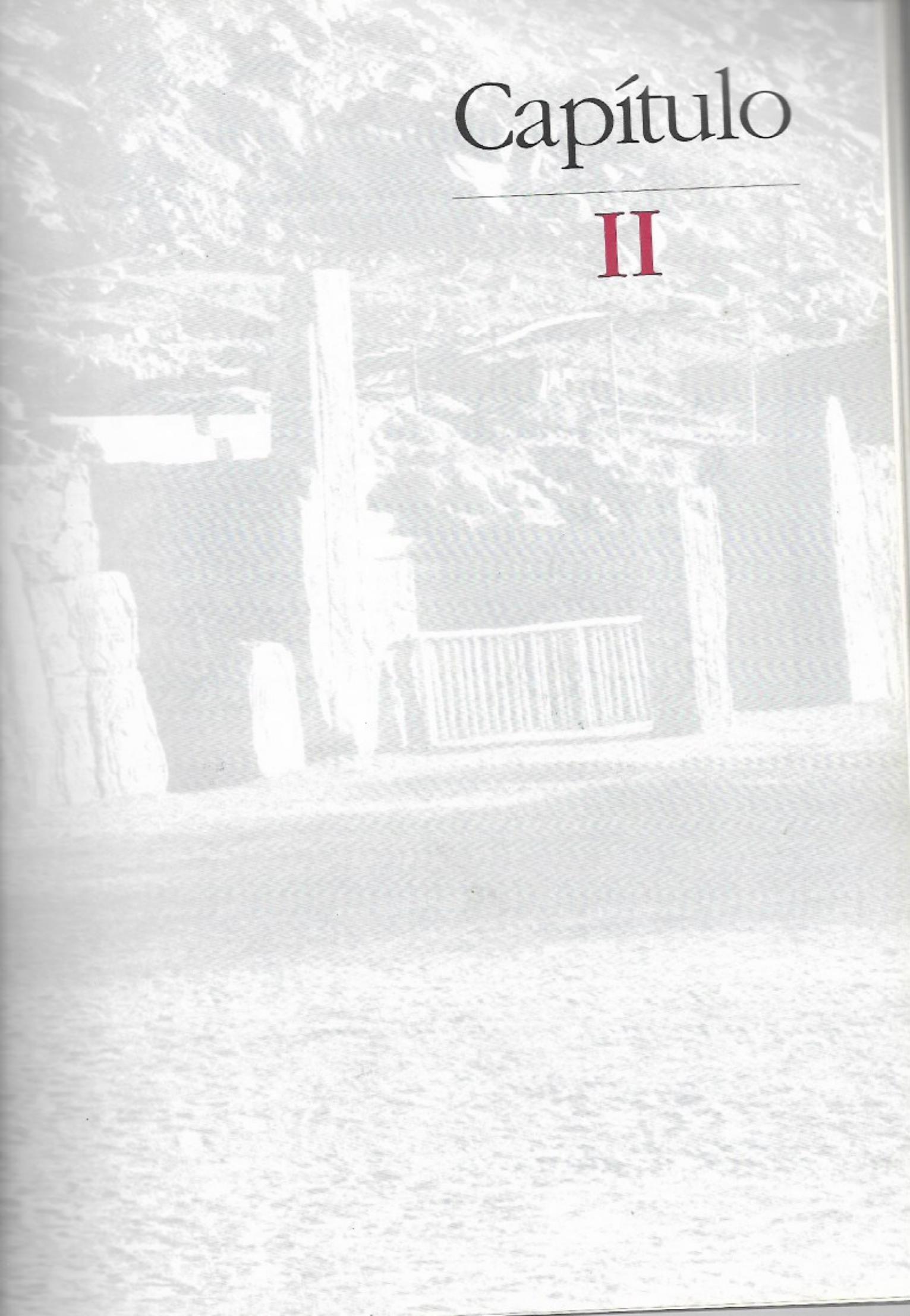




# Capítulo

---

## II





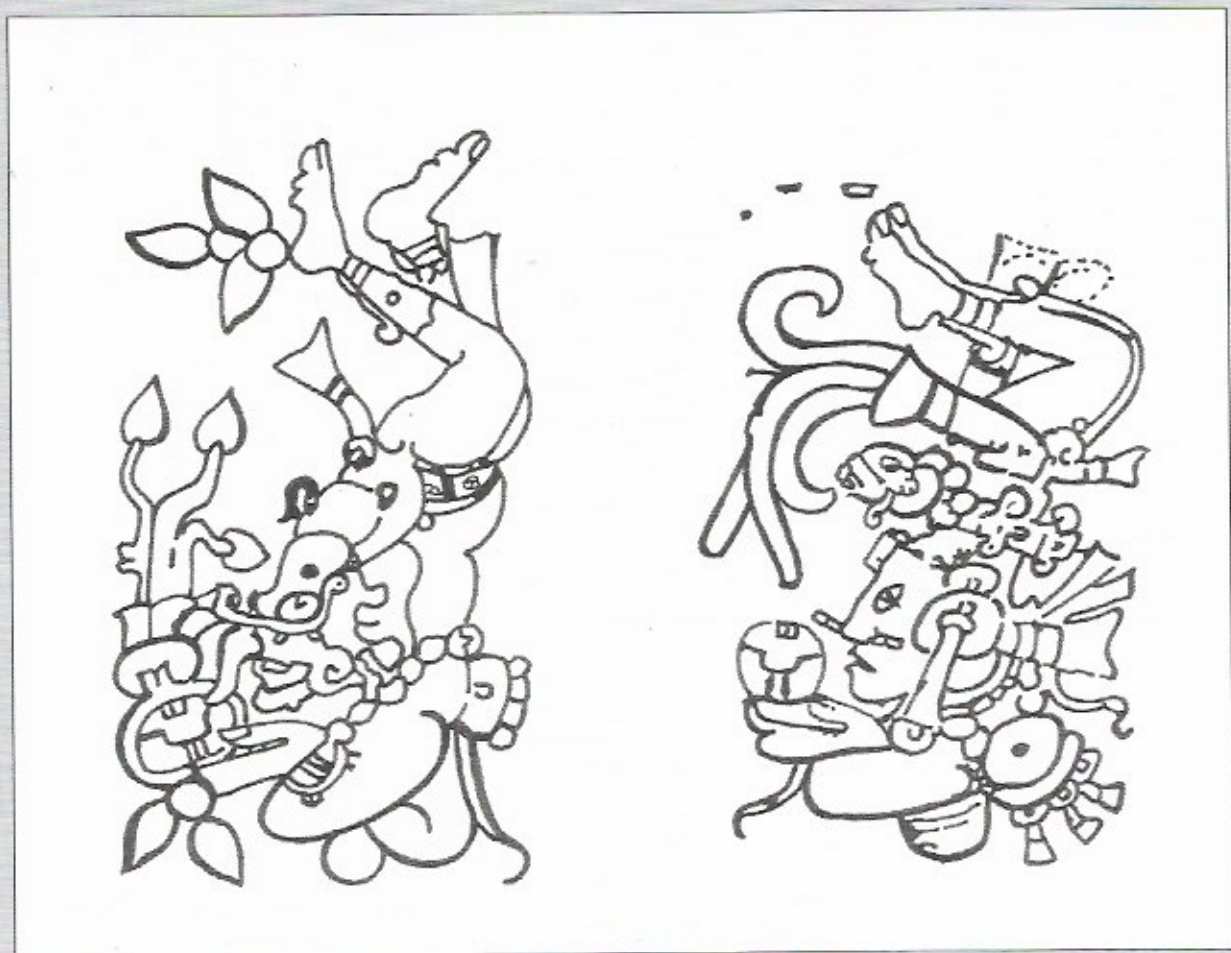


Lámina VIII: A la izquierda, el dios de la fertilidad. A la derecha, el dios del maíz. A ambos se les ve cayendo del cielo trayendo consigo semillas a la tierra. Códice de Dresden. Dibujo Homero Díaz.



## LA BIBLIA MAYA O POPOL-VUH

**E**l Popol-Vuh es el mito cosmogónico del pueblo maya-quiché de Guatemala. Relata la creación del mundo y las tres sucesivas creaciones del hombre, que fracasan. Describe el nacimiento y aventuras de los jóvenes héroes del maíz, los mellizos Hunahpú e Ixbalamqué. Estos héroes culturales, a través de sus luchas con las fuerzas que se les oponen, son transformados, mueren y resucitan al alba de la cuarta, y última, creación. Son un ejemplo del desarrollo tanto del individuo como de su relación con la comunidad. Curiosamente, se narra esta lucha de los Mellizos con las fuerzas negativas antes que la historia de su propio nacimiento. Aparentemente el orden está trastocado. Pero creo que el Popol-Vuh se refiere a un doble nacimiento; en otras palabras, a un proceso iniciático de transformación, muerte y resurrección.

La parte final del libro se refiere principalmente a la historia del pueblo quiché, cuyos antecesores fueron los cuatro primeros hombres cuya carne fue hecha de maíz.

La parte interna de adobe y el muro lítico exterior del edificio de Sechín relatan los hechos del mito de los héroes del maíz, los mellizos Hunahpú e Ixbalamqué, tal como son narrados en el Popol-Vuh o "Libro del Consejo". Sechín, como demostraremos en este libro, fue construido por los Olmecas premayas. La cultura Olmeca es considerada ahora la cultura matriz de los pueblos de mesoamérica. Los últimos fechados en Sechín sitúan la parte interna del templo aproximadamente entre 1800 y 1750 a.C. El muro de piedra debe haber sido terminado, a más tardar, en 1500 a.C. Los edificios principales de los olmecas premayas son algo posteriores. Las primeras pirámides de Monte Albán, por ejemplo, están situadas alrededor de 1200 a.C.

La historia del Popol-Vuh proviene de la tradición oral del pueblo maya-quiché. Su verdadera antigüedad es desconocida. El primer texto del que tenemos noticia es el manuscrito de Utatlan. La mitología y la historia tradicional de los Quichés se preservaba oralmente, y era recitada en ocasiones ceremoniales. El texto original incluía, según Munro S. Edmonson, una sección sobre adivinación, parecida a la que se encuentra en los códices Yucatecos que han sobrevivido. En la iconografía de Sechín veremos una versión del calendario ritual adivinatorio. El texto, llamado el Manuscrito del Quiché, se escribió en Santa Cruz de Quiché, Guatemala, alrede-

dor de 1550 o 1555 d.C. Se desconoce su autor, aunque se especula que pudo haber sido el indio Diego Reynoso, miembro del Consejo Indígena, quien fue instruido en letras latinas por los primeros misioneros que llegaron a Santa Cruz.

## TRADUCTORES DEL POPOL-VUH

El original del manuscrito se ha perdido. Sin embargo, existía aún a comienzos del siglo XVIII, cuando lo encontró el Padre Domingo Francisco Ximénez. Éste lo copió y lo tradujo al castellano cuando fue párroco de Chichicastenango, de 1701 a 1703. Su copia es conocida ahora como el Manuscrito de Chichicastenango.<sup>1</sup>

Otros traductores del Popol-Vuh, el guatemalteco Miguel Ángel Asturias y el mexicano J.M. González de Mendoza, señalan que el padre Ximénez no sólo traduce el texto quiché al castellano, sino que nos presenta, en columna paralela, el texto quiché original, que transcribe fielmente. No contento con su primera traducción, realiza, ya con un mayor dominio del idioma quiché, una segunda versión, que incluye en su obra *Crónica de la Provincia de Chiapa y Guatemala*. Ésta pasa luego a la Universidad de San Carlos Borromeo. Desde entonces se llevan a cabo las primeras traducciones a diversos idiomas.

El doctor Carl Scherzer copia y traduce el texto, y lo publica en alemán en Viena en 1857, bajo el título *La historia del origen de los indios de esta provincia de Guatemala*. En 1891 el abate Carlos Esteban Brasseur de Bourbourg traduce el Popol-Vuh al francés, con el título *Popol-Vuh, le Livre Sacré et les Mythes de l' Antiquité Americaine*.

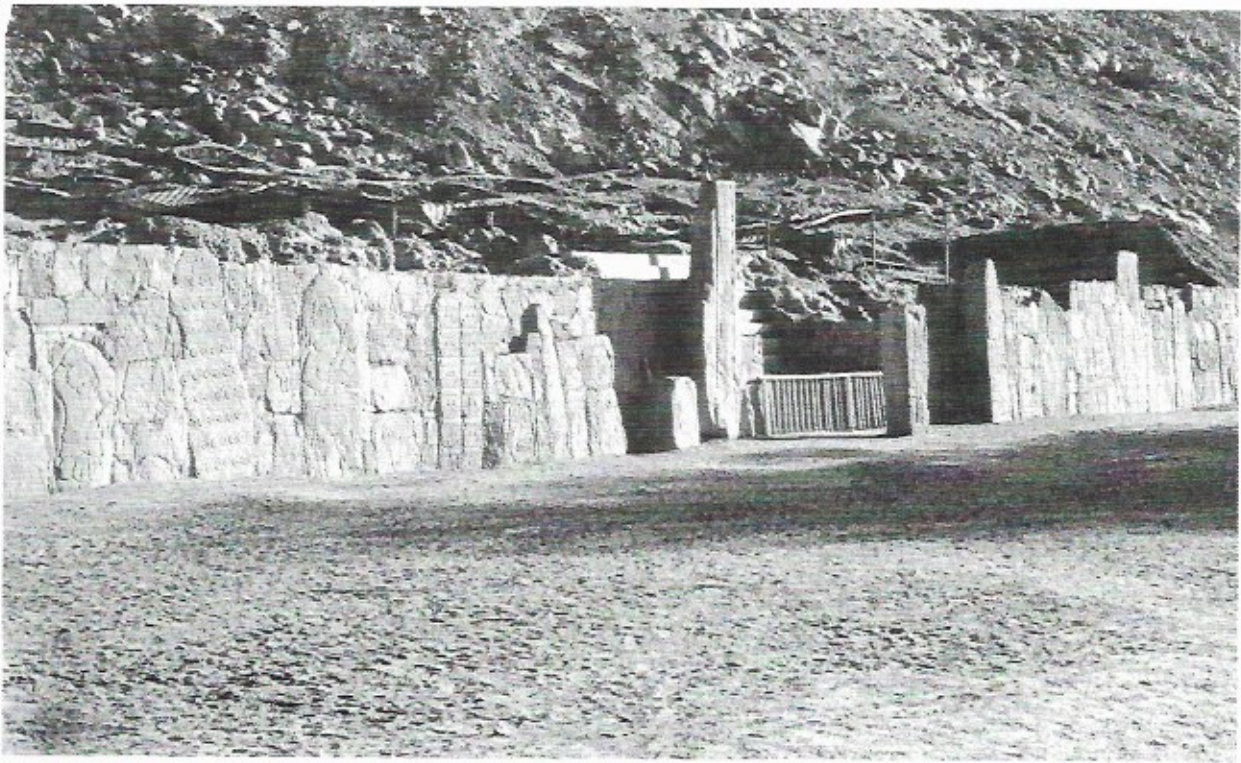
Existe también la traducción del licenciado J. Antonio Villacorta y el profesor Flavio Rodas, publicada en 1927 en Guatemala con el texto quiché fonetizado. El licenciado Adrián Recinos hizo una versión partiendo del primer texto del padre Ximénez, que encontró en la Biblioteca de Newberry, Chicago. Según Asturias y González de Mendoza, ésta es la traducción más literal pero no la mejor, pues se basó en el texto inicial, que luego fue mejorado por su traductor.

El profesor Georges Raynaud, de la Escuela de Altos Estudios de París, al cabo de cuarenta años de investigación, entrega una versión en francés. Bajo su dirección, sus alumnos Miguel Ángel Asturias y J.M. González de Mendoza realizan su traducción al castellano. Las versiones de Recinos y de Asturias-González de Mendoza son las más conocidas

<sup>1</sup> Edmondson, Munro S., *The Book of Council: The Popol-Vuh of the Quiché-Maya of Guatemala*, pag. VII.



en el mundo hispano. Ambas han merecido numerosas reimpresiones. Delia Goetz y Sylvanus G. Morley han publicado una versión en inglés de la traducción de Recinos que ha tenido gran acogida. Las más recientes traducciones del Popol-Vuh al inglés son las de Munro S. Edmonson, publicada en 1971, y la de Dennis Tedlock, en 1986.<sup>2</sup>



*Lámina IX: Vista panorámica de la fachada de Seebin. Foto: Jaime León.*

---

<sup>2</sup> Para evaluar y comparar los aportes de los diversos traductores, y la historia de los diversos manuscritos del Popol-Vuh, recomiendo la obra de Edmondson y el prólogo de la edición castellana e inglesa de Recinos. Me ha sido también de gran utilidad el libro *Nuevas Perspectivas sobre el Popol-Vuh*, de Robert M. Carmack y Francisco Morales Santos.



# Capítulo

---

## III





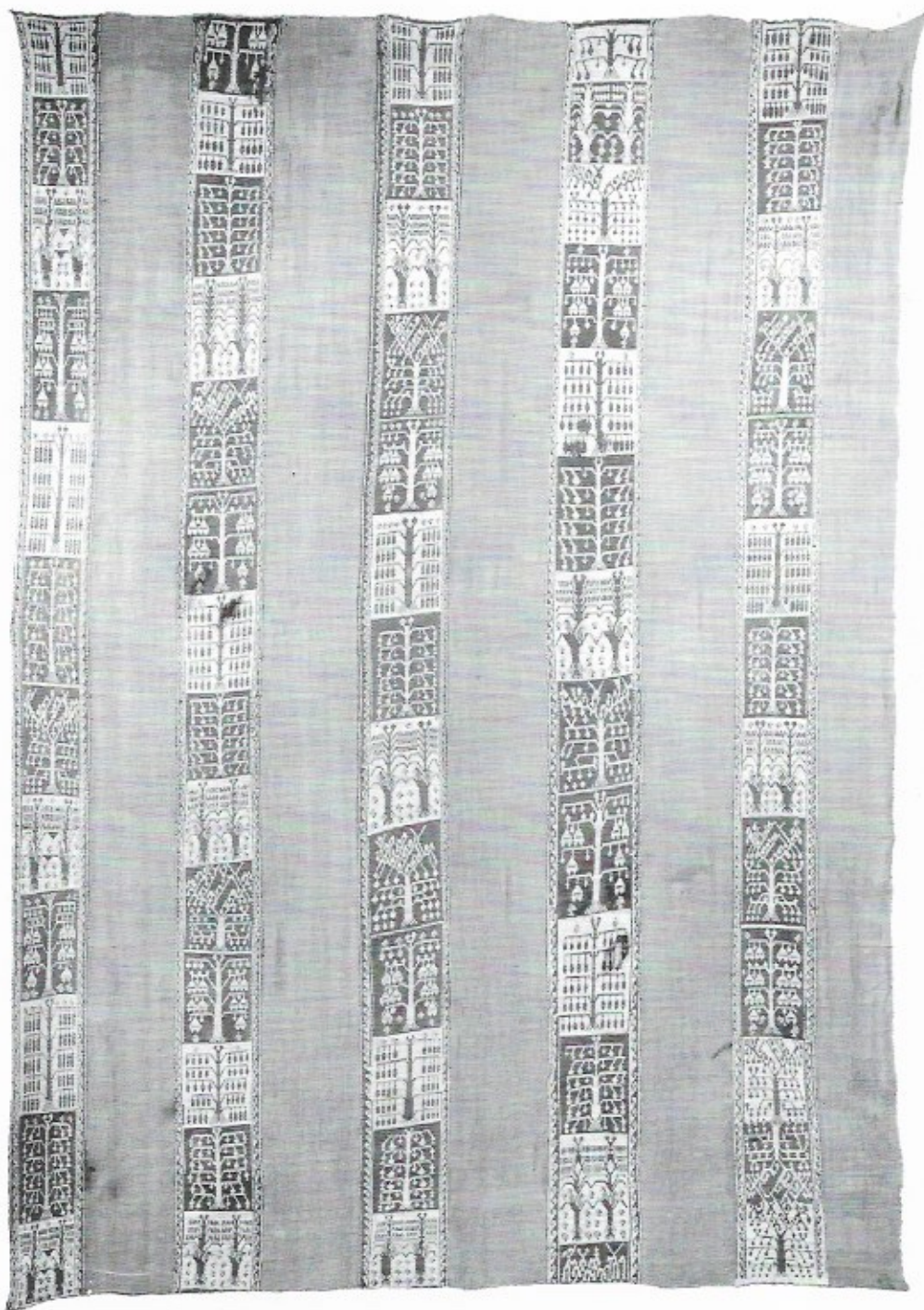


Lámina X: Tela granæe (2.64 mt. de altura x 1.82 mt. de ancho) de la costa norte, probablemente Lambayeque. Tiene 64 campos entre claros y oscuros. Un campo pequeño parece mostrar cromosomas vegetales. 14 de los campos están referidos al maíz (zea - mays). También se ha identificado el floripondio o datura (brugmancia arborea) planta alucinógena; el sapote (capparis angulata); y el rocoto (capsicum pubescens). La quinta planta no ha sido identificada aún. (Dra. Emma Cerrate de Ferreyra, Museo de Historia Natural, Lima). Colección Mujica Pinilla. Foto José Casals.

## EL MAÍZ, EL POPOL-VUH Y LA CREACIÓN

El maíz y su mitología son centrales a la interpretación de la iconografía de Sechín. Por lo tanto es necesario revisar brevemente el contexto etnohistórico relacionado a este grano. El maíz arqueológico más antiguo de la América proviene del Valle de Tehuacán, en el centro de México. Los especímenes encontrados allí están fechados cerca de 5000 a.C. según G.W. Beadle. Como éstos son ejemplares cultivados y no maíz silvestre, se puede suponer que la domesticación de la planta, que tomó milenios, se inició en algún momento entre los 6000 a 8000 a. C.<sup>1</sup> En la costa del Ecuador se ha encontrado fitolitos de maíz en muestras del primer período de la cultura de Valdivia, con una antigüedad que se remonta a 3500 a. C. Hay datos confiables según los cuales la población de estos asentamientos subsistía en base a una dieta en la cual el maíz, la achira y los recursos marinos ocupaban un lugar predominante.<sup>2</sup>

Los primeros datos de la zona andina provienen de Ayacucho y están fechados, con un amplio margen, entre 4300 y 2800 a.C.<sup>3</sup> Para la costa del Perú, Kelley y Bonavía han señalado fechas que van de 2500 a 1800 a.C.<sup>4</sup> Más recientemente el mismo Bonavía y Alexander Grobman han aportado datos abundantes sobre la presencia del maíz en un contexto precerámico en la costa peruana. La antigüedad del maíz, a escasos treinta kilómetros de Sechín, se ha señalado entre 3000 y 2000 a.C.<sup>5</sup>

Entre los investigadores de la antigüedad americana es casi unánime la convicción de que el cultivo del maíz fue lo que permitió el florecimiento y el desarrollo de la vida civilizada en Mesoamérica y los Andes. El grano del maíz era susceptible de ser secado, transportado y almacenado por largos períodos. Esto liberó al hombre de la dependencia de los recursos más inestables que le proporcionaban la caza y la pesca. Dietéticamente, el maíz es un alimento casi completo, que se complementa con el pallar y

<sup>1</sup> G.W. Beadle, «The Ancestry of Corn» en *Scientific American*, enero 1980 (# 242).

<sup>2</sup> D.M. Pearsall, *La Producción de Alimentos en Real Alto*, pp 165-70.

<sup>3</sup> MacNeish, Richard S. *Second Annual Report of the Ayacucho Archaeological - Botanical Project*, pp. 42-44.

<sup>4</sup> Kelley y Bonavía, «New Evidence for Preceramic Maize on the Coast of Peru» en *Ñawa Pacha*, # 1. Instituto de Estudios Andinos.

<sup>5</sup> Bonavía y Grobman, *Los Gavilanes*. p. 172.





Lámina XI: Detalle columna extrema derecha baja. Tres árboles unidos por raíz común y por ramas. Foto José Casals.

el frijol, ambos cultivados desde remota antigüedad por el hombre americano.

Como señala el genetista y botánico George W. Beadle, el maíz es el cereal que más eficientemente convierte la energía solar, el dióxido de carbono, el agua, y los nutrientes minerales en alimento.<sup>6</sup> Sigue siendo como lo ha sido por milenios en América, el cultivo más importante. Como dice el paleobotánico Paul C. Mangelsdorf, «es el más eficiente productor de granos de todas las gramíneas»; una semilla puede producir más de mil granos.<sup>7</sup>

Beadle considera el desarrollo y cultivo del maíz el logro botánico más importante de la historia. Tanto él como Mangelsdorf destacan que la planta de maíz no puede sobrevivir sin la colaboración del hombre. Escuchemos lo que acerca del tema dice el mayista y apólogo de las culturas preamericanas Ignacio Magaloni Duarte:

...Los sabios agricultores fueron creando y conformando, en consejo con la sementera, la mazorca de maíz; se pusieron de acuerdo, juntaron sus palabras y su pensamiento con la naturaleza. La conjunción del pensamiento del hombre y la voluntad de la sementera lo produjeron. La tierra no había imaginado, si así puede decirse, la mazorca; no había concebido el maíz. Y como hemos dicho que el maíz no fue producto de la naturaleza sola, aquí vamos a dar la prueba: Aún hoy el maíz es una planta que no puede propagarse sino por desgrane y ayuda de la mano del labrador. Si el hombre no coopera con la naturaleza desgranando la mazorca, el maíz desaparece. El trigo y el arroz producen granos que pueden ser dispersados por el viento. Pero si el hombre no desgrana la mazorca de maíz, ella cae en la tierra, brotan en un sólo lugar innumerables plantitas que pronto decaen y no producen mazorcas. Esto prueba sin ninguna duda que la tierra sola no puede producir campos de mazorcas. Y es leyenda de milenios que la mazorca fue dócilmente dejándose conformar ya sea por hibridaciones o mutaciones. Como la de una paloma, su domesticación duró mucho tiempo...<sup>8</sup>

Hermosas palabras inspiradas en la esencia del mito que habla constantemente de la cooperación del hombre con las energías del cosmos

<sup>6</sup> G.W. Beadle, «The Ancestry of Corn» en *Scientific American*, enero 1980 (# 242).

<sup>7</sup> Paul C. Mangelsdorf, «El Origen del Maíz» en *Scientific American* (ed. esp), octubre 1986, # 121.

<sup>8</sup> Ignacio Magaloni Duarte, *Educadores del Mundo*, p. 123.

Los científicos modernos, como Paul Mangelsdorf, hablan del misterio que rodea el origen del maíz. Añaden que el maíz que conocemos es una planta totalmente domesticada. Las primeras mazorcas, como señala Emilio Choy, entre otros, tenían el tamaño de una fresa.<sup>9</sup> Las halladas en las cuevas de Tehuacán tienen apenas unos centímetros. Sin embargo, cuando llegaron los españoles ya había cientos de variedades en cultivo. Su evolución, por lo tanto, ha estado ligada profundamente al esfuerzo de generaciones de agricultores en todo el continente americano.

El mito maya-quiché convierte el descubrimiento de las mazorcas blancas y amarillas en un acto de colaboración cósmica de varias instancias. Son animales los que señalan el camino y aportan el alimento que servirá para formar la carne y la energía del hombre y de su mundo civilizado. El maíz fue producto también de la meditación de los dioses reunidos. «Pensaron -dice el Popol-Vuh- y meditaron ahí mismo y así les vino la sabiduría directamente, con brillo y claridad». Luego el gato montés, el coyote, el perico y el cuervo los guiaron a Paxil, «la casa sobre pirámides» o el paraíso, donde encontraron el alimento. Hay otras versiones del mito, como la de la tribu maya de los Cakchiqueles, que aporta luces interesantes. Aquí transcribimos la versión de Munro S. Edmonson:

El hombre no encontraba que comer

Finalmente encontró algo.  
Sólo los animales comprendieron  
Dónde se hallaba el alimento:  
En Paxil  
Que era el nombre de la montaña  
Donde se encontraba las casas de los animales,  
Coyote  
y el Cerdo, como eran llamados.  
Pero el animal Coyote fue muerto allí  
Tratando de separar el maíz,  
Y se hizo la búsqueda de semillas para hacer  
la masa.  
Por el animal llamado Halcón  
Y del mar  
fue traído por el Halcón  
la sangre del Tapir  
y la Serpiente  
con la que hacer la masa del maíz.



Lámina XII: Fragmento de la parte baja de la segunda columna de la tela de Lambayeque. Muestra diseño del maíz (*zea mays*) y abajo, lo que parece representación de cromosomas vegetales. Foto José Casals.

<sup>9</sup> Emilio Choy, *Antropología e Historia*, Tomo I, pag. 218.



Y la masa fue convertida en cuerpo del hombre  
 Por el Formador  
 y el Engendrador.<sup>10</sup>

Resulta evidente que no sólo los animales colaboran para la búsqueda de semillas, sino fundamentalmente el pensamiento concertado de los hombres, dirigidos por la tradición representada por el Formador y el Engendrador. Es igualmente una alusión a la tradición cuando se dice que del «ma» es traída, por el ave tutelar, la sangre del Tapir y de la Serpiente, con la que se hará la masa del maíz que se convertirá en la carne del hombre.

Esta conjunción del ave heráldica y del animal de tierra unidos a la serpiente (símbolo del agua y de la energía de la vida) se encuentra en forma de tríada jerarquizada en todo el arte antiguo de América. Es notoria esta estructura en piezas axiales o centrales, como es el caso del Lanzón o Gran Imagen de Chavín de Huántar, y en los relieves de las columnas de la Portada frente a la plaza central de este santuario andino. Se puede mencionar asimismo múltiples representaciones en México relacionadas al mito de Quetzalcoatl, la Serpiente Emplumada.

En el mito cakchiquel, el coyote es muerto por el halcón en el momento en que separa o rompe el grano de maíz. Rafael Girard nos aclara esta asociación del ave y el coyote en el mito. Señala que ambos animales están relacionados al maíz salvaje, que él identifica con la gramínea teocinte sobre la base de datos etnológicos recogidos de los indios chorti. Los chorti llaman al teocinte 'Nar Mut', que quiere decir 'maíz del ave'. Añade Girard que particularmente en la zona Chorti de Santa Elena, Guatemala, al teocinte se le conoce vulgarmente como 'la cola del coyote'.<sup>11</sup>

Según Paul Mangelsdorf, la hibridación del maíz primitivo con el teocinte fue lo que disparó la evolución explosiva del maíz como planta cultivada. Beadle menciona que, según Galinat, las mazorcas se pueden situar en un continuum evolutivo desde el teocinte hasta el maíz moderno, sobre la modificación progresiva de la forma de la cúpula de los granos. En el teocinte, y en algunos casos en el maíz primitivo, las cúpulas de los granos son más altas que anchas. Por contraste, en el maíz duro del norte y sus descendientes modernos, las cúpulas son más anchas que altas. La posición de los granos sufre también un proceso evolutivo. El teocinte tiene de seis a diez granos triangulares o cónicos en espiga de una sola fila. Las mazorcas del maíz moderno están conformadas por hileras de granos verticales y compactas.

<sup>10</sup> Munro S. Edmonson, *The Book of Counsel*. pag. 147-8.

<sup>11</sup> Raphael Girard, *L'Esoterisme du Popol-Vuh* p. 332-40.

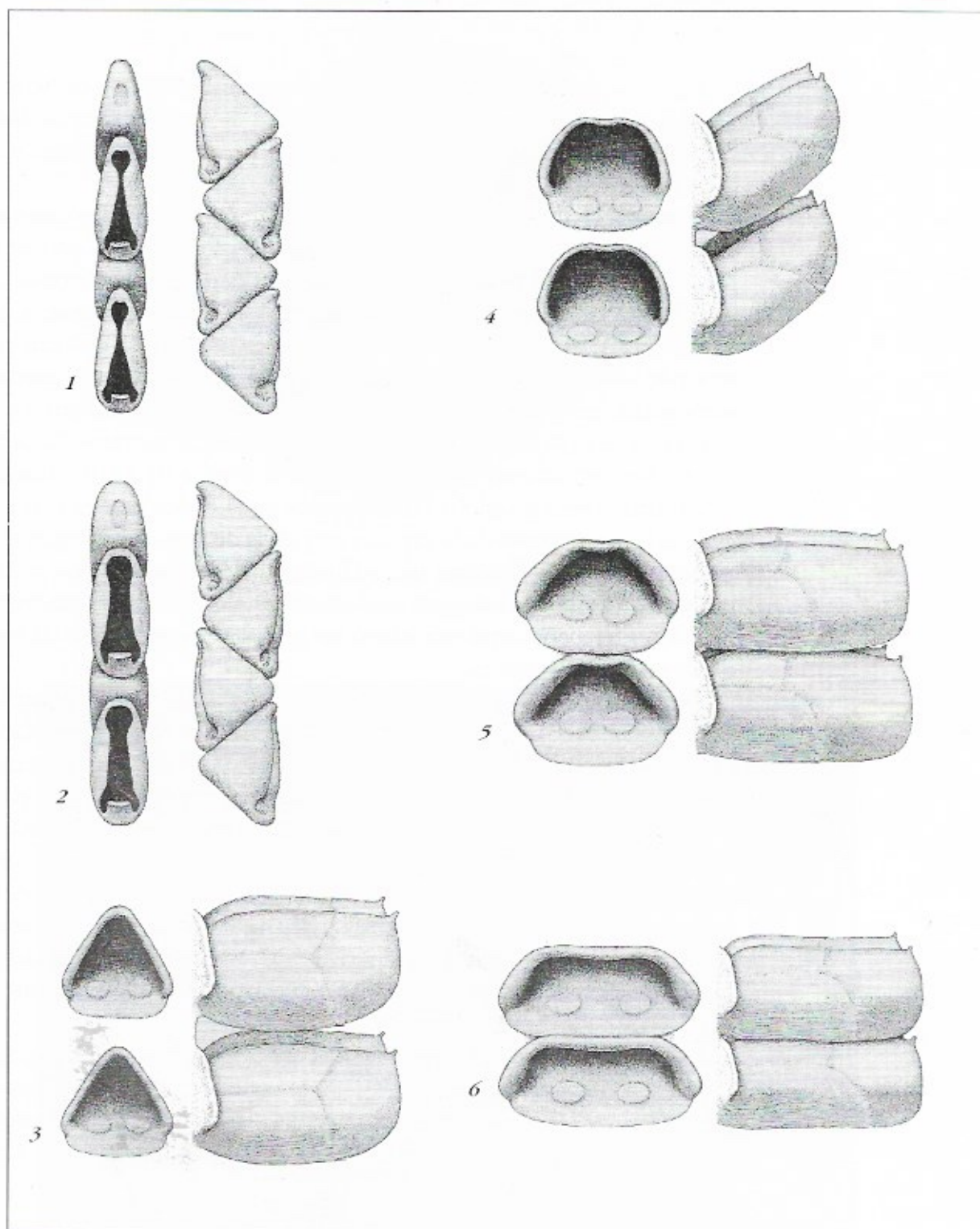


Lámina XIII: 1. Nobogame teosinte, 2. Chalco teosinte, 3. Maíz arqueológico, 4. Cruce maíz = Teosinte, 5. Maíz chapalote, 6. Maíz moderno

Evolución de la cúpula del fruto del teosinte a la mazorca más compacta del maíz moderno, lo que apoya fuertemente el origen del maíz en el teosinte. (Los dibujos están basados en el trabajo del Walton C. Galinat de la Universidad de Massachusetts, USA). Dibujo Homero Díaz.



Existe todavía duda sobre si el maíz moderno evolucionó del teocinte anual, como sostiene George W. Beadle, o es el producto, según última posición de Mangelsdorf, del cruce selectivo de un maíz primitivo y una variedad de teocinte perenne.

La arqueología del monumento de Sechín aporta uno de los datos más importantes sobre este tema. Aquí se encuentra el empleo de adobes cónicos junto con los tronco-cónicos. Creemos que estas dos formas usadas conjuntamente no hacen sino repetir la modificación progresiva de la cúpula de los granos de maíz. Esto abona la tesis del origen del maíz en el teocinte. Toda la iconografía sobre los héroes del maíz, especialmente la iconografía textil de Paracas, muestra a los Mellizos con sombreros cónicos, que revelan su origen en la forma de los granos del teocinte. 'Teocinte' quiere decir en lenguaje mesoamericano 'la hierba de Dios'. También esta forma cónica de adobe ha sido encontrada en los niveles más antiguos del asentamiento de la capital nazquense de Cahuachi. Según el astrónomo Giuliano Romano de la Universidad de Padua,\* su pirámide principal está orientada al norte, igual que el templo de Sechín. Esta orientación no es frecuente en el hemisferio sur pero sí se encuentra en las zonas olmecas de Mesoamérica.

Los investigadores del pasado peruano coinciden en que la expansión del cultivo del maíz es coetánea al fenómeno Chavín. Dice Pablo Macera: «En la fase media del formativo, el hecho fundamental parece haber sido la generalización del maíz, que algunos asocian con la expansión de los Chavín». En otra ocasión señala: «... el maíz fue la cosecha Chavín... De tanta importancia que a partir de entonces se presentó el maíz como ofrenda funeraria en el Perú»<sup>12</sup>. Su importancia se acrecentó en el tiempo. Por eso, señala el historiador peruano, los chankas consideraban divino el grano de maíz. Más tarde, en el Inkario, la mayoría de los meses del primer semestre del año en el calendario ritual cuzqueño llevan nombres vinculados al ritmo de crecimiento de este grano.

Lo más significativo es la relación del maíz a la vida ritual y religiosa, a través de todas las etapas del desarrollo de las altas culturas en la América prehispánica. Esta situación especial del maíz, como lazo entre las deidades y el hombre, es señalada desde el origen por la voz del mito, según relata la "Biblia maya":

“ He aquí, pues, el principio de cuando se dispuso hacer al hombre y cuando se buscó lo que debía entrar en la carne del hombre ”.

\* *En comunicación personal.*

<sup>12</sup> *Macera, Pablo, Historia del Perú, Tomo I, pag. 112.*



*Lámina XIV: Cerámica Valle de Casma. Cultura Chimú. Personaje que representa mazorca de maíz con sombrero cónico con granos de maíz. Propiedad del arqueólogo J.C. Yarlaqué.*



*Lámina XV: Textil Paracas mostrando a los mellizos con gorros cónicos. MNAAH Foto María Ines Ruiz G.M.*



“ Y dijeron los Progenitores, los Creadores y Formadores, que se llaman Tepecu y Gucumatz: “Ha llegado el tiempo del amanecer, de que se termine la obra y que aparezcan los que nos han de sustentar y nutrir, los hijos esclarecidos, los vasallos civilizados; que aparezca el hombre, la humanidad sobre la superficie de la tierra.”

“ Se juntaron, llegaron y celebraron consejo en la oscuridad y en la noche; luego buscaron y discutieron, y aquí reflexionaron y pensaron. De esta manera salieron a luz claramente sus decisiones y encontraron y descubrieron lo que debía entrar en la carne del hombre ”.

“ Y así encontraron la comida y ésta fue la que entró en la carne del hombre creado, del hombre formado; esta fue su sangre, de ésta se hizo la sangre del hombre. Así entró el maíz (en la formación del hombre) por obra de los Progenitores ”.

“ Sólo comida fueron en un comienzo los cuerpos de nuestra primera madre y nuestro primer padre ”. (Recinos)

Así los cultivadores del maíz expresan la solidaridad de toda la Creación, y así conciben que la principal responsabilidad de los hombres es alimentar a la deidad recordándola y alabándola. Según el Popol-Vuh, las creaciones anteriores perecieron porque no cumplieron con este deber fundamental.

Esta solidaridad responsable y jerárquica es expresada por el mito en varias instancias. Creada la Tierra por la Palabra, son fecundados luego los animales, llamados ‘guardianes de todas las selvas’ y ‘guardianes de los bejucos’. «Bueno es que haya guardianes, dicen los Procreadores, los Engendradores».

Luego se les pide a los animales que hablen, que digan los nombres de sus Procreadores y Engendradores, cosa que son incapaces de hacer. «Nuestra adoración es imperfecta si vosotros no nos invocáis».

Son entonces cambiados. Se les otorga su hábitat, pero se les señala su destino, su dependencia. En términos del mito, «su fardo»: su carne será molida entre los dientes. Dice el Popol-Vuh: «Tal fue, pues, el fardo de su carne: así el fardo de ser comido, de ser matados, fue impuesto aquí sobre todos los animales de la superficie de la tierra».

Se ensaya la creación de seres que puedan ser «sostenes, nutridores» de las divinidades, que puedan invocarlas y conmemorarlas sobre la superficie de la tierra. De tierra hacen entonces la carne del hombre, pero este intento también fracasa; los muñecos de barro no hablan sino insensateces y no pueden sostenerse en pie. Los Engendradores celebran entonces

Consejo y, después de destruir una vez más su construcción, se preguntan, señalando así lo que esperan del hombre: «¿Cómo haremos para que nos nazcan adoradores, invocadores?». Acuden a los de la Suerte, a los sabios, a los augures, a los ancestros, para que hagan sus encantamientos con el maíz y el tzitze. Se decide hacer entonces al hombre de madera; se echó la suerte, cosa que se hacía con los granos del maíz o del tzitze. «Suerte, fórmate», dijeron el abuelo y la abuela, Antiguo Secreto y Antigua Ocultadora. Al instante fueron hechos los maniqués, los hombres de madera. Los hombres se produjeron y hablaron; existió la humanidad sobre la tierra. Pero igualmente no recordaron a sus Constructores, sus Formadores; no se acordaban de los Espíritus del Cielo. Vino la inundación y perecieron. Su posteridad son los monos que viven en las selvas.

Pero no sólo el diluvio hace desaparecer a los hombres de palo. Ampliando la idea de la solidaridad de todo lo creado, intervienen los dioses, los Espíritus del Cielo y sus mensajeros, representados por los animales en su aspecto terrible o tenebroso: los «murciélagos asesinos», los «jaguars irritados», los «arrancadores de ojos». El equilibrio natural se rompe al no cumplir el hombre con su destino de recordar a su Creador y a los Engendradores, los Formadores, los Espíritus del Cielo. La naturaleza entera se rebela. Los objetos y utensilios empleados por el hombre se unen a los palos y las piedras, para golpear los rostros de los hombres incapaces de pensar en su padre y en su madre y en el Corazón del Cielo. Sus perros, sus petates, sus ollas, sus morteros, todos a coro, se quejan del trato impío de los que no tienen gratitud en su corazón para los que los han creado, ayudado y sustentado. Así culmina el experimento de los hombres hechos de madera. Tal como lo ha señalado Imbelloni, huellas de la historia de la rebelión de los animales y objetos se encuentran en toda la mitología de América.<sup>13</sup>

En la costa peruana, en un friso de la pirámide mochica de la Luna, podemos apreciar la representación de este acontecimiento mítico que alude a la misión y responsabilidad del hombre en relación al mundo natural e inanimado.

En un principio «sólo comida fue la carne de nuestros primeros padres, de nuestras primeras madres», se dice de los hombres de la Cuarta Creación. Pero la Cuarta Creación no llega sino después de la lucha de los héroes con los falsos dioses, de la lucha con los gigantes de las épocas de barbarie. Sólo cuando el hombre ha recuperado su lugar, colaborando con los dioses en la lucha contra sus enemigos y los espíritus depravados, es que logra superar su destino sujeto a la Naturaleza y al orden cósmico,

<sup>13</sup> Imbelloni, J. *La 'Weltanschauung' de los Amautas Reconstruida: Forma Peruana del Pensamiento Templario*. p. 20.25.



al cual está obligado a servir y comprender con su inteligencia y su sentimiento.

El monumento de Sechín conmemora estos hechos producidos en la más remota antigüedad. Como relato cosmogónico nos habla de la creación inicial y del paso de las eras de barbarie a la era del maíz, llamada la Cuarta Creación. Por eso une la primera creación al nacimiento mítico del dios del maíz, representado por los mellizos, héroes culturales de la era patriarcal-agrícola. Como todo verdadero mito, es relato y camino. Vincula el destino de la sociedad al desarrollo del cultígeno principal de la época. El trabajo sobre el mejoramiento y desarrollo del maíz es símbolo del desarrollo del individuo y de la colectividad. Se introduce de esta manera el trabajo y la responsabilidad humana como factores importantes del devenir cósmico.

Según todos los pueblos precolombinos, el maíz está estrechamente vinculado a la metamorfosis espiritual del hombre e interviene en casi todas las ceremonias y rituales agrarios y sociales. El paciente trabajo sobre la evolución de la planta simboliza el crecimiento y la transformación de la consciencia del individuo y del grupo. La historia y evolución de los mellizos héroes del maíz es paralela al desarrollo de la planta hasta su perfección. Según los mayas, sus antecesores fueron «cuatro hombres perfectos» hechos de maíz. Para que el maíz sea perfecto, los indios americanos hopis consideran que la mazorca debe terminar en cuatro granos, que aluden a los cuatro mundos o soles, a los cuatro elementos y a las cuatro direcciones del espacio.

Como señala Raphael Girard, la divinización del cereal no se alcanza sino cuando éste adquiere un cierto grado de desarrollo, lo que explica que en la religión maya se considere que sólo en los granos más logrados reside el espíritu del dios del maíz.<sup>14</sup> En el Perú el maíz del valle sagrado de los Incas es el maíz blanco, parakay-sara, del que se extrae la mejor harina.

Según recientes estudios de Alexander Grobman de la Escuela Nacional de Agricultura, se ha ubicado cerca de treinta razas de maíz en el Perú. La mayoría de las razas ubicadas son indígenas y se desarrollaron en la costa y en la sierra en forma independiente. Como ya lo hemos mencionado, según Margaret Towle, quien ha estudiado la etnobotánica de la zona andina, el Perú parece ser el hogar del desarrollo del maíz de diversos colores. Esto se puede comprobar con las descripciones de los hallazgos en los sitios arqueológicos del Formativo Temprano en la costa peruana.<sup>15</sup> Uno de los maíces de color de más difusión e importancia es el

<sup>14</sup> Girard, Raphael, *L'Esoterisme del Popol-Vuh*, p. 332-40.

<sup>15</sup> Margaret Towle, *The Ethnobotany of Pre-Columbian Perú*, p. 24



*Lámina XVI: Cerámio cultura Tólita (ca. 600 a C-400 dC). Dios del Maíz naciente, surgiendo de las fauces de un Shaman-jaguar. Museo Nacional del Banco Central de Quito. Foto: Malú Fletcher.*





*Lámina XVII: Ceramio cultura Tolita, costa norte de Ecuador. Tiene, como el monolito de Kuntur-wasi, un motivo de serpiente que le surge del ojo. Museo Nacional del Banco Central de Quito*

maíz morado, kulli-sara o vino-sara, que se emplea en la fabricación de la chicha. Los kanas de la región del Cusco, según el investigador peruano Abraham Valencia Espinoza, lo emplean en la ceremonia mágica que llaman Turkasqa, que quiere decir 'trocar' y que consiste en cambiar los males por bondades, los hechos negativos en positivos. Después de los ritos y las invocaciones, el maíz morado es enterrado en un lugar ceremonial como ofrenda de cariño y de perdón.<sup>16</sup>

Según el Vocabulario de la Lengua Quechua del siglo XVI de Diego González Holguín, 'kulli-runa' es el hombre «de mucho brío y esfuerzo en el trabajo, diligente, incansable». Las interesantes informaciones que proporciona Valencia Cárdenas sobre el rito vinculado al maíz morado nos han llevado a indagar sobre el sentido del vocablo 'kulli' ('morado') y su empleo unido al concepto de 'runa' u hombre. El morado, unión del rojo y el azul, es la base del culto contemporáneo al Señor Morado o Señor de los Milagros. Varios investigadores, principalmente María Rostworowski de Diez Canseco, han comenzado ya a señalar el probable origen andino de este culto.<sup>17</sup> Estos colores básicos, el rojo y el azul, se encuentran desde temprano en la iconografía de Sechín. El azul está vinculado al cielo o a las aguas celestes, y el rojo a la naturaleza, a su crecimiento y expansión. Se trata, pues, de un matrimonio de lo celeste y lo terrestre, unidos a la idea de pasión y sacrificio, de cambio y de evolución. Creo que la saga del maíz y la historia de sus héroes culturales está en la raíz del culto tan peruano del Señor Morado.

<sup>16</sup> Abraham Valencia Espinoza, «Nombres del Maíz y su Uso Ritual por los K'Anas», en *Revista Antropología Andina*, # 3, 1979.

<sup>17</sup> Rostworowski de D.C., María. *Pachacámac y el Señor de los Milagros*, p. 143.



# Capítulo

---

## IV





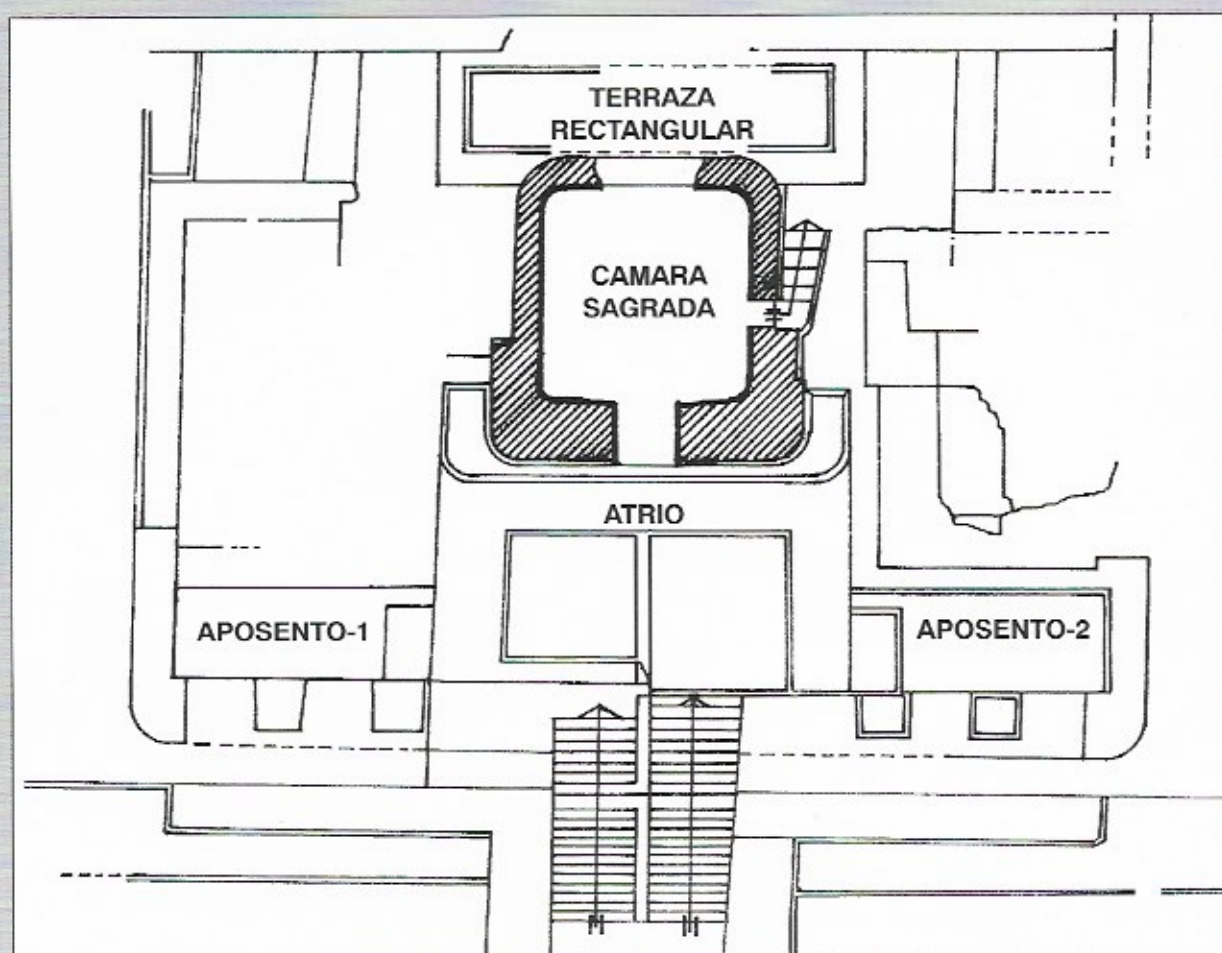


Lámina XVIII: Plano de la cámara sagrada, pequeña escalera de acceso, y terraza rectangular posterior (Arq. Elena Maldonado, Proyecto Sechín, U. Católica del Perú).



## LA CÁMARA SAGRADA

**E**l templo de Sechín está orientado hacia el norte, la dirección polar primordial. En el eje central del edificio se encuentra la cámara sagrada, cuyo contorno interior, un cuadrado con esquinas curvas, es igual al del muro exterior de piedra que circunda el recinto total. La entrada principal de la cámara está enmarcada por dos gruesas paredes, también con esquinas curvas. Estas paredes se engrosan desde la mitad de los muros laterales, asemejando por esto dos gruesos ganchos que se oponen. Esto podría aludir a las dos fuerzas en equilibrio dinámico simbolizadas en el signo astrológico de Cáncer o en el símbolo del Yin y el Yang. Este concepto se ve ampliado en todo el conjunto de la primera fase constructiva. La cámara sagrada, la plataforma rectangular detrás de ésta, las antecámaras, los aposentos laterales con dos columnas cada uno y el atrio forman un conjunto orgánico que nos sugiere un esquema referido al cangrejo o a la langosta, ambos animales relacionados al signo astrológico de Cáncer.

J.C. Tello<sup>1</sup> afirma que las construcciones laterales a la cámara son, más bien, plataformas elipsoidales o edificios casi cilíndricos. Esta primera observación de Tello refuerza la impresión de que aquí se trataría de las extremidades del animal de Cáncer, también elipsoidales y casi cilíndricas.

La cámara sagrada está a cielo abierto. Tello, en 1937, encontró la parte superior de los muros enlucida, lo que induce a pensar que no tuvo techo. Tampoco encontró columnas ni cosa que pudiera sostener un techo o segunda planta.

Otro elemento a considerar es la escalera de cinco escalones del ingreso lateral a la cámara por el lado oeste. La escalera viene de la plataforma rectangular de muros bajos detrás de la cámara, cuya función es principalmente simbólica, como lo es todo el esquema de la primera fase constructiva.

Cabe resaltar que son cinco los escalones. Este número está relacionado al nacimiento del dios del maíz, ya que son cinco los días que demora la salida de la primera hoja de esta planta. El cinco también representa la suma de los dos primeros números, par e impar, femenino y masculino

<sup>1</sup> J.C. Tello. *Arqueología del Valle de Casma*. p. 248 p.252

(no considerándose la Unidad). Como señala el Chilam Balam de Chumayel, al referirse a la deidad suprema,

“ En fecha de Uno Chouen sacó de sí mismo su divinidad e hizo el cielo y la tierra. En fecha de Dos Eb hizo la primera escalera para descender al medio de las aguas... Todo fue creado por Dios nuestro Padre y por su Palabra; allá donde no había ni cielo ni tierra, su Divinidad estaba presente; ella misma se transformó en lluvia y creó el Universo ”<sup>2</sup>.

Se dice que los americanos somos hijos del maíz. Los hopis creen que el maíz fue creado en forma divina en la Primera Creación, y que representa también la metamorfosis espiritual del hombre.

Volviendo a la cámara, con sus muros redondeados y su plataforma rectangular posterior, podemos visualizar el diseño de una concha de abanico. Probablemente se trate de la concha *Spondylus*, sagrada para el mundo andino. El color rosado de este molusco reviste las paredes externas de la cámara. Como señala Tello, esta concha está representada en un monolito del muro exterior de piedra.

La concha es considerada el continente del sonido primordial e impercedero, es decir del monosílabo sagrado ‘AUM’, que es por excelencia el nombre del verbo expresado en los tres mundos o grados de la manifestación: tierra, aire y los cielos. Los tres elementos geométricos esenciales en todas las representaciones de la sílaba sagrada son: el punto o Principio no manifestado; la U sánscrita, elemento de espiral; la línea recta o el desarrollo completo de la manifestación, es decir, el estado corpóreo<sup>3</sup>. Según René Guenon, estos tres elementos conforman el esquema de una concha. Son también los elementos esenciales del esquema del oído humano, que es el órgano de la audición y del equilibrio.

Todos los elementos simbólicos estudiados aquí están referidos al oído humano como órgano de equilibrio. Estos elementos, más el canal estrecho que va desde la cámara hasta el exterior del edificio, atravesando todas las fases constructivas, ligan una vez más este templo a la idea central: la recuperación del equilibrio social y humano. Este equilibrio se alcanza después de un proceso de desarrollo y transformación.

En la tradición maya se representa al dios del maíz naciendo de una concha, como se puede apreciar en el Códice de Dresden. En la cultura mexicana, a Xolotl, el doble de Quetzalcoatl, se le representa también

<sup>2</sup> Baudot, Georges. *Las Letras Precolombinas* p.155

<sup>3</sup> René Guenon, *Símbolos Fundamentales de la Ciencia Sagrada*. p.117

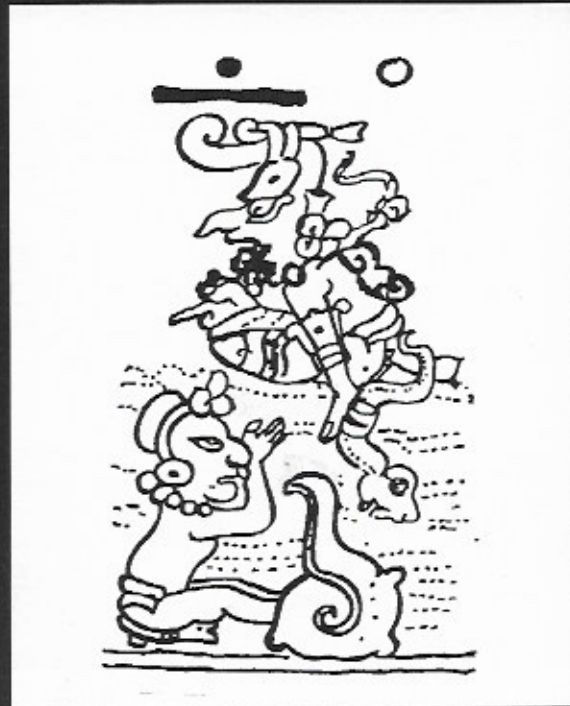




Lámina XIX: Vaso de piedra serpentina. Chavin-Cupisnique. Encontrado en Guayabo, Limoncarro. Dibujo en plano de G. Sanchez. Muestra figura de cangrejo antropomorfo que sostiene la cabeza del héroe del maíz conectada a un símbolo de la planta del maíz y representación del ave tutelar. Nótese, igual que el plato "Dumbarton Oaks" la pequeña cámara frente a la boca humana de los crustáceos. Foto: Victor Phumpiu, Comunicación personal Jaime Deza Rivasplata.



*Lámina XX: Nacimiento de Xolotl, saliendo de una concha. Para los mayas y mejicanos, la concha es el emblema del nacimiento, el punto de partida de la vida. Por eso en la numeración maya la concha es el símbolo del cero, punto de partida de la cuenta numérica (Códice Borgia).*



*Lámina XXI: Dios del Maíz naciendo de una concha. (Códice de Dresden, cultura Maya).*



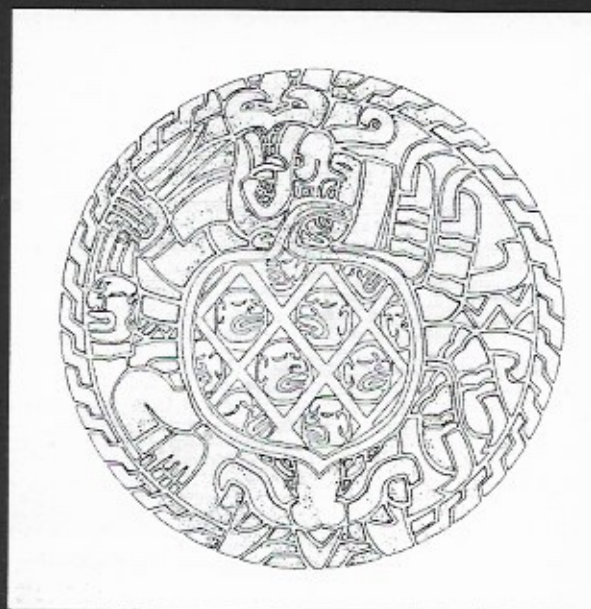
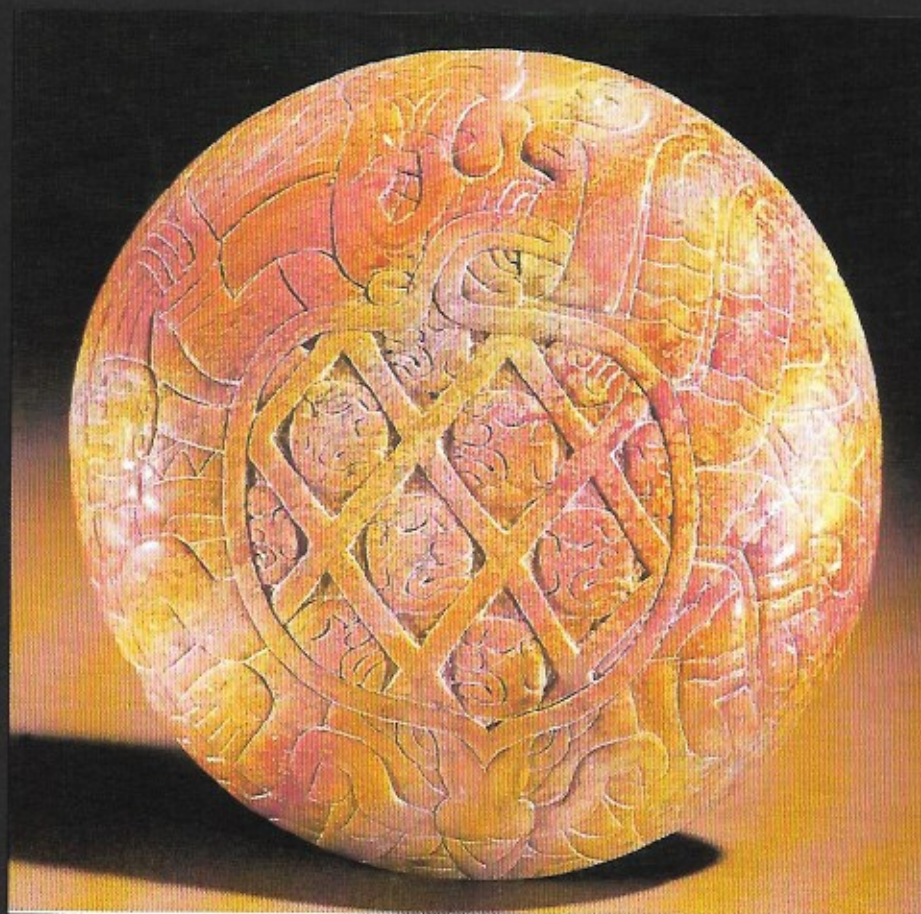


Lámina XXII: Plato de piedra "DUMBARTON OAKS". Estilo La Pampa, 1250 a.C. Sobre el caparazon, cabezas chavinoides en formación. El crustaceo sostiene en la mano la cabeza cortada del héroe, cuya cabellera son hojas de maíz. (Salazar Burger citado por Henning Bischof, Smithsonian Institute, Washington, D.C. Smithsonian Institute, Washington, D.C.)



naciendo de una concha (Códice Borgia, 42). Afirma Raphael Girard que en ambas áreas culturales, la concha es el emblema del nacimiento, el punto de partida de la vida<sup>4</sup>. Se trata, pues, en Sechín, de un poema cosmogónico, de la manifestación del Verbo después de una época de disolución o barbarie. La cámara sagrada representaría la Creación inicial, y al mismo tiempo, el nacimiento de los héroes del maíz.

El signo astrológico de Cáncer está representado indistintamente por la langosta, el cangrejo o el camarón. Para crecer, los crustáceos invertidos tienen que desechar sus caparazones cada cierto tiempo, y adquirir unos nuevos. En este proceso de muda, el animal descarta también su órgano de equilibrio. Éste último tiene la forma de una pequeña cámara dentro de la cual están sus resonadores u otolitos. Durante el período de muda, el animal queda desvalido. Para recuperar sus resonadores, los crustáceos recolectan pequeñas piedrecillas que introducen en la cámara de equilibrio. Si el animal es encerrado en un acuario donde no hay piedrecillas o arena se comporta como si estuviera ebrio y permanece sin sentido de dirección.

Apreciamos ahora el último elemento iconográfico importante de la cámara sagrada. Se trata del primer friso pintado en la zona interior del templo de Sechín. La figura tiene aproximadamente 2.60 metros de largo por 1.50 metros de alto, como puede apreciarse en la foto y grabado presentados en el libro de Tello<sup>5</sup>.

Debido al deterioro de la parte alta del muro no es posible apreciar la cabeza del monstruo, pero da la impresión de que se dirige activamente hacia la entrada de la cámara. Se trata, sin duda, de un monstruo mitológico con un cuello protuberante, el cuerpo y los dedos pintados de negro, un muñón rojo y grandes uñas blancas y curvas que parecen lunas crecientes. Como ha sido señalado por varios autores, garras semejantes a las que muestra este monstruo mitológico sólo se han hallado en la representación de un felino negro, en una lápida encontrada en el templo de Chavín de Huántar.

Este monstruo podría representar a uno de los gigantes mitológicos contra los cuales, según el Popol-Vuh, luchan los mellizos Hunahpú e Ixbalamqué, héroes del maíz. Son cuatro los gigantes de la era de barbarie que se oponen a los designios de Hunrakán, el Corazón del Cielo. Esta deidad suprema maya ordena a los mellizos la destrucción de estos soberbios, que representan los vicios de las eras que preceden a la del maíz.

En las horas inmediatas a la salida del Sol o de la Luna, el astro de mayor brillo en el cielo es Venus. El Popol-Vuh relata cómo, en la era

<sup>4</sup> Raphael Girard. *Le Popol-Vuh*. p.320

<sup>5</sup> J. C. Tello. *Arqueología del Valle de Casma*. p. 251-2



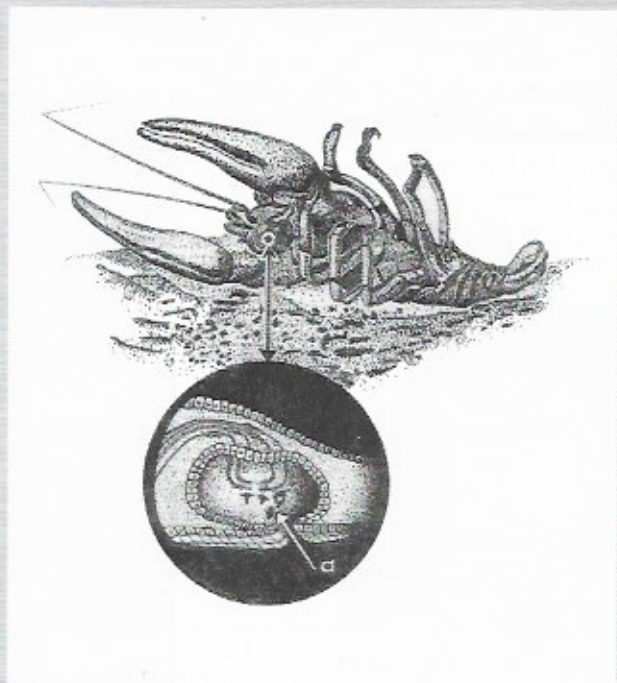


Lámina XXIII: El gráfico muestra una langosta cabeza-abajo señalando el lugar en que ésta tiene su cámara de equilibrio (estatocisto). En la época de muda deshecha su caparazon junto con la membrana interna del estatocisto y sus resonadores, causando una total falta de orientación. Para recuperar su órgano de equilibrio introduce unas pequeñas piedras dentro de los estatocistos. Si una langosta estuviera dentro de un acuario donde no hubiese piedrecillas o arena le sería imposible reemplazar sus resonadores y daría tumbos como si estuviera ebria. Dibujo: Homero Diaz.

(Fragmento de una ilustración del libro: *Man in Structure and Function* de Fritz Kahn, M.D.). New York; Alfred A. Knopf. 1956.

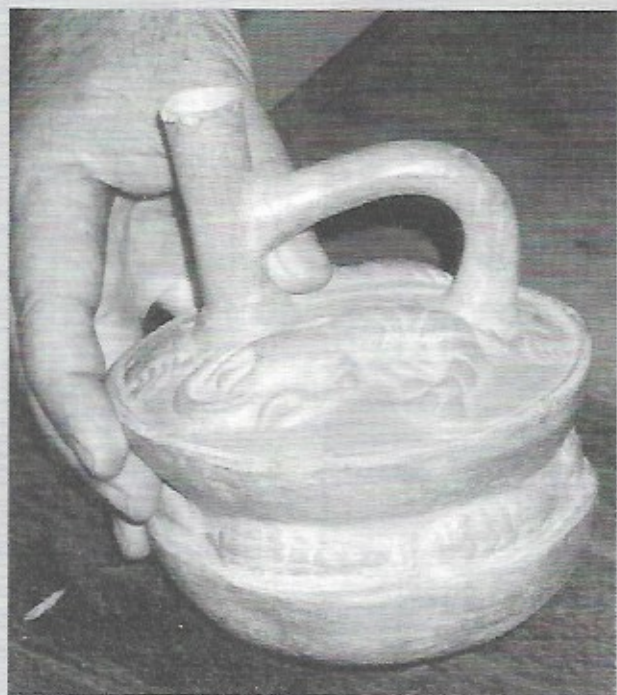


Lámina XXIV: Ceramio Moche con cinturón de maices y, en la parte superior, camarón y cangrejo (animales del signo de Cáncer). Propiedad Pastor Bautista de Pacasmayo, Octavio Polo Briceño. Foto Patricia Llosa.





*Lámina XXV: Fragmento de un unku (textil) con langostas dentro de un diseño octogonal Costa sur, influencia Nazca - Huari tardío. (ca de 600 - 700 d.C.a). Museo Textil Washington, D.C.*



matriarcal hortícola que precede la creación del Sol y de la Luna, Venus regía los cielos. Para los maya, Vucub Caquix (Siete Guacamayos) y Chimalmat (La que se Torna Invisible) equivalen a Venus. Esta pareja de gigantes representa, por su brillo, su riqueza y por su pretensión de ocupar el centro del cielo, la soberbia. Se vanaglorian de ser más que el Sol y la Luna, que traerán finalmente la luz y la civilización a los hombres en la Cuarta Creación.

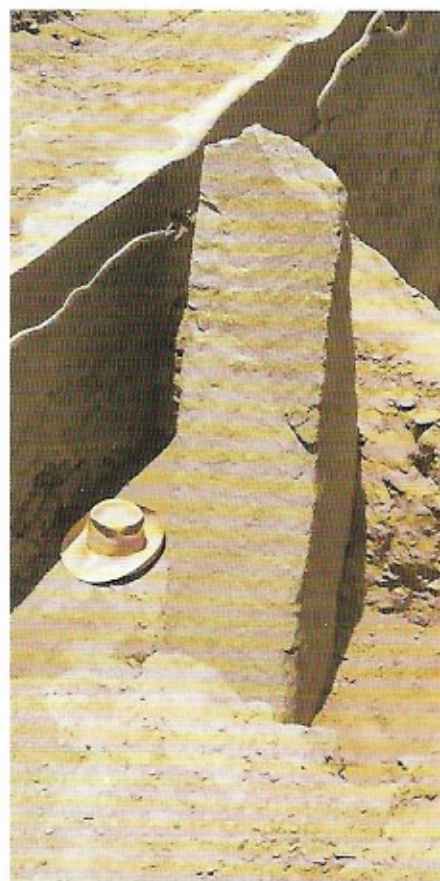
Los dos hijos de la pareja de gigantes, Zipacná y Caprakán, llamados también Sabio-Pez-Tierra y Gigante de la Tierra, simbolizan el orgullo y la vanidad, respectivamente. Zipacná, predominantemente masculino, muere convertido en piedra, aplastado dentro de una gruta a la que ha descendido por incitación de los héroes solares. Éstos han colocado allí un enorme cangrejo para tentar la gula del gigante. Zipacná estaría representado en Sechín por un enorme monolito sin grabar que se encontró enterrado intencionalmente en uno de los aposentos rectangulares delante de la cámara sagrada. El segundo de los gigantes, Caprakán, de naturaleza fundamentalmente femenina, sería el monstruo felínico con enormes garras lunares que hemos descrito más arriba.

El último motivo iconográfico a considerar de la primera fase constructiva se encuentra en los pilares que enmarcan las ventanas de las dos antecámaras. Son figuras de hombres de perfil en posición cabeza-abajo, delineados en bajo relieve. Tienen nariz aguileña, cuatro dedos en las manos, el oído sugerido por un gancho y el ojo marcado por un arco. De la cabeza cae hacia atrás un turbante o capa en forma de gran 'S'. Estas figuras están pintadas de gris sobre fondo gris. La capa o turbante que surge de la cabeza y envuelve el cuerpo está formada por tres bandas en amarillo, negro y rojo, como se puede apreciar en las fotos tomadas al momento de la excavación. Estos mismos colores los veremos repetidos en las bandas oblicuas a ambos lados de los grandes peces de la tercera fase constructiva.

Estas figuras de hombres cabeza-abajo representan iconográficamente a los buhos mensajeros del mundo subterráneo. En el Popol-Vuh es a Xibalbá, nombre del mundo subterráneo maya, adonde se dirigen los hermanos Hun-hunapú (padre de los héroes solares) y Vucub-hunapú. Son guiados hacia allí por los búhos mensajeros para enfrentarse con los Señores de Xibalbá en el juego de la pelota. Al ser derrotados, encontrarán la muerte.

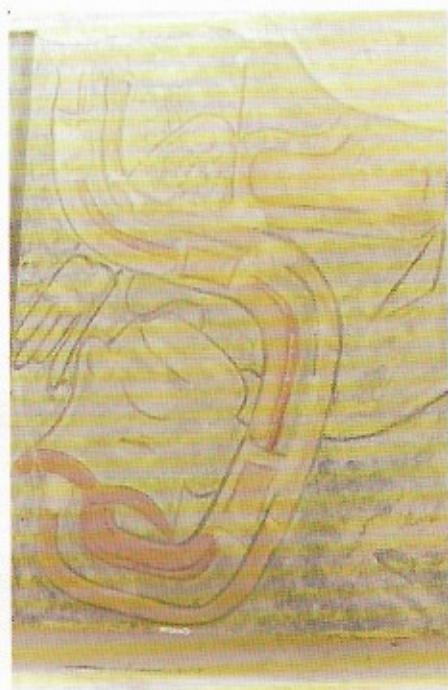
## 1. Los colores de la cámara y recintos aledaños

Todas las paredes de los recintos de la primera fase se encontraron enlucidos de azul por dentro y rosado por fuera. El azul es el color del cielo y de las aguas. En Sechín encontramos el color azul en dos lugares,



*Lámina XXVI: Piedra sin grabar encontrada in situ en la habitación del lado este, vecina a la cámara sagrada. Representa a Zipacná, uno de los gigantes con quienes luchan los mellizos, según el Popol-Vuh. Foto Fernando Llosa.*





*Lámina XXVII: Dibujo que reproduce el diseño grabado de un hombre cabeza abajo en una de las columnas de los aposentos rectangulares laterales al vestíbulo de la cámara sagrada. Estos aposentos en adobe son parte de la 1era. fase constructiva del templo interior. Hay cuatro columnas, dos por aposento. Se ha encontrado buellas que hacen suponer que cada columna tenía un diseño semejante.*

Primero, como hemos visto, en el interior de la cámara y en todos los ambientes de la primera fase constructiva, y luego en un monolito menor, inmediato al de la esquina oeste, en el lado de la fachada que corresponde al Cielo.

Acerca del rosado, F. Portal señala que simboliza el amor a la sabiduría divina. El rosa está referido al hombre regenerado que recibe la palabra sagrada. Portal añade que tanto la rosa como el color rosado son símbolos del primer grado de regeneración y de iniciación en los misterios. Afirma, más adelante, que «En los libros sagrados de los hindúes, el rocío es el símbolo de la palabra divina. El color rosado tiene el mismo significado»<sup>6</sup>. En experimentos psicológicos recientes se ha demostrado que el color rosado tiene un efecto tranquilizante que reduce y atenúa el impulso a la violencia.

Advertimos que por tratarse de un relato cosmogónico y de las aventuras de seres semidivinos o héroes ejemplares, hemos empleado el sentido metafórico más elevado en la interpretación de los colores. Portal<sup>7</sup> establece tres niveles de interpretación: el divino, el sagrado y el profano. Básicamente, el primero tiene un sentido universal. El segundo nace con el culto religioso, y el tercero se expresa en las épocas en las que predominan las concepciones materialistas. Por supuesto, en toda expresión concreta de arte simbólico, el sentido de los colores depende también de leyes de oposición, combinación, lugar, y relación con el soporte material. Influyen también el contexto etnológico, cultural y religioso en el que se apoyan las imágenes simbólicas.

En el caso del monstruo mitológico a la entrada de la cámara, el color dominante es el negro. Como señala Portal<sup>8</sup>, por ley de oposición, el negro, unido al rojo, convierte a éste último en símbolo del amor infernal, del egoísmo, del odio y de todas las pasiones del hombre degradado. El negro, en dominante, es negación de la luz. ¿Y qué decir de las uñas blancas del monstruo, que sugieren el aspecto fúnebre de este color? Lo curioso es que estas características negativas se encuentran atenuadas por el rosado, color de fondo del muro exterior de la cámara. Consideramos que se alude aquí al sentido iniciático del rosado, y a los cambios que, según la tradición maya, se operan en los espíritus negativos de una era, transformándose, luego de un proceso regenerativo, en sostenes del cosmos o pilares de las eras sucesivas.

<sup>6</sup> Portal, Frederic. *El Simbolismo de los Colores*. p.109

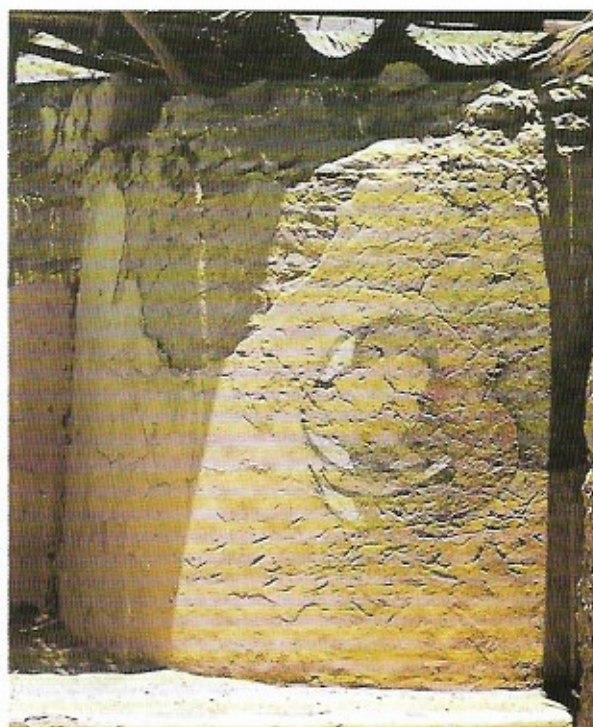
<sup>7</sup> *op. cit.*, p. 4-10

<sup>8</sup> *op. cit.*, p.83 sgts.





*Lámina XXVIII: Felino negro tallado en piedra. Galería subterránea. Templo de Chavin de Huantar. Nótese el parecido de las garras con las del monstruo de la lámina XXIX.*

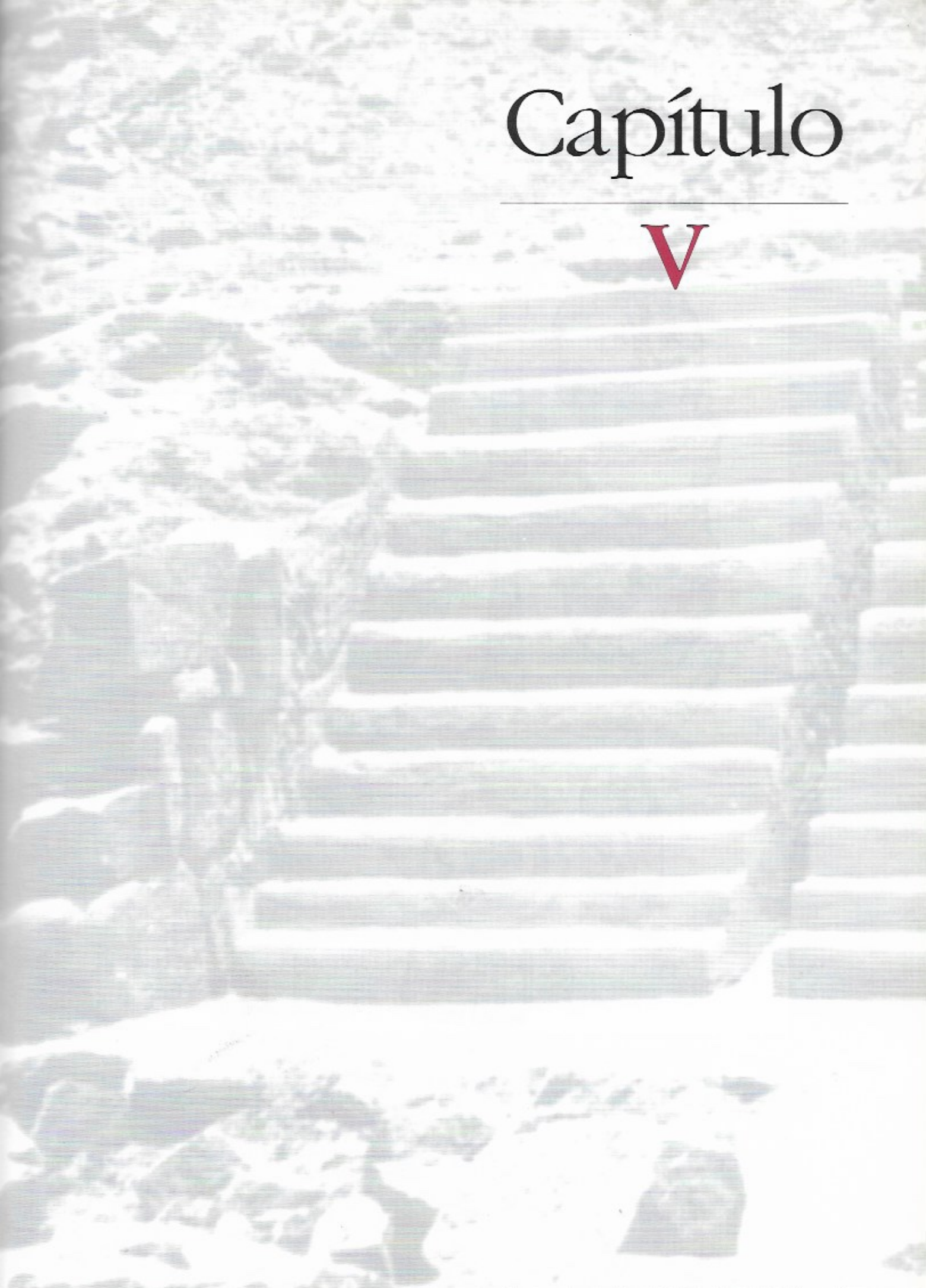


*Lámina XXIX: Vista del interior del Templo de Sechin. Se ve la puerta de ingreso a la cámara sagrada y el diseño retocado del Gigante Caprakan en el muro este.*

# Capítulo

---

## V





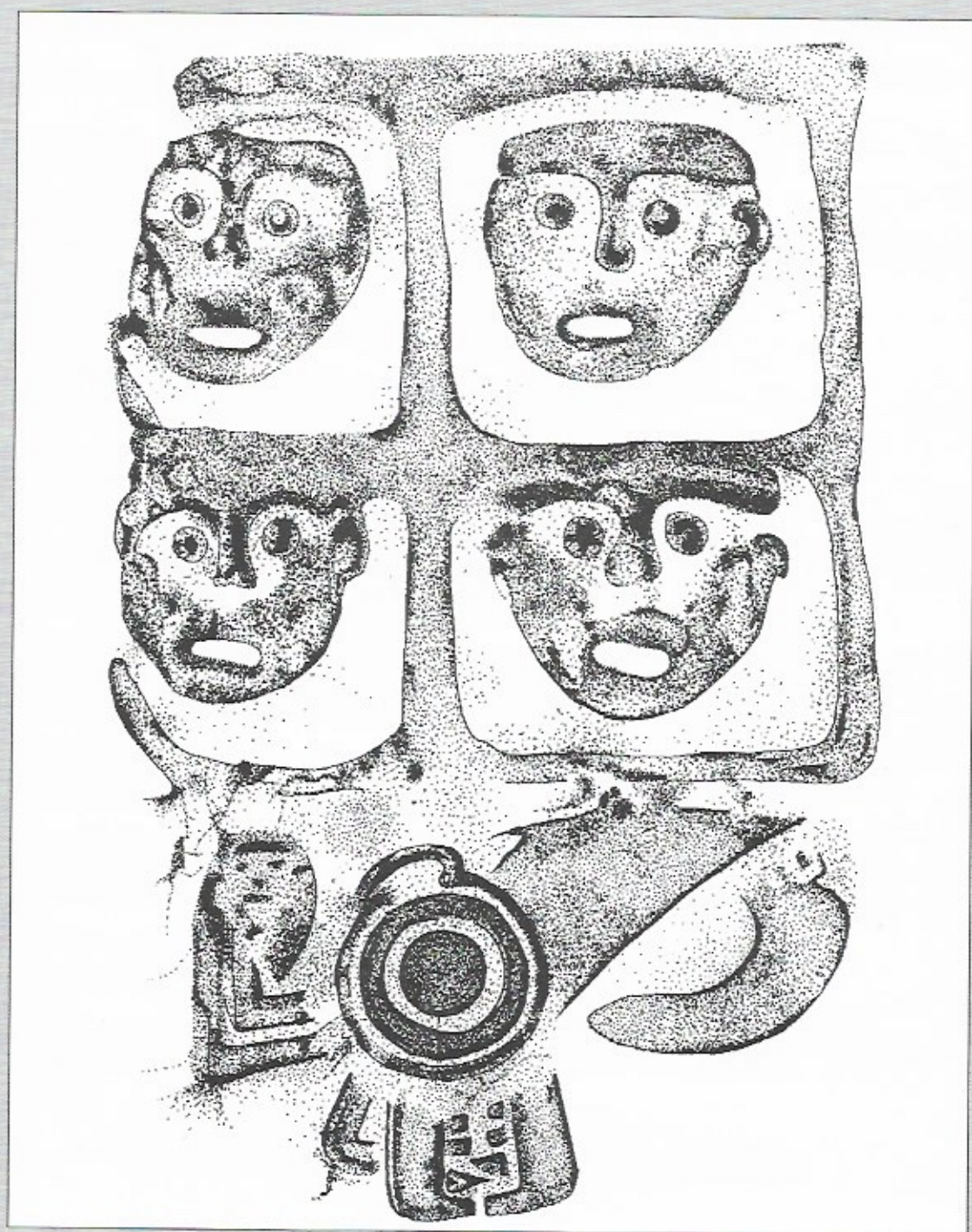


Lámina XXX: Dibujo de frotado de piedra de Pashash, Callejón de Conchucos, Ancash. La parte superior muestra cuatro rostros humanos dentro de un recinto cuadrangular. Representaría a los cuatro gigantes del mito del maíz. Debajo, hay un diseño abstracto que podría sintetizar el sistema o aparato equilibratorio de los animales. La parte inferior hace más precisa la relación de este diseño con el órgano de equilibrio de los crustáceos que representan el signo de Cáncer. Muestra una pequeña cámara con objetos como piedrecillas que estos crustáceos introducen en su órgano de equilibrio para reconstruir el que pierden cada vez que mudan su caparazón. Exposición en la Universidad Nacional de San Marcos, Lima. Trabajo de Terence Grieder y Arqueólogo Alberto Bueno. Dibujo Homero Díaz.



## LA RECUPERACIÓN DEL EQUILIBRIO

**S**echín es básicamente un monumento en el que se formula el calendario de la nueva era del maíz en los Andes. Es, por lo tanto, el monumento en el que se relata el mito central de los cultivadores de este cereal. Como hemos visto, los recintos interiores de Sechín están referidos al relato cosmogónico y al nacimiento de los Mellizos, héroes solares y dioses del maíz. Como en el Popol-Vuh, inmediatamente después de la historia de la creación del universo, la iconografía de la cámara central nos introduce de golpe al relato de la lucha con los gigantes, que representan las épocas de barbarie que anteceden a la era del maíz.

La lucha con los gigantes representa el primer paso hacia el necesario restablecimiento del equilibrio previo a la instauración de la nueva era o Cuarta Creación. Es así como el paso de las eras o el paso de un ciclo a otro se liga al proceso transformativo representado por las vicisitudes, sufrimientos, luchas y transformaciones que tienen que vivir los héroes ejemplares.

Después de la derrota de los gigantes, los Mellizos, precedidos por sus padres, descienden al mundo subterráneo maya, o Mundo de Xibalbá. Esto representa la segunda etapa de su proceso transformativo, que culminará con su muerte y resurrección, y finalmente con su salida del mundo subterráneo, del fondo de las aguas, que ellos metafóricamente atraviesan sobre su cerbatana, símbolo del rayo solar.

Iconográficamente, este paso está representado en Sechín por el canal estrecho que atraviesa el recinto desde la cámara sagrada, en medio de tres series de escaleras dobles. Los tres conjuntos dobles, de trece escalones cada uno, simbolizan el paso de las eras, las tres creaciones previas. Representan el pasado en sus dos ritmos simultáneos, ascendente y descendente, en su total despliegue a través del tiempo.

Estos tres conjuntos de escaleras se suceden unos a otros apretadamente, mostrando así su carácter simbólico. De manera expresiva y sintética incorporan la totalidad del pasado, que equivale al mundo subterráneo, y que el rayo solar o cerbatana atraviesa.

Los tres conjuntos de escaleras dobles, símbolos de las eras, evocan el empleo de dos números importantes en la calendárica maya. El trece es el principal número cíclico. Según fuentes mayas, es la fuerza inmanente de todas las cosas. El vocablo que lo representa, 'oxlahun', quiere decir 'cos-





*Lámina XXXI: Fotografía tomada desde la puerta de la cámara sagrada. Se puede apreciar el canal estrecho que atraviesa todas las fases constructivas de adobe llegando hasta el gnomon, monolito central del edificio.*



*Lámina XXXII: Escaleras dobles de 13 escalones cada una que asoman al nivel de la portada, separadas por el canal estrecho que viene de la cámara sagrada. Delante de ellas se encuentra el gnomon o monolito central. Las escaleras se muestran parcialmente reconstruidas.*

mos'. Su doble, el veintiséis, está también íntimamente relacionado al cómputo del tiempo.

Trece son las horas del día y trece las de la noche en el mundo maya. Dos series de veintiséis suman cincuentidós, que es el número de años del siglo maya. Por supuesto, el veintiséis también está relacionado al Tzolkín, calendario adivinatorio maya de doscientos sesenta días. Volveremos a encontrar el trece en el número de vueltas que da la cuerda de uno de los postes axiales que enmarcan la portada del recinto de Sechín.

En la segunda etapa constructiva del monumento de Sechín no se encontró frisos ni motivos iconográficos. Como señala Samaniego,<sup>1</sup> el desarrollo en esta fase era predominantemente vertical. Se supone que incluía cuartos que destruyeron los huaqueros o buscadores de tesoro. Queda el recinto en alto que se encuentra detrás del aposento rectangular oriental de la primera fase. Este recinto se puede apreciar en la maqueta del edificio. Fue construido después de cubrirse intencionalmente la primera etapa.

La segunda fase constructiva marca la aparición del mundo subterráneo. Representa la época en que predomina el trabajo hortícola del que se encargan las mujeres en pequeños huertos. La comunidad se desarrolla y comienza la vida sedentaria, en contraste con el nomadismo de la época de los cazadores-recolectores. El advenimiento de la horticultura, junto con la importancia de la siembra y el cuidado de las plantas, se liga simbólicamente al descenso iniciático de los héroes al mundo subterráneo. Este paso a la profundidad también está indicado por una rampa situada en el eje del templo, entre las columnas frontales que tienen representaciones de hombres cabeza-abajo.

En la tercera fase se encuentran los grandes peces, uno a cada lado de la portada. Están incisos en muros bajos de adobe que terminan en delgadas proyecciones perpendiculares o alfardas. Éstas son vecinas a las escaleras dobles que asoman al muro lítico final.

Los dos grandes peces apuntan al eje central del edificio. El pez es un símbolo conocido, en la iconografía maya, como 'nagual' o alter ego de los dioses del maíz. Presentamos imágenes de Copán y otras arcaicas en las que se aprecia esta relación que Rafael Girard ha destacado con múltiples ejemplos.<sup>1</sup> En toda la iconografía universal el pez es símbolo de fertilidad y abundancia. Éstas también son las características de la era patriarcal agrícola del maíz. Como dice el Popol-Vuh, «Y cuando de nuevo se manifestaron, tenían en verdad sus mismas caras (las de Hunahpú e Ixbalanqué). Al quinto día volvieron a aparecer y fueron vistos en el agua por la gente.

<sup>1</sup> Raphael Girard, *Le Popol-Vuh*, p.199



Tenían ambos la apariencia de Hombres-Peces». Como hemos señalado, cinco días demora la germinación del maíz.

En cuanto a las bandas oblicuas que enmarcan la dirección de emergencia de los peces, encontramos primero el negro, color del camino central de Xibalbá, luego el color amarillo de la muerte y por último el rojo, que representa aquí la salida de los mellizos hacia la claridad del sur y del verano. Los peces como 'naguales' de los Mellizos están diseñados sobre fondo rosado, que es la unión del blanco luminoso y el rojo. Los peces están pintados de azul.

Podemos ver que los colores establecen una conexión entre los hombres cabeza-abajo y los peces. Los hombres cabeza-abajo de la primera fase, como búhos mensajeros, marcan el camino hacia el mundo subterráneo maya. Los peces en actitud emergente, cercanos a la fachada, simbolizan la salida «del fondo de las aguas».

En estudios recientes, Samaniego, Vergara y Bischof<sup>2</sup>, al referirse a las bandas oblicuas diagonales vecinas a los peces, manifiestan que sus colores son el rojo, el negro y el anaranjado. Este último color, el anaranjado o azafrán, en la simbología tradicional se refiere al «amor divino revelado al alma humana» o a «la unión del hombre con Dios». Estos términos se adaptan bien al estadio que atraviesan los mellizos al emerger de las aguas y acercarse a su apoteosis. El anaranjado es también el color de la aurora, en este caso la aurora de la Cuarta Creación que se avecina.

Los peces tienen penachos amarillos que simbolizan aquí la inteligencia esclarecida por la revelación divina. El fondo, que es rosado según Bischof y rojo según otros, marca el final de la iniciación y la emergencia a la Vida.<sup>3</sup>

Dos alfardas enmarcan el último conjunto de escaleras dobles. Son altas y perpendiculares al muro bajo de los grandes peces. Como puede verse claramente, la parte alta del diseño en la alfarda oriental muestra un rayo. Este diseño continúa en lo que Bischof ha considerado la representación de una pierna o un brazo.

Por coincidencia, a la primera manifestación del Corazón del Cielo se le llama 'Caculhá Huracán, Rayo de una Pierna', o sea el relámpago. En cuanto a las tres bandas que caen hacia la tierra, representan a mi parecer la energía que proviene de lo alto y que se descarga verticalmente sobre el suelo.

En Sechín el relámpago en la alfarda del lado occidental es más pequeño y las bandas de energía caen diagonalmente hacia la tierra. Según datos etnológicos recogidos por Gary Urton en la región del Cuzco, el relám-

<sup>2</sup> L. Samaniego, C. Vergara y N. Bischof. *New Evidence on Cerro Sechín, Casma Valley, Perú*. p. 178

<sup>3</sup> Portal, Frédéric. *El Simbolismo de los Colores*. p. 123.



*Lámina XXXIII: El Pez del lado oeste,  
Sechín*



*Lámina XXXIV: Uno de los grandes peces en bajo relieve del nuevo muro final de  
adobe. Lado este, fase 3, Sechín.*



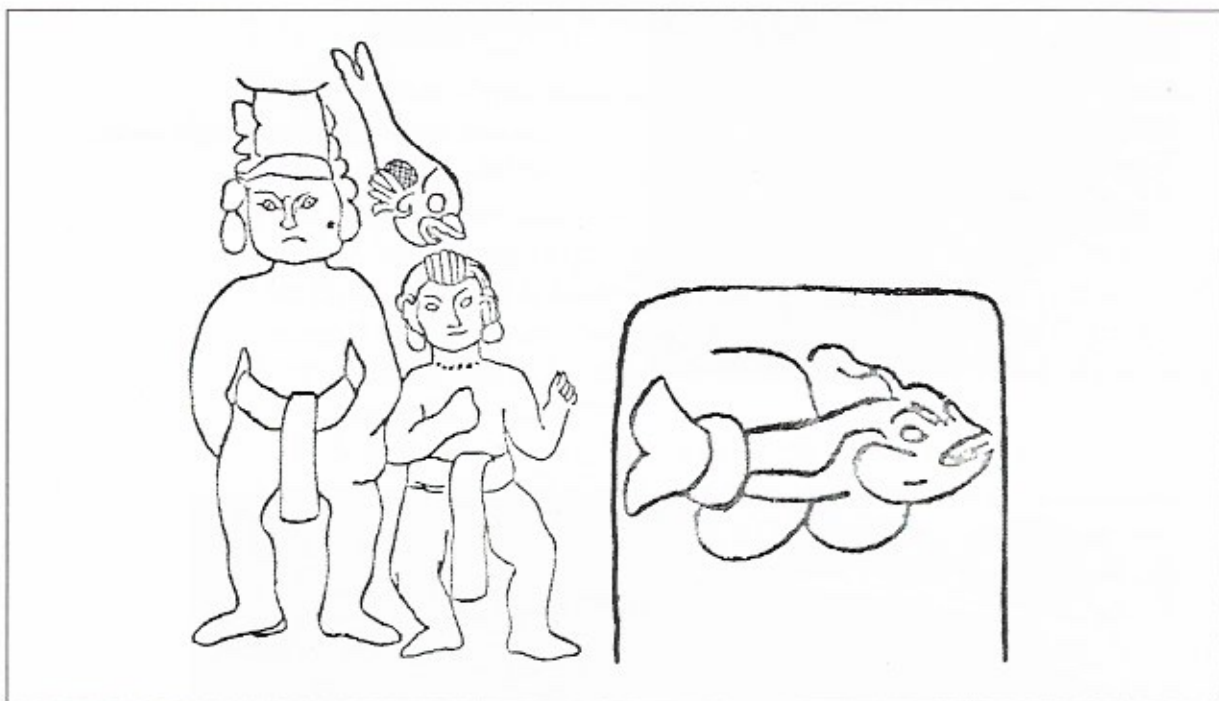


Lámina XXXV: Dibujo que muestra el Dios del Maíz y su nabual, señalada por un pez. Cultura Maya, Copán.



Lámina XXXVI: Alfarda del lado este. Nótese en el muro la cabeza del pez, nabual de los mellizos. En la alfarda el diseño del rayo termina en tres bandas que descargan diagonalmente. Reproducción en el Museo de Sitio, Sechín.



Lámina XXXVII: Alfarda del lado Oeste. Se ve el otro pez que asoma. Al lado se nota una parte de una de las escaleras dobles. En la alfarda, el relámpago que cae verticalmente.

pago macho golpea entre el Cielo y la Tierra en diagonal. El relámpago femenino, que correspondería al diseño de la alfarda del lado oriental y para el cual se utiliza con mayor frecuencia el término 'rayo', «golpea verticalmente, muy rápidamente, casi sin ruido, directamente a la tierra».<sup>4</sup>

Creemos que se trata de las tres formas del Illapa andino: el Trueno, el Rayo y el Relámpago. El primero de ellos está representado por el sonido primordial, el Verbo que emana desde la cámara sagrada. Los otros dos, el Relámpago y el Rayo, diseñados desde lo alto de las alfardas, anuncian el nacimiento de la Cuarta Creación. Según el Popol-Vuh, los tres juntos son el Corazón del Cielo. El Verbo en sus tres manifestaciones es pues el origen del Rayo de la Creación que la primera Tríada Creadora anuncia desde lo alto y desde la profundidad del templo de Sechín. La totalidad del Rayo de la Creación está expresada por la fachada lítica.<sup>5</sup>

Los Espíritus del Cielo: Maestro Gigante Relámpago, Huella del Relámpago y Esplendor del Relámpago, son mencionados por primera vez en el Popol-Vuh unidos a la Creación de la Tierra y al proyecto de Creación de aquellos que serían capaces de adorar y cumplir la voluntad de Hunrakán, el Corazón del Cielo. Aparecen representados en Sechín con la salida de los mellizos de la profundidad subterránea en el alba de la Cuarta Creación. Se trata del nacimiento del dios del maíz y de la creación de los primeros hombres cuya carne fue hecha de maíz.

<sup>4</sup> Gary Urton, *At the Crossroads of the Sky*, p. 91-2

<sup>5</sup> El término "Rayo de la Creación" es empleado por P.D. Ouspensky en *En Busca de lo Milagroso* al explicar la cosmología aportada al Occidente por G.I. Gurdjieff.



# Capítulo

---

## VI







*Lámina XXXVIII: Monolito de la esquina sur-oeste. Venus vespertina. «La abuela que come a boca llena». Expresión de Lehmann-Nitsche, Coricancha. Foto A. Guillen.*



*Lámina XXXIX: Monolito de la esquina sur-este del recinto de Sechín. Venus Matutina. «El abuelo madrugador y legañoso», según expresión de Lehmann-Nitsche en su libro Coricancha. Foto A. Guillen*



## LA LUCHA CON LOS GIGANTES

**E**l relato de la lucha de los mellizos héroes solares con los gigantes es considerado literaria y mitológicamente el más valioso e interesante de los capítulos del Popol-Vuh.

El primero de los gigantes, Siete Guacamayo, pertenece a la era del segundo intento fallido de la creación del hombre, en la que se crearon los hombres de madera o 'muñecos de palo'.

Aún no se le veía la cara al sol, ni a la luna, ni a las estrellas. Por esta razón Vucub-Caquix (Siete Guacamayo) se envanece como si él fuera el sol y la luna. Su única ambición era engrandecerse y dominar. Y fue entonces cuando ocurrió el diluvio a causa de los muñecos de palo<sup>1</sup>.

Los gigantes contra los que emprenden lucha los héroes solares son cuatro: Vucub-Caquix, su pareja Chimalmat y sus dos hijos Zipacná y Caprakán. Estos cuatro, una vez derrotados y muertos por los futuros dioses del maíz, se convierten en los portadores de las esquinas del cosmos. Los héroes emprenden esta lucha para cumplir con los designios de Corazón del Cielo, la principal deidad maya. Los gigantes representan los vicios de las edades de barbarie antes de la aparición del hombre hecho de maíz. La victoria sobre Vucub-Caquix y su pareja es la victoria sobre la soberbia y la riqueza; el gigante Vucub-Caquix se vanagloria de ser el Sol y la Luna que traerán la luz y la civilización a los hombres, usurpando así el rol de Cabahuil, el Creador, el Corazón del Cielo.

A nuestro parecer Vucub-Caquix o Siete Guacamayo y su pareja Chimalmat, 'La que se Torna Invisible', están representados en Sechín en dos monolitos que ocupan las esquinas del muro sur del edificio lítico. Se trata, como puede apreciarse en las imágenes (lámina 38 y lámina 39), de la figuración de Venus en sus dos aspectos: lucero de la mañana y lucero vespertino. Como lucero de la mañana es 'El Abuelo Madrugador y Legañoso', y como lucero vespertino, 'La Abuela que Come a Boca Llena'. Estos apelativos, pertenecientes al mundo aymara-andino, han sido recogidos por

<sup>1</sup> Versión de Recinos, *Popol-Vuh*, p. 33.





Lámina XL: Urna-Huari - Nazca

Esta pieza es básicamente calendárica; según su orientación, la cabeza en relieve de la figura central sirve como un gnomon (reloj solar). Bajo el rostro hay una amplia pechera en semi-círculo con 4 filas de pequeños rectángulos dispuestos radialmente. Cada fila tiene 19 rectángulos. Esto podría referirse a los 19 meses del año solar maya, presente en Sechín. Este año solar está constituido por 18 meses de 20 días y 1 mes de 5 días considerados inauspiciosos. Lo más notable del rostro son los ojos, rodeados en un caso de un círculo oscuro, en el otro, claro. Una máscara blanca y negra de extraño diseño termina en bigotes curvos enmarcando la boca abierta donde se puede apreciar 11 grandes dientes. Bajo la pechera, la vestimenta muestra 8 cabezas de felino dispuestas en 2 hileras, alternando una cabeza oscura con una clara, las que se contraponen 4 a 4. Los dientes varían en número y disposición. Por tratarse de felinos parecen referirse al calendario lunar.

El personaje sostiene en una mano lo que parece ser un arco, y una flecha que apunta hacia abajo, y en la otra, un báculo extraño con un diseño rectangular con diez círculos claros sobre un fondo oscuro. Este personaje central que sirve de gnomon representaría a la Venus Matutina y Vespertina que en el Popol Vuh son 7 Guacamayo y Chimalmat, los dos gigantes principales.

En el bonete o tocado oscuro hay dos bongos alucinógenos.

Más abajo se ven los pies de la figura con cuatro dedos en un pie y tres en el otro.

Las dos cabezas secundarias que miran a la figura central representan a los hijos Zipacná y Capracán con los que se completarían los cuatro gigantes contra quienes luchan los héroes del mito del maíz:

Cabeza a la izq. Esta figura (Zipacná) lleva signo ornitomorfo alrededor del ojo, dividido en 2 campos. Su nariz ganchuda parece ser de guacamayo. En el tocado aparece sobre fondo azul el naciente dios del maíz con amplia sonrisa y pequeña corona de 5 puntos. El tocado termina en 11 pequeños rectángulos. La figura es evidentemente solar, porque el guacamayo es ave solar.

La cabeza a la derecha representa a Capracán. El ojo está envuelto en un rombo oscuro; el tocado está dividido en dos mitades de distinto color. La figura es dual, femenina. Lleva por ese motivo, como rasgo felínico adicional, colmillos en las comisuras de la boca. La nariz es totalmente redonda, diferente a la de Zipacná.

Parte posterior de la urna Nazca-Huari. Bajo el asa vertical que lleva signos referidos al maíz vemos una figura central formada por un rostro circular con un tocado alto que termina en cuatro círculos pequeños. El rostro está flanqueado por dos felinos con cuerpos de serpiente. Sobre cada uno, hay dos signos del maíz. Arriba y a cada lado hay parejas de monos de color claro y oscuro alternados que parecen estar volando y que lleva cada uno cinco signos que representan al maíz. Esta profusión de signos del maíz de colores claros y oscuros, así como los simios que siguen el mismo patrón, vinculan definitivamente esta vasija a la mitología del maíz. En la fachada de Sechín hay 4 oficiantes del rito del palo volador: 2 en el lado claro de la fachada y 2 en el lado oscuro. Son aves-mono como los simios voladores de esta vasija Huari-Nazca.

La numerología de los dientes de estas aves-monos hace referencia al año solar tal como la figura central de la parte delantera de la vasija. Esta pieza puede fecharse al final del periodo Nazca e inicios de la época Huari, 2000 años después de Sechín. No nos extraña sin embargo este hecho ya que conocemos diversos ceramios y tejidos Nazca-Huari que tratan temas directamente vinculados a la mitología del maíz, tal como está relatada en el Popol Vuh, y también magistralmente sintetizada en el monumento de Sechín.

Lehmann Nitsche<sup>2</sup> y se aplican a Venus, el astro de mayor luminosidad en el cielo después del sol y de la luna. La posición que ocupan estos monolitos en las esquinas posteriores del templo aluden a la época matriarcal-hortícola, regida por Venus. Esta era dará paso a la época cultural del maíz, regida por uno de los mellizos, Hunahpú, en su calidad de dios de la Aurora de la Cuarta Creación.

En el mito, Vucub-Caquix y Chimalmat están ligados a la soberbia y a la riqueza. Sus hijos Zipacná o 'Sabio Pez-Tierra' y Caprakán o 'Gigante de la Tierra' encarnan el orgullo y la vanidad. Zipacná, 'Sabio Pez-Tierra', es el que se llama a sí mismo 'Yo, hacedor de montañas', y tiene la facultad, según el Popol-Vuh, de oír todo lo que pasa en el mundo. El segundo, Caprakán o 'Gigante de la Tierra', se envanece de su poder y potencia y se vanagloria de atemorizar al Cielo haciendo temblar la Tierra y destruyendo las montañas. Como deidad o gigante de la Tierra su naturaleza es predominantemente femenina, mientras que Zipacná es una figura mercurial, masculina, como lo indican su capacidad de hacer, su orgulloso aislamiento y su afán de mando.

De incidencia muy directa para la interpretación de la iconografía de todo el monumento de Sechín, como veremos al estudiar a fondo la fachada lítica, es la leyenda de los 400 jóvenes que inician la lucha con Zipacná. Raphael Girard ha destacado la importancia del trabajo comunitario contrapuesto al falso individualismo de Zipacná, «que trabaja solo».

Zipacná carga solo el árbol que los 400 jóvenes quieren llevar para ser utilizado como viga maestra de su casa comunal. Los jóvenes le preguntan al gigante si tiene padre y madre. Él dice que no, y ellos le piden que se quede y traiga al día siguiente otro árbol que sirva de pilar para la casa. Por no parecerles bien que el gigante levante solo este árbol, introduciéndose así como el principal o primero entre ellos, traman su muerte. Creen haber logrado su objetivo sepultándolo en un hoyo que le han hecho excavar, pero Zipacná los burla cavando a la vez un túnel lateral de salvamento. Tres días después encuentra a los jóvenes embriagados, celebrando su desaparición, y derriba sobre ellos la casa, causándoles la muerte. Estando ebrios, dice el Popol-Vuh, no tenían ya sabiduría y acabaron por ser destruidos. Así mueren los 400 jóvenes. «Entraron entonces en la constelación llamada a causa de ellos El Montón». Son las Pléyades. Los héroes solares vengarán más tarde la muerte de los cuatrocientos jóvenes matando a Zipacná o Sabio Pez-Tierra, quien muere enterrado por una montaña que cae sobre él convirtiéndolo en piedra. Pero es sólo al producirse la apoteosis final de los dioses del maíz que los 400 jóvenes resucitarán.



Lehmann Nitsche<sup>2</sup> y se aplican a Venus, el astro de mayor luminosidad en el cielo después del sol y de la luna. La posición que ocupan estos monolitos en las esquinas posteriores del templo aluden a la época matriarcal-hortícola, regida por Venus. Esta era dará paso a la época cultural del maíz, regida por uno de los mellizos, Hunahpú, en su calidad de dios de la Aurora de la Cuarta Creación.

En el mito, Vucub-Caquix y Chimalmat están ligados a la soberbia y a la riqueza. Sus hijos Zipacná o 'Sabio Pez-Tierra' y Caprakán o 'Gigante de la Tierra' encarnan el orgullo y la vanidad. Zipacná, 'Sabio Pez-Tierra', es el que se llama a sí mismo 'Yo, hacedor de montañas', y tiene la facultad, según el Popol-Vuh, de oír todo lo que pasa en el mundo. El segundo, Caprakán o 'Gigante de la Tierra', se envanece de su poder y potencia y se vanagloria de atemorizar al Cielo haciendo temblar la Tierra y destruyendo las montañas. Como deidad o gigante de la Tierra su naturaleza es predominantemente femenina, mientras que Zipacná es una figura mercurial, masculina, como lo indican su capacidad de hacer, su orgulloso aislamiento y su afán de mando.

De incidencia muy directa para la interpretación de la iconografía de todo el monumento de Sechín, como veremos al estudiar a fondo la fachada lítica, es la leyenda de los 400 jóvenes que inician la lucha con Zipacná. Raphael Girard ha destacado la importancia del trabajo comunitario contrapuesto al falso individualismo de Zipacná, «que trabaja solo».

Zipacná carga solo el árbol que los 400 jóvenes quieren llevar para ser utilizado como viga maestra de su casa comunal. Los jóvenes le preguntan al gigante si tiene padre y madre. Él dice que no, y ellos le piden que se quede y traiga al día siguiente otro árbol que sirva de pilar para la casa. Por no parecerles bien que el gigante levante solo este árbol, introduciéndose así como el principal o primero entre ellos, traman su muerte. Creen haber logrado su objetivo sepultándolo en un hoyo que le han hecho excavar, pero Zipacná los burla cavando a la vez un túnel lateral de salvamento. Tres días después encuentra a los jóvenes embriagados, celebrando su desaparición, y derriba sobre ellos la casa, causándoles la muerte. Estando ebrios, dice el Popol-Vuh, no tenían ya sabiduría y acabaron por ser destruidos. Así mueren los 400 jóvenes. «Entraron entonces en la constelación llamada a causa de ellos El Montón». Son las Pléyades. Los héroes solares vengarán más tarde la muerte de los cuatrocientos jóvenes matando a Zipacná o Sabio Pez-Tierra, quien muere enterrado por una montaña que cae sobre él convirtiéndolo en piedra. Pero es sólo al producirse la apoteosis final de los dioses del maíz que los 400 jóvenes resucitarán.



*Fig. 1. Lámina XLI: Ceramio Nazca Alt. 20 cms., boca 16 cms.  
Fondo ladrillo claro, diseños ladrillo oscuro y blanco, delineados en negro. Tanto la forma de la vasija  
como sus diseños triádicos hacen referencia al maíz (zea mays).*



Los mellizos, héroes del maíz, logran atrapar a Zipacná imitando en piedra y madera un gran cangrejo que colocan en el fondo de una gruta o cañón, al pie de una montaña. Aprovechando el hambre del gigante mero-deador, que vive y se alimenta de peces y cangrejos al borde del agua, lo convencen de que entre en la gruta. Como relata el Popol-Vuh,

...Así pues, quiso intentar, quiso encorvarse, quiso entrar. El cangrejo fue hacia lo alto. Entonces el se retiró. «¿No lo has alcanzado?» dijeron los engendrados. «No está ahí, sino que subió; pero al principio por poco lo cogía. Quizás fuera bueno que yo entrase», respondió él. Después encorvándose entró; acabó de entrar; no mostró afuera más que la punta de sus pies. La gran montaña acabó de minarse, se aplastó, descendió sobre su corazón. Él ya no se revolvió más; Sabio Pez-Tierra fue piedra<sup>3</sup>.

Dennis Tedlock, basándose en sus estudios lingüísticos y en un informante maya, considera que el cangrejo es una mujer y toda la escena una metáfora del acto sexual. El hambre del gigante será también la lujuria y la avidez sexual.<sup>4</sup>

Los héroes Hunahpú e Ixbalamqué (Maestro Mago-Brujito) derrotan a Caprakán, el último de los gigantes, por orden de Hunrakán (Maestro Gigante-Relámpago, según Asturias).

«Que también sea vencido el segundo hijo de Principal Guacamayo o Vucub-Caquix», les dice Hunrakán. «Tal es nuestra palabra, porque no está bien lo que él hace sobre la tierra: exaltar su gloria, su grandeza en potencia. Que ya no sea así. Atraedle dulcemente hacia el Oriente», les dice a los engendrados, ya que el este es el lugar propicio a los héroes solares. Indicándole la dirección a seguir, acompañan al Gigante, uno a la derecha y otro a la izquierda, de manera de poder disparar sus cerbatanas, lo que hacen sin utilizar munición. Para asombro del Gigante cazan los pájaros sólo con el soplo de su aliento. Los «engendrados» encienden fuego frotando dos palos y ponen a cocinar un pájaro untado con arcilla blanca que dan de comer al Gigante.

Aprovechando la gula del Gigante, le dan de comer el ave para vencerlo. El Gigante comienza a desvanecerse y pierde fuerzas en los pies y en las manos.

No podía ya hacerles nada a las montañas ni acabar de derribarlas. Y entonces, ligado por los engendrados, estando sus

<sup>3</sup> Versión de M. A. Asturias y J. M. González de Mendoza, *Popol-Vuh*, p. 34.

<sup>4</sup> Tedlock, Dennis, *The Spoken Word and the Work of Interpretation*, pp. 312 - 320.

manos atadas atrás, sus manos guardadas por los extranjeros, el cuello y piernas ligados juntamente, fue en seguida tendido en tierra, fue inhumado. Tal fue la derrota de Gigante de la Tierra...<sup>5</sup>

Zipacná y Caprakán están representados en la primera etapa de Sechín. Como hemos visto, el primero es el enorme monolito sin grabar encontrado en el aposento oriental de la cámara sagrada, y el segundo, el monstruo mitológico pintado en la parte también oriental del muro norte de la cámara. Ambos se encuentran en el lado este. Caprakán es llevado en esa dirección por los mellizos; Zipacná simboliza en su transformación y muerte el paso de la naturaleza mineral a la vegetal, como indica la etimología de su nombre: 'zi' = 'leña'; 'pac' = 'corteza dura'; 'na', de 'naoj' = 'modo de ser'.<sup>6</sup> El Oriente es el lugar del alba y de la transformación. Es hacia allí donde apuntan los héroes solares y donde se producirá el nacimiento de la nueva era, lugar representado en los Andes por el santuario central de Chavín de Huántar. La evolución comienza con los elementos sustanciales inmanentes en la piedra. Los héroes solares perforan el centro de la montaña con la fuerza mágica de la Palabra, llegando así al corazón mismo del elemento primordial, mineral. Zipacná enterrado se convierte, como sostienen los indios chorti, en el alma de la montaña que lo sepulta.

Desde otro punto de vista y tomando en cuenta que hemos relacionado la primera fase constructiva a la germinación del maíz, Zipacná y Caprakán constituyen los elementos complementarios relacionados al proceso de germinación de la semilla: uno es la esencia fecundante o germen y el otro es el cuerpo de la semilla. La semilla produce en su transformación y muerte, por intermedio de la influencia celeste, el milagro del nacimiento de la planta que ha de ser el alimento principal del nuevo ciclo cultural. Los mellizos o héroes solares encarnan otro nivel del mismo proceso, ilustrado maravillosamente en las múltiples peripecias que sufrirán en Xibalbá, el mundo subterráneo maya, hasta alcanzar su liberación y emerger como señores de la Aurora.

<sup>5</sup> *Op. cit.* p. 38, versión de Asturias.

<sup>6</sup> Magaloni Duarte, Ignacio, *Educadores del Mundo*. pp. 185 - 6.



# Capítulo

---

## VII





*Lámina XLII: Mortero de piedra ballado en Pan de Azúcar, Pampa de Llamas, a espaldas del cerro Secbín. 22 cms de alto. En el fragmento que se conserva se observa un rostro dividido en dos secciones: la más grande, la del lado izquierdo, muestra un ojo en arco hacia arriba atravesado por una banda ornitomorfa que desciende hasta la base de la oreja. La boca, señalada por una banda dividida horizontalmente, desciende en una de las comisuras. La otra sección del rostro está ocupada por un diseño geométrico octogonal que sobresale por un lado formando el perfil de la oreja derecha. Debajo de este diseño hay un rectángulo vertical. Este conjunto geométrico evoca de inmediato el rectángulo del gnomon central de la fachada de Secbín y el diseño octogonal sobrepuesto indica las dos cruces fundamentales de una brújula adivinatoria oriental, marcando así claramente las 8 direcciones del espacio. Los brazos que marcan las direcciones cardinales están formados por líneas de ángulos agudos que apuntan sobre una figura romboidal en cuyo centro existe un diseño circular cuya peculiaridad es que está formado por líneas rectas y curvas.*

*Las dos cruces en octógono que la tradición llama 'el de Fu-Hsi' es la esencia de los emblemas que sostienen las dos figuras de las esquinas de la fachada norte del monumento. El diseño al centro de líneas curvas y rectas alude a la unión fundamental de lo circular y lo cuadrado.*

*Podemos decir que por su contenido iconográfico ésta es la pieza más importante de todo lo encontrado hasta ahora en el Valle de Casma. Un lado de la pieza muestra el rostro de un hombre-ave. Esto nos habla del origen de los hombres-aves, tradición que proviene de las costas chinas. Foto Fernando Llosa.*



## VISION DE LA FACHADA

**E**n fecha de Uno Chouen sacó de sí mismo su divinidad e hizo el cielo y la tierra. En fecha de Dos Eb hizo la primera escalera para descender al medio de las aguas... Todo fue creado por Dios nuestro Padre y por su Palabra; allí donde no había ni cielo ni tierra, su Divinidad estaba presente; ella misma se transformó en lluvia y creó el Universo..”.

Chilam Balam de Chumayel

Parados frente a la fachada lítica de Sechín lo primero que podemos apreciar es dos conjuntos de monolitos mayores grabados entre los que destacan representaciones de figuras humanas que se dirigen hacia el Centro. Hay once monolitos a cada lado, semejantes entre sí y complementarios. Dos monolitos que presentan postes con cuerdas anudadas y diseños geométricos enmarcan el Centro.

En medio de estos postes o estandartes asoman dos escaleras de trece escalones separadas por una estrecha ranura central que marca la línea zenital o medianera del edificio. Delante de la Portada se encuentra un monolito rectangular que se yergue como un gnomon o reloj solar frente a esta ranura.

Como primera idea estructural, la fachada del edificio de Sechín expresa en todos sus elementos el concepto de dos fuerzas opuestas y complementarias en relación a un centro. Este concepto, de origen tradicional, está basado en una concepción triádica que relaciona las dualidades u oposiciones a una unidad o centro. La primera de las dualidades es la división en Esencia y Substancia universales, surgidas del Ser o Unidad.

En la tradición hindú esta primera dualidad se designa como Purusha y Prakriti; en la tradición extremo-oriental como Cielo y Tierra, siempre en relación a un principio superior que las preside. De una tríada metafísica constituida por el Ser y el No-Ser y su referencia a una Unidad superior (que la tradición extremo-oriental llama el Tao) se desprenden otras triadas tal como la conformada por el Ser Trascendente, el Cielo y la Tierra, y en menor grado, la triada del Cielo, la Tierra y el hombre como mediador.

La fachada del edificio de Sechín expresa como primera dualidad la división inicial del huevo cósmico en Cielo y Tierra. Esta dualidad que el mundo andino conoce como la división primordial en alto y bajo, Hanan y Hurin, cielo y tierra, es importante en la estructura jerárquica, religiosa, espacial y social de la cosmovisión andina.

Una segunda dualidad que se encuentra expresada en la fachada es la división fundamental del año en dos períodos: una época clara (primavera y verano) y una época oscura, de lluvias (otoño e invierno). En los códices mayas se muestran jeroglíficos cuadrados bicolors (blanco y negro) con esta misma división del año. La imagen es de un campo cuadrado dividido por la línea de pasaje del sol por el zenit, que ellos llaman, con razón, la sección mediana del mundo.

No son éstas las únicas dualidades o polaridades que expresa la fachada. Otra corresponde a la de los dos hemisferios celestes indicados por la imagen de la Osa Mayor y la Cruz del Sur presentes en la zona central de la fachada. La constelación de la Osa Mayor está simbolizada por el monolito principal ubicado al lado de la Portada y que preside la marcha de las figuras humanas desde la esquina oeste. Esta figura es la más compleja del lado que llamamos lado de Cielo, del Invierno y Otoño. Tiene una doble espiral que lo envuelve de la cabeza a los pies. En la tradición americana y oriental esta doble espiral es el símbolo de la Osa Mayor. En Sechín este motivo, de vasta aplicación en muchas tradiciones, representa al mismo tiempo a la división en dos hemisferios tanto del cielo como de la tierra. En el ser humano, por otro lado, está relacionado a las dos corrientes sutiles de energía, la de la derecha y la de la izquierda. Se emplea con frecuencia en el Extremo-Oriente para representar la constelación polar que preside los cuadrantes del cielo.

Este símbolo de la doble espiral está ligado siempre a figuras de carácter mítico o ejemplar, tal como el Emperador Yu el Grande en la tradición oriental. En el arte Olmeca vemos un sacerdote, encarnación de la divinidad central, sosteniendo la doble espiral en su regazo y sentado dentro de la boca de la Tierra-Jaguar de la cual emanan signos solares de fertilidad y símbolos celestes relacionados a la lluvia.

En Sechín la figura principal tiene un sólo pie ya que el otro está cubierto por un extremo de la doble espiral. Este personaje con un sólo pie se encuentra también en la mitología maya y azteca: Hunrakán en lo Maya y su réplica, Tezcatlipoca, el Señor del Espejo Humeante. El color de Tezcatlipoca es el negro, como el de su piedra que es la obsidiana. Es a la vez el inventor del fuego y el Señor del Año, como dice Alfonso Caso.<sup>1</sup>



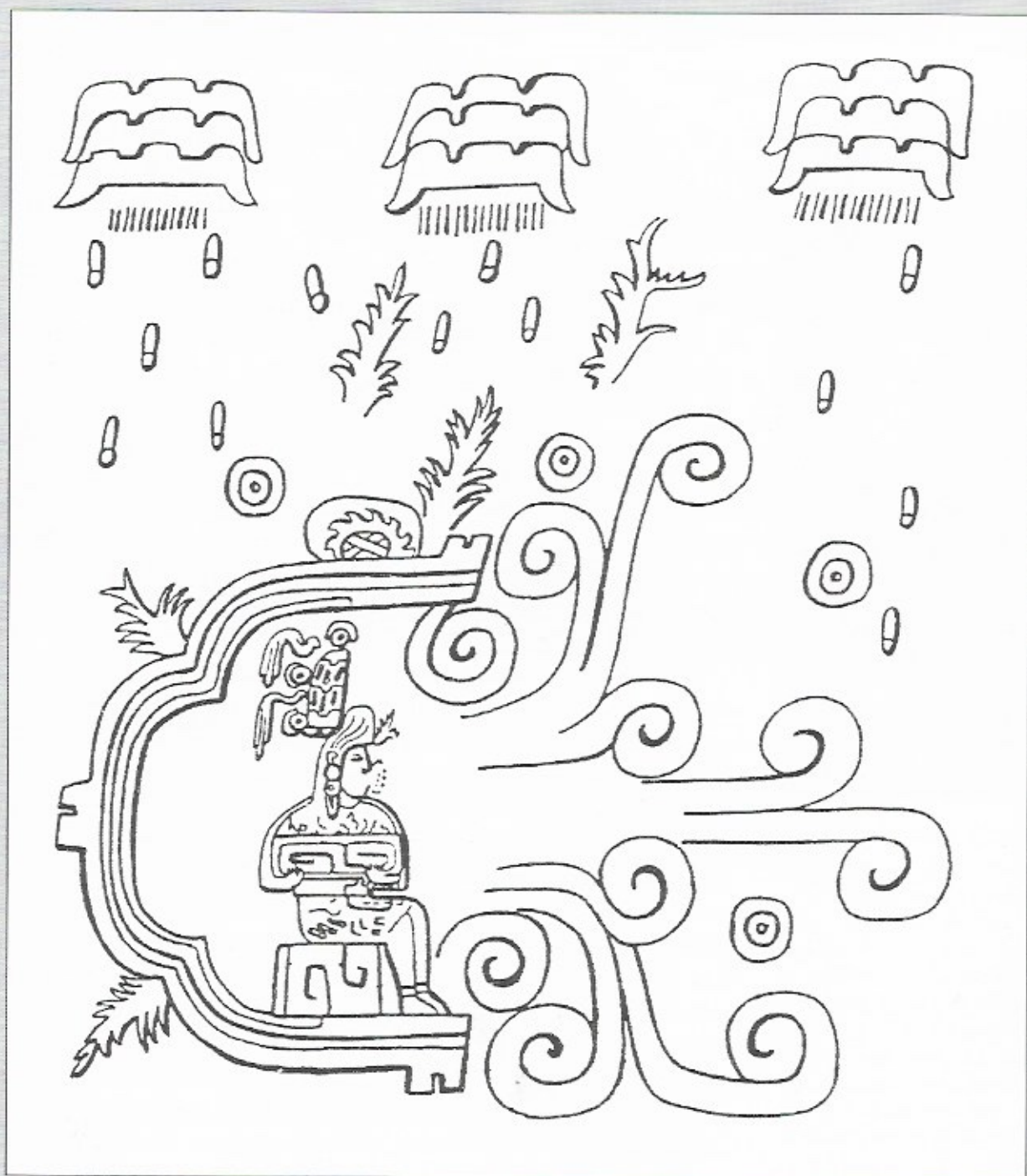


Lámina XLIII: Dibujo del llamado «relieve de Chalcatzingo», Morelos, Méjico. Muestra un personaje sentado dentro de un recinto que representa la Tierra-Boca de Jaguar. Sostiene un símbolo de la doble espiral, motivo que se repite en el asiento. De la boca abierta del recinto emanan 10 volutas, 5 a cada lado de un eje central; arriba, nubes de lluvia, gotas de agua y símbolos vegetales. Indudablemente, se trata de un sacerdote del culto a la lluvia. Las volutas pueden estar referidas al maíz. Grabado, Fondo de Cultura Económica. Méjico.





*Lámina XLIV: Monolito menor de la fachada de Sechín. Tenía, según Tello, manchas de pátina ocre amarillo en su lado frontal. Presenta la imagen de un infante con rasgos olmeca, ojos cerrados, la cara mirando hacia el este, una mano levantada en posición ascensional, la otra detrás de la cabeza. La figura muestra el cuerpo dividido a la altura de la cintura. La proporción de la parte alta de la figura en relación a la parte baja es la misma proporción que la de los dos brazos de la Cruz del Sur.*

Es interesante lo que dice Tello respecto a este monolito de Sechín: “Es una de las piedras mejor trabajadas, su superficie fue nivelada convenientemente antes de ser grabada y es de granito con muchas manchas negruzcas de mica”.

Es pertinente señalar que del otro pie de Tezcatlipoca o Hunrakán, nace el tallo de maíz. En muchas representaciones el monstruo de la Tierra tiene el pie en su poder. “Hijo del pie”, según Raphael Girard, es uno de los nombres que designa al Dios del Maíz.

La Cruz del Sur está representada, según nuestro parecer, por uno de los monolitos menores más importantes del lado de Cielo. Tiene grabada la figura de un infante en posición ascensional, como si emergiera de la profundidad; lleva la mano izquierda levantada sobre la cabeza y la mano derecha detrás de la misma. La figura muestra el cuerpo dividido, seccionado a la altura de la cintura. La proporción de la parte alta de la figura en relación a la parte baja es la misma que la de los brazos mayor y menor de la Cruz del Sur.

La visión de los hemisferios celestes representados por estas dos constelaciones está complementada por la presencia iconográfica de Orión. La constelación de Orión se encuentra, vecina a Tauro, en el ecuador celeste. En Sechín, el motivo de esta constelación está repetido a todo lo largo de la fachada en la procesión de figuras humanas con cascos semi-hexagonales que se dirigen hacia el centro de las esquinas este y oeste. El semi-hexágono es la forma geométrica que marca las cuatro estrellas más conspicuas de Orión. Este semi-hexágono encierra a las estrellas llamadas las “Tres Marías” que están representadas iconográficamente por tres rectángulos incisos en los cascos. La única excepción es la figura principal cuyo casco está cubierto por uno de los brazos de la doble espiral de la Osa Mayor.

Viendo la fachada en conjunto, sólo dos constelaciones están representadas a todo lo largo de su eje este-oeste. Estas son Orión y las Pléyades. Las Pléyades, que se encuentran también cercanas al ecuador celeste, están representadas, como veremos luego con más detalle, por los monolitos menores que están situados entre los mayores en la fachada. La asociación de estas dos constelaciones a todo el ciclo anual y sus cuatro estaciones ha sido señalada como importante en todo el hemisferio sur según datos etnográficos de Levi Strauss.<sup>2</sup>

Un elemento importante para el estudio iconográfico es la calidad de la factura de los monolitos situados en uno u otro lado de la fachada. Es evidente, a simple vista, la calidad ‘arquetípica’ de las piezas del lado de Cielo. Muchas de ellas se encontraron revestidas con pátina de diversos





*Lámina XIV: Monolito grabado. Recuay, Callejón de Huaylas, Huaráz, Perú (1er. milenio de nuestra era). Lleva tocado con dos cabezas de dragón e ideograma chino Wuang que significa REY.*



colores a diferencia de las del lado de Tierra donde sólo dos o tres tenían color. No comprendemos con facilidad la manera en que los constructores de Sechín hacían uso de todo elemento sensible, concreto y material. Por ejemplo, la forma y calidad de cada piedra, y aún incluso el peso de las piedras mismas, tienen la finalidad de transmitir contenidos o sistemas clasificatorios importantes. Por eso, cuando una característica especial se muestra en una pieza, ya sea en su forma, calidad, tratamiento, lugar, cuidado en su diseño o acentuación de un rasgo u otro, debemos preguntarnos a qué alude esta diferencia o a qué secuencia pertenece este detalle, motivo o forma. Esta diferencia de calidad en la forma y trabajo de las piezas del lado de Cielo es una impresión que se recibe de algunas de estas huancas en especial y del conjunto en general.

El que mira superficialmente a ambos lados de la fachada, sólo ve dos agrupaciones de monolitos semejantes. Con una mirada más sensible, sin embargo, se puede notar esta diferencia que hemos señalado. Hablando en términos sencillos, una cosa es 'mirar' y otra, 'ver'. Se trata, evidentemente, de un lenguaje diferente al nuestro. Quizás nos sea útil considerar la ciencia oriental conocida como el feng-shui o ciencia del viento y el agua. Las brújulas geománticas del feng-shui muestran anillos concéntricos con diversas series de símbolos que pertenecen a distintos órdenes clasificatorios de la realidad. Un anillo, por ejemplo, puede referirse a símbolos estelares, otro a signos calendáricos, otro a los trigramas básicos o a los hexagramas del I Ching, y otro a los diversos colores de las direcciones del espacio. En Sechín cada monolito puede pertenecer, por una u otra característica, o por su ubicación dentro del contexto general, a uno u otro orden.

La fachada, como hemos visto, puede dividirse en dos, señalando así la primera dualidad de Cielo y Tierra. Puede dividirse, igualmente, en tres partes fundamentales, usando como base de esta nueva división los dos monolitos que marcan los solsticios y que ocupan el octavo lugar desde cada esquina. Estos dos monolitos con dos columnas de seis cabezas cada una indicarían los momentos de aparente detención del sol, o solsticio. Tomando el esquema de la escala musical de siete notas la fachada quedaría dividida en tres octavas: la octava descendente que comienza en la esquina oeste, la octava ascendente que comienza en la esquina este y la octava intermedia que va desde un monolito solsticial (Do) al otro monolito solsticial (Do). Esta octava intermedia es a la vez ascendente y descendente. Si seguimos esta idea triádica, tendríamos la octava del Cielo, la octava de la Tierra, y en medio de ellas, la octava del Hombre.

Esta división de la fachada en tres octavas surge de la tríada Cielo - Tierra - el hombre como mediador. Esta tríada fundamental usualmente se expresa verticalmente pero en Sechín está presentada en el plano hori-



zontal. Hemos señalado ya el origen oriental de esta estructura triádica que encontramos trasladada a América tanto en el mundo quiché como en el andino. En el mundo andino se muestra en la división espacio-temporal de los tres mundos: el de arriba, el de abajo, y el del medio. En la lengua quechua son HANAN PACHA, HURIN PACHA Y KAY PACHA.

El autor guatemalteco, L. Mendez, quien estudia los fundamentos sociales del pueblo quiché hace uso de esta estructura triádica vertical para explicar la organización y sistema de producción de los quichés históricos tal como los encontraron los españoles en la época de la conquista. Nos recuerda que los quichés ya habían sufrido la influencia y dominación de los toltecas que aportaron esta misma concepción vertical y jerarquizada.

Mendez cree que esta tríada se origina en la estructura social y de producción. Se trata, según él, de sociedades regidas por castas de sacerdotes y guerreros, estos a su vez son sostenidas por una masa de artesanos y campesinos que forman el estrato dominado.<sup>3</sup>

En el mismo artículo, Mendez trae a colación la antigua división temática del Popol-Vuh en tres partes: los dioses, los héroes, y los hombres. En el plano superior se hallaban los dioses, luego venían los personajes semi-divinos o sea los héroes o protagonistas de los mitos, y por último los personajes históricos que reflejaban a los dos estratos superiores y que encarnaban 'lo terrestre' del propio pueblo. Casi todos los primeros comentaristas del Popol-Vuh compartieron esta visión estructural y sociológica del mito quiché.

Queda, y dejamos abierta la pregunta, por decidir si tenemos que optar por un mundo que se origina en lo alto o por uno que proviene fundamentalmente del mundo de abajo. Quizás es en el hombre donde se origina esta concepción dualística y es en él donde se tiene que resolver o conciliar estas oposiciones de raíz metafísica.

Los mellizos héroes del Popol-Vuh nos muestran quizás un camino de servicio a los designios de lo alto y a los ideales de la comunidad. Dejan de lado los intereses egoístas para asumir su tarea, con modestia y alegría.

El sociólogo Maurice Godeliere<sup>4</sup> señala que el esquema cielo-hombre-tierra en disposición vertical recuerda el ideograma chino Wuang que significa rey.

Este ideograma está formado por tres trazos horizontales paralelos. El primero representa al cielo, el del centro y más corto al hombre, y el de

<sup>3</sup> L. Mendez en 'Algunas Consideraciones sobre la Estructura Social de los Quichés en el Popol-Vuh' pp. 181-199. *Nuevas Perspectivas sobre el Popol-Vuh* de R. Camacho y F. Morales Santos.

<sup>4</sup> Maurice Godeliere, *Las Sociedades Pre-Capitalistas*. en *Nuevas Perspectivas sobre el Popol-Vuh*. p. 192





*Lámina XLVI: «Hacha» que representa una cabeza humana con tocado y boca de delfín. Lleva signo ornitomorfo en el rostro, y dos hongos (probablemente alucinógenos) sobre los ojos. Estilo clásico de Veracruz, Museo Nac. de Arqueología, Méjico.*



abajo a la tierra. Un trazo vertical que reúne el cielo y la tierra atraviesa al hombre y lo aprisiona en la aceptación de su condición.

En Sechín esta división en tres octavas, señalada por los monolitos solsticiales, está confirmada por una pieza lítica extraordinaria que adorna el muro lateral este del recinto. Muestra una cabeza humana con la boca riñente, abierta, en la que se distinguen claramente siete dientes, cuatro arriba y tres abajo. Del ojo, dibujado con un arco, descienden tres largos lagrimones en curva que se extienden hasta más abajo del cuello de la figura.

Una incisión profunda atraviesa el diseño desde la parte superior de la oreja hasta la punta de la nariz, lo que, junto con una depresión en el perfil, dibuja la cabeza de un delfín. El ojo del delfín está marcado por una incisión cerca de la frente. En la figura de Sechín se trataría pues de una cabeza solar que ríe y llora. Usando términos de la simbología tradicional cristiana, se trataría del 'San Juan que ríe, San Juan que llora' reconocido símbolo del gremio de los constructores del Medioevo.

En la tradición greco-latina, el delfín está estrechamente vinculado a Apolo, la divinidad solar, patrono de los músicos. Existe una hermosa representación olmeca en Veracruz, México, que muestra una cabeza humana con tocado y boca de delfín.

El carácter extraordinario de la figura de Sechín, que antecede en cerca de dos milenios a las representaciones cristianas y medioevales del patrono de los constructores, reside en su gran poder expresivo. Asimismo, evoca una relación entre la triada y la octava, por medio de los tres lagrimones que descienden del ojo, y los siete dientes de la boca riñente.

Si Sechín conmemora el inicio de una época patriarcal agrícola, la era del maíz, resulta interesante el hecho de que la octava del Hombre está enmarcada entre los dos monolitos solsticiales. En la tradición americana hay una clara correspondencia entre la cabeza humana, el sol y el grano de maíz. Teniendo este dato en cuenta, podríamos deducir que las veinticuatro cabezas que forman columnas en estos monolitos solsticiales representarían veinticuatro períodos, de quince días cada uno. Esta es una de las formas de dividir el año solar, tanto en Oriente, como en los más antiguos calendarios andinos.

Como hemos visto anteriormente, todo motivo o elemento iconográfico es significativo. Un detalle de la vestimenta o un adorno específico, puede indicar si las figuras que lo portan pertenecen a una cofradía de danzantes, de astrónomos o de agrimensores. Por lo tanto debemos prestar atención a cada elemento simbólico de los monolitos, tanto aisladamente, como en relación a las diversas secuencias a las que puedan pertenecer.

La visión de la fachada resulta más compleja aún si incluimos los dos monolitos con diseños relacionados a las constelaciones de la Osa Mayor y a la Cruz del Sur. Estos monolitos están en el lado de Cielo, cercanos al

eje central del edificio, y aluden a los dos hemisferios celestes, marcando con su presencia un eje vertical: el zenit y el nadir del cielo.

Hay otras cuatro figuras sugestivas, dos cercenadas por la mitad y dos sin las extremidades inferiores. Las cuatro tienen faldellín de plumas y representan seres alados. Si las interpretamos como participantes del rito pan-americano del Palo-Volador, habría que concebirlas girando alrededor de los postes axiales que enmarcan la Portada. Ambos postes tienen cuerdas anudadas, que señalan los números de vueltas que deben dar los hierofantes de este rito, desde el momento en que inician su vuelo circular alrededor de estos postes o ejes centrales. Estas cuerdas tienen trece vueltas en un caso y nueve en el otro. Estas dos cifras son importantes en el mundo maya. El trece está ligado estrechamente al Tzolkin, el calendario sagrado y adivinatorio maya de 260 días. Este número se obtiene de la multiplicación de los trece meses del año por los veinte días del mes maya. El nueve, por otro lado, está relacionado al Tun, el año solar de 365 días, que es la suma de dos series de nueve meses con veinte días cada uno, y los cinco días considerados inauspiciosos.<sup>5</sup>

La fachada es una secuencia de monolitos ordenados en parejas, semejantes y complementarias, a ambos lados de los ejes. Podríamos tal vez imaginar un conjunto de esferas concéntricas. Los límites de la primera esfera interior estarían marcados por los dos monolitos solsticiales que ocupan el 8vo. lugar desde las esquinas. En el 5to. lugar se encuentran los monolitos que forman la primera pareja de 'voladores' marcando posiciones cenitales del año. Al lado de cada esquina en el 2do. lugar tenemos los monolitos que señalarían los extremos del año solar de 365 días, o Tun maya. Quizás la fachada entera de diez monolitos a cada lado, sin contar los dos monolitos axiales, aluda al más antiguo calendario maya, llamado Huna, de 400 días. Cada monolito, veinte en total, tendrá el valor de un uinal o mes maya de 20 días.

El número cuatrocientos está ligado a la leyenda de los cuatrocientos jóvenes del Popol-Vuh, sobre los cuales el gigante Zipacná derriba el poste central de la casa comunal, causándoles la muerte. Estos jóvenes están representados a todo lo largo de la fachada por los monolitos menores que muestran cabezas humanas con ojos cerrados.

Situándonos frente a la fachada vemos de inmediato el mundo de la dualidad, tal como se muestra en el nivel horizontal, como dos fuerzas opuestas que convergen hacia el centro. No percibimos, en primera instancia, la dinámica implícita en el mundo de relaciones que estas dualidades en movimiento evocan. Olvidamos también que el monumento de Sechín



expresa solamente un momento de todo un proceso de cambio y transformación.

Definitivamente debemos dejar de lado el prejuicio, muy moderno por cierto, de que antiguo significa bárbaro. Asimismo, debemos considerar que conocemos muy poco acerca de los movimientos de expansión terrestre o marítima de las antiguas culturas del Oriente y de la zona circumpacífica. Un monumento como el de Sechín, donde podemos ver un sextante representado en piedra, revela que sus constructores tenían conocimientos avanzados de navegación. No hay duda acerca de sus altos conocimientos astronómicos y constructivos, evidentes en las zonas cercanas a Sechín. En las Pampas de Chao existen cuatro pozos astronómicos construidos siguiendo la conformación estelar de la Cruz del Sur. Estos pozos han sido fechados, gracias a restos orgánicos hallados allí, alrededor de 2000 a. C. La pirámide de Las Aldas, a pocos kilómetros de Sechín, fechada en 1850 a.C., muestra indudables habilidades constructivas. En las construcciones urbanas de la Pampa de las Llamas, también cercanas al Cerro Sechín se encuentran grandes almacenes. Según los arqueólogos polaco-estadounidenses Shelia y Thomas Pozorski estos almacenes demuestran que la zona tenía, hace 3500-3800 años, un alto desarrollo en las técnicas de planificación urbana. Esta zona, así como el conocido Templo de Moxeque, puede divisarse desde las alturas del Cerro de Sechín, al pie del cual se encuentra el monumento de las piedras grabadas que estamos estudiando en este libro.

Recordemos que el templo de Sechín ocupa el centro del conjunto arqueológico de Cerro Sechín. A cada lado de este recinto central hay dos edificios menores, lo que hace un total de cinco construcciones. El 5 es una cifra importante en la tradición oriental y Maya. En el oriente es el número central del cuadrado mágico de la tierra y representa la suma de los dos primeros números yín (2) y yang (3) que siguen a la Unidad. Por eso también es importante señalar que el número de monolitos de la fachada solar está formada por dos series de once monolitos más el gnomon central. Esto nos lleva a la cifra 23 que es otra vez, (sumando las dos cifras 2 y 3) 5.

En el mundo Maya, el 5 representa también a la pareja de mellizos héroes del maíz, por ser el período de días que demora el brote de la semilla de maíz. Señalamos también que el número de monolitos menores es 46, cifra que igualmente, sumados sus dígitos, nos lleva al 10, 2 veces 5. 4 veces 5 son los dedos de las cuatro manos que los mellizos juntan antes de lanzarse al sacrificio. Nace así, como dice Raphael Girard, el uinal, el mes maya.

Quizás, fuera del número místico 5, la cifra a profundizar es el 23. Según José Arguelles, KIN, nuestro sol en Maya, tiene un ciclo ligeramente menor





*Lámina XVII: Monolito en piedra encontrado en la parte baja del cerro Secbín. Representa un octante, instrumento para medir ángulos, antecesor del sextante. El diseño es un pequeño círculo del que emanan dos segmentos de  $45^\circ$  cada uno. El octante era un instrumento manual utilizado principalmente en el mar para medir la altura de un cuerpo celeste y así determinar la posición de la nave.*

*Foto Fernando La Rosa.*



a los 23 años, ciclo dividido en dos pulsaciones promediando 11.3 años cada uno. Este ciclo 11.3 años produce un fenómeno conocido como el heliopausa. El heliopausa causa una fluctuación en la burbuja casi imperceptible que forma el heliocosmos, esto es, la totalidad del campo gravitacional y electromagnético que engloba las órbitas de los planetas de todo el sistema solar.<sup>6</sup> Creemos que los antiguos mayas también conocían los ciclos de las manchas solares y su influencia sobre la naturaleza orgánica.

Lo central en Sechín es que su fachada marca el paso del sol en el día y en el año. Incluye a la vez un lado soleado y un lado oscuro, las fuerzas complementarias de luz y sombra, el sol del mediodía y el sol invisible del cielo nocturno.

---

<sup>6</sup> José Arguelles, *The Mayan Factor*. p.59

# Capítulo

---

## VIII





*Lámina XVIII: Monolito de la esquina este o lado de tierra de la fachada de Sechín. Representa a Niu-Kua, personaje mítico del oriente, esposa de Fu-Hsi. La mano izquierda, levantada, sostiene 6 varitas de aquilea dispuestas en escuadra en la forma de cruz de San Andrés. En el faldellín está inscrito el Hexagrama XI La Paz. Señala el inicio de la primavera. Marca probablemente el comienzo de un calendario arcaico lunar - solar. Foto A. Guillen.*



## INTERPRETACIÓN DE LAS FIGURAS DE LAS ESQUINAS

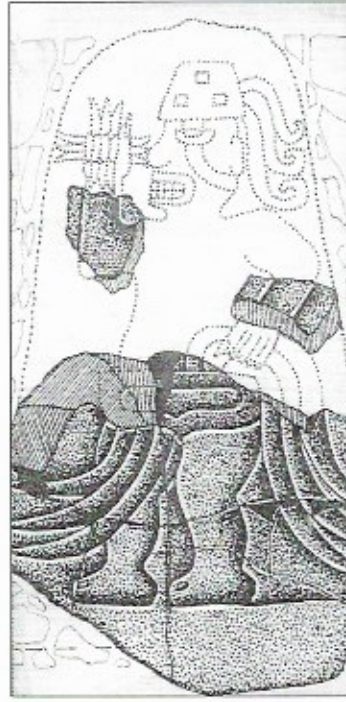
**A**ntiguamente, cuando Niu-kua emprendió el arreglo del Universo, «los Cuatro Polos estaban derribados, las Nueve Provincias divididas, el Cielo no cubría en todas partes, la Tierra no soportaba todo el contorno, el Fuego quemaba sin extinguirse jamás, las Aguas lo inundaban todo sin aquietarse nunca, las Bestias feroces devoraban a los hombres válidos y las Aves de presa arrebataban a los débiles. Entonces, Niu-kua fundió las piedras de cinco colores para reparar el Cielo azulado; cortó los pies de la Tortuga para endurecer los Cuatro Polos; mató al Dragón negro para poner en orden el país de Ki; amontonó ceniza de caña para detener las Aguas licenciosas. El Cielo fue reparado, los Cuatro Polos se levantaron, las aguas licenciosas fueron desecadas, el país de Ki fue puesto en equilibrio, los animales feroces perecieron, los hombres válidos subsistieron, la Tierra cuadrada lo lleva sobre su espalda y el Cielo redondo la tiene abrazada», y la Unión se hizo entre el Yin y el Yang.

Marcel Granet "El Pensamiento Chino"

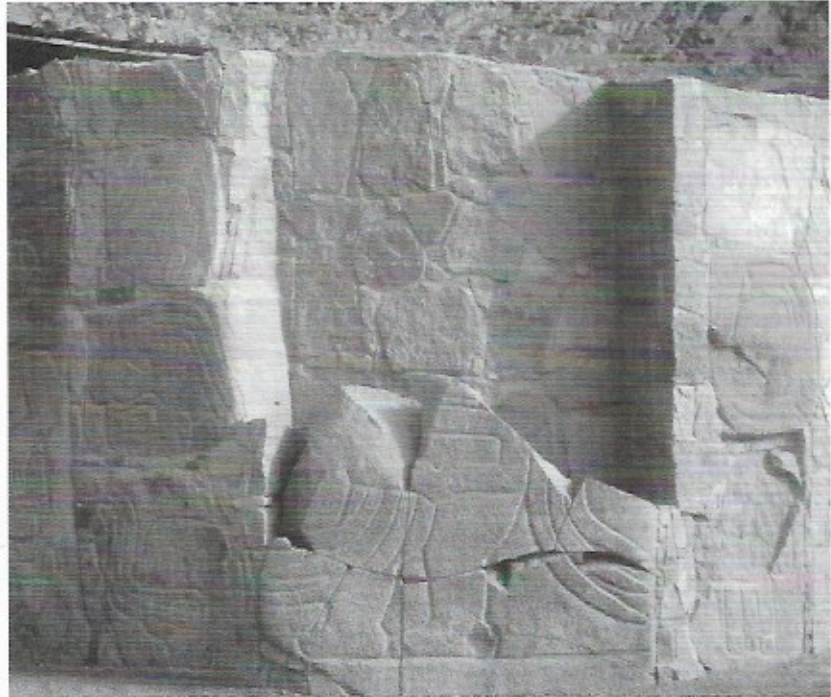
Las dos figuras grabadas en los monolitos de las esquinas de la fachada de Sechín representan a la pareja mítica de los albores de la historia del extremo oriente: Fo-Hi y Niu-Kua. Según la tradición oriental eran hermanos y constituyeron «la primera pareja de casados». La obra de Fo-Hi, quien reinó a partir del año 3468 a.C., está formada por tres libros o tratados, dos de los cuales se han perdido: el *Lien Shan, Libro de las Cadenas de Montañas* o *Libro de los Principios Inalterables*, y el *Koueitsang, Libro del Retorno*. El tercer libro es el *I Ching, Libro de los Cambios dentro de la Revolución Circular*, considerado el primer monumento o Libro de Sabiduría del cual tenemos conocimiento.

A Fo-Hi se le atribuye la invención del sistema de cuerdas anudadas y de los grafismos lineales que constituyen los ocho trigramas sobre los cuales están basados los 64 hexagramas del *I Ching*. Estos grafismos lineales están formados por el trazo pleno (—) y el trazo cortado (--) en todas sus





*Lámina XLIX: Dibujo basado en los fragmentos encontrados por Julio C. Tello, 1937. Nótese el brazo levantado que sostiene probablemente, varitas en cruz. Dibujo tomado del libro *Arqueología del Valle de Casma, Sechín*.*



*Lámina L: Estado actual del monolito de la esquina oeste. El personaje es Fu-Hsi inventor de los grafismos lineales de los trigramas y hexagramas, y de las cuerdas anudadas.*

combinaciones. Según el iniciado taoísta Matgioi, antes de diseñar los trigramas Fo-Hi miró al cielo y luego a la tierra, y observó las particularidades de ambos. Luego dirigió sus ojos hacia el cuerpo humano y hacia todas las cosas exteriores. Así, «juntando en todas las posiciones posibles el trazo pleno y el trazo cortado, la perfección activa y la perfección pasiva, se obtiene los ocho trigramas que son los trigramas de Fo-Hi...».<sup>1</sup>

Matgioi afirma que Fo-Hi, personaje mítico, considerado primer soberano de la China antigua, es en realidad «la razón social de una escuela metafísica y de algunos siglos del pensamiento humano».<sup>2</sup>

Niu-Kua, la contraparte femenina de Fo-Hi, inició los ritos del matrimonio y de los regalos. Asimismo, según el mito, aseguró la estabilidad del mundo después de una época de caos y barbarie.

La principal representación de esta pareja mítica nos ha llegado a través de los bajorrelieves de Chan-Tong, revelados a Occidente por la misión Chavannes. Estos bajorrelieves pertenecen a los primeros siglos de nuestra era. Muestran a la pareja mítica con sus colas de dragón entrelazadas.

Las figuras de Chan-Tong presentan a Fo-Hi y Niu-Kua portando en alto sus atributos, que son, respectivamente, el compás y la escuadra. El compás sirve para trazar el círculo que corresponde al cielo, al Yang o principio masculino. La escuadra se utiliza para trazar el cuadrado, símbolo de la tierra, lo Yin, el principio femenino complementario. Al intercambiar sus atributos, Niu-Kua porta el compás y Fo-Hi la escuadra. Se trataría de una hierogamia o matrimonio sagrado, producto de la unión o complementariedad de los contrarios. Éste es el caso de las figuras centrales del bajorrelieve de Chan-Tong y también el de las figuras de las esquinas de la fachada de Sechín, donde está señalado este intercambio de atributos. La figura que representa a Niu-Kua porta seis varitas en la forma de la cruz de San Andrés, que corresponde a lo circular o celeste y a las direcciones intermedias del espacio: noreste, sureste, noroeste y suroeste. Siguiendo el concepto de complementariedad, a Fo-Hi le correspondería la cruz simple, que equivale a la escuadra, y que sirve para medir lo cuadrado y la extensión de la tierra. La cruz simple marca las direcciones cardinales. Las ocho combinaciones de tres líneas horizontales, partidas o continuas, conocidas como trigramas, también se disponen en un arreglo circular o brújula adivinatoria.

En Sechín el monolito grabado que representaría a Niu-Kua se encuentra en la esquina este del edificio, y felizmente se ha preservado intacto. Del monolito de la esquina oeste Tello encontró sólo ocho fragmentos. Puede suponerse, sin embargo, que se trataría de la figura complemen-

<sup>1</sup> Matgioi, *La Voie Metaphisique*. p. 35.

<sup>2</sup> *op. cit.* p. 18.



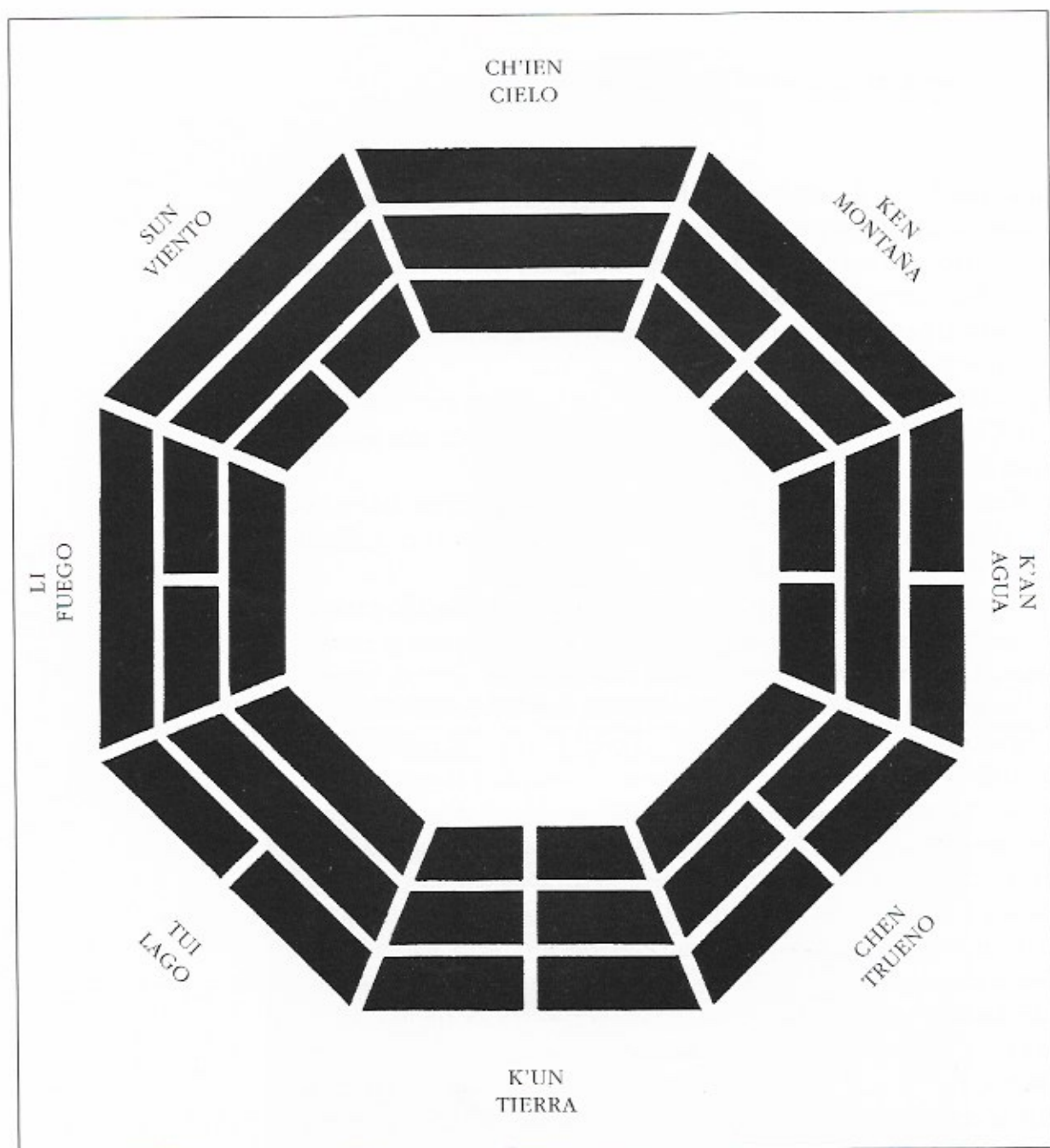


Lámina II: El arreglo de las trigramas que Niu - Kua sostiene en su mano es igual al que se ve en este gráfico que según John Blofeld, traductor del I Ching, es usado en talismanes para alejar el mal. Dice Blofeld que no es claro el origen y la razón de este arreglo.

Lámina III: Detalle del monolito de la izquierda de la esquina este, Niu - Kua con casco semi-hexagonal de los constructores - astrónomos y agrimensores de la escuela del Dosel Celeste. Sostiene seis varitas adivinatorias en cruz de San Andrés indicando las direcciones intermedias del espacio NE, SE, NO, SO. Las varitas que apuntan al NE conforman el trígrama Sun, el Viento; las de SE, Tui, el Lago; las de NO, Ken, la Montaña; las de SO, Chen, el Trueno. El pulgar con su uña larga es una alusión a las prácticas adivinatorias arcaicas. Los dedos cerrados sobre las varitas forman un cubo, símbolo de lo cuadrado y de la estabilidad, vocación principal de Niu-Kua.









*Lámina LIII: Hacha antropomorfa de jadeita llamada «hacha Kunz», cultura Olmeca. Se cree proviene de Oaxaca, Méjico. Presentamos la pieza en la posición en la que se exhibe. El rostro muestra deformación por las prácticas respiratorias.*



taria, es decir, de Fo-Hi. En uno de estos fragmentos, según el grabado que presenta el libro *Arqueología del Valle de Casma*, se puede apreciar el brazo levantado de la figura. Recordemos que todos los monolitos mayores de ambos lados de la fachada forman parejas complementarias, lo que facilita la interpretación iconográfica. Este hecho y los fragmentos existentes nos permiten deducir el contenido de la imagen original. El brazo levantado de esta figura debería haber sostenido un emblema complementario al de su pareja de la esquina este. De ser así, estaría constituido por varitas que forman la cruz simple, indicando las direcciones cardinales del espacio y completándose así las ocho direcciones y los ocho trigramas de la brújula adivinatoria del oráculo del *I Ching*.

Como hemos visto, la representación de Niu-Kua, en la esquina este, tiene el brazo izquierdo levantado y sostiene en la mano seis varitas o tallos de aquilea. El pulgar tiene una uña muy larga, lo que, según datos que nos proporcionan diversas representaciones arcaicas, está relacionado a antiguas prácticas adivinatorias.

Los tallos de aquilea (milenrama) se empleaban primitivamente para la adivinación con el *I Ching*. Se utilizaba cincuenta tallos, de los cuales se separaba uno. Con estos cuarentinueve restantes se iniciaba el proceso adivinatorio. Siempre que se divide el número 49 en dos grupos se obtiene una cantidad par y otra impar. Así, en la adivinación con este libro oracular los cuarentinueve tallos de aquilea se dividían en dos grupos al azar. Luego se continuaba con un complejo sistema de separación y división en grupos de cuatro tallos para determinar las seis líneas continuas o quebradas, dinámicas o estáticas, con las cuales se construye, desde abajo hacia arriba, los hexagramas.

Las dos figuras de las esquinas son complementarias, y representan los dos extremos de la manifestación Cielo y Tierra, lo esencial y lo sustancial. Debemos tener presente el hecho de que esta pareja ha sido tallada a comienzos del segundo milenio a.C. en la zona circumpacífica. Por lo tanto está necesariamente ligada a tradiciones que han desarrollado conceptos metafísicos representados por símbolos constructivos, tales como el compás y la escuadra. Estas tradiciones cosmológicas tienen una avanzada concepción de la importancia de la división del año en estaciones y de las orientaciones y direcciones del espacio. Sólo podemos atribuirle estos conceptos en la zona circumpacífica, y en tan temprana fecha, a culturas como la hindú, la china, la babilónica o la sumeria.

## 1.1. INTERPRETACIÓN DE LOS TRIGRAMAS Y HEXAGRAMAS DE LAS FIGURAS DE LAS ESQUINAS

Tres hechos fundamentales llaman la atención en la iconografía de la fachada. En primer lugar, las figuras de las esquinas llevan la mano en alto,



*Lámina LIII: Hacha Kunz. Vista de la cabeza abajo el rostro es más apacible y el cuerpo de la figura se convierte en un casco semi-hexagonal parecido al de los constructores-astrónomos de Sechin. El arte olmeca, como el chavín, tiene obras que, como señala Claude Lévi-Strauss, pueden ser vistas en dos direcciones.*





Lámina LIV: Grabado que muestra a la pareja Fo-Hi y Niu-Kua con colas entrelazadas y sosteniendo el compas y la escuadra. Publicado por la misión Chavannes a China. Tomados del libro *The I Ching y el Código Genético* del Dr. Martin Schonberger.

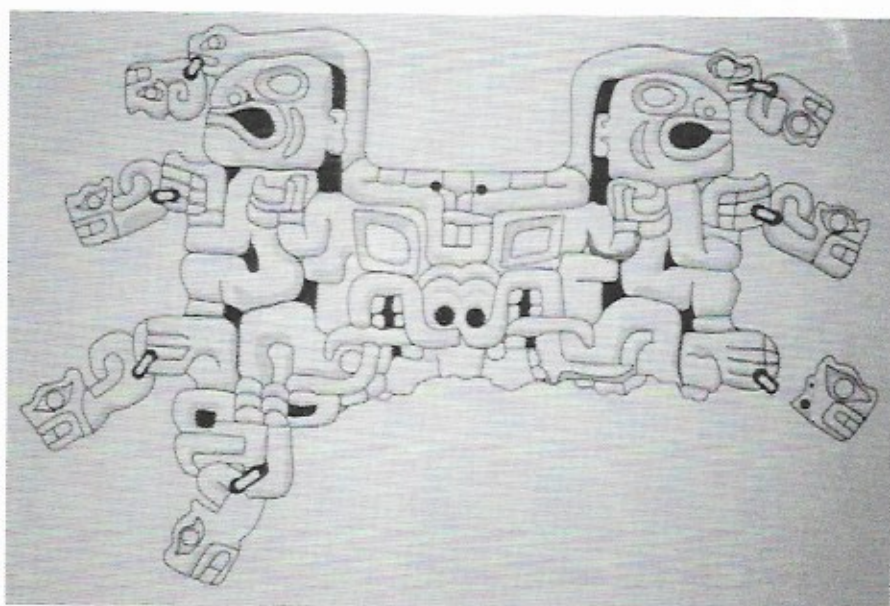


Lámina IV: Dibujo de un pectoral de oro encontrado en la tumba N° 2 de Kuntur-Wasi por los arqueólogos de la Universidad de Tokyo. Forma parte de un rico ajuar que incluye una corona real entre otros objetos de oro y ceramios. Muestra una compleja composición iconográfica dispuesta en forma de "H". El centro es un rostro con rasgos de dragón y de felino. Los rasgos felínicos no son los del jaguar americano pues se ve tres líneas que corresponderían a las del tigre asiático a ambos lados de la figura central bay colgajos que representan cabezas de serpientes, tres en un lado y cuatro en el otro. La presencia en Kuntur-Wasi de representaciones de los soberanos llamados "augustos", Hoang-ti y Che-nong, así como el fundador de la primera dinastía china, Yu el Grande, permite sugerir que los gemelos de esta pieza de oro son dos príncipes chinos llamados Tchun-kil-tess y Tchun-tropel mencionados como príncipes reales de la civilización china temprana en el cap. 40 del 3er Tomo de *Relatos de Belcebú a su Nieto* por G. I. Gurdjieff. Este autor vincula estos príncipes al término Tchungari que es empleado en ciertos lugares del oriente para referirse al maíz. Dibujo Museo de Sitio, San Pablo de Kuntur-Wasi, Cajamarca. Las piezas de oro de la tumba N° 2 se pueden apreciar en el libro del Banco de Crédito Oro del Antiquo Perú. Foto Fernando Llosa.



portando emblemas análogos a los de iconografías orientales. Segundo, diversos monolitos están directamente relacionados a la mitología del maíz, planta vinculada, en toda América, a la adivinación. Por último, las cuatro figuras humanas que visten faldellines hechos de hojas lanceoladas, típicas de la planta de maíz, tienen indentaciones o cortes claramente incisos en la mitad de algunas de las hojas. Como estas indentaciones están presentes o ausentes en distintas hojas de los faldellines, podría tratarse de las líneas continuas o partidas del sistema de hexagramas del *I Ching*.

Las vestimentas de las dos figuras de las esquinas están hechas de hojas lanceoladas del maíz. En ambas figuras las hojas posteriores surgen de la parte alta de la placa pélvica y las hojas delanteras, de la parte baja. En el caso de la figura de la esquina este, las dos hojas posteriores superiores están cortadas en la mitad por una indentación claramente marcada en el diseño. La tercera hoja va pegada al cuerpo de modo que no es posible señalar una indentación. Lo que vemos aquí es una incisión claramente marcada en la mitad de la hoja.

Tenemos entonces tres hojas delanteras continuas y tres hojas posteriores partidas. Al leer las tres líneas continuas como el trigramma inferior y las tres líneas partidas como el trigramma superior, resulta el hexagrama 11, Tai, La Paz. Este primer monolito del lado este señalaría el inicio del año, lo que concuerda con los antiguos calendarios orientales. Éstos comenzaban con la primavera, estación inicial del año, cuyo primer mes está relacionado al hexagrama 11.

En el caso del monolito de la esquina oeste, los fragmentos que se han preservado indican que los dos faldellines están formados por hojas continuas, sin indentaciones.

Aquí se trataría del hexagrama 1, Chien, Lo Creativo, El Cielo, compuesto por dos trigramas iguales de líneas continuas. Esto reafirma la posición de este monolito, que encabeza el lado de Cielo de la fachada. Esta figura representa lo activo, lo Yang, lo creativo, y su figura complementaria, la de la esquina este, corresponde a la tranquila pasividad, a lo Yin, la sustancia.

En resumen, la fachada entera está dividida en dos por la portada, mostrando así la separación inicial de Cielo y Tierra. Mirando hacia la fachada, el lado derecho correspondería al Cielo, y el izquierdo a la Tierra. Como dice el Tchcou-Li, «La Vía del Cielo prefiere la derecha, el sol y la luna se desplazan hacia el occidente. La Vía de la Tierra prefiere la izquierda...».<sup>3</sup>



*Lámina LVI: Ilustración China arcaica de Fu-Hsi y Niu-Kua rodeados de constelaciones. Sus colas están constituidas por bandas entrelazadas que pueden representar órbitas de los astros. En sus manos llevan el compás y la escuadra, portando en alto estos atributos. Sus colas entrelazadas hacen referencia a una hierogamia y, por lo tanto a un intercambio de sus emblemas. En este caso Fu-Hsi tiene la escuadra y una plomada y Niu-Kua, el compás. Dibujo Homero Díaz.*

<sup>3</sup> René Guenon, *La Grande Triade*. p. 57.














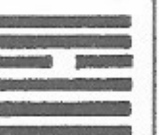


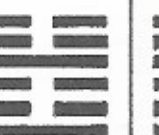

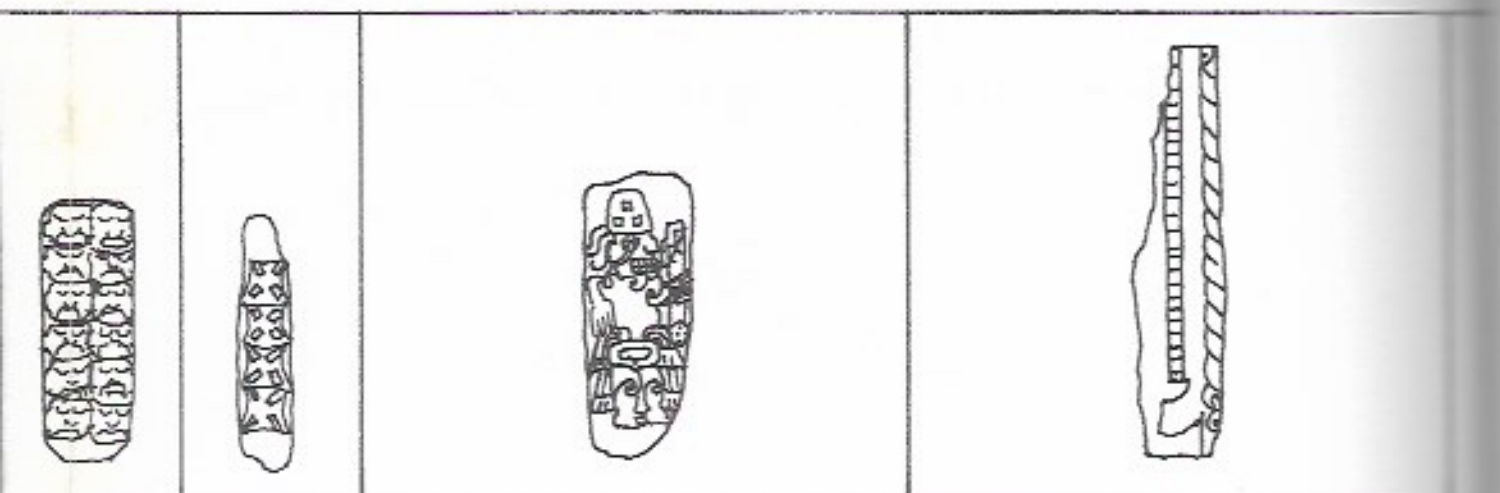
							
L A D O							
11	64	19	9	62	53	51	1
TIERRA	FUEGO	TIERRA	VIENTO	TRUENO	VIENTO	TRUENO	CI
							
CIELO	AGUA	LAGO	CIELO	MONTANA	MONTAÑA	TRUENO	TIE
TAI	WEDSI	LIN	SIAU TSHU	SIAU GO	DSIEN	DSHEN	F

Lámina IVI: Como resultado de la investigación iconográfica de los monolitos mayores de la fachada de Sechín presentamos el siguiente cuadro panorámico de los hexagramas que les corresponderían. Debemos advertirle al lector que, evidentemente, puede haber errores de interpretación en la asignación de hexagramas y estoy seguro de que voceros autorizados de la tradición oriental podrán encontrarlos. Estoy abierto a ser corregido.

El cuadro presenta un hexagrama para cada uno de los once monolitos de cada lado, incluidos los de las esquinas curvas, los postes axiales y el gnomon central. Las excepciones son las figuras que representan la Osa Mayor y el Dios Agrario. La primera muestra dos hexagramas, uno en cada lado de su compleja vestimenta. A la segunda se le ha asignado tres hexagramas: dos por su vestimenta igualmente compleja y uno como resultante de dos líneas que consideramos dinámicas en el hexagrama de la parte frontal de la pieza. Este último punto es especulativo y está basado más en una intuición que en una prueba iconográfica sólida y demostrable.

Se ha señalado también tres hexagramas para cada poste axial, basándose en los tres elementos de estas piezas: la soga en espiral que envuelve los postes, los rectángulos superpuestos y los pequeños círculos unidos en rosario paralelo a los otros dos diseños.





D E T I E R R A

12	42	14	54	43	28	13	33
CIELO	VIENTO	FUEGO	TRUENO	LAGO	LAGO	CIELO	CIELO
TIERRA	TRUENO	CIELO	LAGO	CIELO	VIENTO	FUEGO	MONTAÑA
PI	I	DAYU	GUIME	GUAI	DA GO	TUNG YEN	DUN

Esta relación de hexagramas contempla 30 de la serie total de 64 hexagramas del I Ching. Es notoria la ausencia de hexagramas representados por un sólo dígito, a excepción de los hexagramas 1 y 9. Esto me llevó a recordar que podría haber referencia a estos hexagramas en los diseños de los instrumentos que llevan las dos figuras principales. Como hemos visto al estudiar estas figuras, los diseños en cruz en los instrumentos están referidos a los números de las direcciones cardinales de los cuadros mágicos de centro 5 (5-1-3-9-7) y de centro 6 (6-2-8-4), cuyos diseños en cruz suman 25 y 30, respectivamente. La suma de estos dos números nos conduce al hexagrama 55, que relaciona estos instrumentos a los implementos arcaicos que servían para producir fuego por frotación. Por lo tanto podemos añadir los hexagramas 55, 25 y 30 a la relación de hexagramas, además de los hexagramas de un sólo dígito, si consideramos los números que corresponden a los diseños en cruz de los cuadros mágicos. Hasta aquí tenemos 40 hexagramas.

Existe todavía una operación que debemos tomar en cuenta. La secuencia de los hexagramas en la versión que conocemos como el I Ching está compuesta por 28 pares conjugados en los que un hexagrama se obtiene del otro por inversión, es decir, parándolo de cabeza. (Ejemplo). La excepción de esta regla se da en los casos de los hexagramas constituidos por dos trigramas iguales, que al voltearse





L A D O D E C I

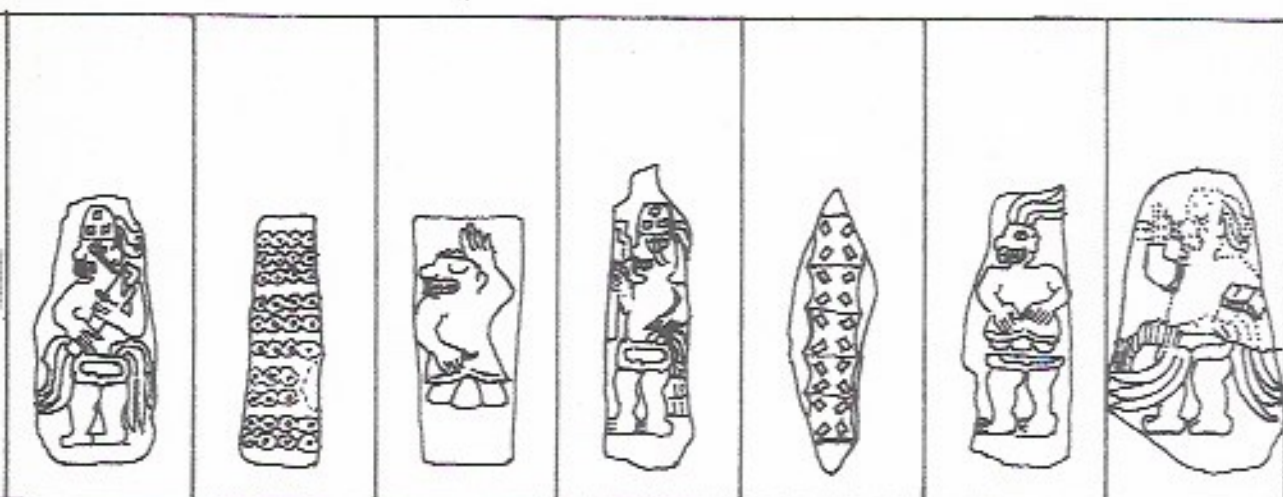
<b>23</b>	<b>9</b>	<b>24</b>	<b>34</b>	<b>9</b>	<b>48</b>	<b>24</b>
<b>MONTAÑA</b>	<b>VIENTO</b>	<b>TIERRA</b>	<b>TRUENO</b>	<b>VIENTO</b>	<b>AGUA</b>	<b>TIERRA</b>
						
<b>TIERRA</b>	<b>CIELO</b>	<b>TRUENO</b>	<b>CIELO</b>	<b>CIELO</b>	<b>VIENTO</b>	<b>TRUENO</b>
<b>BO</b>	<b>SIAU TSHU</b>	<b>FU</b>	<b>DA DSHUANG</b>	<b>SIAU TSHU</b>	<b>DSING</b>	<b>FU</b>

de cabeza seguirán dando la misma imagen y secuencia de líneas. En estos casos se forma cambiando las líneas Yang por líneas Yin y viceversa (por ejemplo, el hexagrama 1 invertido es el 2; el 27 es el 28; el 29 es el 30; el 61 da el 62).

En el cuadro que se presenta adjunto se ha dibujado los hexagramas correspondientes a cada monolito. En el caso de los monolito de cada esquina y de su vecino se presenta también, como ejemplo, el hexagrama que le correspondería al invertido o el hexagrama que deviene del intercambio de las líneas Yang y Yin. Comenzando con la esquina oeste, el hexagrama 1, Lo Creativo, El Cielo, se torna el hexagrama 2, Lo Receptivo, La Tierra. Fácilmente se entiende el hexagrama 1, con todas sus líneas Yang o enteras, se convierte en el hexagrama 2, donde todas las líneas son Yin o quebradas. El monolito siguiente se refiere al hexagrama 50, La Revolución, que al ponerse de cabeza se convierte en el 49, La Marmita. (La pareja 50-49 es muy importante en la adivinación cuando se realiza con las varillas de milcurama. 50 es el lote completo de varillas, del cual se retira una para iniciar el procedimiento adivinatorio).

El hexagrama 50, La Marmita, corresponde al gnomon central que tiene valores múltiples ya sea como eje, como Hombre Verdadero (hexagrama 20) que contempla el nivel de manifestación de la fachada, como varilla de adivinación o como el número 5 que preside los cinco recintos que conforman el





E L O

17	44	22	26	60	49	1
LAGO	CIELO	MONTANA	MONTAÑA	AGUA	LAGO	CIELO
						
TRUENO	VIENTO	FUEGO	CIELO	LAGO	FUEGO	CIELO
SUI	GOU	BI	DA TSHU	DSIE	GO	KIEN

complejo de Cerro Sechin.

En la esquina este del otro extremo de la fachada el hexagrama 11, La Paz, al invertirse se convierte en el 12, La Detención. En el monolito vecino, el hexagrama correspondiente, el 64, Antes de la Consumación, se torna, cabeza abajo, el 63, Después de la Consumación. Aquí no vamos a comentar el sentido de estas transformaciones, aunque parecen estar relacionadas al nivel total de la fachada que está referido al Hombre Verdadero, nivel que precede al del Hombre Trascendente, representado por el templo central de Chav-In de Huantar.

Además, en el estudio de los monolitos menores de la fachada se ha encontrado referencia a los hexagramas 40, La Lluvia, 41 y 42, que corresponderían a los Mellizos, héroes del maíz. Asimismo, se ha referido los hexagramas del 43 al 46 a los monolitos menores que no representan cabezas humanas.

Concluimos por señalar que si se toma en cuenta estas consideraciones se puede afirmar que la secuencia de los 64 hexagramas del I Ching está casi completa. Cabe agregar que son dejados de lado dos o tres pares de hexagramas por diversas razones.

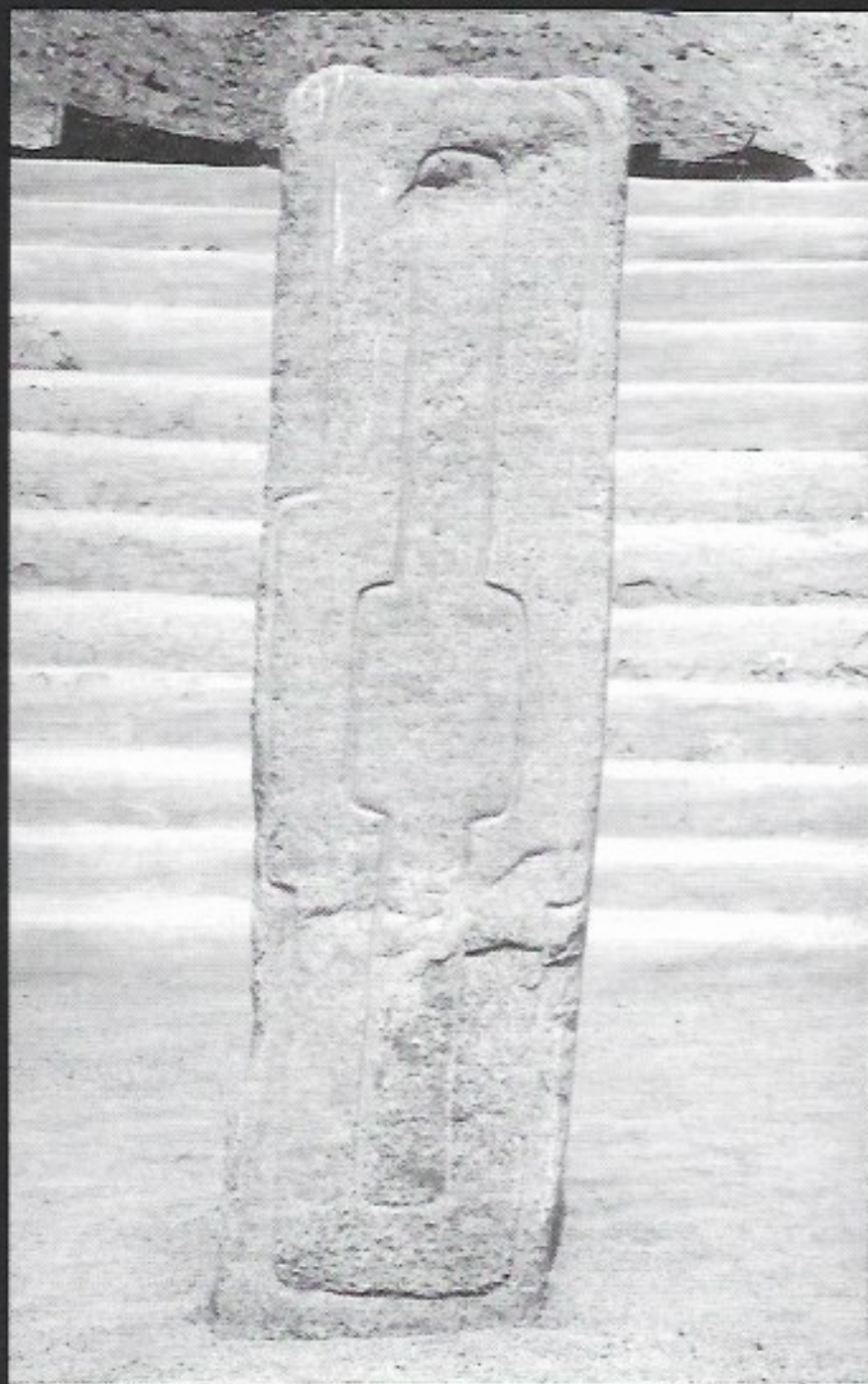




# Capítulo

---

## IX



*Lámina LVII: Gnomon - El Hombre Verdadero. Monolito que preside la fachada de Sechín. Rectangular. El diseño muestra un eje vertical. Representa al jefe de la comunidad al que las culturas americanas llaman «el hombre verdadero». Es a la vez un gnomon o indicador solar. Foto Fernando Llosa*



## EL GNOMON

**F**rente a la portada se encuentra un monolito rectangular de dos metros de altura que cumple la función de gnomon o reloj solar. El diseño grabado es el más abstracto de toda la fachada. Reúne, en admirable síntesis, el asa y las orejeras de una vasija con el eje de un carro de combate, dispuesto verticalmente. Se trataría de la representación de una vasija ceremonial o caldero neolítico. Dentro del esquema del libro oracular, el *I Ching*, este monolito representaría el hexagrama 50, 'Iing, el Caldero. El diseño del eje sugiere la forma abstracta de un puño cerrado sosteniendo la varilla que señala el poder adivinatorio.

Hay que destacar que en la parte superior del monolito está insinuado el perfil de un ojo, y que la parte baja de la vasija está indentada y oscurecida.

Este monolito está situado en el intervalo entre las fuerzas celestes y las terrestres, indicando que se trata de la posición que corresponde al Hombre Verdadero. Según la tradición oriental, éste ocupa el lugar de iniciación previo al del Hombre Trascendente. Estos términos se refieren a los dos grados más altos de la jerarquía taoísta. Los preceden, en orden descendente, el Hombre del Camino, el Hombre Dotado y, en último lugar, el Hombre Sabio<sup>1</sup>. El término 'Hombre Verdadero' ha sido empleado por las culturas precolombinas maya y andina para referirse al cargo rotativo del jefe y guía de la comunidad. Se considera que el Hombre Verdadero es una reflexión del Hombre Trascendente en el plano horizontal de la existencia. Se encuentra en el centro de la rueda de la vida, sujeto a las fuerzas de la vida y de la muerte, del Yin y del Yang, es decir, de las fuerzas que constituyen la corriente de las formas.

Ambas culturas, la centroamericana y la andina, han destacado este lugar del hombre responsable ante sí y ante su comunidad, y lo han llamado igualmente el del Hombre Verdadero, veraz e individual.



*Lámina IVIII: Restos de un carruaje o carro de combate de la dinastía Shang, encontrados en la ciudad de Yin - Hsu, China. Nótese la caja del eje de forma rectangular.*

<sup>1</sup> René Guenón, *La Grande Triade*, p. 127.

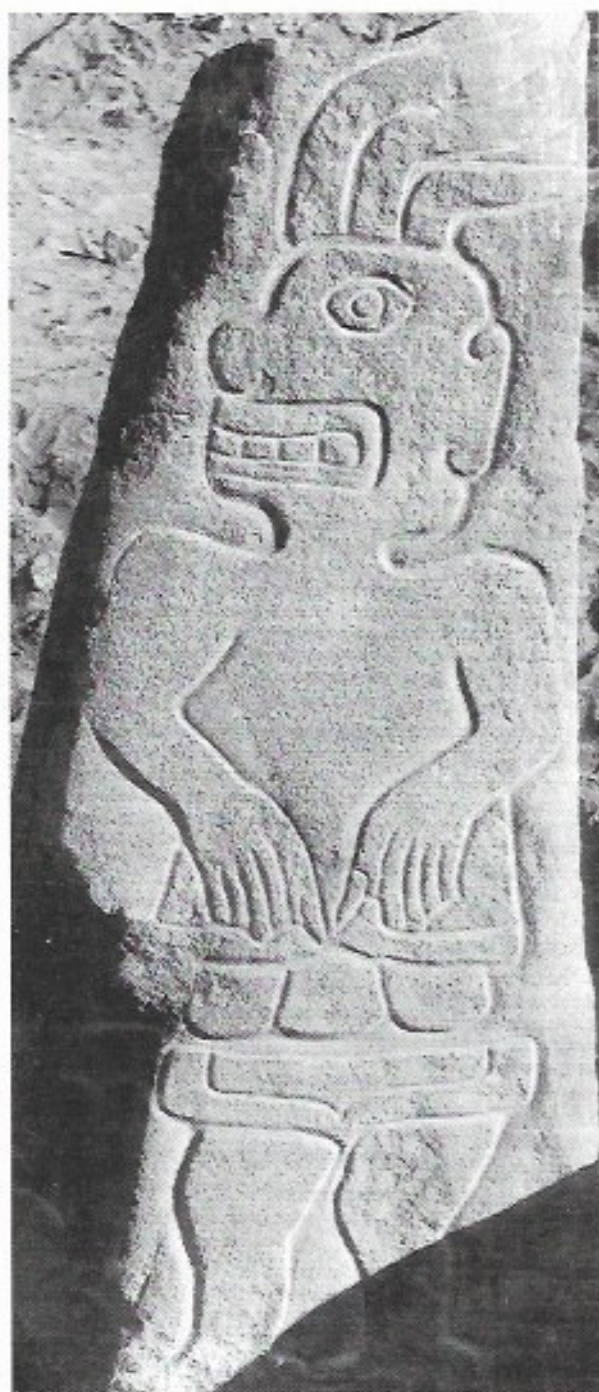
The background of the page is a light-colored, textured surface featuring a large, faint relief carving of a deity. The deity has a large, stylized face with prominent eyes and a wide, open mouth. The body is adorned with intricate patterns and symbols, including what appears to be a large 'X' or similar character on the chest. The overall style is characteristic of ancient Mesoamerican art.

# Capítulo

---

## X





*Lámina LIX: Monolito en 2do. lugar del lado oeste, templo de Sechin. Cuando llegó allí J. C. Tello en 1937, la cabeza de esta figura con sus cabellos llameantes era lo único visible, razón por la que el lugar era conocido como la buaca del Indio Bravo. Tello destacó el borde frontal de la piedra que parece mostrar un perfil humano. Lo consideró como relacionado al Lanzón monolítico de Chavin. Representa el ave - fénix roja que preside el calendario y que inicia el movimiento adivinatorio, por lo que le corresponde el hexagrama 49, La Revolución. Foto A. Guillen.*



*Lámina LX: Monolito en 2do. lugar del lado este. Es el dragón al pie de la columna, con cabellera de fuego, parecido a su pareja complementaria. El cuerpo está dividido por un canal estrecho. Encima, plumas de ave, y abajo, media placa pélvica. Las extremidades inferiores terminan en pies humanos con pies de palmipedo sobrepuestos. Le corresponde el hexagrama 63, Antes de la Consumación. Foto A. Guillen.*



## MONOLITOS EN SEGUNDO LUGAR

**A**l lado de los monolitos de las esquinas se encuentran dos personajes que inician la marcha hacia el centro. Si la fachada incluye la expresión de los extremos de cielo y tierra, existe una relación jerárquica, vertical, entre los dos lados. Podemos considerar entonces a la figura representada en el monolito en el lado de Cielo el «dragón en lo alto de la columna», y al monolito del lado de Tierra como el «dragón que está al pie de la columna».

Ambas figuras tienen cabelleras fulgurantes, una como llamas de fuego que ascienden y la otra como plumas de ave al viento. Estas plumas de ave tienen como fondo una superficie brillante y rojiza. El cuerpo de estas figuras está dividido en la mitad, mostrando un canal entre la parte superior y la inferior. La parte superior termina en tres motivos plumarios grandes. Los pies de la figura del lado de Tierra son mitad humano y mitad de ave palmípeda, cuyas membranas indican su habitat acuático. La figura del lado de Cielo no tiene delimitada la planta de los pies, indicando así su carácter celeste. Aquí se trataría entonces del «Dragón que trae la lluvia», del «Fénix que produce la luz solar». La figura complementaria, el «dragón al pie de la columna», el ave acuática, es probablemente el pato mandarín, ya que sobre el ojo lleva el emblema de esta ave. El pato mandarín representa la felicidad conyugal, debido a que decae y muere al desaparecer su pareja.

La relación jerárquica entre lo alto y lo bajo está reafirmada por el hecho de que estas dos figuras extremas están cortadas por la mitad, como se ha dicho, por un canal que marca el paso del viento creador. Este 'aliento', que viene de lo alto, atraviesa simbólicamente toda la extensión de la fachada. Los dos monolitos menores al pie de estas dos figuras, y vecinos a las esquinas, confirman esta intención. Ambos representan cabezas humanas, de cuyas bocas emanan tres bandas, señalando la dirección de este soplo divino de oeste a este, del extremo del lado de Cielo al de Tierra.

En la tradición oriental, el ave Fénix en su variante roja preside el calendario. El monolito del lado de Cielo, por su posición en un lugar extremo de la fachada, iniciará el movimiento oracular. Esta figura apunta con sus dos manos al adorno plumario intermedio, indicando de esta manera su rol central, o de emperador, entre las aves. En contraste, la figura



complementaria del lado de Tierra, que tiene pies de ave palmípeda, marca con las uñas el motivo plumario más cercano a la esquina este. Con esta indicación hacia el extremo lado de Tierra de la fachada, señala su relación con el fundamento o el mundo de abajo.

Recordemos que en el rito adivinatorio del *I Ching* se emplea cincuenta varillas de aquilea. Una es separada del montón, dejando cuarentinueve para el proceso. Por lo tanto el hexagrama 49, Ko, La Revolución, podría corresponder a este Dragón-Ave Fénix. Este hexagrama habla de la revolución y del cambio. Por esto señala que el hombre superior pone en orden el calendario y establece la sucesión de las estaciones. En la mitología oriental, en efecto, el Ave Fénix aparece en épocas de paz y prosperidad.

Finalmente, Tello señala que la figura del lado de Cielo tiene la nariz redondeada, casi esférica o periforme. Esta forma de pera está relacionada en el Oriente al amor y a la sublimación del instinto. Curiosamente el famoso personaje de la tumba real en la ciudad maya de Palenque también tiene una pera encima del apéndice nasal.

Texto de la imagen del hexagrama 49:

Fuego en el lago: la imagen de la Revolución

Así el hombre superior

Pone orden en el calendario y marca claramente las estaciones.

El monolito complementario del lado de Tierra correspondería al hexagrama 64, Wei-Chi, Antes de la Consumación. El nombre 'Antes de la Consumación' se refiere al inicio del proceso que llevará al estadio del Hombre Verdadero que preside la fachada de Sechín.

El hexagrama 64 está formado por los trigramas Lo Adherido, El Fuego (arriba) y Lo Abismal, el Agua (abajo). En su relación complementaria llamaremos a este monolito el del 'agua ardiente' y al del lado de Cielo 'el fuego líquido'. Estos dos términos corresponden, dentro de la tradición alquímica, a dos instancias del proceso de cambio que expresa la fachada: la realización del Hombre Verdadero y la inauguración de una nueva era patriarcal-agrícola basada en el maíz.



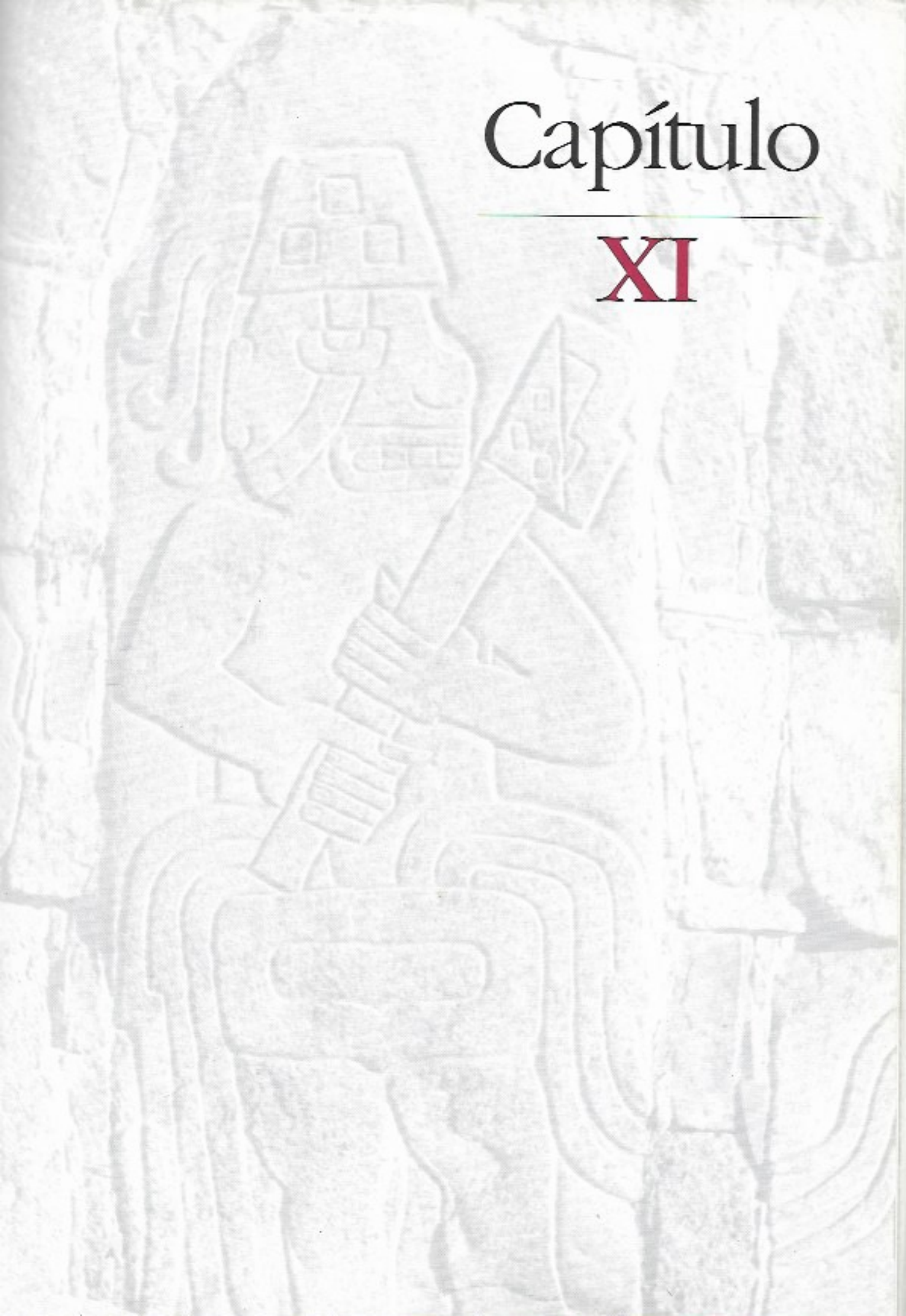
*Lámina LXI: Vista de la fachada tomada desde la esquina este.*



# Capítulo

---

# XI





*Lámina LXII: Monolito en 7mo. lugar que cierra la Octava del Cielo. Es trapezoidal, bien asentado sobre su base. El instrumento que lleva el personaje está apoyado sobre su hombro y conectado a la banda ornitomorfa que desciende del casco. Foto Wilfredo Loayza*



## MONOLITOS EN SÉPTIMO LUGAR FIGURAS CON FALDELLINES

**E**n la fachada hay otras dos figuras humanas que llevan faldellines constituidos por tres hojas de maíz. Éstos les surgen de cada lado de la parte alta de la zona pélvica, y en ellas se emplea el mismo sistema de indentación que hemos descrito anteriormente para marcar la presencia de una línea partida o continua. Esta pareja de monolitos se encuentra en el séptimo lugar desde las esquinas, es decir, al lado de los monolitos solsticiales que ocupan el octavo lugar. Los personajes a los que nos estamos refiriendo marcan respectivamente el final de la Octava del Cielo y el final de la Octava de la Tierra. Ambos llevan cascos semihexagonales y portan un instrumento constructivo, cuya parte alta tiene el diseño de un triángulo rectángulo con el dibujo de un rayo encima. Las dos figuras sostienen el instrumento diagonalmente hacia la derecha, señalando el curso del Sol en el día. El del lado de Tierra lleva la parte alta del instrumento frente al rostro, y el del lado opuesto lo descansa sobre el hombro. Lo peculiar del personaje del lado de Tierra es que sostiene el instrumento con las manos en una posición imposible. Esto lo relacionamos a una idea que surge de la ubicación del monolito al final de la Octava de Tierra. El sentido detrás de esto es que el hombre, basado en la tierra y sin contacto con lo alto, no puede 'hacer' un acto creativo. La figura complementaria, en cambio, porta el instrumento sobre el hombro de tal manera que la parte superior se encuentra conectada con la banda solar ornitomorfa que le desciende desde el casco. Al mismo tiempo está señalada la conexión del instrumento con el oído de la figura. Representa el hombre que tiene contacto con lo celeste, con lo luminoso, con el escuchar.

El constructor del lado de Tierra tiene una hoja de cada faldellín pegada al cuerpo. Estas hojas son continuas y las otras dos, partidas. Esto relaciona el conjunto al hexagrama 51, Chen, El Despertar, Shock, el Trueno, que está formado por la duplicación del trigramma Chen, El Trueno. La imagen dice:

El trueno repetido  
La imagen del shock  
Así en pavor y conmoción

El Hombre Superior ordena su vida  
Y se examina a sí mismo.

El comentario a la imagen señala que la base de una verdadera cultura es la reverencia a lo Alto, a la voluntad del Cielo. Por esto, la respuesta justa del hombre ante el shock repetido del trueno es detenerse y buscar en su corazón alguna oposición concreta a la voluntad divina. Es curioso que esta figura de la fachada esté situada en el séptimo lugar, al final de la Octava ascendente de la Tierra. El séptimo lugar es considerado usualmente el lugar de reposo y reflexión en la tradición maya, y une de manera original esta idea de pausa y reflexión con la idea del despertar y del shock, ambos producidos por el trueno repetido, manifestación de lo Alto.

La figura complementaria, en el lado de Cielo, evoca la idea del hombre que puede seguir el camino por estar conectado con el mundo lumínico, solar. Su capacidad de escuchar está señalada por la conexión del instrumento constructivo con la banda solar y con la zona del oído. Este monolito muestra, por las indentaciones en su vestimenta, que se refiere al trigramma 'Tui, Lo Alegre, El Lago, arriba, y a Chen, El Despertar, Shock, El Trueno. Esto nos conduce al hexagrama 17, Sui, Seguir la Huella. El trigramma superior, cuyo atributo es la alegría, y el trigramma inferior, cuyo atributo es el movimiento, nos llevan a la idea de la alegría en el movimiento que convoca al seguimiento. La imagen de este hexagrama del monolito, que ocupa el lugar de Re en la Octava descendente del Cielo, trae, según el *I Ching*, un pensamiento que incorpora también la idea de descanso y recuperación. Otra importante idea manifestada en este hexagrama, Seguir la Huella, es la idea de la adaptación a las exigencias del tiempo. La imagen dice así:

En medio del lago está el trueno  
La imagen de seguir la huella  
Así el hombre superior vuelve  
A su casa al caer la noche  
Para descansar y recuperar fuerzas.





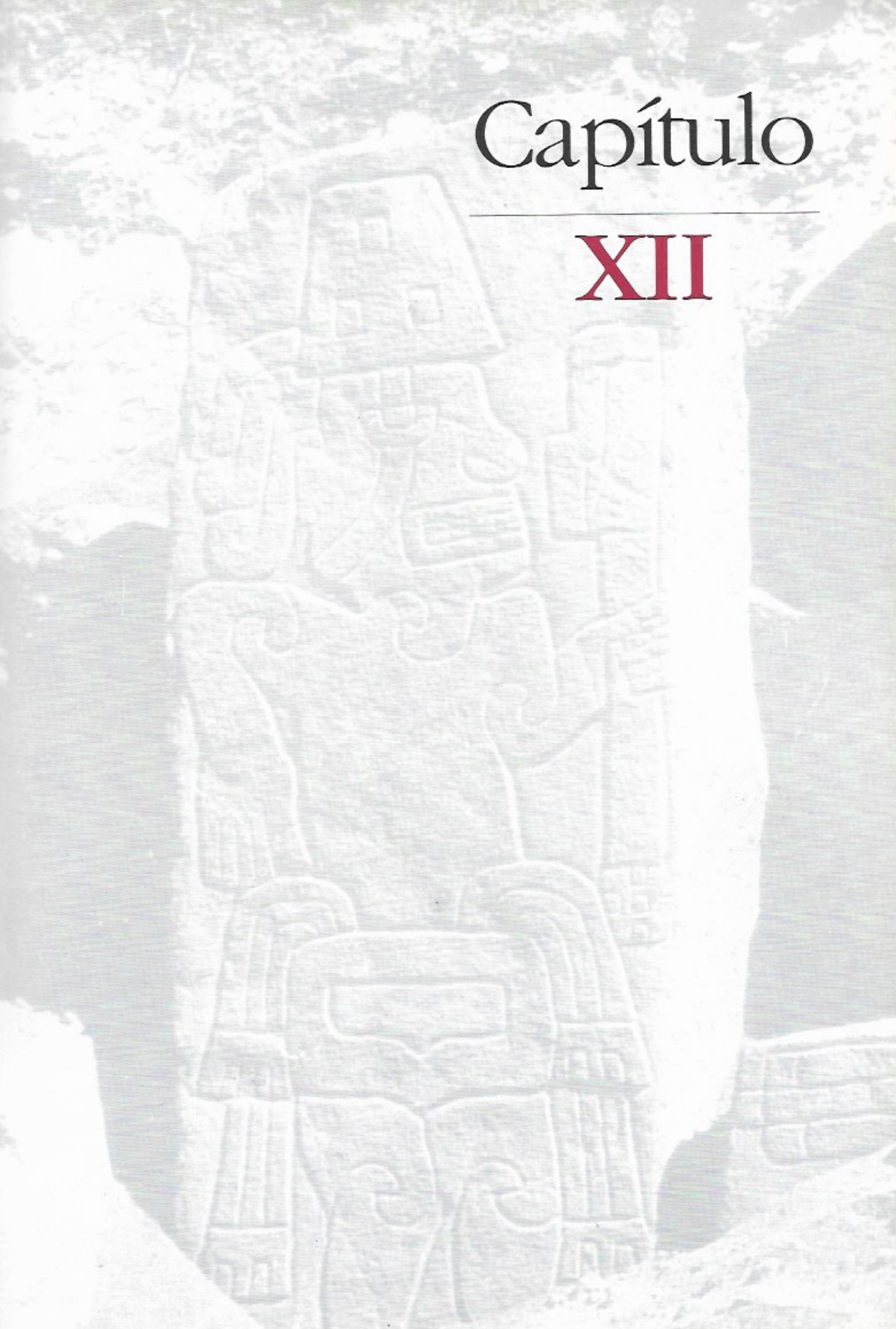
*Lámina LXIII. Monolito en 7mo. lugar que cierra la Octava de la Tierra. Sostiene el instrumento en una posición anatómicamente imposible. El personaje es el que recibe el doble shock del trueno. Foto Wilfredo Loayza*



# Capítulo

---

## XII







*Lámina LXIV: La Osa Mayor. Figura principal de la fachada. Guía a los constructores - astrónomos del lado de Cielo. Es un personaje proto-típico, de un solo pié. Representa a Hunrakan, deidad maya; Hu Gadarn en tradición celta; Yü el Grande en la tradición extrema - oriental. A todo lo largo del monolito está grabado el perfil de la doble espiral, símbolo de la constelación de la Osa Mayor. Sobre esta hay cuatro cabezas pequeñas, semejantes a las de los monolitos solsticiales en la fachada. Foto Wilfredo Loayza.*



## LA OSA MAYOR Y LA DEIDAD AGRARIA

**P**asemos a estudiar la pareja principal de los constructores. Ésta preside la marcha de personajes que se inicia en la portada sur del edificio, pasa por las esquinas este y oeste y culmina en la portada principal. La pareja, representada en los dos monolitos vecinos a los monolitos axiales, es la más compleja en diseño, no sólo porque se trata de los que guían la marcha de los demás, sino también porque representa dos aspectos principales de la mitología del maíz.

El monolito del lado Oeste, lado de Cielo, tiene el diseño más sofisticado de todos los constructores-astrónomos. Vemos grabada aquí una enorme espiral doble que surge del casco semihexagonal, cubriendo dos de los tres pequeños rectángulos interiores. Esta doble espiral se extiende por toda la figura, marca un centro a la altura del plexo solar y envuelve totalmente un pie. En la mitología maya, la constelación de la Osa Mayor es representada por la doble espiral y también por Hunrakán, el personaje de un sólo pie.

En el brazo superior de la espiral se ve dos cabezas humanas y en el brazo inferior hay otras dos, cabeza abajo. Lo particular de estas cabezas es que son semejantes a las que encontramos en cada uno de los monolitos solsticiales, que tienen dos hileras de seis cabezas dispuestas verticalmente. Como hemos señalado, estas cabezas simbolizan el sol u otra deidad astral y a la vez representan el grano de maíz. Aquí, por estar diseñadas sobre el símbolo de la Osa Mayor, se refieren a los cuatro cuadrantes del cielo y a las cuatro estaciones del año.

Como señala Raphael Girard, en la iconografía americana sólo hay dos constelaciones representadas por un personaje a quien le falta una extremidad: la Osa Mayor y Orión. «Las dos presentan, al primer golpe de vista, un grupo de siete estrellas, cuatro de ellas situadas en las extremidades de un cuadrilátero. En Orión las otras tres se encuentran en el interior del cuadrilátero (las llamadas Tres Marías). En la Osa Mayor forman un arco de círculo que parte de un ángulo del cuadrilátero. Sobre el grupo de siete estrellas brillantes se diseña el ideograma del Dios Siete que es el nombre de Hunrakán, el Corazón del Cielo; la etimología de cuyo nombre (El de un Sólo Pie) corresponde a la Osa Mayor».<sup>1</sup>

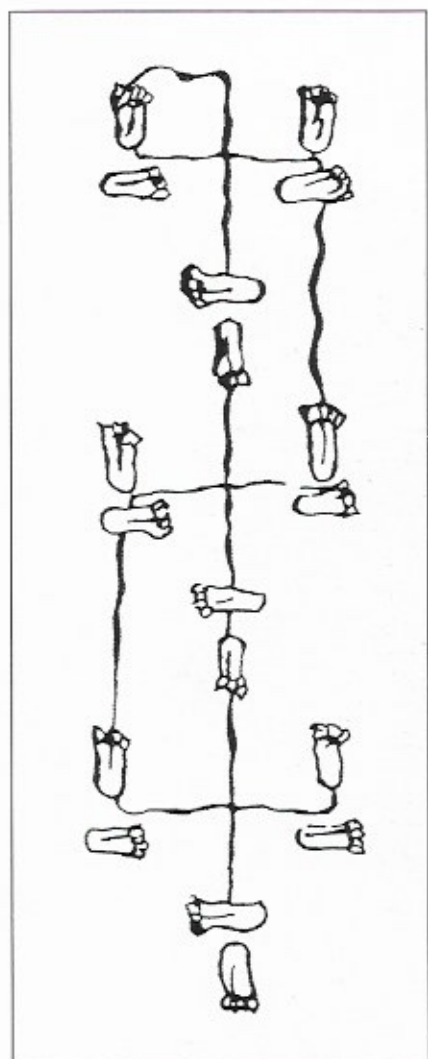


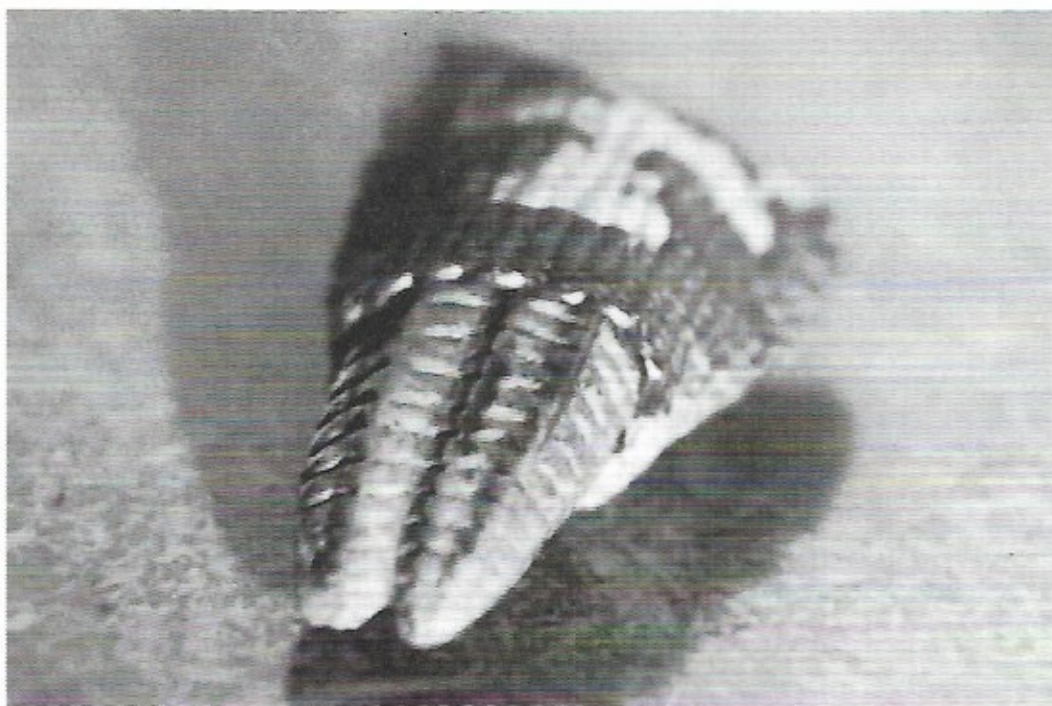
Lámina LXV: El Paso o Danza de Yu. Antigua práctica taoísta que seguía el alineamiento de las constelaciones consideradas más poderosas, en este caso la de la Osa Mayor. También se le llama el paso del Shaman. Dibujo Homero Díaz.

<sup>1</sup> Raphael Girard, *Le Popol-Vuh, Histoire Culturelles des Maya-Quichés*. p. 60-61.

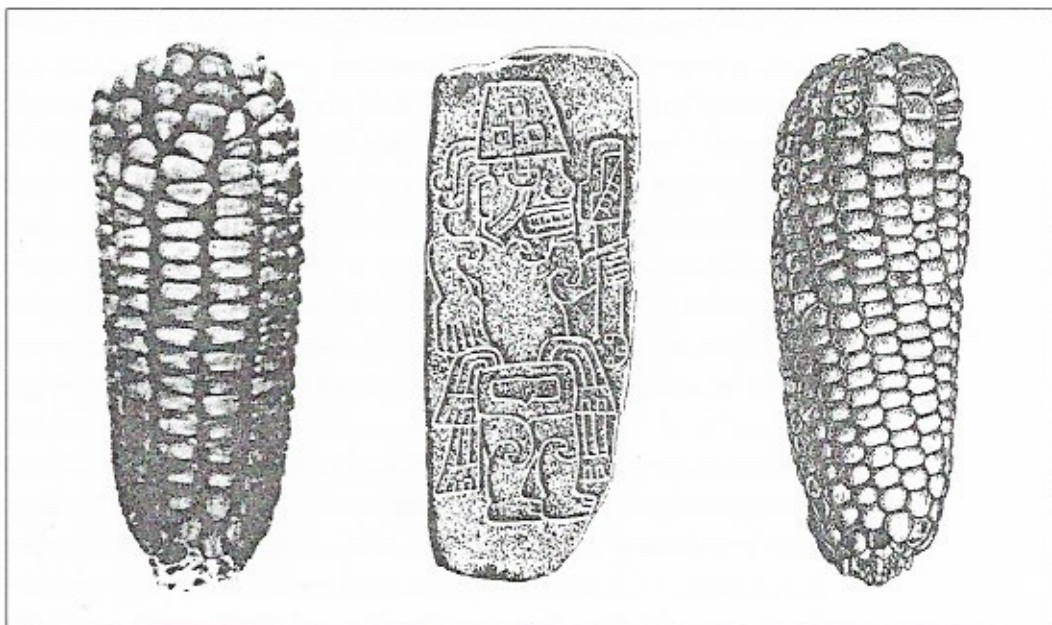








*Lámina LXVII: Pequeña pieza, estilo Nazca. Muestra dos maíces en bueso. Tela con motivos alados.*



*Lámina LXVIII: a. Maíz Nal-tel Maya, b. Monolito mazorca, Sechín, c. Maíz, Ancón. Dibujo Moises Alvarado*

*Lámina LXVI: La Deidad Agraria. Este monolito tiene forma de mazorca de maíz. Preside la marcha de los constructores - astrónomos en el lado de Tierra.*



La figura de la Osa Mayor y la de su monolito complementario, al otro lado de la Portada, tienen faldellín anterior y posterior. Éstos no terminan en puntas foliadas y no asemejan hojas de maíz, a diferencia de las figuras que acabamos de estudiar. Un detallado análisis nos muestra tres cordones a cada lado, cada uno dividido en dos por una franja intermedia con dos adornos rectangulares. Los cordones terminan con franjas iguales. Hemos llegado a la conclusión de que esta división señala dos trigramas superpuestos verticalmente. Como el faldellín tiene dos lados, cada lado se referiría a un hexagrama completo.

Estudiando los cordones de la figura de la Osa Mayor, vemos que el del medio de la parte superior del faldellín cubre o interrumpe el paso del primer cordón cerca de la placa pélvica. De esta forma se indica que la primera línea de este trigramas es cortada y las otras dos continuas, resultando el trigramas Sun, lo Gentil, el Viento. Hay tres cordones continuos en la parte inferior, llevándonos al trigramas Ch'ien, lo Creativo, el Cielo. El hexagrama que correspondería, entonces, al faldellín delantero, es el 9, Siau Tshu, la Fuerza Amansadora de lo Pequeño.

En el faldellín posterior de esta figura tenemos lo siguiente: arriba el cordón pegado al cuerpo es continuo y los otros dos están cortados por la uña del pulgar, cuya importancia en la práctica adivinatoria ya hemos señalado. Conforman así el trigramas Dshen, Lo Excitante, el Trueno. Los tres cordones de la parte de abajo son continuos, dando el trigramas Ch'ien, lo Creativo, el Cielo. Esto nos conduce al hexagrama 34, Ta Shuang, El Poder de lo Grande.

Estudiemos ahora la figura complementaria que dirige la marcha de los 'constructores' que vienen de la esquina este. Lo más notorio de esta figura es que sus extremidades superiores están recortadas y parecen amarradas al cuerpo, de manera que los antebrazos se encuentran unidos directamente a los hombros. Todas las coyunturas están formadas por el encuentro de dos ganchos, uniendo así la cabeza al cuello, los antebrazos a los hombros y las pantorrillas a los muslos. Esta característica alude al relato mítico del *Popol-Vuh* en el cual los mellizos amarran al Gigante de Tierra o Caprakán para dominarlo y vencerlo, luego de haberle hecho comer el pájaro que han dorado al fuego para tentar su gula. En la nueva era del maíz el gigante se convierte en la Deidad Agraria, siguiendo el principio transformativo por el cual los espíritus negativos de una época se convierten en pilares o sostenes del cosmos en las eras siguientes.

El *Popol-Vuh* dice:

“He aquí que ya el Gigante de la Tierra se desvanecía de los pies, de las manos, estaba sin fuerzas a causa de la tierra con la cual se había untado todo alrededor el pájaro que

había comido. No podía hacerles nada a las montañas, ni acabar de derribarlas. Y entonces, ligado por los engendrados, estando sus manos atadas atrás, sus manos guardadas por los extranjeros, el cuello y las piernas ligados juntamente, fue enseguida tendido en tierra, fue inhumado. Tal fue la derrota de Gigante de la Tierra, solamente por Maestro Mago, Brujito.<sup>2 3</sup>"

La primera tarea de los héroes del maíz es vencer a los gigantes, quienes representan el orgullo y la vanidad. La muerte y transformación de éstos equivale a un estadio de la evolución de los mellizos, héroes del maíz. La historia de la lucha con los gigantes está situada en el *Popol-Vuh* en la época arcaica, contemporánea a la creación de los 'hombres de palo' u 'hombres de madera', que fueron destruidos por no ser capaces de alabar y nutrir a los dioses y colaborar con sus designios. En Sechín hemos identificado a Zipacná y Caprakán, hijos del Gigante Principal. Zipacná sería la piedra sin grabar que simboliza la esencia, encontrada en el recinto vecino a la cámara sagrada, y Caprakán sería el monstruo felínico guardián de esta cámara. Después de eras sucesivas, éstos aparecen en la fachada como regentes y pilares de la nueva Era del Maíz. Zipacná se convierte en Hunrakán, el de un sólo pie, que tiene grabado el ideograma del Dios Siete, el de la doble espiral. El monstruo de la tierra tiene en su poder el otro pie, del cual nace el tallo de maíz. Caprakán se convierte en la deidad agraria que ya hemos descrito. Esta figura está tallada en la huanca que tiene forma de mazorca de maíz. En la fachada ocupan lugares opuestos y complementarios. Zipacná, incorporado a la figura de la Osa Mayor, preside las figuras del lado oeste. Caprakán, convertido en la Deidad Agraria, guía a los personajes que provienen de la esquina este.

El ser y la sociedad pasaron por una época de barbarie en la que los hombres se alimentaban de fuentes precarias como la caza y la pesca. Luego atravesaron una época de agricultura incipiente y una tercera época matriarcal-hortícola, para culminar en la época patriarcal agrícola del maíz. Los héroes solares están guiados por Hunrakán, el Corazón del Cielo, que representa las fuerzas celestes que descienden hasta el nivel del agua y de la tierra para fecundarla y crear el maíz, alimento que produce la estabilidad y el desarrollo continuo de la Cuarta Creación o Era del Maíz. Las piezas que estamos estudiando confirman nuestra interpretación del templo interior de Sechín en relación al *Popol-Vuh* y al sentido transformativo del paso de las eras. Éstas están representadas en el tem-

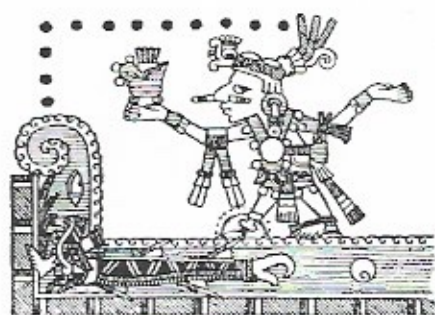


Lámina LXIX: Tezcatlipoca, deidad azteca. Réplica de Hunrakán (Maya). Tiene un solo pié. El otro pié aparece en las fauces del monstruo de la tierra y de este pié nace el tallo de maíz. 'Hijo del pié' es el nombre que designa al dios del maíz y que explica la idea que un dios es el pedazo desprendido de otro dios. (Raphael Girard).

<sup>2</sup> Versión de M. A. Asturias y J. M. Gonzalez de Mendoza, *Popol-Vuh*. p. 38.

<sup>3</sup> En la traducción del *Popol-Vuh* de M. A. Asturias y J. M. Gonzalez de Mendoza, Hunahpú e Ixbalanque son llamados 'Maestro Mago' y 'Brujito'.



plo interior por las tres secuencias de escaleras dobles de trece escalones cada una. Trece es el número de pisos del mundo superior maya; este mundo superior se asienta sobre el mundo inferior, donde se muestra el camino y la dirección hacia la trascendencia.

Sechín muestra este mundo inferior de las formas regidas por la dualidad, así como marca y señala el camino hacia el centro. Esta idea central de la búsqueda del equilibrio social, comunal y humano es la gran metáfora del Templo, que fundamentalmente liga la idea del equilibrio a la del cambio y la transformación. El *Popol-Vuh* nos habla en forma muy simple desde un comienzo, cuando nos relata la lucha de los héroes con el Gigante de la Tierra o Caprakán y el Gigante Sabio-Pez-Tierra o Zipacná. Subraya la necesidad del apoyo celeste de la tradición y de la búsqueda activa del equilibrio. ¿No nos dice acaso la Biblia Maya que los héroes solares acompañan al gigante Caprakán uno a la derecha y otro a la izquierda, en dirección del Oriente, mientras disparan con sus cerbatanas a las aves? Por este equilibrio alcanzado por los héroes, con la ayuda del Corazón del Cielo, son capaces de derribar mágicamente a las aves por la sola fuerza de su aliento. Usan sus cerbatanas sin municiones. Esto contrasta con la actitud del Gigante Caprakán, sumido en la vanidad y dominado por su fuerza como Gigante de la Tierra y dios de los temblores. Estas debilidades, sumadas a su gula, lo llevarán a su ruina.

El faldellín de la figura que representa a la deidad agraria es más difícil de interpretar que el de su pareja complementaria. Apoyándonos en el hecho de que en la Osa Mayor se ha utilizado la terminación superior de los cordones de la doble espiral para indicar si se trata de una línea continua o partida, consideramos que el trigrama superior indicado en el faldellín delantero de la deidad agraria es Chen, El Despertar, El Trueno, ya que el cordón pegado al cuerpo está completo, y los otros dos se interrumpen con un marcado desnivel para luego continuar el diseño hasta la placa pélvica.

En el diseño inferior los dos primeros cordones son continuos y el tercer cordón tiene una hendidura claramente marcada bajando hasta la mitad. El trigrama indicado aquí es Tui, Lo Alegre, El Lago. De estos dos trigramas resulta el hexagrama 54, Kuei Mei, La Joven Casadera.

El diseño inferior del faldellín posterior de esta misma figura no ofrece problema. Se trata del trigrama Chien, Lo Creativo. En el diseño superior, la primera línea es continua; las otras dos tienen una serie de marcas pero ninguna llega a cortar íntegramente el cordón. El último cordón tiene unas raras protuberancias a todo lo largo. Esto nos deja dos alternativas: en la parte superior del faldellín las líneas, al igual que en la parte inferior, son todas continuas y tendríamos como resultado el hexagrama Chien, Lo Creativo, el Cielo; de otro modo, las marcas sobre el segundo y

tercer cordón hacen referencia a líneas dinámicas que se mueven. En el caso del segundo cordón podría tratarse de una línea quebrada, Yin viejo, de valor numérico 6, que se mueve, convirtiéndose, según la técnica adivinatoria, en una línea continua. En el caso del tercer cordón se trataría de una línea continua, Yang viejo, de valor numérico 9, que también se mueve. Esto daría como resultado arriba el trigramo Li, Lo Adherido, El Fuego, que junto con el trigramo del faldellín, Ch'ien, Lo Creativo, El Cielo, nos conduce al hexagrama 14, Ta Yu, La Posesión en Gran Escala. Las líneas 5 y 6 son para tomarse en cuenta, además del texto general. El dinamismo de la quinta y de la sexta línea nos lleva a un nuevo hexagrama, el 43, Kuai, Abrirse Paso (La Determinación), formado por los trigramas abajo Ch'ien, Lo Creativo, El Cielo y arriba Tui, Lo Sereno, El Lago.

Resumiendo, tenemos en el monolito que preside el lado claro de la fachada y que representa la deidad agraria diseñada sobre una huanca en forma de mazorca de maíz, la siguiente constelación de hexagramas. Faldellín delantero: hexagrama 54, Kuei Mei, La Joven Casadera. Faldellín posterior: hexagrama 14, Ta Yu, La Posesión en Gran Escala, cuyas líneas en movimiento conducen al hexagrama 43, Kuai, Abrirse Paso (La Determinación).

Si la figura está relacionada a la deidad del maíz y el contorno del monolito es el de una mazorca, debemos recordar que en la tradición americana el maíz es considerado masculino y femenino. El monolito se encuentra al final del lado de Tierra, y el hexagrama 54, que corresponde al faldellín delantero de la figura, La Joven Casadera, marca principalmente su carácter femenino o Yin. El faldellín posterior destaca el aspecto creativo, masculino, ya se trate del hexagrama 1, Lo Creativo, o del 14, La Posesión en Gran Escala, cuyo trigramo inferior es también Lo Creativo, El Cielo. Parece que estos aspectos balancean aquí los rasgos negativos y de peligro a los que alude el hexagrama La Joven Casadera.

Con los datos que nos proporcionan el casco semihexagonal y el triángulo-rectángulo del instrumento podríamos considerar que las medidas están señalando el predominio de la acción de lo celeste, de lo dinámico, sobre el monolito que encabeza el lado de Tierra. El casco semihexagonal de esta figura es notoriamente más alto que los de las demás figuras con casco del lado de Tierra. Recordemos que en el simbolismo de los constructores de templos y carros en el Oriente la base del semihexágono representa la tierra, y el contorno de los otros tres lados, el cielo. El triángulo rectángulo tiene igualmente dos ángulos marcadamente agudos. Todo esto alude a un predominio de lo celeste. Simbólicamente se está señalando aquí la acción del cielo sobre la tierra y su participación en la creación del maíz, alimento central de la nueva era.





# Capítulo

---

## XIII





*Instrumento que lleva el personaje que representa la Osa Mayor. Nótese en la parte baja los diseños circulares en cruz.*



## INSTRUMENTOS DE LOS CONSTRUCTORES PRINCIPALES LOS CUADRADOS MÁGICOS DE CENTRO 5 Y DE CENTRO 6

La idea de los contrarios complementarios está también expresada numéricamente en los diseños de los instrumentos que portan estas dos importantes y centrales figuras. Esto es evidente en los diseños en cruz en los círculos que conforman la parte inferior de las varas o instrumentos. Los diseños en cruz en el instrumento de la deidad agraria son rectangulares, y curvos en el caso de la figura celeste de la Osa Mayor. Lo rectangular se refiere a la tierra, lo Yin, y lo curvo o redondo, al cielo, lo Yang.

En estos diseños se hace referencia a los números cardinales de los cuadros mágicos de la tradición extremo-oriental. Existe un cuadrado mágico que se atribuye a Yu el Grande, de quien se dice que recorrió todo el mundo en el tercer milenio antes de nuestra era. Dividió la tierra china en nueve provincias de acuerdo a un diagrama. A cada una de las nueve provincias se les otorga una cifra del 1 al 9. El centro está ocupado por el número 5 y las direcciones cardinales por los otros números impares. Este diagrama con el 5 al medio se llama el cuadrado mágico de la Tierra.

Existen en la tradición china otros cuadrados mágicos, entre ellos el de centro 6, que se atribuye al cielo. Según Marcel Granet son muy escasas las referencias a este cuadrado mágico en la literatura oriental debido a su sentido esotérico. En este diagrama formado por la serie del 2 al 10, los números pares están en la cruz de las direcciones cardinales, y los impares en las esquinas. La suma de las dos cifras centrales de los dos cuadrados mágicos de centro 5 y 6 arroja 11, número que representa la unión "central" del Cielo y de la Tierra. Según los antiguos tratados, este cuadrado de centro 6 estaba relacionado a los calendarios solar y lunisolar. Según el Hi-Ts'e, las especulaciones numéricas relacionadas a estos dos cuadrados mágicos estaban ligadas a la disposición octogonal de los símbolos adivinatorios.

En Sechín, a nuestro entender, están mencionados varios cuadrados mágicos: el de centro 5, el de centro 6, y el de centro 9. El de centro 5 y el de centro 6 están ligados a la estructura básica de los monolitos mayores de la fachada que forman dos grupos de nueve monolitos a cada lado entre los monolitos de las esquinas y los postes axiales.

Hay varios lugares en la fachada en los que hay referencias a estos cuadrados mágicos de centro 5 y 6. Estos cuadrados están en los instru-



Lámina LXXI: Constructor de lado de Cielo. La Osa Mayor.





Lámina LXXII: Instrumento que lleva la deidad agraria. Nótese en la parte baja los diseños rectangulares en cruz.

mentos de los astrónomos-constructores o personajes principales, y en los monolitos que representan ojos, situados precisamente al medio de cada lado de la fachada. Estos monolitos con ojos están relacionados a los Ming-Tang, templos llamados 'Ojo del Día' y 'Ojo de la Noche' por su carácter solar y lunar.

En la tradición extremo-oriental los números impares son celestes y los pares terrestres. En Sechín, parece que lo esencial es la relación conjunta entre los dos números 5 y 6. Esta relación se desprende de la polaridad fundamental de la fachada, que es la de la esencia y la sustancia manifestada claramente en la iconografía de los dos monolitos de las esquinas. La esquina este corresponde a lo substancial y la esquina oeste a lo esencial, que representa la creatividad del cielo.

Los números que la tradición considera que corresponden básicamente a la tierra y al cielo son el 2 y el 3, respectivamente. Sumados, estos arrojan el 5, y multiplicados, el 6. Siguiendo a René Guenon, por acción del cielo sobre la tierra el número celeste 3 se junta o se suma al número terrestre 2. Esta acción, siendo propiamente 'no activa', es lo que se podría llamar una 'acción de presencia'. La tierra a su vez reacciona con respecto al cielo. El número terrestre 2 multiplica el número celeste 3 porque la potencialidad de su sustancia es la raíz de la multiplicidad.

En la tradición oriental, de la que tenemos noticia por intermedio de estudios europeos, el cuadrado mágico referido a la Tierra tiene como número 'central' el 5, y el cuadrado referido al Cielo tiene como número central el 6.

El caso de Sechín es diferente por tratarse de un monumento primordial anterior a la tradición oriental recibida de la época de la dinastía Han (aprox. 200 a.C. a 200 d.C.). En Sechín se ha mantenido el carácter celeste del cuadrado mágico de centro "5" (número impar) y el carácter terrestre del cuadrado mágico de centro "6" (número par). Por ser Sechín un 'lugar de paso', lo principal es la complementariedad de Cielo y Tierra, luz y sombra. El lado que llamamos de Tierra es yin, pero a la vez es el lado soleado de la fachada referido a la primavera y el verano, que son Yang. Por lo contrario, el lado de Cielo, y por tanto Yang, contiene el Invierno y el Otoño que son Yin. Así, en Sechín el cuadrado de centro '5' se encuentra en el lado de Cielo, y el de centro '6', en el lado de Tierra, expresándose de esta manera el sentido primordial que otorga la tradición china más antigua a los números celestes (impares) y terrestres (pares).

El número '6' está también al centro del instrumento que lleva la deidad agraria en el lado de Tierra. Sus cinco diseños en cruz suman 30. En la figura opuesta, la Osa Mayor, en el lado de Cielo, el número 5 está al Centro y los números en cruz suman en total 25. La suma de los números que forman las cruces en los dos cuadrados mágicos arroja 55, el número del hexagrama Feng, la Abundancia. Este hexagrama se refiere a una



época de avanzada civilización y grandeza. Se recomienda en el hexagrama al líder de los hombres ser como el sol al mediodía, que ilumina y alegra a todo lo que está bajo el cielo.

Los tratados antiguos destacan especialmente la importancia del número 11, que es la suma de los números centrales de ambos cuadrados mágicos. El 11, resultado de la unión de los números centrales, es el número por el cual se constituye en su perfección la vía (Tao) del Cielo y de la Tierra. Añaden que esta vía, cuyo emblema es el 11, va de 5 a 6. Reúne expresamente en su centro dos cuadrados mágicos superpuestos.

La parte inferior de los instrumentos que portan las dos figuras principales en la fachada de Sechín está constituida, como hemos visto, por diseños con inscripciones en cruz. En uno de los instrumentos los diseños son curvos y en el otro, rectangulares. Esta disposición recuerda los instrumentos arcaicos para hacer fuego. Estos consistían en dos tablitas pivotantes o de eje vertical, una de madera dura y redonda, Yang, y la otra de madera blanda y cuadrada, Yin. Estaban hechas para ser superpuestas y al girar, su fricción producía fuego.<sup>1</sup> Estos diseños representan en este caso, como en otros de la fachada, la unión de los principios masculino y femenino, y un simbolismo sexual unido a la idea de la renovación del año por medio del ritual llamado 'del fuego nuevo'. Este símbolo hierogámico y sexual en las figuras centrales de la fachada es de suma importancia dentro de la concepción de toda la fachada, como un campo de energía de fuerzas dinámicas y complementarias. Como dice Marcel Granet, «la figura formada por la superposición del cuadrado del centro 5 y 6 es notable porque está constituida por nueve parejas pares e impares las cuales valen cada una 11, y 99 en total».<sup>2</sup>

Es necesario señalar una vez más que hay once monolitos mayores a cada lado de la fachada de Sechín, y dos grupos de nueve monolitos entre las esquinas y los postes axiales. En total hay veintidos monolitos, sin contar el gnomon central. 22 es la suma de los números centrales de los cuadrados mágicos de 5 y 6, junto con sus parejas congruentes, el 1 y 10. Indudablemente todas estas especulaciones numéricas tienen relación estrecha a la fachada de Sechín, aunque principalmente estudiamos aquí la relación de las figuras a los hexagramas del *I Ching* o *Libro de los Cambios dentro de la Revolución Circular*.

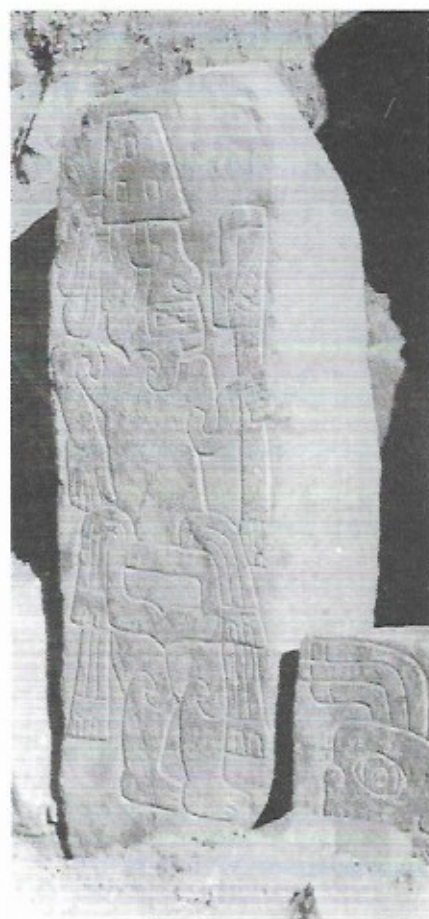


Lámina LXXIII: Constructor del lado de Tierra. La deidad agraria.

<sup>1</sup> Marcel Granet, *El Pensamiento Chino*, p. 138

<sup>2</sup> Marcel Granet, *op. cit.* pag. 137



# Capítulo

---

## XIV







*Lámina LXXIV: Tallo de maíz o caña con 5 campos y diseños rectangulares. Ocupa el 3er. lugar del lado de tierra. Foto Wilfredo Loayza.*

## “ LAS VIVAS CAÑAS DE HUNAHPÚ E IXBALAMQUÉ ”

“ Cañas Vivas en la Tierra llana fue su nombre. Y fueron llamadas el Centro de la Casa y el Centro, porque en medio de su casa sembraron ellos las cañas. Y se llamó Tierra Allanada. Cañas vivas en la Tierra Llana, a las cañas que sembraron. Y también las llamó Cañas Vivas porque retoñaron. Este nombre les fue dado por Ixmucané a las que dejaron sembradas Hunahpú e Ixbalamque para que fueran recordados por su abuela ”.

*Popol Vuh. La Biblia Maya.* Fragmento,  
Traducción de Adrián Recinos. 1986.  
Fondo de Cultura Económica. México.

Hay en la fachada de Sechín cuatro monolitos que representan cañas de bambú o maíz<sup>1</sup>. Ocupan el 3er. y 9no. lugar desde las esquinas. Cada monolito tiene forma distinta aunque sus diseños son semejantes, haciendo pares complementarios a cada lado del recinto. Comenzaremos con la pareja más cercana a las esquinas. El monolito de lado de Tierra es trapezoidal, con una marcada protuberancia hacia el centro de la fachada. El del lado de Cielo es fusiforme, es decir, tiene forma de huso. En ambos los diseños de las cañas son iguales, mostrando cinco campos. Dentro de cada campo se encuentran cuatro rectángulos pequeños, dispuestos diagonalmente y apuntando al centro del campo. Señalan aparentemente, las cuatro direcciones intermedias del espacio.

La segunda pareja con diseños de cañas está más cercana a la portada central de la fachada. A diferencia de la pareja anterior, muestra cañas con cuatro campos en el caso del monolito del lado de Tierra y tres campos en el del lado de Cielo. Los rectángulos incisos dentro de los campos están alineados casi verticalmente en el primero y verticalmente en el segundo. El monolito del lado de Tierra tiene la forma de un arado primitivo con la parte superior ligeramente curvada hacia atrás; la parte inferior termina en punta. Su pareja complementaria es una huanca delgada y rectangular con las esquinas superiores redondeadas.

<sup>1</sup> J.C. Tello señala que se trata de cañas de yuca o maíz. p. 192. *Arqueología del Valle de Casma*.



En la mitología oriental se habla de las nueve provincias de la Tierra y las nueve regiones del Cielo. También se les llama las nueve llanuras de la Tierra y las nueve llanuras del Cielo (kien ye). Estas divisiones del universo terrestre y celeste están relacionadas a los cuadrados mágicos que se dividen en nueve campos, entre los que se destacan los de centro 5 y 6. Estos dos se asignan usualmente a la Tierra y al Cielo. El problema que se nos plantea aquí es el siguiente: los dos monolitos con cañas del lado de Tierra suman nueve campos y los de lado de Cielo suman ocho campos solamente. De modo que faltaría un campo o llanura del Cielo.

La razón de esto sería la siguiente: el noveno campo del Cielo estaría representado por el monolito principal que preside la marcha de los constructores-astrónomos-agrimensores y que tienen grabada la silueta de la Osa Mayor. El monolito con una caña de tres campos está al lado del que representa a la Osa Mayor. Dentro de la concepción oriental, a ésta última se le asigna el Palacio Central. Preside el Cielo y representa el Polo alrededor del cual se reúnen los ocho sectores o llanuras del Cielo. Como señala el estudioso de la astronomía china, Leopold de Saussure "... esta disposición en ocho sectores ordenados en torno a un centro se encuentra igualmente en la división del firmamento en nueve cielos..."<sup>2</sup>. Señala este autor, como otros, que la astronomía china es esencialmente polar y ecuatorial.

La historia de este monolito que muestra una caña de bambú o maíz con tres campos o nudos es peculiar. Es el único monolito mayor de la fachada que J.C. Tello no encontró en la excavación que realizó en 1937. Llevado por su idea de la simetría casi absoluta de ambos lados de la fachada, presentó en su primer diseño remitido a la revista *American Antiquity* en 1943 el contorno y tamaños posibles de ese monolito faltante. Señala ahí también el contorno de los monolitos menores que él suponía faltaban para completar un número de tres en cada dos mayores. Su hipótesis se basaba en que habían tres menores al lado de los mayores de las esquinas y en otros dos lugares entre las huancas principales. Se probó luego que esta hipótesis no tenía base real.

Mucho más tarde, en 1969, se descubrió el monolito mayor faltante. Tiene tres campos y mide 1.48 mts. de altura, mientras que la pieza complementaria del lado de Tierra, que representa un arado, mide 2.33 mts. La huanca fue encontrada por el arqueólogo Lorenzo Samaniego en un desmonte frente al monumento. Ha sido colocada en el lugar que le corresponde en la fachada.

En un principio su menor tamaño y el hecho de mostrar sólo tres campos o nudos me produjo confusión, porque existen otros monolitos en los muros este y oeste del monumento que muestran cañas semejantes a las de

<sup>2</sup> Leopold de Saussure, *Les Origines de L'Astronomie Chinoise*. p. 227





*Lámina LXXV: Tallo de maíz o caña con 4 campos. Ocupa el 9no. lugar en el lado de Tierra, vecino al monolito - mazorca. Tiene la forma de un arado primitivo. Foto Ramón Mujica.*



*Lámina LXXVI: Tallo de maíz o caña. 3er. monolito desde la esquina oeste. Este monolito tiene forma de huso; muestra 5 campos con diseños cuadrangulares dispuestos en forma semejante a los de las cañas en el lado de Tierra. Foto A. Guillen.*



la fachada con cuatro campos o nudos. Preferí considerar a uno de éstos de cuatro campos como la piedra faltante en la fachada. Sin embargo los del muro este y oeste fueron encontrados in situ y difícilmente podían llenar el vacío. Mis estudios posteriores y lecturas de Leopold de Saussure y Joseph Needham me abrieron otras perspectivas.

Pasemos ahora a estudiar en más detalle los monolitos con cañas del lado de Cielo y los del lado de Tierra. El primero del lado de Cielo, que ocupa el 3er. lugar desde la esquina Oeste, fue señalado por Tello como fusiforme<sup>3</sup>. Creo que en ese monolito se hace la más importante referencia al tejido en todo el monumento. El huso, instrumento para el hilado, cumple un papel central en las labores de la mujer andina. Por otro lado, la forma del huso recuerda el contorno de la Vía Láctea, llamada Río Mayu en el mundo andino. En efecto, en la cultura Paracas y Nazca esta forma adorna frecuentemente la frente de las representaciones de las deidades principales. Aquí hace referencia a las Aguas Celestes y a la lluvia, que presiden la vida agrícola. Estas alusiones estelares cobran mayor sentido dentro del esquema cosmológico total de la fachada de Sechín, al estar este monolito ubicado hacia el extremo del lado de Cielo. Este 3er. lugar corresponde en la escala descendente (ver gráficos) a la nota LA que alude a la Vía Láctea.

A este monolito tan lleno de significado le hemos asignado el hexagrama 60, "La Limitación", formado por los trigramas primarios Kan, "Lo abismal, el Agua", arriba y Tui "Lo Alegre, El Lago", abajo. Los trigramas nucleares son "Ken, La Montaña", arriba y "Chen, el Trueno", abajo. Su nombre arcaico es "Limitación - Realizaciones". La fórmula mántica más antigua expresa lo siguiente: "La pena es limitada, no puede ser constante y no puede ser duradera"<sup>4</sup>. Esta fórmula parece hablar de las duras obligaciones rituales y comunitarias impuestas al trabajo de las tejedoras.

En el mismo lado de la fachada en el 9no. lugar desde la esquina Oeste se encuentra la huanca rectangular que está relacionada a las Aguas Abismales. Esto se debe no sólo a su forma e incisiones verticales, sino también a su posición. Está situada en la zona de la fachada que corresponde al Norte entre los monolitos que representan a la Osa Mayor y al Solsticio de Invierno. El emblema del Norte, en la tradición oriental más antigua -me refiero a la época de los Hsia y los Shang- es el agua. El Norte, por otro lado, es la dirección que se asigna al Invierno. Es el lugar de repliegue, lugar femenino por excelencia, donde se prepara la gestación del Yang en la oscuridad y el frío invernal. En todos los más antiguos tratados orientales, Norte, Agua e Invierno son una unidad. Recordemos

<sup>3</sup> J.C. Tello, *monolito fusiforme*. p. 192. *Arqueología del Valle de Casma*.

<sup>4</sup> Julián K. Shchulsku, p. 148 *Researches on the I Ching*.

que en este sector de la fachada los monolitos son de un gris oscuro teniendo muchas manchas negruzcas de mica.

Confirmando esta relación entre este monolito rectangular referido al Agua Abismal y el que representa el Solsticio de Invierno, se encuentra un monolito menor que tiene el diseño de un “niño”. Este lleva la mano derecha apuntando hacia lo alto, marcando la actitud ascensional. El otro brazo está doblado atrás de la cabeza, formando así un triángulo invertido que podemos referir a lo femenino y al corazón. Su vecino inmediato, el monolito solsticial, tiene, bajo la parte superior que asemeja un mango, la forma de un gran corazón. El monolito menor con la figura de un niño o embrión parece un “baby-face” olmeca. Simbolizaría el lugar de gestación de lo que podemos llamar el fruto del año o de la alternancia del Yin y del Yang. Es en este lugar del frío y del Invierno, Yin, donde se gesta el embrión, que es Yang. Se trata del cuerpo emocional naciente que asciende en el intervalo entre las notas SI y DO de la Octava intermedia, la del Hombre Verdadero, de la que hemos hablado en el capítulo “Visión de la Fachada”.

Al monolito rectangular que presenta una caña con tres campos le hemos asignado el hexagrama 48 “El Pozo”, por diversas razones. La primera razón es iconográfica, basada en que la caña está situada entre los monolitos que representan el Solsticio de Invierno y la Osa Mayor. Es de todas las cañas la que tiene las incisiones cuadrangulares en posición totalmente vertical y su parte superior es redonda. Se trata de la madera o palo con que antiguamente se sacaba agua del pozo. Se refiere también, como señala la traductora del I Ching, Helena Jacoby de Hoffmann, al mundo de las plantas, que sacan el agua de la tierra por medio de sus vasos conductores. Ella hace referencia a la inagotable distribución de alimentos, a la que el hexagrama el Pozo alude, dentro de la organización agraria comunal.

Avalan esta interpretación la presencia en el valle de Sechín de más de doscientos pozos en actual uso según datos que proporcionan los arqueólogos que han estudiado la zona. En la mayoría de los valles norteños la capa freática ha permitido el desarrollo intensivo de la agricultura, especialmente en los valles que tienen agua sólo en el verano, época cuando llueve en la sierra. Esta es la situación de los valles de Casma, Huarmey y Supe.

El hexagrama 48 está compuesto por los trigramas primarios “Sun, Lo Suave, el Viento, La Madera”, abajo y “Kan, Lo Abismal, El Agua”, arriba. Los trigramas nucleares son: “Li, Fuego”, arriba y “Tui, lo Alegre, el Lago”, abajo. La imagen del hexagrama dice:



Así el Hombre Superior  
anima al pueblo en su trabajo  
y exhorta a los hombres  
a ayudarse mutuamente.

D.J. Vogelmann<sup>5</sup> traduce así los Comentarios de R. Wilhelm sobre la imagen de este hexagrama: “También en esta sentencia el símbolo del Pozo se aplica al gobierno. En este sentido, el pozo se considera como centro de la organización de la sociedad. Se encuentra aquí, al mismo tiempo, una alusión a la constitución agraria atribuida a la más remota antigüedad. Los campos se distribuían de modo que ocho familias circundaran con las tierras feudales que les eran adjudicadas un centro en el cual se hallaba ubicados el pozo y el poblado, un centro que había que cultivar obligatoriamente en mancomún a beneficio del gobierno central. La forma de esta colonización se insinuaba en el ideograma Ching. Los campos se distribuían del siguiente modo.

1	4	6
2	9	7
3	5	8

Los campos 1 al 8 estaban destinados al uso familiar, y el 9 contenía el pozo con la población y los campos públicos. En estas circunstancias los convecinos dependían desde luego de una cooperación social entre ellos...”.

Helena Jacoby de Hoffmann dice, en su traducción de este comentario “...El conjunto de todos los campos tenía la estructura de un ‘cuadrado mágico’, en el cual la suma de los números en cruz (tanto en el sentido diagonal como vertical-horizontal) era dieciocho. Las ocho familias residían en los campos alrededor del Pozo y, por supuesto, dependían de un trabajo común”<sup>6</sup>. Helena Jacoby de H. remite a los lectores de los comentarios de este hexagrama del Pozo a los trigramas Kan y Sun de los hexagramas 29, “Kan, lo Abismal, el Agua” y 57, “Sun, el Viento y la Madera”.

Este “cuadrado mágico” de centro 9 llama particularmente la atención por estar referido a la vida agraria y al trabajo en común de la tierra de propiedad pública, que son la base desde antiguo de la organización social en los Andes. No podemos olvidar también que Sechín está vinculado a la mitología del maíz, cultivo principal de la era agrícola cuyo inicio el monumento celebra.

<sup>5</sup> D.J. Vogelmann, traducción al castellano del *I Ching* de Richard Wilhelm

<sup>6</sup> H.J. de Hoffmann, traducción al castellano del *I Ching* de Richard Wilhelm.

El “cuadrado mágico” de centro 9, como hemos visto, está referido a la organización agraria comunal. Sin embargo, si aplicamos este cuadrado a los monolitos con diseño de caña del lado de Cielo, donde se hace referencia a los ocho campos y al Palacio Central de la Osa Mayor, tendríamos que hacer un nuevo cálculo. En efecto si tomamos los cinco campos del monolito del 3er. lugar que hemos referido a las Aguas Celestes, y sumamos los números de las posiciones señaladas por rectángulos pequeños inscritos en cada campo, obtendremos la suma de  $18 \times 5 = 90$ .

Aplicando el mismo sistema de cálculo a los tres campos, con sus rectángulos verticales, obtendremos la cifra 54  
 $54 + 90$  es 144.

Esta es la cifra que correspondería a las dos cañas del lado del Cielo.

1	4	6
2	9	7
3	5	8
4	+	14

$$\begin{aligned}
 &= 18 \times 3 \text{ campos} = 54 \\
 &18 \times 5 \text{ campos} = \underline{90} \\
 &144
 \end{aligned}$$

En cuanto a los monolitos del lado de Tierra usaremos, para la interpretación numérica de los rectángulos incisos, el cuadrado de centro ‘6’ que es el que corresponde estructuralmente a ese lado de la fachada. Las cifras son las siguientes:

7	2	9
8	6	4
3	10	5
10	+	14

$$\begin{aligned}
 &= 24 \times 4 \text{ campos} = 96 \\
 &24 \times 5 \text{ campos} = \underline{120} \\
 &216
 \end{aligned}$$

Las cifras 144 y 216 sumadas equivalen a la cifra emblemática de lo que la tradición oriental llama el Gran Total (360). Este resultado numérico obtenido con el empleo combinado de los dos cuadrados de centros ‘9’ y ‘6’ es el único que arroja cifras que tienen sentido para la iconografía y mensaje de los monolitos de la fachada de Sechín.



Las dos cifras (144 y 216), son números relacionados a las especulaciones matemáticas usadas por los constructores de carros y templos de la Escuela oriental del Dosel Celeste. Lo curioso es que la primera cifra, 144, se considera como emblemática de la Tierra, es yin y corresponde a la base del semi-hexágono. La otra cifra, 216, corresponde más bien al contorno de los 3 lados superiores del semi-hexágono. Es yang y equivale al toldo del carro o al techo del templo. Lo interesante es que la primera cifra, 144, la hemos obtenido utilizando las cañas del lado de Cielo y la segunda, 216, del lado de Tierra. En otras palabras el lado de Cielo nos arroja una cifra yin siendo el Cielo yang, y el lado de tierra, yin, nos arroja una cifra yang. Esta misma situación dual la hemos constatado en la complementaridad de luz y sombra en el ordenamiento de las estaciones del año en la fachada. Otoño e Invierno ocupan el lado de Cielo y Primavera y Verano, estaciones Yang, ocupan el lado de Tierra. Esta nueva dualidad numérica encontrada en los diseños de las cañas o bambúes estaría relacionada a un aspecto más profundo en cuanto al sentido esencial del monumento. Se referiría a la idea de que, en la época que se erigió el monumento de Sechín este fue fruto de una manifestación del Verbo y por tanto expresaba la realidad de que el Cielo estaba presente en la Tierra. Se manifestaba, de hecho, una reaparición de los principios fundamentales de la Tradición Primordial.

Antes de culminar el capítulo sobre el estudio iconográfico de las cañas vamos a ver unos datos arquitectónicos concretos. El caso del cuadrángulo con esquinas curvas del recinto es interesante. La arquitecta Elena Maldonado, quien ha asesorado el 1er. Tomo sobre la arquitectura del monumento publicado por la Universidad Católica de Lima, da la cifra de 51.60 mts. para el largo del paramento norte, o sea el de la fachada. La antigua medida del pie chino *ch'in* tiene o corresponde a 35.81 cms., lo que daría 51.56 mts. lineales que equivalen a 144 *ch'is*. Tratándose de un recinto cuadrangular con esquinas curvas habrá que medir con máximo cuidado los paramentos este y oeste cuando se termine de excavar la zona sur-este todavía cubierta por el desmonte. Por ahora, se le ha dado un largo de 52 mts. lineales al eje norte-sur.

Regresemos a los monolitos con motivos de caña en el lado de Tierra, el lado soleado, Yang, de la fachada. Tenemos el trapezoidal en el 3er. lugar desde la esquina este, y el que tiene forma de arado en el 9no. lugar.

Una particularidad del monolito trapezoidal es que es uno de los pocos en el lado de Tierra que fue encontrado con rastros de color. Tello señala que había huellas de color rojo en todo los surcos del diseño. Este monolito está ubicado en el sector de la fachada que corresponde a la Primavera. Su forma alude a la idea de crecimiento. Se trata, básicamente, de una referencia a la tierra sembrada y, en cierta forma, a la naturaleza

misma en su expansión. Debido a su posición en el sector de Primavera, a su color rojizo que significa crecimiento, a su forma notoriamente Yang, y a su diseño, le correspondería el hexagrama 19, "El Acercamiento", formado por los trigramas primarios "K'un, La Tierra", arriba, y "Tui, Lo Alegre", abajo. Los trigramas nucleares que resultan son "K'un, La Tierra", arriba y "Chen, El trueno" abajo. El nombre más antiguo del hexagrama es "Visita, Gran realización; la constancia es favorable". Su fórmula mántica dice: "Cuando arribe el octavo mes habrá mala fortuna".

Significativamente, en el onceavo lugar, es decir, ocho monolitos hacia el centro desde el monolito trapezoidal, se encuentra el monolito axial Yang, al que corresponde el hexagrama 28, "La Preponderancia de lo Grande, Ta Kuo". Este hexagrama alude a la viga que soporta un peso excesivo, hasta el punto de poder quebrarse. Recordemos que este monolito del onceavo lugar es uno de los postes axiales que en la leyenda del Popo-Vuh, el gigante Zipacná parte sobre las cabezas de los cuatrocientos jóvenes.

El monolito que tiene forma de arado se encuentra en el sector de la fachada que corresponde al Verano. Hay dos puntos en la descripción que Tello hace de esta huanca que nos llevan a creer que se trata de la representación de un arado. En primer lugar, Tello señala que la piedra es prismática, "más angosta en el tope que en la base... hasta terminar en una superficie más o menos redondeada en la parte alta"<sup>7</sup>. Esto insinúa la forma del mango del arado. El otro punto que apoya nuestra hipótesis es su descripción del color que tiene el monolito. Afirma que:

"La superficie está cubierta por una pátina ocre claro, salvo en el cuarto inferior donde la pátina está ausente y el color gris del granito hace contraste con el bayo del resto de la piedra"<sup>8</sup>

Todo parece señalar que la punta en la que termina el monolito fue tallada intencionalmente, tanto por el cambio de color que señala Tello, como por el contorno muy bien delineado. Corresponde a la parte del arado que se introduce en la tierra.

Es preciso destacar que este monolito está al lado de una huanca con forma de mazorca de maíz, y cuya superficie se encontró también con una pátina de ocre claro<sup>9</sup>. Estamos hablando de uno de los monolitos



Lámina LXXVII: Tallo de maíz o caña. Muestra 3 campos con rectángulos incisos dispuestos verticalmente. Representa la caña que se utiliza para extraer agua del pozo.

<sup>7</sup> J.C. Tello, p. 149. *Arqueología del Valle de Casma*.

<sup>8</sup> *Loc. cit.*

<sup>9</sup> p. 148. *Loc. cit.* J.C. Tello.



principales, aquel que ocupa el décimo lugar desde la esquina este, y que representa la Deidad Agraria.

Según, el Ta Chuan, el Gran Tratado o Gran Comentario del I-Ching, la invención del arado estuvo inspirada por el hexagrama 42, "El Aumento". En el capítulo 2, "Historia de la Civilización", el Ta Chuan narra cómo:

Cuando el clan de Pao Hsi's se retiró, surgió el clan del Divino Agricultor. Partió un pedazo de madera para hacer un arado y dobló un pedazo de madera para hacer el mango y enseñó a todo el mundo las ventajas de abrir la tierra con un arado. Probablemente tomó esto del hexagrama "El Aumento" <sup>10</sup>

Este hexagrama está formado por los trigramas primarios "Sun, Lo gentil, el Viento", arriba, y "Chen, el despertar, el Trueno", abajo. Los trigramas nucleares son "Ken, la Montaña" arriba y "K'un, la Tierra" abajo. El gran Tratado señala que:

El hexagrama Y, el Aumento (42), consiste en los dos trigramas Sun y Chen, ambos asociados a la madera. Sun significa penetración. Chen movimiento. Los trigramas nucleares son Ken y K'un, ambos asociados a la tierra. Esto condujo a la idea de construir un instrumento de madera que penetrara la tierra y que al ser movido hacia delante volteara la tierra <sup>11</sup>

En la mitología del Popol-Vuh del mundo maya-quiché, tan ligado a la iconografía del monumento de Sechín, los héroes del maíz siembran dos cañas en su casa antes de ir a probarse en el juego de la pelota de Xibalbá. Estas cañas florecerían o se marchitarían de acuerdo a como les fuera a los héroes solares en su aventura. Como dicen R. Carmack y F. Morales Santos:

El Popol-Vuh nos explica que las cañas se convirtieron en una especie de altar frente al cual quemaba copal la abuela.

<sup>10</sup> p. 330. *I-Ching*, versión de Richard Wilhelm.

<sup>11</sup> p. 331. *op. cit.*

Se nos da a entender que llegó a ser como el prototipo del altar de casa, el lugar de recepción. Parece que las cañas de este altar, “las vivas cañas” y su suelo, la “tierra allanada” simbolizaban la fuerza masculina de Hunahpú<sup>12</sup>

En verdad son dos las cañas de Sechín, aunque vemos en la fachada cuatro, pues cada dos forman un conjunto; en un caso, de nueve campos en el lado de Tierra y en el otro, de ocho campos más el Palacio Central, representado por la Osa Mayor, en el lado de Cielo.

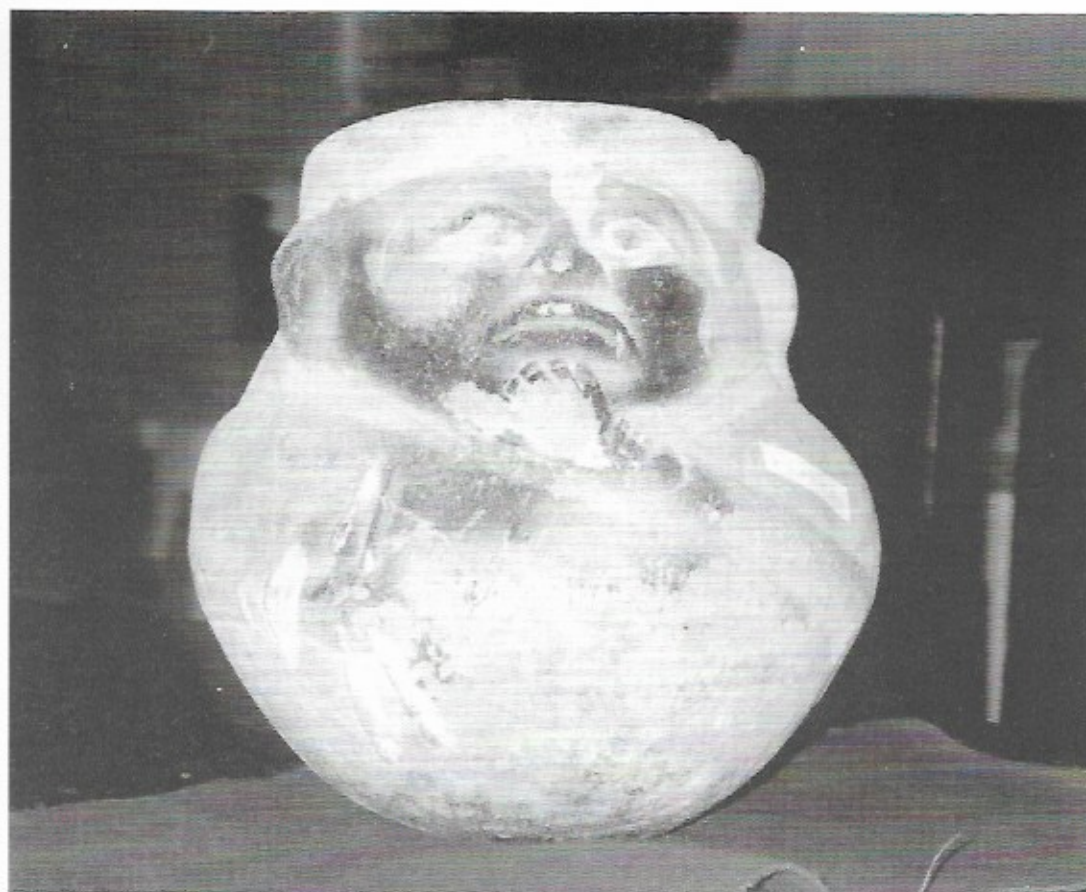


Lámina LXXVIII. Ceramio de Lambayeque, cultura del norte del Perú. Muestra a una tejedora que sostiene en una mano los instrumentos de su arte. Su otra mano reposa meditativamente sobre su barbilla. Colección Pastor Bautista de Pacasmayo, Octavio Polo. Foto Patricia Llosa.

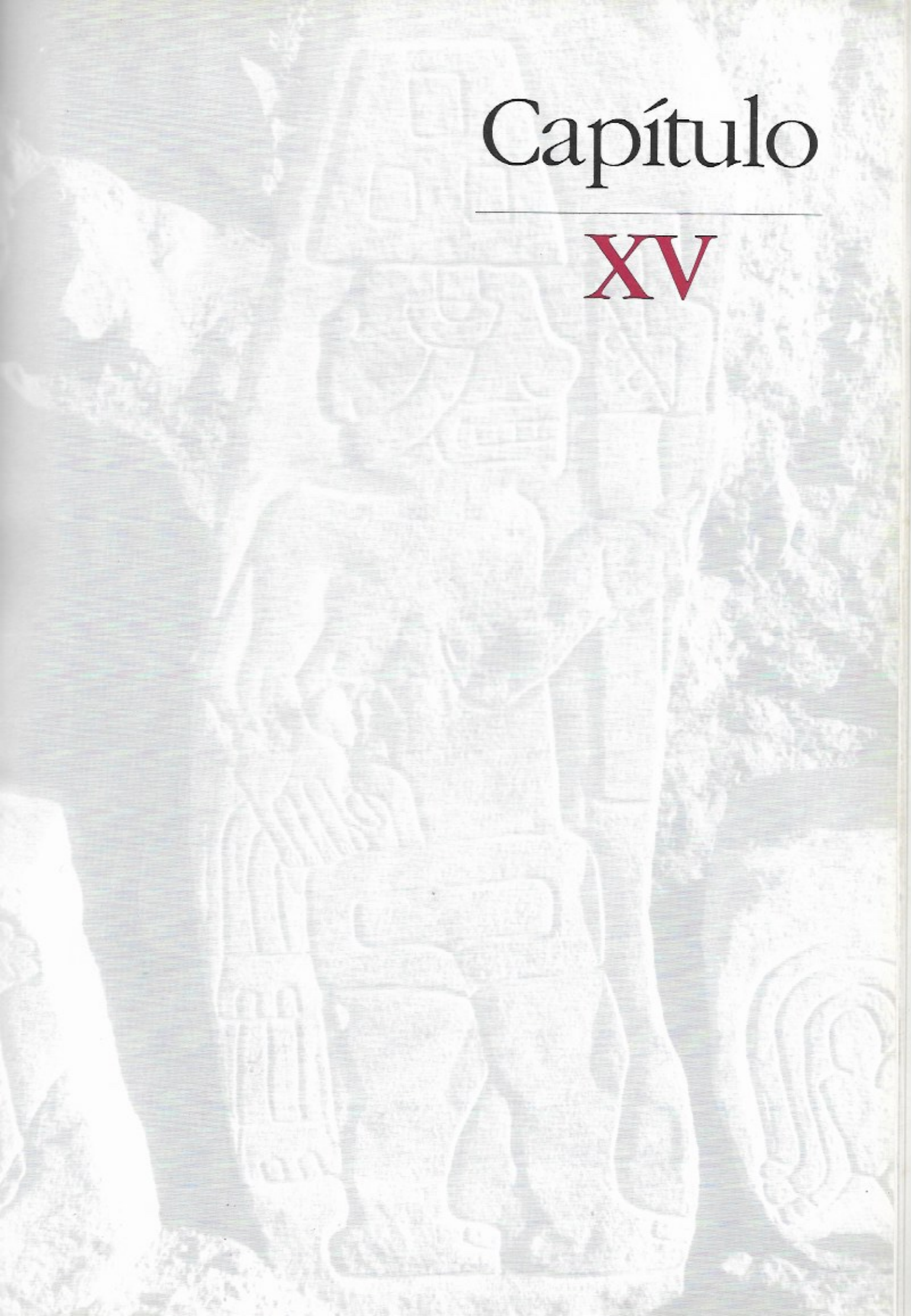
<sup>12</sup> Robert M. Carmack, Francisco Morales Santos. p.54. “Nuevas perspectivas sobre el Popol-Vuh” (1983).



# Capítulo

---

## XV







*Lámina LXXIX: Monolito que ocupa el 4to. lugar, lado de Cielo. Es la espada recta yang. Foto A. Guillen.*



*Lámina LXXX: Monolito que ocupa el 4to. lugar, lado de Tierra. El perfil y forma de la piedra es el de un cuchillo cóncavo, lunar. En la serie de los monolitos que representa la secuencia de los cinco elementos, éste ocupa el lugar del metal. Foto A. Guillen.*



## LOS CONSTRUCTORES EN CUARTO LUGAR

**E**n la fachada de Sechín hay cuatro parejas de figuras humanas que llevan los cascos semihexagonales distintivos de los constructores astrónomos de una escuela oriental de cosmografía. Esta escuela, denominada la Escuela del Dosel Celeste, está mencionada en los más antiguos tratados de astronomía y geometría constructiva de la China antigua. Entre ellos destaca el célebre opúsculo titulado **Tchen pei**. Esta palabra, según Marcel Granet, significa 'gnomon', un antiguo instrumento de astronomía que servía de reloj solar para determinar el acimut y la altura de este astro. El **Tchen pei** se ocupa fundamentalmente del arte de la construcción de los templos o Ming-Tang y de los carros de combate. Este tratado establece el principio de que lo redondo proviene de lo cuadrado, por intermedio del hexágono. En forma general, la base del semihexágono simboliza la tierra, lo Yin. El contorno del semihexágono representa un contorno semicircular, equivalente al cielo, lo Yang.

En Sechín podemos ver la importancia del hexágono y del semihexágono en los cascos de los constructores. Igualmente, hay múltiples referencias vinculadas a las especulaciones numéricas constructivas en los instrumentos que portan. Aquí vemos triángulos rectángulos, la escuadra y en algunos casos referencias a los cuadrados mágicos de centros 5 y 6. Estos cuadrados mágicos estaban referidos a las direcciones del espacio terrestre y celeste, y a las regiones y llanuras del Cielo y de la Tierra.

De las cuatro parejas de constructores-astrónomos con cascos semihexagonales hemos estudiado tres: aquella compuesta por Fo Hi y Niu Kua, situados en las esquinas, la pareja del sétimo lugar, que cierra las octavas de Cielo y Tierra, y la pareja principal, que representa a la Osa Mayor y a la Deidad Agraria.

Para llegar a comprender los principios arquitectónicos y numéricos de los constructores del templo de Sechín y de muchos de los monumentos del formativo peruano, sería necesario estudiar en profundidad los antiguos tratados donde se ha preservado noticia y conocimiento de los constructores y astrónomos de la Escuela del Dosel Celeste. Un caso muy evidente de la aplicación arquitectónica de los principios de estas escuelas se encuentran en los templos de Wikawaín (Ojo del Día) e Ichu-Wilka (Ojo de la Noche) en el Callejón de Huaylas.

Estudiamos ahora la última pareja de constructores, ubicada en cuarto lugar, teniendo siempre en cuenta el concepto de complementariedad existente entre los monolitos de cada lado de la fachada.

El del lado de Cielo es uno de los monolitos más impresionantes del templo. Es de granito grisáceo, y todas sus caras, como señala J.C. Tello, estaban cubiertas de una gruesa patina de color amarillo rojizo que se extendía uniformemente por los surcos del grabado.<sup>1</sup>

Tello describe la huanca como:

Una laja larga en forma de cuchillo con un borde grueso y otro filudo y con una proyección como si correspondiera al mango del cuchillo.<sup>2</sup>

Representa una espada derecha, Yang, símbolo del Sol. Es el Sol crepuscular, y se encuentra significativamente en el lado oeste de la fachada. La figura sostiene en su mano derecha un instrumento en posición vertical cuyo borde coincide con el borde del monolito, reafirmando así la verticalidad de toda la pieza lítica. En la parte superior del instrumento hay un triángulo rectángulo con dos cuadrados circunscritos. Encima de este triángulo se encuentra un diseño en zigzag, la representación del rayo.

De la placa pélvica de la figura sale un solo faldellín posterior, constituido por tres cordones. Éstos están interrumpidos por una borla intermedia, y terminan en una segunda borla inferior casi a la altura del tobillo. Ambas borlas tienen dos pequeños rectángulos inscritos. Los tres cordones de la parte inferior son continuos. Se trata entonces del trigrama Chien, lo Creativo, el Cielo.

En la parte superior del faldellín vemos que el cordón pegado a la placa pélvica está claramente cortado a la mitad por una incisión que incluye el segundo cordón. El tercer cordón no tiene corte. El pulgar de la mano izquierda descansa sobre el cordón superior. Esta disposición de los dos cordones cortados con uno continuo encima arroja el trigrama Ken, La Montaña. Los dos trigramas atribuidos a esta figura nos llevan al hexagrama 26. Da Tshu, "La Fuerza Amansadora de lo Grande".

La pareja complementaria del cuarto lugar en el lado de Tierra es semejante a la que acabamos de estudiar. La piedra tiene forma de un cuchillo curvo, cóncavo en su lado frontal. Este tipo de cuchillo es un emblema lunar, Yin, así como el cuchillo recto de la figura complementaria del lado

<sup>1</sup> J.C. Tello, *Arqueología del Valle de Casma*. p.189.

<sup>2</sup> *Loc. cit.*



de Cielo es un símbolo solar, Yang. Con una clara referencia a la luna, este monolito en el lado de Tierra podría estar señalando, para toda la fachada, un momento importante en la cuenta lunar. La parte superior de estas dos huancas semeja un mango de cuchillo.

La figura del lado de Tierra lleva, como todos los constructores, un casco semihexagonal. Porta, igualmente, un instrumento simple, de mango vertical. La parte superior termina en un triángulo rectángulo, con dos pequeños cuadrados inscritos y el rayo encima. Al igual que su figura complementaria, lleva un sólo faldellín posterior. La parte inferior de éste tiene tres cordones continuos señalando el trigramma Chien, lo Creativo, el Cielo. En la parte superior la mano reposa sobre las bandas. La uña del pulgar marca intencionalmente el cordón del medio, que vendría a ser la quinta línea del hexagrama. El dedo meñique parte claramente el primer cordón. Los otros dos cordones serían continuos señalando así el trigramma Sun, lo Suave, el Viento. Unidos Sun, arriba y Chien, abajo, tenemos el Hexagrama 9, Siau Tshu, "La Fuerza Amansadora de lo Pequeño".

Recordamos aquí dentro de la división de la fachada en octavas, el monolito del lado de Cielo representa la nota Sol en al octava descendente, y el lado de Tierra la nota FA en la octava ascendente. Este último monolito representa dentro de la secuencia de los cinco elementos, el cuarto elemento el metal peligroso, que tiene que descender. Esto está indicado por la forma cóncava de la parte frontal del monolito así como por la presión de lo alto que viene de la nota FA, o Fata, Destino.

En la secuencia de los cinco elementos de la danza Tai Chi Chuan el elemento metal, que representa lo mental, tiene que descender al centro vital, Hara o Chi, para perder la rigidez del pensamiento asociativo.

de Cielo es un símbolo solar, Yang. Con una clara referencia a la luna, este monolito en el lado de Tierra podría estar señalando, para toda la fachada, un momento importante en la cuenta lunar. La parte superior de estas dos huancas semeja un mango de cuchillo.

La figura del lado de Tierra lleva, como todos los constructores, un casco semihexagonal. Porta, igualmente, un instrumento simple, de mango vertical. La parte superior termina en un triángulo rectángulo, con dos pequeños cuadrados inscritos y el rayo encima. Al igual que su figura complementaria, lleva un sólo faldellín posterior. La parte inferior de éste tiene tres cordones continuos señalando el trigramma Chien, lo Creativo, el Cielo. En la parte superior la mano reposa sobre las bandas. La uña del pulgar marca intencionalmente el cordón del medio, que vendría a ser la quinta línea del hexagrama. El dedo meñique parte claramente el primer cordón. Los otros dos cordones serían continuos señalando así el trigramma Sun, lo Suave, el Viento. Unidos Sun, arriba y Chien, abajo, tenemos el Hexagrama 9, Siau Tshu, "La Fuerza Amansadora de lo Pequeño".

Recordamos aquí dentro de la división de la fachada en octavas, el monolito del lado de Cielo representa la nota Sol en la octava descendente, y el lado de Tierra la nota FA en la octava ascendente. Este último monolito representa dentro de la secuencia de los cinco elementos, el cuarto elemento el metal peligroso, que tiene que descender. Esto está indicado por la forma cóncava de la parte frontal del monolito así como por la presión de lo alto que viene de la nota FA, o Fata, Destino.

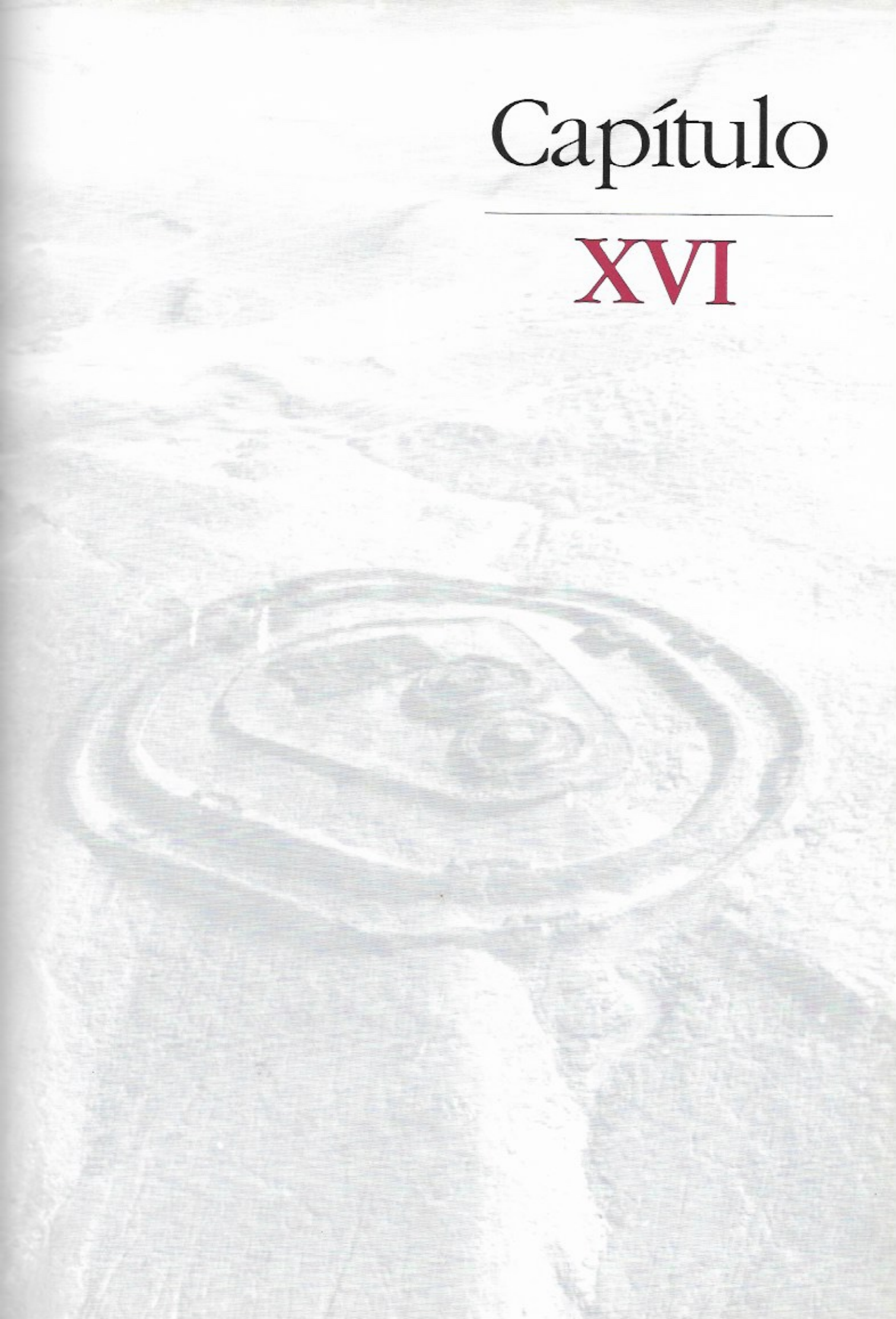
En la secuencia de los cinco elementos de la danza Tai Chi Chuan el elemento metal, que representa lo mental, tiene que descender al centro vital, Hara o Chi, para perder la rigidez del pensamiento asociativo.



# Capítulo

---

## XVI







*Lámina LXXXI: Poste Axial del lado de Tierra. Foto archivo fotográfico  
J. C. Tello*



## LOS POSTES AXIALES

La gran fachada de Sechín, que sigue el paso del sol del este al oeste, está dividida en dos por su portada. Las figuras en los monolitos mayores se dirigen desde las esquinas hacia el centro, mostrando en esta forma la intención principal de su marcha. El centro es, a la vez, el lugar de paso, la Puerta del Sol.

En medio de los dos monolitos que enmarcan la portada aparecen las escaleras dobles, por donde, según la sabiduría tradicional, asciende y desciende el principio ígneo, el mensajero de los dioses: Agni, el Sol, el Dragón de la Sabiduría.

La portada está flanqueada por dos monolitos grabados con postes, que llevan cuerdas anudadas en espiral. Estas cuerdas sirven de amarre a largos postes que terminan abajo en curva. El lado externo de estos bastones está formado por una columna de pequeños círculos, unidos entre sí como un rosario. Al lado de estos círculos hay también, en ambos monolitos, una larga columna de rectángulos que se extiende hasta lo más alto de las piezas.

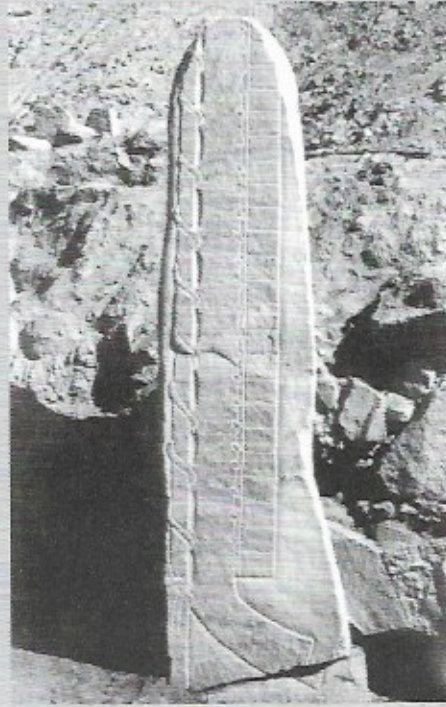
Postes axiales semejantes llevan los que dirigen las bandas de músicos aztecas en la ceremonia y danza dedicada a Cihuacoátl, La Mujer Serpiente, asociada a la fertilidad y al maíz. Los amarres en espiral recuerdan los postes de la danza del volador, vinculada a temas solares y de fecundación, comunes a todas las culturas americanas. Tanto el número de vueltas que dan los acróbatas en la danza del volador como el número de amarres o espirales en los postes axiales de Sechín tienen significado calendárico.

En Paracas, asimismo, hay representaciones de deidades centrales danzantes que llevan cascos semihexagonales y que portan cetros o bastones de mando muy similares, en su estructura y diseño, a los postes de la portada.

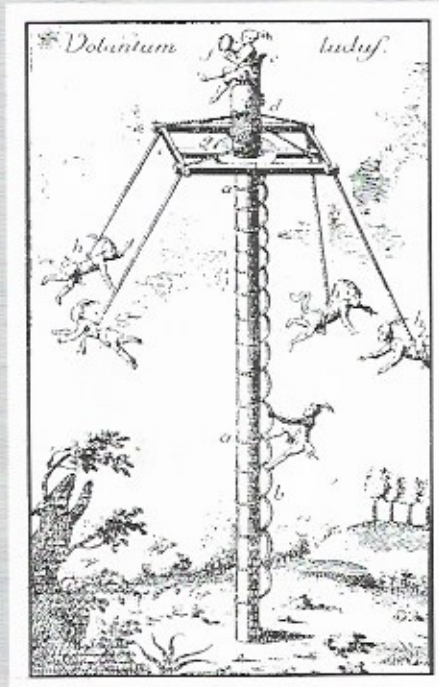
El monolito del lado izquierdo, el lado de Tierra, es el más alto de toda la fachada. Mide 4.40 metros. La sogá, amarrada en espiral al poste, da trece vueltas alrededor del asta. El amarre termina en un nudo suelto. Al lado tiene treinta y tres pequeños círculos unidos por un filamento, junto a veintiocho pequeños cuadriláteros dispuestos verticalmente. J. C. Tello lo halló cubierto por una pátina ocre<sup>1</sup>. Este color nos recuerda al árbol canté o palo amarillo de la tradición maya, mencionado en el *Popol-Vuh*.

<sup>1</sup> J.C. Tello, *Arqueología del Valle de Casma*. p.146





*Lámina LXXXII: Poste Axial del lado de Cielo, Foto Fernando La Rosa*



*Lámina LXXXIII: Grabado que muestra el juego de la Danza del Volador; mediados del siglo XVIII, Méjico. Grabado Fondo de Cultura Económica, Méjico.*



Lo primero a destacar es el número de vueltas en espiral que da la sogá alrededor del poste. Son trece los pisos del mundo superior lumínico maya. Del mismo modo, los oficiantes del rito más arcaico del palo volador dan trece vueltas antes de llegar a tierra. El segundo elemento del diseño son las treinta y tres cuentas verticales unidas por un hilo, mientras los rectángulos superpuestos son veintiocho pudiendo referirse a las veintiocho mansiones lunares. Recordemos una vez más el principio de complementariedad de los contrarios, ya que el monolito pertenece al lado diurno, soleado, de la fachada.

El monolito axial del lado de Cielo tiene 3.30 metros de altura. La sogá en espiral da nueve vueltas. Para los mayas, este número representa los pisos del mundo inferior o subterráneo, el mundo de la noche. En relación al Palo Volador, esta cifra está relacionada al calendario solar, formado por dos series de ciento ochenta días, compuesta cada una por nueve meses de veinte días<sup>2</sup>.

En el diseño de cuentas en rosario, por otro lado, podemos ver veintitrés. El conteo se inicia al lado del primer rectángulo, donde hay una pequeña cruz de San Andrés. Lo curioso es que este diseño parece comenzar en este monolito y continuar en el monolito complementario, en el cual el diseño termina en una cuenta no rematada. En ninguno de los dos monolitos están las cuentas anudadas arriba, lo que sugiere una continuidad entre ellos.

En esta pieza hay veintitrés rectángulos evidentes. Sin embargo, Tello afirma que el monolito no está completo, y que «el dibujo continúa y se interrumpe bruscamente cuando llega a la cima de la piedra»<sup>3</sup>. La piedra muestra que la excoriación sufrida es ligera. A pesar de haber 1.10 metros de diferencia entre la altura de los dos postes, Tello dice que las dos piedras «debieron ser muy altas y sobresalir del nivel superior de las plataformas contiguas». Evidentemente ésta es una exageración, y el monolito Solsticial del lado de Cielo es bastante más alto que este poste axial. Por lógica interpretativa e iconográfica, debió haber veinticuatro rectángulos, ya que hace sentido que en la parte superior no deteriorada de la huanca se puedan apreciar nueve vueltas de la sogá en espiral. Los veinticuatro rectángulos se refieren a los veinticuatro sectores de quince días en los que se divide el año solar en los calendarios orientales y en los primeros calendarios lunisolares andinos.

Es interesante señalar las palabras de Tello sobre el monolito y su color: «El monolito es de granito de pasta gruesa... La cara principal presen-



Lámina LXXXIV: Cerámica Mochica. Retrato imponente de un jefe. Lleva, sobre un ojo, siete marcas y sobre el otro, seis, señalando así el número del mundo de arriba: el trece. El diseño sobre la boca tiene nueve aristas marcando, así, el número que representa al mundo de adentro o 'de abajo'. Ambos números, trece y nueve señalan el número de vueltas de las sogas en espiral de los postes axiales de la fachada de Sechín. Museo Bruning, Chiclayo. Foto Fernando Llosa.

<sup>2</sup> Raphael Girard, *L'Esoterisme du Popol-Vuh*. p. 311.

<sup>3</sup> J.C. Tello, *Arqueología del Valle de Casma*. p.177

ta una capa muy delgada de color grisáceo... Este color oscuro es el que se ha aprovechado para dar realce a las figuras grabadas...»<sup>4</sup>

Este dato es significativo ya que los siguientes monolitos, la Osa Mayor y el Solsticio de Invierno, son de granito, con manchas negruzcas de mica. Se trataría tal vez, en todo este sector de la fachada, de la representación del cielo nocturno, o de lo que los mayas llaman «Los Nueve Señores de la Noche». En este lado de Cielo, más allá de los monolitos con manchas de mica negra, casi todas las piezas tienen colores fuertes: sepia, rojo y naranja. Por contraste, los dos únicos colores empleados en el lado de Tierra son el rojo, en la tercera huanca, y el amarillo claro, en la huanca que tiene forma de mazorca de maíz.

Es importante señalar que todos los números que hemos mencionado son centrales en la ciencia calendárica maya. Según Raphael Girard, el calendario básico de la Era del Maíz es lunisolar. El rito del Palo Volador está también estrechamente vinculado al calendario.

Por último, la suma de los rectángulos de ambas piezas nos lleva a la cifra 52, que es el número de años del siglo maya. Esto es importante porque el hexagrama 52, Ken, Mantenerse Quieto, La Montaña, está ligado al concepto de eje o columna vertebral. No debemos olvidar que son dos los postes axiales en Sechín y tres los ejes, si consideramos el gnomon central que presenta verticalmente el eje de un carro. El hecho de ser dos los postes axiales se refiere a la leyenda del *Popol-Vuh* en la que el gigante Zipacná derriba el poste de la casa comunal sobre la cabeza de los cuatrocientos jóvenes, representados en la fachada de Sechín por cuarenta monolitos menores.





*Lámina LXXXV: Fotografía que muestra trece torres que se encuentran frente al monumento de Chanquillo, cercano a Sechín y, aunque más tardío, evidentemente vinculado a los principales sitios de Cerro Sechín, Moxeque y Pampa de Llamas. Foto Fernando Llosa.*



*Lámina LXXXVI: Monumento de Chanquillo. Periodo Formativo, primeros siglos de la era cristiana. Consta de tres murallas ovaladas, un recinto rectangular con 7 habitaciones y dos torres redondas. El monumento es parecido a las construcciones celtas antiguas de Avebury y Stonebenge. Foto Museo de Sitio, Sechin.*



# Capítulo

---

## XVII







## LOS DANZANTES

Los dos monolitos que ocupan el quinto lugar desde las esquinas representan a dos figuras en actitud ritual de danza. Desprovistas de extremidades inferiores, parecen flotar en el aire. Llevan una mano descansando sobre la cabeza con la palma extendida hacia arriba. El pulgar, con su desmesurada uña, está apoyado sobre la coronilla. Estos tres elementos juntos asemejan el pico y el ala de un ave. La parte inferior del tronco termina en un faldellín de tres plumas grandes. Las figuras tienen cabezas redondeadas y calvas, con bocas grandes y de comisuras anchas, lo que les confiere un aspecto predominantemente simiesco. Estaríamos entonces ante representaciones de aves-mono.

Las diferencias entre los dos monolitos son notorias. El del lado de Cielo fue hallado por J. C. Tello cubierto por una pátina rojiza<sup>1</sup>, mientras que el otro tenía una pátina ocre<sup>2</sup>.

En cuanto a la forma de los monolitos, Tello señala que el del lado de Cielo es un «prisma rectangular» con «cara posterior convexa»<sup>3</sup>, lo que hace que la huanca entera asemeje un medio cilindro.

El del lado de Tierra tiene un contorno pentagonal, «con marcado abovedamiento»<sup>4</sup> en la parte superior del lado que da al centro de la fachada. Las figuras también difieren en la posición de la cabeza y de uno de los brazos. La del lado de Cielo tiene la cabeza recta, mirando hacia el centro, y la mano derecha apoyada en el bajo vientre. La figura del lado de Tierra, por el contrario, levanta la cabeza en un gesto arrogante que la curvatura delantera del monolito parece acentuar. El brazo está plegado en ángulo recto, cubriendo la cintura con el antebrazo y la mano.

La mayor importancia de estas dos representaciones reside en que vinculan la fachada al rito maya del Palo Volador. En este rito se dramatiza la historia de los hermanos mayores de los mellizos héroes del maíz. Girard señala que el drama de los hermanos mayores de los engendrados, tal como lo relata el *Popol-Vuh*, se representa aún hoy en día en Chichicastenango,

<sup>1</sup> J.C. Tello, *Arqueología del Valle de Casma*. p.188

<sup>2</sup> *Op. cit.* p.154

<sup>3</sup> *Op. cit.* p.188

<sup>4</sup> *Op. cit.* p.154



lugar donde se descubrió el manuscrito por el cual se conoce el texto del *Popol-Vuh*<sup>5</sup>.

Los datos iconográficos de estas dos figuras, y su relación con los postes axiales y otros monolitos, nos hacen pensar que se trata de la representación de Hun Batz y Hun Chouen, hermanos mayores de los héroes del maíz, Hunahpú e Ixbalamqué.

Hun Batz y Hun Chouen son llamados, en la versión de Asturias y Maldonado, 'Maestro Mono' y 'Maestro Simio', respectivamente. Como dice el *Popol-Vuh*, eran grandes músicos y cantantes.

(Eran también) grandísimos sabios, en su espíritu lo habían sabido todo desde luego, cuando habían nacido sus hermanos menores. Pero su sapiencia no se mostró a causa de su envidia; en ellos dominó la humillación de sus corazones<sup>6</sup>.

Los mellizos los convencen de subir al árbol canté, llamado palo amarillo en Centroamérica, para que bajen unos pájaros que ellos no logran derribar con sus cerbatanas. Cuando Maestro Mono y Maestro Simio suben al árbol, éste se engrosa y crece hacia lo alto. Atemorizados por la altura, ya no les es posible bajar. Acto seguido, Hun Batz y Hun Chouen son metamorfoseados en monos.

Según Raphael Girard, el actor que representa a Hun Batz en la dramatización del rito del Palo Volador desempeña el rol principal. Es al mismo tiempo maestro de ceremonias y depositario de la tradición<sup>7</sup>. Comparte esta responsabilidad con el actor secundario, Hun Chouen, quien lo sucederá más adelante en este papel.

Stresser Pean señala que, primitivamente, eran dos los oficiantes del rito del Palo Volador. El actor principal usaba un penacho escarlata y brillante, así como un disfraz de pájaro, ya que descendía del Cielo<sup>8</sup>. Por otro lado, Samuel Martí cita la observación de Clavígero sobre la participación de cuatro principales voladores, vestidos de águila o de otras clases de aves. En ocasiones el número de actores sobre el palo amarillo podría ascender a diez o doce. Como señala Clavígero,

lo esencial de este juego consistía en proporcionar de tal modo la elevación del árbol y la longitud de las cuerdas, que con

<sup>5</sup> Raphael Girard, *Le Popol-Vuh, Histoire Culturelle des Maya-Quichés*, p. 325 - 342.

<sup>6</sup> *Popol-Vuh*, p. 53-54.

<sup>7</sup> Girard, *L'Esoterisme du Popol-Vuh*, p. 184.

<sup>8</sup> Samuel Martí, *Canto, danza y música precortesianos*, p. 293-4.







trece vueltas exactas llegasen a tierra los cuatro voladores, para representar con aquel número el siglo de cincuentidós años<sup>9</sup>.

En la fachada de Sechín, además de los dos danzantes principales, hay otras dos figuras similares por el hecho de llevar un faldellín semejante al de los primeros. Aún teniendo extremidades inferiores, éstas están separadas del tronco por un canal estrecho que divide los cuerpos en dos. Podría tratarse de los otros dos voladores, ya que también tienen atributos ornitomorfos.

Al monolito del lado de Cielo, que representa a Hun Batz, le hemos asignado el hexagrama 22, Pi, La Gracia, formado por los trigramas primarios K'en, Quedarse Quieto, La Montaña, arriba y Li, Lo Adherido, El Fuego, abajo. Los trigramas nucleares son Chen, El Trueno, arriba, y K'an, El Agua, abajo. El nombre antiguo del hexagrama es 'Decoración'<sup>10</sup>.

Al monolito que representa a Hun Chouen, en el lado de Tierra, le correspondería el hexagrama 62, Hsiao Kuo, La Preponderancia de lo Pequeño, formado por los trigramas primarios K'en, Quedarse Quieto, La Montaña, abajo, y Chen, El Trueno, arriba. Sus trigramas nucleares son Tui, Lo Alegre, El Lago, arriba, y Sun, La Madera, abajo. Una de las fórmulas mánticas más antiguas dice, al referirse a este hexagrama, «La voz prolongada de un ave que vuela». Otra añade: «No es propio subir, lo propio es descender». El nombre antiguo del hexagrama con su fórmula mántica reza así: «Desarrollo exagerado de lo pequeño. Realización; la constancia es favorable».

Los hexagramas de estas figuras no están señalados por sus diseños. En este caso se les ha adjudicado los hexagramas que les corresponden por una combinación de factores. El hexagrama 22, Pi, La Gracia, está íntimamente vinculado al pensamiento contemplativo, al mundo del arte, al predominio de la forma sobre el contenido. Hun Batz y Hun Chouen eran grandes sabios, grandes artistas y grandes músicos. El hexagrama Pi hace muchas referencias a la contemplación pura. A través de la contemplación de formas del Cielo el hombre puede comprender el tiempo y sus demandas cambiantes, y por la contemplación de las formas de la conducta de los hombres, dar forma al mundo. Se trata del mundo del pensamiento, alejado, en cierta forma, de la cruda realidad y de la lucha por la existencia. Sólo las más altas formas del pensamiento y del arte pueden lograr una justa y ejemplar relación entre forma y contenido. Por eso estos personajes del *Popol-Vuh* son contradictorios. Por un lado son grandes artis-

<sup>9</sup> Samuel Martí, *Canto, danza y música precortesianos*. p. 291.

<sup>10</sup> Ver subcapítulo «Los dragones al pie de las esquinas», en «Visión de la fachada».

tas y sabios, y por el otro se convierten en monos, parangones de lascivia y de burla. La envidia los corroe y los pierde, alejándolos del equilibrio. Su destino es elevarse y ejemplarizar los riesgos del exceso de altura y de la libertad alejada de lo esencial. La última línea del hexagrama Pi, La Gracia, dice: «Gracia Sencilla, no hay culpa». Richard Wilhelm añade: «Gracia Sencilla significa gracia sin pretensión externa»<sup>11</sup>. El *Popol-Vuh* narra cómo Hun Batz y Hun Chouen

...se volvieron animales, fueron hechos monos, porque se enorgullecían, porque maltrataban a sus hermanos menores. Así fueron aminorados sus corazones; así fueron perdidos, fueron aniquilados Maestro Mono, Maestro Simio, vueltos animales<sup>12</sup>.

El hexagrama 62, La Preponderancia de lo Pequeño, corresponde al monolito complementario, Hun Chouen. Los comentarios de La Preponderancia de lo Pequeño señalan que este hexagrama tiene la forma de un ave en vuelo. El peligro para el ave consiste en remontarse demasiado alto y perder la tierra bajo sus pies. Elena Jacoby de Hoffman, en su traducción del *I Ching*, dice que el significado más importante del hexagrama es el de «no sobrepasar el centro»<sup>13</sup>. Lo que nos ha interesado en este caso es la relación jerárquica de esta figura con su complementaria. Recordemos que en el rito del Palo Volador uno es maestro de ceremonias y el otro es quien lo sucederá en este cargo. Se trata de una relación de maestro a discípulo. La actitud de la figura diseñada en este monolito es arrogante; aludiría a la situación del ego en transición, que no debe pretender lo grande sino concentrarse en lo pequeño. El *I Ching* relaciona el hexagrama 62 a la invención del mortero, la forma primitiva del molino. El discípulo tiene que atravesar un proceso similar al de los Mellizos, que representan el grano de maíz. Éste es molido y cocido para completar su transformación en algo útil para la humanidad. Como advierte el juicio del hexagrama, «no es bueno pugnar hacia lo alto; es bueno permanecer abajo». La figura muestra esta aspiración al equilibrio en la posición del brazo, que reposa sobre el plexo solar. Su cara principal es pentagonal. Curiosamente, a este monolito en la octava ascendente de la Tierra le corresponde el quinto lugar, que es el de la nota Sol. Es el Sol Naciente del ego en transición, arrogante pero con porvenir, si es que logra encontrar su centro.



Lámina LXXXIX: Alfiler de oro, Mochica. Muestra el motivo ave-mono del rito del Palo Volador. Museo de Oro, Perú.

<sup>11</sup> Richard Wilhelm, *Lectures on the I Ching*, p. 58.

<sup>12</sup> Versión de M.A. Asturias y J.M. González de Mendoza, *Popol-Vuh*, p. 57.

<sup>13</sup> E. Jacoby, *I Ching*, p. 407.



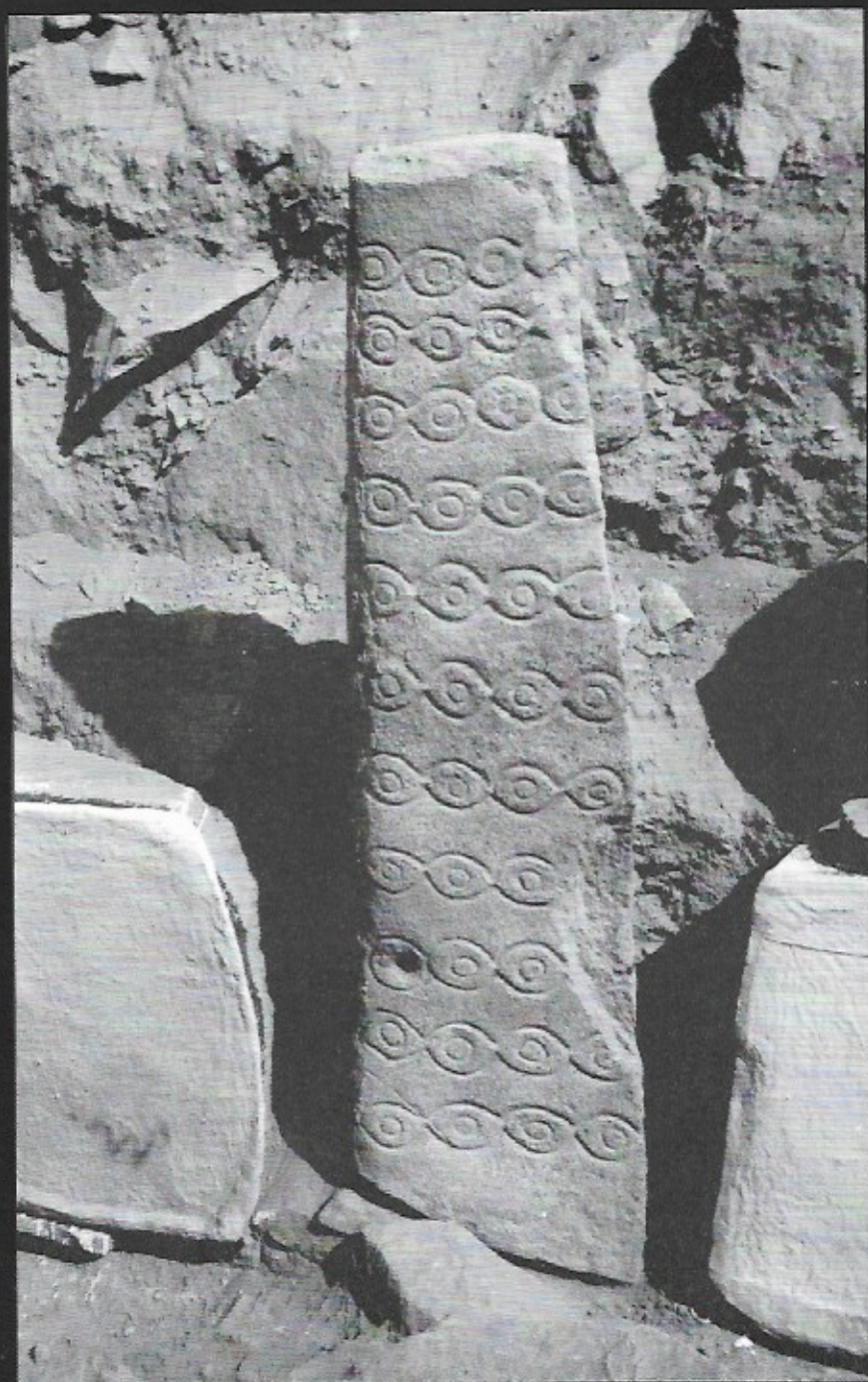
# Capítulo

---

## XVIII







*Lámina XC: Monolito que representa ojos del lado de Cielo. Muestra 44 ojos dispuestos en 11 hileras de 4 ojos cada una. Sumando el ojo central del gnomon se obtiene la suma de 45, número de la suma de los números del cuadrado mágico de centro 5.*



## LOS MING-TANG: EL OJO DEL DÍA Y EL OJO DE LA NOCHE

**E**n el sexto lugar hay dos monolitos que tienen diseños de ojos en hileras. Ambos monolitos están situados precisamente al medio de cada lado de la fachada, entre los monolitos de las esquinas y el gnomon central. Su vinculación al simbolismo celeste se hace evidente por los diseños de ojos que podrían representar astros o estrellas. En el famoso dibujo del Templo de Coricancha en el Cuzco que presenta el cronista Santa Cruz Pachacuti Salcamaygua, las Pléyades están representadas por ojos.

Igualmente, en el mundo maya Venus es representada frecuentemente por bandas con un ojo central. En la iconografía americana los ojos tienen casi siempre referencia a lo estelar, a lo luminoso. Cuando se trata del mundo de abajo pueden representar manantiales llamados también 'ojos de agua'.

El monolito del lado de Cielo es, como señala Tello, de forma prismática, casi rectangular, como un obelisco. Su cara anterior es ligeramente trapezoidal. Tiene once hileras de cuatro ojos cada una. El monolito correspondiente, en el lado de Tierra, es rectangular con la cara anterior aplanada y contornos irregulares en ambos lados. Tiene diez hileras de ojos dispuestas de abajo a arriba, de la siguiente manera: las primeras cinco hileras tienen seis ojos, las siguientes tres hileras cinco y las últimas dos hileras cuatro ojos cada una. Esta secuencia acentúa la impresión ascensional del monolito entero.

La posición central de estos monolitos en cada lado de la fachada lleva a recordar que el monolito central o gnomon tiene en la parte superior la figuración de un ojo. Vista la fachada como un cosmos completo, este ojo sería el que ve la manifestación entera.

La tradición extremo-oriental considera que la pareja de templos de los Ming-Tang son, en su sentido más interior, 'templos de la luz'. Señala René Guenon<sup>1</sup> que el ideograma 'Ming' está compuesto por dos caracteres que representan el sol y la luna. Guenon relaciona los Ming-Tang a las dos corrientes sutiles de energía: la de la derecha y la de la izquierda. Es decir, a los dos aspectos Yang y Yin de la fuerza cósmica. Esta tradición llama a los dos templos 'el ojo del día' y 'el ojo de la noche'.



*Lámina XCI: Templo de Sechin - Willka, Ojo de la Noche. Estilo Tiabuanaco. Callejón de Huaylas. Foto A. Guillen.*

<sup>1</sup> René Guenon - *La Grande Triade* (1946) - pag.115-116.



*Lámina XCII: Templo de la Luz- Ojo del Día, Willka-Wain, estilo Tiabuanaco, Callejón de Huaylas. El monumento ha sido estudiado por el arqueólogo norteamericano Wendell C. Bennett. Foto A. Guillen.*

Lógicamente, hemos considerado el número de ojos un factor decisivo para asignar los hexagramas a estos dos monolitos, uno en el lado claro y el otro en el lado oscuro de la fachada. El número total de ojos en el monolito del lado solar es cincuenta y tres, y en el lado nocturno, cuarenta y cuatro. En el primer caso se trataría del hexagrama 53, Dsien, El Desarrollo, El Progreso Gradual. Este hexagrama está formado por los trigramas Guen, Permanecer Quieto, La Montaña, abajo, y Sun, Lo Suave, El Viento, La Madera, arriba.

Es importante señalar que hay diez hileras de ojos en el lado claro de la fachada. En la tradición oriental el diez es considerado un número solar.

La idea central del hexagrama 53, El Desarrollo, El Progreso Gradual, tiene como imagen el árbol en la montaña que se desarrolla lentamente y que está firmemente arraigado en la tierra. Esto está sugerido por la forma un tanto sinuosa del monolito y la progresión sucesiva de líneas de ojos que suman desde abajo:  $5 \times 6 = 30$ ,  $3 \times 5 = 15$ ,  $2 \times 4 = 8$ . La imagen del hexagrama 53 reza:

Un árbol en la montaña  
La imagen del desarrollo  
Así el Hombre Superior  
se mantiene digno, virtuoso,  
con el objeto de mejorar las costumbres.

Por los elementos del diseño y los textos citados sugerimos añadir a la interpretación los hexagramas 30, Li, Lo Adherido, El Fuego, el 15, Kien, La Modestia, y el 8, Pi, Mantenerse Juntos (La Unión). Las imágenes de estos tres hexagramas hacen referencia al sol que ilumina las cuatro partes del mundo, a la montaña en medio de la tierra y a la relación jerárquica entre el rey y sus vasallos.

La figura complementaria del lado de Cielo tiene cuarenta y cuatro ojos, en once hileras de cuatro cada una. Le correspondería el hexagrama 44, Kon, La Complacencia, El Encuentro, con sus trigramas primarios: abajo, Sun, Lo Suave, El Viento, y arriba, Kien, Lo Creativo, El Cielo. Los dos trigramas nucleares se refieren a Kien, Lo Creativo, El Cielo.

La imagen del hexagrama 44 dice así:

Bajo el cielo, el viento  
La imagen del encuentro  
Así lo hace el príncipe  
cuando da sus órdenes  
y las proclama  
a las cuatro regiones del Cielo.





*Lámina XCIII: Monolito de lado de Tierra; representa ojos. De arriba abajo tiene 5 líneas de 6 ojos, luego 3 líneas de 5 ojos y en la parte alta, 2 líneas de 4 ojos. En total 53 ojos que con el ojo central del gnomon da la suma de 54. Este número es la suma de los números del cuadrado mágico de centro 6. Los cuadrados mágicos están relacionados a la estructura de los Ming Tang o «templos de la luz» en la China. Esta estructura arquitectónica y numérica tiene importancia calendárica. Foto Wilfredo Loayza.*



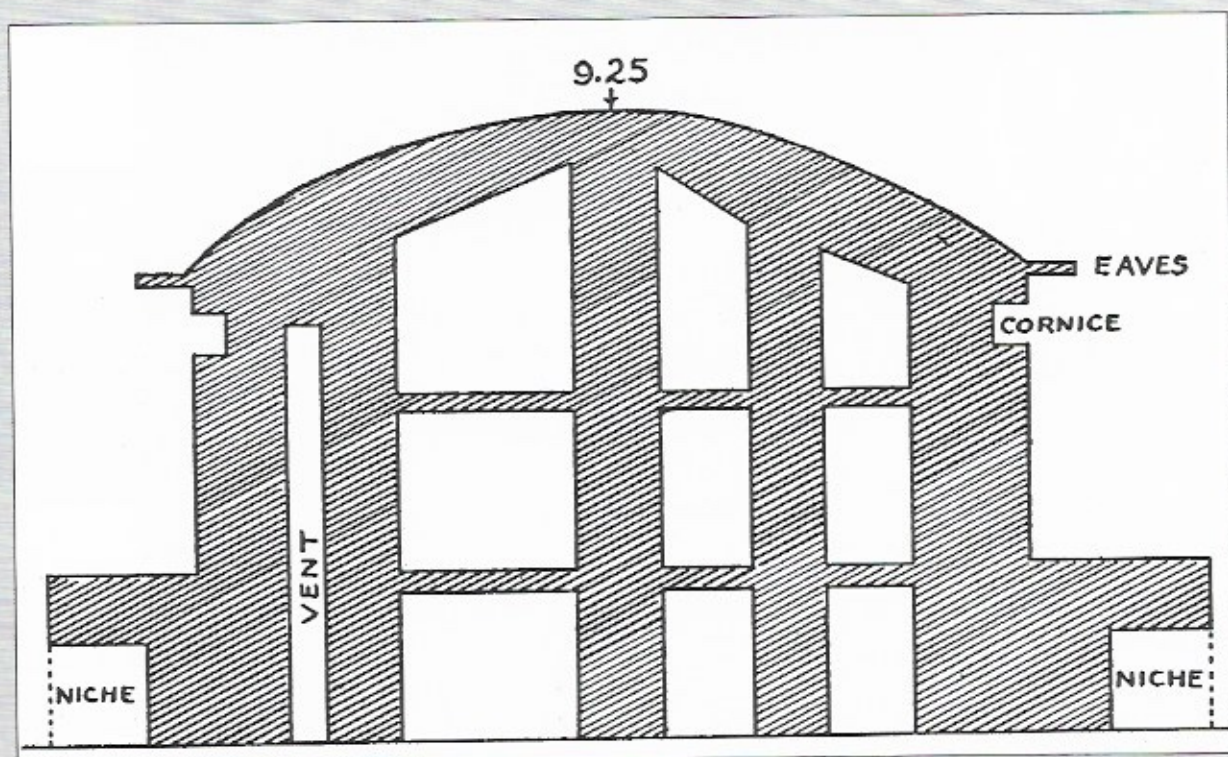


Lámina XCIV: Corte vertical del Templo de Wilka Waín, mostrando 9 salas en 3 pisos que corresponde a las 9 regiones o particiones de los cuadrados mágicos. Grabado y plano de W. C. Bennett.



En las imágenes de los hexagramas correspondientes a cada monolito se destaca su posición central y su relación a una jerarquía basada en el elemento luminoso. Sin embargo, el segundo monolito tiene once hileras y no diez, como su complementario del lado claro de la fachada. El once (suma del 5 y del 6) es número conjuntivo del Cielo y la Tierra. Este hexagrama muestra una línea negativa que empieza a nacer en la base del trigramma inferior. Es el reencuentro del elemento negativo con el elemento positivo, del elemento femenino con el masculino.

Por el predominio de la tradición maya-quiché en todos los aspectos calendáricos de la fachada no podemos descartar una posible relación de las representaciones de ojos con Venus. En la cosmología maya la posición de la estrella Venus es central. Hemos destacado el lugar también central de los monolitos de ojos en ambos lados de la fachada. Lo mismo hemos hecho con el predominio del número 4, tanto en las líneas de ojos como en las referencias a las cuatro direcciones del espacio en los hexagramas 44 y 53. La multiplicación de estos dos números, que son la cantidad de ojos en cada monolito, arroja la cifra 2,332 que, dividida entre 4, da 583, el período sinódico de Venus. Con el progreso de los cálculos astronómicos maya, se llegó a precisar este ciclo en 583.9 días. En la actualidad esta cifra se redondea a 584.

Podemos ver en estos dos monolitos cómo las dos tradiciones, la oriental y la maya, nos ayudan a acercarnos a los contenidos concretos expresados en las imágenes de la fachada de Sechín.

# Capítulo

---

## XIX





*Lámina XCV: Monolito solsticial. Doce cabezas ordenadas como granos de maíz. El monolito tiene la forma de un corazón y la parte alta se asemeja al mango de un cuchillo. Es la piedra más pesada de la fachada, según J.C. Tello. Representa el solsticio del invierno. Foto Fernando La Rosa.*



## LOS SOLSTICIALES EN EL OCTAVO LUGAR

**S**iempre contando desde las esquinas este y oeste de la fachada, en el octavo lugar hay una pareja de monolitos que representan el solsticio de verano en el lado de Tierra, y el solsticio de invierno en el lado de Cielo. Ambos monolitos tienen doce cabezas dispuestas en dos columnas de seis cabezas cada una. En los calendarios arcaicos, el año solar estaba dividido en 24 períodos de 15 días cada uno. En cuanto a su diseño, los dos monolitos son semejantes y la variación está dada por la forma de la piedra misma y el tamaño de las cabezas representadas.

El monolito del lado de Tierra tiene, como dice Tello<sup>1</sup>, la forma de una estela maya, casi prismática, rectangular. El diámetro vertical medio de la huanca es de 2.64 metros. A simple vista el monolito correspondiente del lado de Cielo es bastante mayor, y sobresale del muro de piedra de la fachada. Tello la llama 'gran huanca' sin dar medidas precisas de su tamaño. Señala que este monolito es la piedra más pesada de todas. Es de granito grueso y tiene numerosos lunares de mica negra. Su forma es la de un enorme cuchillo, con la hoja hacia abajo y el mango hacia arriba. Bajo el enorme mango, el monolito tiene la forma de un gran corazón. En ambos monolitos las cabezas representan hileras de granos de maíz apretadamente dispuestos, como en mazorcas bien logradas de las que hay evidencia en la fachada misma. Hemos visto que el monolito que representa la deidad agraria en el décimo lugar desde la esquina Este tiene la forma de una mazorca de maíz (lámina LXVI).

Si bien ambos monolitos marcan un momento de aparente detención del sol, hemos asignado el hexagrama 12, Pi, La Detención, El Estancamiento, al que representa el solsticio de verano. Muestra el constructor que sostiene el instrumento en una posición imposible (lámina LXIII). El solsticio de verano marca el inicio de la Octava Intermedia del Hombre entre las otras dos octavas de la fachada. Curiosamente el monolito que lo precede marca el final de la octava de tierra.

Al monolito del lado de Cielo que representa el solsticio de invierno le correspondería el hexagrama 24, Fu, El Retorno. Como dicen los comentaristas del *I Ching*, «Acaso el Retorno no hace que sea visible el corazón del cielo y de la tierra?»

<sup>1</sup> J.C. Tello. *Arqueología del Valle de Casma*.



El nombre más antiguo del hexagrama 24 y su fórmula mántica dicen:

El retorno, realización.

Otras fórmulas mánticas posteriores dicen:

Después de siete días, el retorno.

Uno da la vuelta en su camino.

Amigos llegarán. No habrá error.



*Lámina XCVI: Monolito solsticial, lado de Tierra, Pieza rectangular con doce cabezas o granos de maíz, perfectamente alineados. Es el solsticio de verano; junto con el monolito complementario del lado del Cielo conforma la división del año solar en 24 períodos. Así mismo, enmarca, con su pareja, la octava central u Octava del Hombre de la fachada de Sechín. Foto Jaime León.*



# Capítulo

---

**XX**





*Lámina XCVII: Cabeza del Heroé Solar Hunahpú.  
Foto archivo J.C. Tello MNAAH, del Perú.*



## LOS MONOLITOS MENORES Y LA LEYENDA DE LOS CUATROCIENTOS JÓVENES

**A**ctualmente las únicas interpretaciones referentes a las cabezas humanas talladas en los monolitos menores de la fachada afirman que éstas son representaciones de degollados luego de un feroz combate entre dos comunidades del valle de Casma. Otros tres monolitos menores sustentan, aparentemente, esta hipótesis. Uno de ellos representa un infante con el cuerpo cercenado en dos, otro muestra dos brazos cruzados horizontalmente y un tercero, la parte inferior del cuerpo de un niño. Por añadidura, hay dos monolitos mayores, uno en cada lado de la fachada, con dos hileras de seis cabezas. Asimismo, otros dos monolitos mayores muestran columnas de ojos. Además, ciertos monolitos en los muros laterales que presentan vísceras, estómagos, y aún más cabezas cercenadas parecerían avalar esta tesis de la lucha sangrienta.

Sin embargo, hay otros significados posibles para estos monolitos. Las representaciones de partes o miembros del cuerpo humano pueden indicar sectores del espacio, y el inicio o fin de una cuenta o período calendárico. Incluso, como veremos en el transcurso de nuestra interpretación, pueden referirse a ideas aún más abstractas. En capítulos anteriores hemos hablado del vínculo entre las apretadas columnas de cabezas humanas y los granos de maíz. Hemos señalado también, más ampliamente, la relación simbólica entre el sol, la cabeza humana y la semilla o grano de maíz. Esta idea ha sido ampliamente destacada por Raphael Girard, conocido estudioso de lo maya.

En cuanto a las representaciones de hileras de ojos, en toda la iconografía antigua americana éstos se refieren a las estrellas del firmamento.

En este capítulo, plantearemos la siguiente tesis: las cabezas con los ojos cerrados representadas en los monolitos menores de la fachada se refieren a las Pléyades, dentro del contexto de la leyenda del gigante Zipacná y los cuatrocientos jóvenes en el *Popol-Vuh*. Los héroes mitológicos Hunahpú e Ixbalamqué estarían representados en las dos únicas cabezas con los ojos abiertos. En el capítulo «La Lucha de los Gigantes» hemos relatado en detalle las incidencias de la leyenda en la que el gigante Zipacná o Sabio-Pez-Tierra derriba el poste central de la casa comunal, causando la muerte de los 400 jóvenes. Según el *Popol-Vuh*:

Ni uno ni dos de aquellos cuatrocientos jóvenes se salvaron;  
fueron matados por Sabio-Pez-Tierra, hijo de Principal

Guacamayo. Así murieron los cuatrocientos jóvenes. Se dice también que entraron en la constelación llamada a causa de ellos el Montón (las Pléyades) pero esto no es quizás sino una fábula.<sup>1</sup>

En concreto, todas las versiones o traducciones del *Popol-Vuh*, incluidas las más recientes de Edmonson y Tedlock, relacionan a los cuatrocientos jóvenes con las Pléyades. Creemos que los dos postes axiales de la fachada también están relacionados a esta leyenda, ya que simbolizan el poste central partido por el gigante Zipacná. Detalles en los diseños de estos postes, uno más alto que el otro, muestran la relación existente entre ellos (ver capítulo "Los Postes Axiales").

Sostenemos, en consecuencia, que los únicos muertos en la supuesta feroz batalla son los muertos del mito. Las dos cabezas, mostradas aquí con los ojos abiertos, representan a los héroes Hunahpú e Ixbalamqué y ocupan el lugar central de la fachada, al lado de los postes axiales, ya que su función es guiar a los demás jóvenes hacia el lugar de paso, la Portada central de la fachada, la Puerta del Sol. De este modo inician el movimiento hacia el lugar de su apoteosis, el Santuario Central de Chavín de Huántar, donde alcanzarán la inmortalidad. Como dice el *Popol-Vuh*, en versión de Asturias:

"Se elevaron en seguida por aquí, en medio de la luz; subieron de repente a los cielos. Y el uno fue el sol, el otro la luna, e iluminaron la bóveda del cielo, la faz de la tierra. Habitan en los cielos. Entonces también subieron (a los cielos) los cuatrocientos jóvenes matados por Sabio-Pez-Tierra. He aquí que éstos los acompañaron a los cielos y en ellos se volvieron estrellas".<sup>2</sup>

Al pie de los postes axiales se encuentran las dos cabezas que tienen los ojos abiertos. La cabeza en el lado de Tierra, que representa a Hunahpú, tiene rasgos masculinos. Entre éstos destacan la boca representada por un cordón curvo de forma de herraje, con dos hileras de cuatro dientes de bordes curvos. Señalamos estas características porque resaltan la naturaleza Yang de la figura, ya que en Sechín y Chavín se emplea generalmente lo rectangular como símbolo de lo femenino y lo curvo para lo masculino. En cuanto al número de dientes, en el mundo maya el 8 se asigna al joven dios del maíz. La forma de los dientes y su número es único en las representaciones de cabezas menores en la fachada.

El otro monolito, al pie del poste axial en el lado de Cielo, representaría a Ixbalamqué. A esta figura se le puede identificar como femenina y lunar, por su doble hilera de seis dientes superiores y seis inferiores, considerando que el 12 es un número lunar en muchas tradiciones. Estos dientes

<sup>1</sup> Versión de M.A. Asturias y J.M. González de Mendoza, *Popol-Vuh*. p.32

<sup>2</sup> *Op. cit.* p.87



están muy bien dibujados y son claramente rectangulares, Yin. La suma de los dientes en las dos figuras arroja 20; este número se aplica en el mundo maya al Hombre Verdadero, representado aquí por la fusión de los aspectos solar y lunar de la pareja de los Mellizos.

Tello señala que hay cuarenta y cinco monolitos menores grabados más uno sin grabar, lo que daría un total de cuarenta y seis.<sup>3</sup> Cuarenta y seis de ellos representan cabezas humanas, cuarenta con los ojos cerrados.<sup>4</sup>

En la fachada vemos veinte cabezas en el lado de Tierra, y veintidós en el lado de Cielo. Descontando aquellas con los ojos abiertos tendríamos diecinueve en un lado y veintiuno en el otro. La suma de estas dos cifras arroja 40, número que el *I Ching* asigna al hexagrama La Liberación, La Lluvia, cuya imagen reza así:

Vienen el trueno y la lluvia  
La imagen de la liberación;  
Así, el Hombre Superior disculpa  
Las faltas; y perdona las malas acciones.<sup>5</sup>

Si multiplicamos 19 por 21, obtenemos 399. Esta cifra, más la figura del infante representado en uno de los monolitos menores, daría el total de 400, el número de los jóvenes de la leyenda. La figura del infante, de marcados rasgos olmecas, tiene un brazo levantado, con la palma de la mano abierta sobre la cabeza. El otro brazo está semierguido, y la mano reposa invisible detrás de la nuca. La posición de las manos y de los pies demuestra su dirección ascensional. El brazo detrás de la cabeza forma un triángulo invertido, que en este contexto simboliza el corazón. Podríamos decir que la figura es comparable al Horus egipcio o a Kartikeya de la India, de quienes se dice nacen bajo «la dulce influencia de las Pléyades». Se trata del «Joven Eterno, hijo del Fuego, que las Pléyades aman. Es también la prefiguración del Sí Mismo y en el Taoísmo, la Flor de Oro que brota en el silencio después de la tormenta».

Este monolito que representa al infante que asciende está situado al lado del monolito mayor, que señala el solsticio de invierno. El infante de ojos cerrados tiene el rostro volteado hacia el este y marca, por su posición en la fachada, el momento del año en que las Pléyades surgen desde esta dirección. Según datos proporcionados por el astrónomo Manuel Rojas Aquije,

<sup>3</sup> En relación al número 46, Edmonson, en su brillante traducción del *Popol-Vuh*, señala que los maya-quichés vivían como agricultores de maíz, agrupados en 46 municipios alrededor de 46 centros ceremoniales. (Munro S. Edmonson, *The Book of Counsel*. p. XIV de la introducción).

<sup>4</sup> Tello, *Arqueología del Valle de Casma*. p.238

<sup>5</sup> Sri Krishna Prem, *The Yoga of the Kathopanishads*. p.138

el invierno de 1500 a.C. comenzó el 7 de julio, fecha en la cual las Pléyades salieron a la medianoche en el momento en que el sol se encontraba en el nadir. (Ver cuadros).

Como hemos visto, las cuarenta cabezas con ojos cerrados podrían referirse al hexagrama 40, La Lluvia. Siguiendo esta línea de interpretación, podríamos considerar que las dos cabezas con los ojos abiertos, una lunar y la otra solar, estarían relacionadas a los hexagramas 41 y 42, Souen, La Aminoración, y Yi, El Aumento. Estos hexagramas señalarían el paso de la era matriarcal-hortícola, en la que predomina lo lunar, a la era patriarcal-agrícola, predominantemente solar. Es decir, se trataría de «La Aminoración» de lo lunar a favor del «Aumento» de lo solar.<sup>6</sup>

Esta sugerente secuencia de hexagramas se inicia con el hexagrama 40, número de cabezas con los ojos cerrados, y se desarrolla hasta cubrir la totalidad de los monolitos menores, terminando así en el hexagrama 46. El hexagrama 43, Abrirse Paso, se referiría a la figura del infante.

Este monolito es, según Tello, «poliédrico de seis caras y su cara anterior es pentagonal». Parece, como se puede apreciar en la fotografía que presentamos, que la cara anterior del monolito, es decir la cara grabada, es hexagonal. Se trata del embrión que es Yang y surge de las profundidades abismales. Es también, por decirlo así, el nuevo cuerpo que asciende. Marca el fin del Yin. El monolito que muestra la parte inferior del cuerpo de un niño representaría el hexagrama 44. Se encuentra en el lado de Tierra, entre el sexto y el séptimo monolito mayor. Este hexagrama, La Complacencia, El Encuentro, marca el retorno del Yin, con su primera línea, la de abajo, partida (Yin) y las otras cinco enteras (Yang).

El último monolito menor grabado tiene el diseño de dos brazos cruzados horizontalmente. Se encuentra en el lado de Cielo, colocado entre el quinto y el sexto monolito mayor. Está relacionado al hexagrama 45, La Reunión, La Reconcentración, El Recogimiento.

Por último, tenemos el único monolito menor sin grabar, situado en la precisa mitad del lado de Tierra, debajo del monolito con medio cuerpo de un niño. Por su lugar en la fachada y su contenido simbólico creemos que se trata de la piedra que los constructores desecharon y que será, dentro del simbolismo constructivo, la piedra cimera. Dentro de la secuencia de hexagramas, le corresponde el hexagrama 46, Empujar Hacia Arriba. La Imagen del hexagrama dice:

<sup>6</sup> Es interesante señalar que los números 40, 41 y 42 son importantes en la distribución del sistema de riego y de alineamiento de santuarios (ceques) que rodean el Cuzco. (R.T. Zuidema, «El calendario inca». En: Anthony F. Aveni, *Astronomía en la América Antigua*. pp. 280-285).







En medio de la tierra  
crece el Madero  
La imagen de Empujar Hacia Arriba  
Así el Hombre Superior,  
en una actitud abnegada,  
acumula pequeñas cosas  
con el fin de alcanzar  
metas altas y grandes.

Cabe destacar en esta secuencia de los monolitos menores el ritmo alternante, que oscila de un lado a otro de la fachada. El número 40, conformado por la suma de 19 cabezas con ojos cerrados en un lado y 21 en el otro, es seguido por los héroes solar y lunar ubicados al pie de los postes axiales a cada lado de la portada. Este ir y venir continúa hasta el hexagrama 46, la piedra cimera, que se encuentra en el mismo centro del lado de Tierra y que es la piedra sin grabar, la simplicidad primordial.





*Lámina XCIX: Bajo relieve en adobe. El pez como nahual de los mellizos, héroes del maíz. Museo de Sitio, Sechín.*



# Capítulo

---

## XXI





*Lámina C: Foto reciente de la constelación de las Pléyades.*

## LAS PLÉYADES

Dentro del hemisferio sur, las Pléyades están íntimamente relacionadas con las faenas agrícolas, especialmente con el cultivo del maíz. Esta constelación desaparece de vista al final de abril y no regresa sino a mediados de junio. Los chimú de la costa norte del Perú medían el año con la primera aparición de las Pléyades. Según su brillantez se podía prever la bondad de la cosecha y pronosticar el clima.

La persistencia de la importancia de las Pléyades hasta la época de los incas refuerza la impresión de que esta veneración a la constelación puede haber sido heredada del período Chavín y de las culturas del formativo temprano, de las cuales Sechín es un importante exponente.

Guiliano Romano en su trabajo "Orientaciones astronómicas en Chavín de Huántar y Cerro Sechín" llega a esta misma conclusión hipotética: el conocimiento astronómico de los Incas fue heredado de las culturas iniciales de la época formativa en los Andes. Según Romano, en Chavín de Huántar el eje del Atrio del Lanzón está dirigido de la parte del templo viejo hacia el ocaso de las Pléyades ( $13^{\circ}.4$ ) con un error de declinación de  $1^{\circ}.4$ . Sus estudios en Chavín comprenden los alineamientos de las Pléyades, el Sol en el solsticio invernal y la Luna en algunas de sus estaciones.

En Sechín, el astrónomo señala que sus mediciones de la orientación de los cuatro lados del templo son muy similares a las obtenidas por Gary Urton y A. F. Aveni en 1983. Romano sugiere dos hipótesis:

1) La dirección del alineamiento de la fachada está cerca de la del ocaso del Sol cuando pasa por el cenit del lugar.

2) Una orientación a los puntos del ocaso del Sol en los equinoccios. Ésta supone una orientación en los puntos cardinales. El único otro ejemplo en América del Sur es el monumento de Cahuachi, capital de los Nazca. Esta orientación es muy frecuente, por el contrario, en Centroamérica y ejemplos significativos se encuentran en Monte Albán, Copán, Chichen Itzá y muchos otros lugares.

No podemos dejar de mencionar la fiesta inca de las Pléyades: el Qoyllur-Riti o Estrella de la Nieve. Esta ceremonia ha sido estudiada en profundidad por Robert Randall, fallecido recientemente. La fiesta del Qoyllur-Riti es un ritual de regeneración y renacimiento. Es significativo que el lugar donde se realiza el ritual esté situado exactamente al este del Cuzco. Randall señala que, conociendo la habilidad de los incas para trazar líneas rectas



(ceques) a través de distancias extremadamente largas, esta ubicación parece ser más que una coincidencia<sup>1</sup>. Como afirma Zuidema, «el este y el oeste se relacionan respectivamente con nacimiento y crecimiento y con decrecimiento y muerte».<sup>2</sup>

Por diversas fuentes sabemos que los Mayas consideraban a las Pléyades el lugar de origen de los hombres y, asimismo, el lugar adonde las almas retornan al morir. Según el informante maya Hunbatz-Men, «cuando las Pléyades se posan en el zenit de la tierra es cuando empieza la vida en este planeta...»<sup>3</sup>. Hunbatz-Men vincula la ceremonia del fuego nuevo, que se celebraba ritualísticamente cada 52 años, a las Pléyades o Tzek'eb (Siete Cascabeles). Sobre la pirámide de K'ulkukan en Yucatán, en los dos equinoccios se puede ver siete manchas triangulares al descender el sol sobre el poniente. Siete son las estrellas principales de las Pléyades, aunque sólo seis son visibles a simple vista actualmente. Probablemente los mayas, por su costumbre de observar el cielo, percibían las siete.

Es importante señalar que las Pléyades constituyen un gran conglomerado de estrellas. A diferencia de otras constelaciones, todas sus estrellas están ubicadas a una misma profundidad o distancia de la Tierra. Según algunos astrónomos, nuestro Sol pertenece al sistema de soles de las Pléyades, que giran alrededor de la estrella principal, Alcyon. Nuestro Sol ocuparía la séptima órbita de este sistema. Para los mayas el número 7 está vinculado estrechamente a las Pléyades. El 7 es asimismo un número solar. En el *Popol-Vuh*, Hunahpú, el héroe solar, conduce a los cuatrocientos jóvenes de la leyenda hacia las Pléyades.

Anthony F. Aveni ha destacado la importancia de las Pléyades en relación a Teotihuacán, en México:

Las Pléyades tenían salida heliaca el mismo día en que ocurría el primero de los dos tránsitos del sol por el zenit, un día de gran importancia para marcar las estaciones. La aparición de las Pléyades pudo haber servido para anunciar el comienzo de este importante día cuando el sol de mediodía no proyecta sombras... La importancia central de las Pléyades en el saber astronómico de Mesoamérica (las ubica) como candidato principal para la motivación astronómica presente en la orientación de Teotihuacán.

<sup>1</sup> Randall, *Qoyllur-Riti, An Inca Fiesta of the Pleyades*. En: *Boletín del Instituto Francés de Etimología Andina*. # 11, 1982.

<sup>2</sup> Tom Zuidema, *Las Pléyades y la organización política andina*.

<sup>3</sup> Hunbatz-Men.

(ceques) a través de distancias extremadamente largas, esta ubicación parece ser más que una coincidencia<sup>1</sup>. Como afirma Zuidema, «el este y el oeste se relacionan respectivamente con nacimiento y crecimiento y con decrecimiento y muerte».<sup>2</sup>

Por diversas fuentes sabemos que los Mayas consideraban a las Pléyades el lugar de origen de los hombres y, asimismo, el lugar adonde las almas retornan al morir. Según el informante maya Hunbatz-Men, «cuando las Pléyades se posan en el zenit de la tierra es cuando empieza la vida en este planeta...»<sup>3</sup>. Hunbatz-Men vincula la ceremonia del fuego nuevo, que se celebraba ritualísticamente cada 52 años, a las Pléyades o Tzek'eb (Siete Cascabeles). Sobre la pirámide de K'ulkukan en Yucatán, en los dos equinoccios se puede ver siete manchas triangulares al descender el sol sobre el poniente. Siete son las estrellas principales de las Pléyades, aunque sólo seis son visibles a simple vista actualmente. Probablemente los mayas, por su costumbre de observar el cielo, percibían las siete.

Es importante señalar que las Pléyades constituyen un gran conglomerado de estrellas. A diferencia de otras constelaciones, todas sus estrellas están ubicadas a una misma profundidad o distancia de la Tierra. Según algunos astrónomos, nuestro Sol pertenece al sistema de soles de las Pléyades, que giran alrededor de la estrella principal, Alcyon. Nuestro Sol ocuparía la séptima órbita de este sistema. Para los mayas el número 7 está vinculado estrechamente a las Pléyades. El 7 es asimismo un número solar. En el *Popol-Vuh*, Hunahpú, el héroe solar, conduce a los cuatrocientos jóvenes de la leyenda hacia las Pléyades.

Anthony F. Aveni ha destacado la importancia de las Pléyades en relación a Teotihuacán, en México:

Las Pléyades tenían salida heliaca el mismo día en que ocurría el primero de los dos tránsitos del sol por el zenit, un día de gran importancia para marcar las estaciones. La aparición de las Pléyades pudo haber servido para anunciar el comienzo de este importante día cuando el sol de mediodía no proyecta sombras... La importancia central de las Pléyades en el saber astronómico de Mesoamérica (las ubica) como candidato principal para la motivación astronómica presente en la orientación de Teotihuacán.

<sup>1</sup> Randall, *Qoyllur-Riti, An Inca Fiesta of the Pleyades*. En: *Boletín del Instituto Francés de Etimología Andina*. # 11, 1982.

<sup>2</sup> Tom Zuidema, *Las Pléyades y la organización política andina*.

<sup>3</sup> Hunbatz-Men.





*Lámina CI: Una cabeza menor vecina a la esquina Oeste de la fachada de Sechín. Se trata de un de los jóvenes muertos por el gigante, Zipacná. Tello señala que esta cabeza tenía un tono violáceo o azulado. Foto Fernando Llosa.*

La relación evidente entre la leyenda de los cuatrocientos jóvenes, que son las Pléyades, y la fachada de Sechín, nos llevó a considerar en mayor profundidad todos los datos de Tello sobre las cabezas menores de la fachada. Éstas, en su gran mayoría, miran hacia la portada. Es decir, las del lado oeste miran hacia el este, y viceversa.

En los extremos referidos a la primavera (este) y al otoño (oeste), hay varias cabezas con posiciones diferentes a la mayoría. Tello, con su habitual minuciosidad descriptiva, señala que en el lado de primavera hay tres que miran en dirección contraria, una que mira hacia el frente y otra hacia abajo. En el lado de otoño hay dos que miran hacia el lado contrario.<sup>5</sup>

En cuanto a la única cabeza en la fachada que mira hacia abajo, afirma Tello que esta posición no podría haberse ocasionado por el derrumbe, ya que resulta evidente que tal variación fue intencional<sup>6</sup> (ver cuadro del plano de la fachada).

A partir de estos datos y según nuestra hipótesis de que estos monolitos representaban a las Pléyades surgió la necesidad de hacer averiguaciones astronómicas acerca de esta constelación. Hemos recibido respuesta positiva por parte de la Asociación Peruana de Astronomía, por medio de su presidente, Javier Ramírez, así como información concreta proporcionada por el miembro de esta asociación señor Manuel Rojas Aquije que conferiría sentido a estas posiciones inusuales de las cabezas menores. Según sus datos, estos monolitos menores podrían representar eventos astronómicos precisos, relacionados, en su mayor parte, a las Pléyades. Los datos señalados se refieren al estado del cielo en el año 1800 a.C. Las fechas que señalan los movimientos de las Pléyades son aproximaciones.

### Lado Este

El monolito mayor que ocupa la esquina este representaría el inicio de la primavera (8 de octubre). A su lado, el primer monolito menor que mira hacia el este se refiere entonces al momento del año en que el Sol y las Pléyades se encuentran en extremos opuestos del cielo (14 de octubre), de manera que las Pléyades salen por el este cuando el Sol se está ocultando.

En el recorrido de la fachada del este al oeste nos encontramos con la segunda cabeza menor en posición singular. Esta cabeza mira hacia abajo, y representa el momento de la primavera en el que la hora de salida de las Pléyades empieza a variar, de tal forma que a inicios de la estación salen a las seis de la tarde y a fines de la primavera al mediodía del día siguiente. En este período ocurre la primera salida de las Pléyades a la medianoche.

<sup>5</sup> Tello. *Arqueología del Valle de Casma*. pag. 238.

<sup>6</sup> *op. cit.* pag. 173.



El tercer monolito menor que nos compete es la segunda cabeza que mira al este. Simboliza el segundo momento del año en que las Pléyades salen a medianoche (mediados de noviembre).

Entre los monolitos mayores en tercer y cuarto lugar se encuentra el monolito menor con cabeza que mira hacia el frente, señalando el momento en que las Pléyades salen a mediodía y se ocultan a medianoche (5 de enero).

La tercera cabeza que mira en dirección opuesta a la mayoría se encuentra entre el quinto y el sexto monolito mayor. Marca la culminación de las Pléyades, es decir, cuando alcanzan su máxima altura en el cielo en el momento en el que el sol se oculta. Esto ocurría el 6 de enero, siendo así el último incidente importante de las Pléyades en primavera. En el año 1800 a.C., como se puede apreciar en el cuadro, el solsticio de verano tuvo lugar el 7 de enero.

### Lado Oeste

En el lado oeste de la fachada hay dos cabezas que miran en dirección opuesta a las demás, es decir, miran hacia el oeste. Siguiendo una ruta desde la esquina oeste hacia el centro, la primera de estas cabezas se encuentra entre el segundo y el tercer monolito mayor. Significaría el momento de salida y ocultación heliaca de las Pléyades, esto es, cuando salen y se ocultan junto con el sol (10-12 de abril). Este monolito está situado en el sector de la fachada correspondiente al otoño.

La segunda cabeza del lado oeste, como hemos visto en el capítulo sobre la ley de octavas y la fachada de Sechín, está vinculada a la idea del retorno. Está ubicada entre el quinto y el sexto monolito mayor, y marca el momento del año en que las Pléyades salen al mediodía. Esto ocurre entre fines de mayo y principios de julio.

En el *Popol-Vuh* la primera desaparición de las Pléyades en el ocaso corresponde, según Dennis Tedlock, a la derrota y muerte de los cuatrocientos jóvenes por Zipacná.<sup>7</sup> Señalamos que la segunda cabeza que mira hacia el oeste se encuentra justo debajo del monolito menor que, según Manuel Rojas Aquije, marcaría el punto en que el Sol llega a su extremo norte en su movimiento por el horizonte. Este monolito, que tiene grabados dos brazos cruzados, es importante ya que, según Shultze-Jena, los extremos del calendario adivinatorio sagrado maya de 260 días estaban marcados por miembros del cuerpo humano.<sup>8</sup> El otro extremo de este

<sup>7</sup> Tedlock, Dennis. *Popol Vuh*. p. 342-3.

<sup>8</sup> Peter T. Furst: "Schultze-Jena y el Popol-Vuh". *Nuevas Perspectivas sobre el Popol-Vuh*, M. Carmack y Morales Santos. pp. 66-67.

calendario estaría marcado por el monolito menor del lado este de la fachada, que tiene grabada la parte inferior del cuerpo de un niño.

### DATOS ASTRONÓMICOS PARA EL SOL Y LAS PLÉYADES CON CORRECCIÓN EQUINOCCIAL (1800 a.C.)

#### PARA EL SOL:

SOLSTICIO Y EQUINOCCIO	ACIMUT SOL ORTO	ACIMUT SOL OCASO	HORA ORTO	HORA OCASO
07 ENERO (S)	114.29°	245.53°	06:02	18:44
06 ABRIL (E)	90.02°	270.00°	06:16	18:23
07 JULIO (S)	65.69°	294.01°	06:24	17:55
08 OCTUBRE (E)	89.88°	269.57°	06:09	18:14

#### PARA LAS PLÉYADES:

SOLSTICIO Y EQUINOCCIO	ACIMUT ORTO	ACIMUT OCASO	ORTO SALIDA	OCASO OCULT.	ASCENSIÓN RECTA	DECLINACIÓN
07 ENERO (S)	77.15°	282.85°	12:18	00:03	00:02:15	+12°40'30"
06 ABRIL (E)	77.15°	282.69°	06:28	18:13	00:02:16	+12°40'39"
07 JULIO (S)	77.16°	282.70°	00:26	12:11	00:02:17	+12°40'36"
08 OCT. (E)	76.97°	282.68°	18:21	06:06	00:02:17	+12°40'39"

(S) Solsticio  
(E) Equinoccio



## VOCABULARIO

**ACIMUT:** Ángulo de referencia usado en la ubicación de un astro que se mide desde el **norte hacia el este**.

**ASCENSIÓN RECTA:** Sistema de referencia medido sobre un círculo máximo que contiene a los polos, desde el Ecuador hasta el astro. Se considera (+) cuando el astro se encuentra en el hemisferio norte celeste y (-) si se halla en el hemisferio sur celeste. Se mide de  $0^{\circ}$  a  $24^{\circ}$ .

**DECLINACIÓN:** Sistema de referencia medido sobre el Ecuador, desde el punto vernal y hacia el este hasta el círculo máximo que pasa por el astro. Se mide de  $0^{\circ}$  a  $24^{\circ}$ .

**OCASO:** Ocultamiento de un astro detrás del horizonte.

**ORTO:** Salida de un astro que cubre el horizonte.

## ABREVIATURAS USADAS

AC	-	Acimut.
A.R.	-	Ascensión Recta.
DEC	-	Declinación.
EQUIN-		Equinoccio.
SOLS	-	Solsticio.

## COORDENADAS DEL TEMPLO DE SECHÍN

NOTA: Se han tomado como coordenadas del Templo de Sechín las siguientes:

09° 23' 00" latitud sur  
78° 12' 30" latitud oeste  
102.1 m.s.n.m.

**PASO DEL SOL POR EL CENIT PARA SECHÍN  
(AÑOS 1800 - 1500 a.C.)**

1500 a.C.:  
09 MARZO (12:27 horas) / 30 OCTUBRE (12:03 p.m.)

1800 a.C.:  
12 MARZO (12:27 horas) / 02 NOVIEMBRE (12:04 p.m.).

**SALIDA HELÍACA PARA LAS PLÉYADES  
(AÑOS 1899 - 1500 a.C.)  
SOL Y PLÉYADES SALEN JUNTOS POR EL ESTE**

1500 a.C.:  
14 ABRIL (06:16 horas)

1800 a.C.:  
13 ABRIL (06:16 horas)

**OCULTACIÓN HELÍACA PARA LAS PLÉYADES  
(AÑOS 1500 - 1800 a.C.)  
SOL Y PLÉYADES SE OCULTAN JUNTOS POR EL OESTE**

1500 a.C.:  
12 ABRIL (18:12 horas)

1800 a.C.:  
10 ABRIL (18:15 horas)

**SALIDA OPUESTA SOL - PLÉYADES  
(AÑOS 1500 - 1800 a.C.)  
EN LA MAÑANA:  
EL SOL SALE - LAS PLÉYADES SE OCULTAN.  
EN LA TARDE:  
EL SOL SE OCULTA - LAS PLÉYADES SALEN.**

1500 a.C.:  
14 OCTUBRE (06:03 horas)

1800 a.C.:  
14 OCTUBRE (06:05 horas)



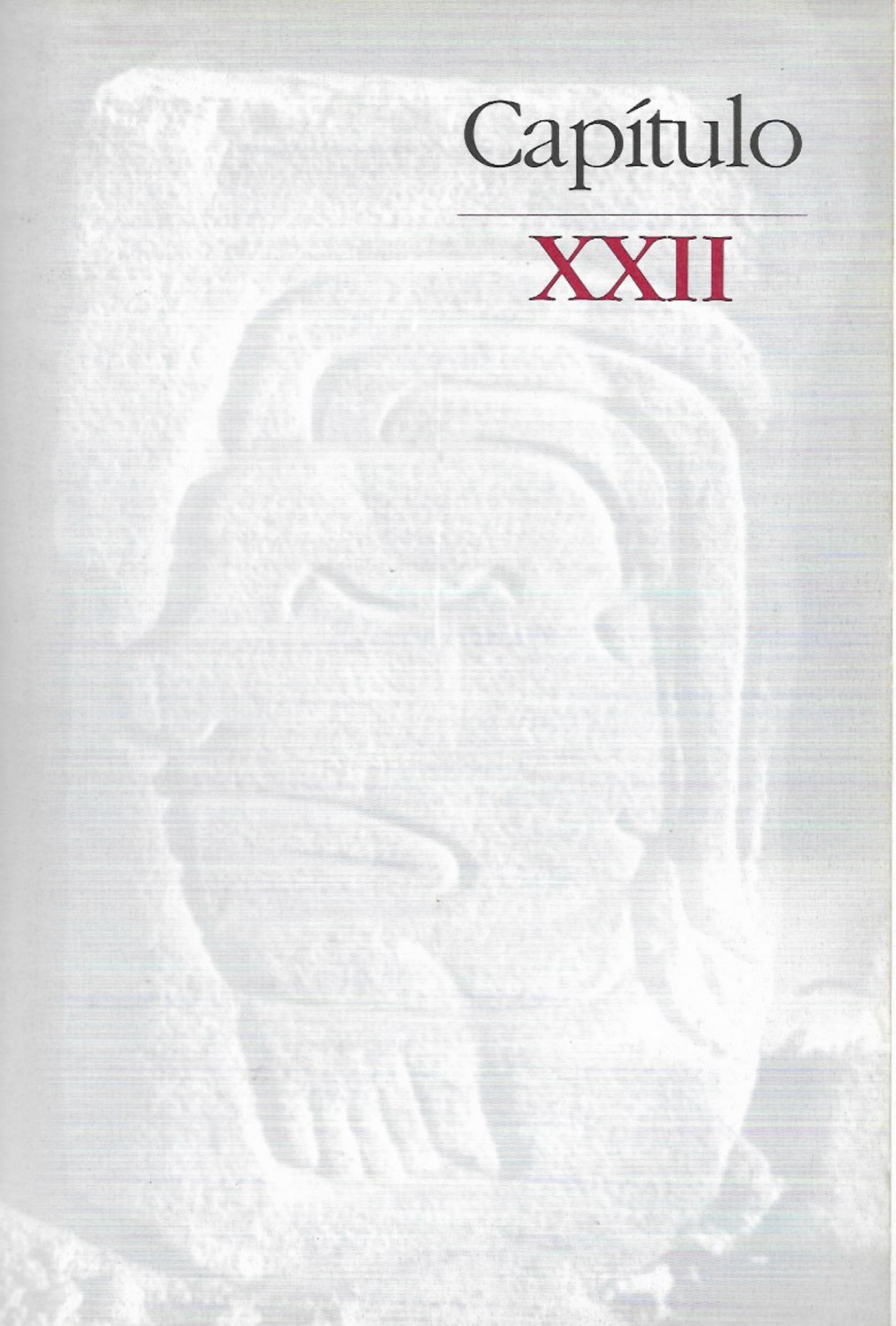




# Capítulo

---

## XXII









## LA LEY DE OCTAVAS Y LA FACHADA DE SECHÍN

**E**l musicólogo Herbert Whone, en su artículo «La música, camino de retorno»<sup>1</sup>, hace una síntesis de los conceptos que desarrolló con mayor amplitud en su libro *La Faz Oculta de la Música*.

Al referirse al simbolismo y a la naturaleza de la escala de siete notas, Whone atribuye el siguiente origen a los nombres de las notas de la escala:

DO	-	<u>D</u> ominus
RE	-	<u>R</u> egina Coelis: Reina de los Cielos. (El mundo lunar)
MI	-	<u>M</u> icrocosmos (el pequeño mundo del hombre sobre la tierra)
FA	-	<u>F</u> ata (el destino o la red planetaria)
SOL	-	el <u>S</u> ol de nuestro sistema
LA	-	Vía <u>L</u> áctea
SI	-	<u>S</u> ideria (el mundo estelar)

Whone, al referirse al sentido redentor de la música, señala el lugar del verdadero trabajo espiritual del hombre dentro de la escala descendente (Do - Si - La - Sol - Fa - Mi - Re). Afirma que el pequeño mundo del hombre sobre la tierra corresponde a la nota Mi, situada entre las notas Fa y Re. El hombre, con su desequilibrio y desarmonía, con su ser incompleto, bloquea el paso de la luz del rayo descendente que emana de lo alto.

La Ley de las Octavas o Ley de Siete puede comprenderse de la siguiente manera:

Todo proceso que llega a completarse debe sin excepción tener siete fases discretas. Construyéndolas como una serie ascendente o descendente de siete notas o tonos, la frecuencia de las vibraciones debe desarrollarse irregularmente, con dos desviaciones predecibles (precisamente donde faltan los semitonos entre Mi-Fa y Si-Do en la... escala Mayor moderna...<sup>2</sup>

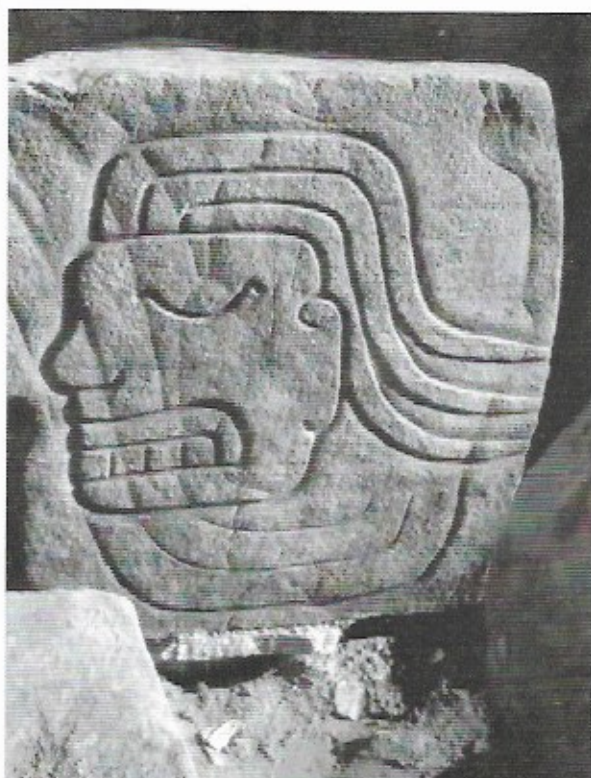
<sup>1</sup> Parábola. «*Music, Sound, Silence*». Vol. V N° 2.

<sup>2</sup> James Moore. *Gurdjieff, Anatomy of a Myth*. p.45





*Lámina CIV: Dibujo de uno de los relieves del Juego de Pelota de Chichén Itzá, Yucatán. Dibujo: Fondo de Cultura Económica. Mejico. Muestra cuatro jugadores, uno arrodillado, decapitado, con seis serpientes y una planta de calabaza en el lugar de la cabeza. Los serpientes y la planta conforman una octava de energía que reemplaza las funciones mentales ordinarias.*



*Lámina CV: Monolito menor; fachada Sechín. Nota DO de la escala ascendente del desarrollo espiritual del hombre dentro de la escala cósmica descendente. Foto Archivo J. C. Tello MNAA.*

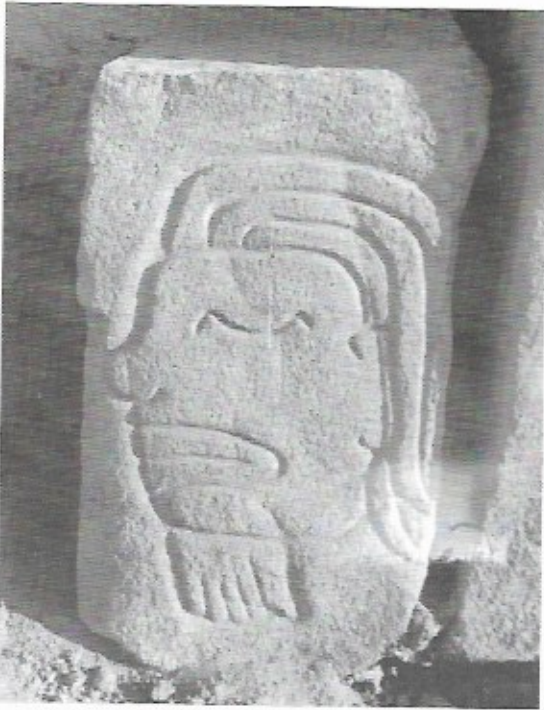


*Lámina CVI: Monolito. Nota RE de la misma escala. Foto Archivo J. C. Tello MNAA.*





*Lámina CVII: Brazos cruzados. Nota Sol de la misma escala. Foto Archivo J. C. Tello MNA.*



*Lámina CVIII: Nota MI de la misma escala. Foto Archivo J. C. Tello MNA.*



*Lámina CIX: Nota FA de la misma escala. Foto Archivo J. C. Tello MNA.*



Esto explicaría, según James Moore, la ausencia de líneas rectas en la naturaleza, el acostumbrado aflojamiento del esfuerzo humano, el alejamiento de las empresas de su objetivo original, la transición del Sermón de la Montaña a la Inquisición Española. La idea tradicional de la aplicación de las notas musicales a los diferentes niveles dentro de una concepción cosmológica, que Herbert Whone aplica a sus estudios musicales, ha sido recibida por él, indudablemente, de la cosmología que Gurdjieff trajo recientemente a Occidente. Whone afirma que en el intervalo entre Fa y Mi de la escala descendente se encuentra la posibilidad del hombre. En este intervalo, el hombre crea su propia escala ascendente sobre la base de su esfuerzo en contra de las fuerzas condicionantes de los planetas. Es aquí que el hombre, sometido al juego de las fuerzas contrarias, dinámicas y complementarias, responde a los vaivenes tanto de la fuerza de la gravedad como de su aspiración hacia lo alto.

Hemos encontrado que la fachada de Sechín, expresión de toda una cosmología, puede dividirse en tres octavas: la del Cielo, la de la Tierra y una octava intermedia. Esta octava central se refiere al hombre verdadero en su rol de mediador entre las fuerzas terrestres y celestes. Hemos encontrado figuras significativas en los monolitos menores que ocupan los espacios entre los veintidós monolitos mayores, especialmente en aquellos situados en los lugares que corresponderían en cada octava a los intervalos. Por ejemplo, en el intervalo entre las notas descendentes de Do y Si de la Octava del Hombre, se encuentra la figura ascensional de un infante, semejante en sus rasgos físicos a los 'baby-face' olmecas. Esta figura, equivalente al Horus egipcio, representa la creación de un segundo cuerpo, un cuerpo astral, producto de la transformación de la energía o la libido.

Whone, al interpretar el sentido del nombre de las notas, se refiere al lugar del hombre y a su posible desarrollo espiritual dentro del marco de la octava descendente. Por esta razón hemos tratado de aplicar su idea, como instrumento de investigación y de interpretación iconográfica, a la parte derecha de la fachada de Sechín, que correspondería a la octava descendente del Cielo.

Entre los monolitos mayores que hemos designado Fa y Mi hay tres monolitos menores con grabados muy sugestivos. Comenzando de abajo hacia arriba, el primero muestra una cabeza humana cuya barbilla es una mano abierta. El segundo presenta una cabeza que mira en dirección contraria a todos los demás de este lado de la fachada, es decir, que está dirigida hacia la esquina donde se origina la Octava del Cielo. El tercer monolito de este conjunto tiene grabados dos brazos cruzados horizontalmente desde los codos, marcando las dos direcciones contrarias que simbolizan la reunión de las dos naturalezas del hombre en equilibrio





*Lámina CX: Nota SI de la misma escala. Foto Archivo J. C. Tello MNA.*



*Lámina CXI: Nota IA de la misma escala. Foto Archivo J. C. Tello MNA.*



dinámico. Este monolito es uno de los pocos entre los menores que no representan cabezas humanas.

El primer monolito alude dentro de la simbología de la fachada a la cifra mística 5, el símbolo del joven dios del maíz. La mano en la barbilla representa el trabajo humano y su poder de transformación.

El segundo monolito apunta a la idea del retorno. Curiosamente, este monolito, por su posición en la fachada, marca un punto astronómico de declinación de las Pléyades en el año. Para los mayas, a los cuales está vinculado este templo, las Pléyades son el lugar del origen al que retornan las almas al morir.

El tercero, el de los brazos cruzados, está referido a la reunión de las dos naturalezas del hombre, una descendente que sigue el movimiento creativo de la vida y otra ascendente, que aspira al retorno, a la esencia primordial.

Whone se refiere, como hemos visto, a una escala ascendente basada en el esfuerzo del hombre. Esto nos condujo a considerar los cuatro monolitos menores entre los mayores que representan las notas Mi, Re, Sol y Fa en la octava descendente del Cielo. Con los tres que hemos estudiado anteriormente se completa una posible escala ascendente compuesta por los siete monolitos menores entre las notas Sol y Re.

Dos monolitos se encuentran entre las notas Mi y Re. El primero tiene grabadas dos cabezas sobrepuestas, una de las cuales está cabeza abajo. Esto indica la caída del hombre hacia el lugar límite donde puede comenzar la transformación o el cambio. En el mundo precolombino la cabeza representa el grano de maíz. En este caso, es la semilla como potencialidad que debe caer para morir y dar lugar al proceso de germinación.

Encima de este monolito se encuentra otro cuya principal particularidad es que tiene, en lugar de mandíbula, tres bandas o haces de energía que bajan hacia atrás en un movimiento retráctil. Esta figura simbolizaría el deterioro de la voluntad y de las facultades psíquicas del hombre. Recordemos que el monolito que lo sigue en la secuencia de esta pequeña octava ascendente es el que lleva, en vez de la mandíbula, una mano.

Veamos ahora los dos monolitos menores que están entre las notas Sol y Fa. El de abajo tiene incisa una cabeza semejante a las de los demás monolitos menores, pero con una vasija sobrepuesta a su perfil y con el gollete a la altura de la frente. Este gollete tiene la forma del bonete negro de la grulla real. El ojo de la figura tiene diseñado el penacho solar de esta ave zancuda, cuyos hábitos respiratorios y sociales la ligan a prácticas alquímicas de gran antigüedad. Ésta no es la única alusión a la grulla real en el edificio de Sechín. En efecto, en una pared lateral existe otra piedra que muestra la cabeza de un joven coronado con el bonete y penacho de esta ave oriunda de Asia y África.

El otro monolito menor entre Sol y Fa representa, como casi todos los monolitos menores de la fachada, una cabeza humana con los ojos cerrados. Lo más notorio y particular en él es la boca, similar en su forma al del jeroglifo egipcio 'sa', símbolo del don de la vida y de su protección. Hay que remarcar también el hecho de que esta cabeza tiene claramente diseñada una hendidura circular en el centro de la tapa del cráneo, lugar de la fontanela o apertura superior de la cabeza, lo que señala el paso de la influencia que proviene del Sol. Este conjunto de dos monolitos es vecino al monolito mayor que corresponde a la nota Sol de la octava descendente.

Resumiendo, podemos decir que entre los monolitos mayores de la escala descendente que representan las notas Sol, Fa, Mi y Re se puede apreciar una escala ascendente formada por siete pequeños monolitos. Esta escala ascendente interna se inicia con el monolito que presenta dos cabezas sobrepuestas y termina en el último monolito menor que acabamos de describir. El Fa de esta pequeña escala ascendente estaría representado por el monolito menor que apunta hacia la esquina de Cielo, simbolizando, como hemos visto ya, la idea del retorno al origen estelar.



Lámina CXII: Friso de los músicos. Chavin de Huantar. En el frontis del templo principal de Chavin de Huantar hay dos columnas de granito claro y oscuro sobre las cuales había dos frisos en relieve con 8 aves cada uno. Un friso «yang» dedicado a la música y otro, «yin» dedicado a los ritos. El primero se ha conservado en dos partes y del segundo sólo quedan fragmentos que permiten reconocer los diseños predominantemente rectangulares «yin» de la pieza. Aquí se ve en frotado dos de los músicos y el ave-jefe. Siete forman tres parejas de aves semejantes entre sí y un ave al final, diferente. Hace referencia a la escala musical diatónica de ocho tonos y a la escala pentatónica. Foto del frotado original tomado por Jaime León.



# Capítulo

---

## XXIII



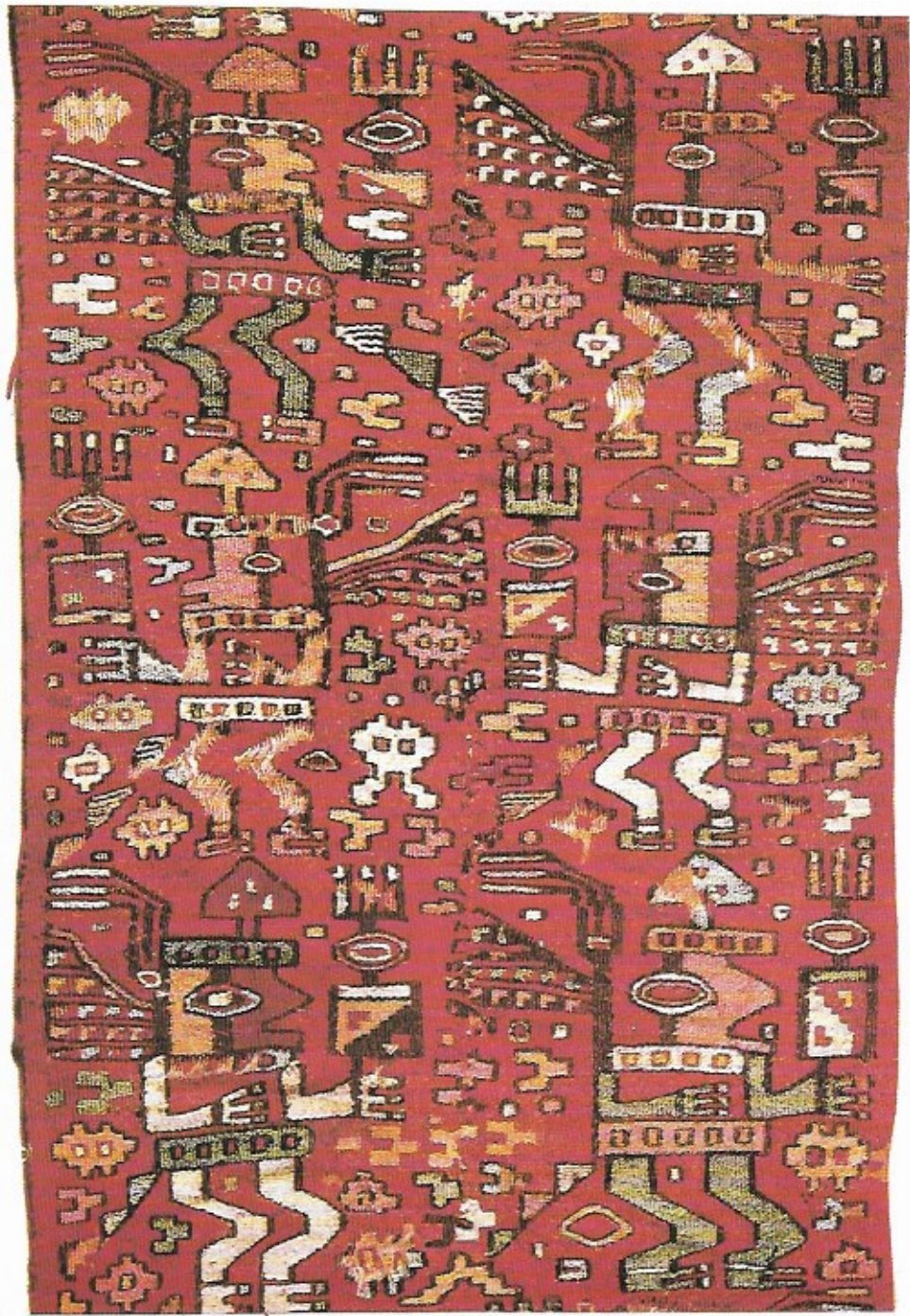


Lámina CXIII: Fragmento de tela Nazca - Huari. La tela completa tiene dos caras con 16 figuras de hombres alados en cada una. En total, 32 figuras. Las figuras antropomorfas tienen cetros o símbolos relacionados geométrica y figurativamente a la idea de los tres mundos o pisos. La parte inferior del cetro es un rectángulo que expresa básicamente la dualidad, ya sea con el color o diseños contrapuestos. Al medio, un diseño circular u ovalado muestra tres círculos concéntricos. La parte alta del cetro es un candelabro o tridente. Las figuras tienen rostros cuadrados bi-color con perfil y banda ornitomorfa. Llevan alas con diseños de escuadras, manos con tres dedos y pies con dos. Detrás de la cabeza surge un adorno de tres bandas. Las figuras están rodeadas por diversos símbolos entre los que predominan cruces dobles octagonales. Metropolitan Museum of Art, NYC



## LOS TRES MUNDOS O TRES PACHAS

**E**l monumento de Sechín es un universo completo en sí mismo que expresa la cosmología básica de la era del maíz. En términos andinos, se trata de un 'pacha'. El concepto de 'pacha' tiene, entre sus diversas acepciones en el mundo quechua, las de tiempo, suelo y lugar. Como hemos visto, la fachada de Sechín es un calendario para la era del maíz en los andes. Es aquí donde se formulan las bases, el fundamento, del nuevo desarrollo andino. Es un monumento horizontal, plano, cuadrado. Visto de frente, a cierta distancia, da la impresión de ser el pedestal de una escultura o una figura mayor invisible al ojo. Dentro de la clasificación de los mundos, representa el Hurin Pacha o Mundo de Abajo. Antecede en varios siglos y prepara la construcción e instauración del Santuario Central, Chavín de Huántar. En Chavín se erigirá el poste axial definitivo de la era: el lanzón monolítico. Éste será levantado en memoria del Hombre Universal o 'Polo de la Era', quien realiza a plenitud la conexión entre el Cielo y la Tierra.

En Sechín el Hombre Verdadero, que pertenece enteramente al mundo de la manifestación, confronta en su nivel la oposición y complementariedad de las fuerzas contrarias del Cielo y de la Tierra, del Yin y del Yang. El poste axial, representado por los dos monolitos que enmarcan las escaleras dobles, se presenta dividido, flanqueando al monolito o gnomon central. Este monolito mira hacia las escaleras dobles por donde, según la enseñanza tradicional, asciende y desciende el Dragón de la Sabiduría.

Como acabamos de decir, el recinto de Sechín precede en el tiempo al Santuario de Chavín de Huántar. Sin embargo, Chavín, jerárquicamente superior, lo antecede, al representar la trascendencia, la plenitud y la verticalidad. Chavín simboliza el Mundo del Medio y del Centro, el Kay Pacha, donde tiempo y eternidad pueden fusionarse en el mundo del presente.

El Hanan Pacha, o Mundo de Arriba, está representado por el desarrollo de las culturas de la zona Paracas-Nazca. Iconográficamente, lo simbolizan las imágenes del tridente o candelabro de la Bahía de Paracas. La continuidad entre las expresiones artísticas de la cultura Chavín y la cultura Nazca-Paracas ha sido profusamente estudiada.

Las últimas investigaciones arqueológicas en la capital Nazca de Cahuachi, emprendidas por la Misión Italiana, muestran en los estratos



*Lámina CXIV: Candelabro de la Bahía de Paracas, Cultura Nazca. En el lado derecho, perfil de figura del murciélago celeste que inicia al héroe del maíz. (Popol-Vuh). Foto Fernando Llosa.*



*Lámina CXV: Murciélago: ceramio Mochica inicial. Cortesía W. Pelloni.*

*Lámina CXVI: El Lanzón Monolítico, polo de la era que realiza efectivamente la unión del cielo y la tierra en el Kay Pacha o Mundo del Medio. Templo de Chavín de Huantar. Foto Fernando La Rosa.*









*Lámina CXVII: Lanzón cabeza-abajo. Foto tomada desde un ángulo inusual. Muestra la esposa de Principal Guacamayo, gigante de la leyenda del Popol-Vuh, cuyo apelativo era «la que se torna invisible» (versión del Popol-Vuh de M. A. Asturias y J. M. de González de Mendoza), Claude Levi Strauss fue el primero en señalar esta afición por las imágenes que tienen sentido en más de una dirección en el arte Chavín, Olmeca y Hopewell de América del Norte. Foto Michael Donner.*





*Lámina CXVII: Lanzón cabeza-abajo. Foto tomada desde un ángulo inusual. Muestra la esposa de Principal Guacamayo, gigante de la leyenda del Popol-Vuh, cuyo apelativo era «la que se torna invisible» (versión del Popol-Vuh de M. A. Asturias y J. M. de González de Mendoza), Claude Levi Strauss fue el primero en señalar esta afición por las imágenes que tienen sentido en más de una dirección en el arte Chavín, Olmeca y Hopewell de América del Norte. Foto Michael Donner.*

más profundos la presencia de cerámica Ocucaje-Paracas y el empleo de adobes cónicos, tal como en el interior del templo de Sechín. Esta influencia se prolonga hasta la textilera Nazca-Huari, que trata muchas veces temas vinculados al mito de los Mellizos, héroes del maíz.

A pesar de ser muy particulares y diferentes entre sí las expresiones escultóricas en los recintos de Sechín y Chavín, Lathrap ha señalado las correspondencias en el tratamiento de una serie de rasgos en los ojos, los pies, las bocas felínicas y otros. Quizás la figura que expresa gráficamente con mayor claridad la conexión esencial entre ambos recintos está grabada en la galería de las Vigas Ornamentales en Chavín y muestra un pez con rostro y boca de jaguar. Se dirige hacia el centro y lleva sobre el vientre y el lomo dos cruces simbólicas: atrás la cruz cuadrada simple y hacia adelante la cruz octogonal. La cruz simple es atribuible al recinto cuadrangular de Sechín, y la cruz octogonal es símbolo del centro y de los tres pachas. Este diseño geométrico, formado por las galerías subterráneas, enmarca el lanzón monolítico de Chavín de Huántar. El pez es nual de los Mellizos héroes del maíz, quienes aquí se dirigen al lugar de su apoteosis, en el centro del Kay Pacha o Mundo del Medio.

María Scholten y el arquitecto Carlos Milla, que han estudiado geométrica y matemáticamente tanto Sechín como Chavín y el tridente de la Bahía de Paracas (Pisco), dan fe de las relaciones estructurales entre estas tres manifestaciones. Es interesante anotar que dentro de cada uno de estos complejos se repite la idea triádica de los tres mundos o pachas. En Sechín, como hemos visto, el recinto, en su expresión cosmológica, alude a la tríada cielo, hombre y tierra, y también a la dualidad fundamental presidida por un centro. En Chavín el tiempo y el calendario están expresados en la Plaza Hundida del Templo Viejo. En el interior del Templo, en el cruce de dos galerías y mirando hacia el oriente, está el lanzón, que representa el Kay Pacha, el aquí y el ahora. Significativamente, las galerías o recintos superiores están dispuestos en forma de tríada, simbolizando así el Mundo de Arriba. El tridente de Paracas se apoya también sobre una base rectangular, y sobre ella un triángulo que sostiene la exaltada tríada del Mundo Superior o Hanan Pacha.

De esta manera vemos cómo Sechín representa la tríada horizontal del Mundo de Abajo o Hurin Pacha, el primer escalón del proceso del desarrollo de la mitología de la Era. Chavín es el centro o Kay Pacha, la culminación de un proceso, polo y base de la expansión futura. Esta expansión se manifiesta principalmente en Paracas-Nazca, que representa el Hanan Pacha o Mundo de Arriba. En efecto, sus fabulosos tejidos y sus policromos ceramios, así como las líneas de Nazca, nos remiten a imágenes celestes.



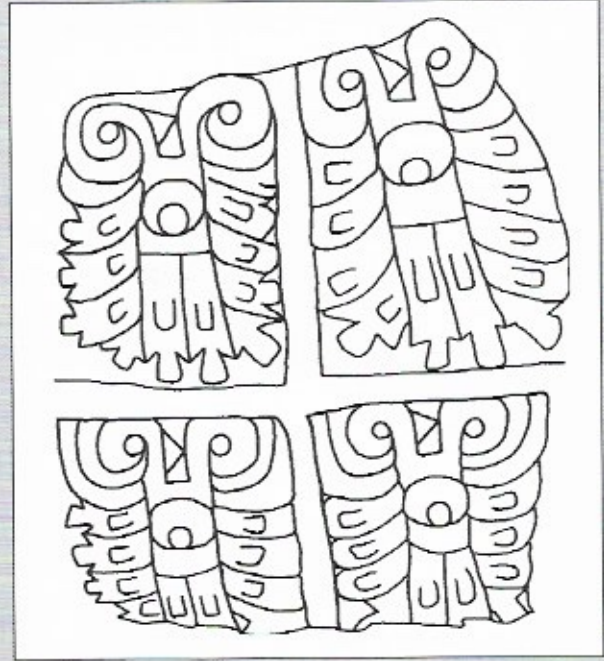


Lámina CVIII: Figura incisa también en las vigas ornamentales del templo de Chavín de Huantar. Muestra crustáceos, posiblemente camarones, según el arqueólogo Luis Lumbreras que señala que estas dos figuras incisas estaban coloreadas en verde, azul y rojo. Foto A. Guillen. Dibujo Homero Díaz.

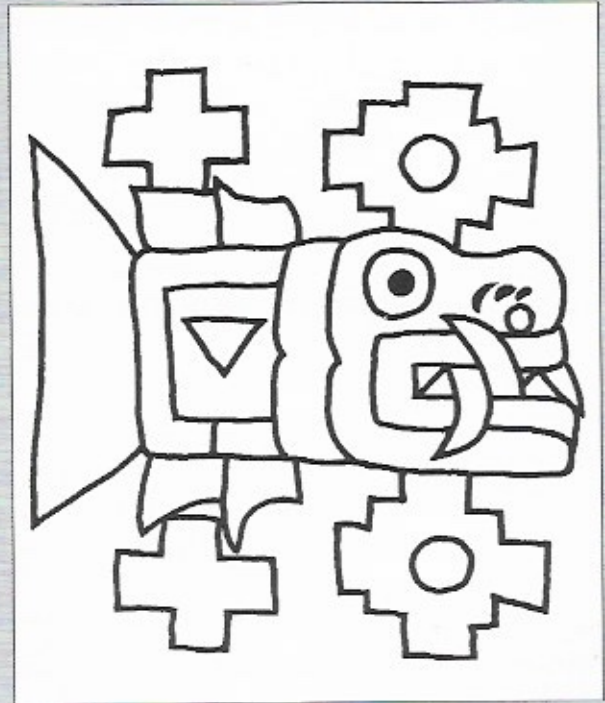


Lámina CLIX: Figura incisa en una viga del lado este de la celda de las vigas ornamentales en el templo de Chavín de Huantar. Representa un pez «nahual» de los Mellizos que lleva encima del lomo y bajo el vientre dos cruces: la cruz cuadrada simple, y la cruz octogonal marcado con un círculo en el centro circular marcado. Representa el paso de los Mellizos desde la cruz simple de Sechín a la cruz octogonal en el cruce de galerías en Chavín de Huantar en medio de las cuales está el Lanzón monolítico. La cruz octogonal simboliza, en el mundo andino, la reunión de los tres mundos. Foto A. Guillen. Dibujo Homero Díaz.





*Lámina CXX: Templo Chavin de Huantar, Ancash. Foto A. Guillen.*



*Lámina CXXI: Fragmentos de tela Nazca tardía con influencia Huari; muestra diseño de langosta dentro del marco de la cruz octogonal. The Textile Museum, Washington, D.C.*



# Capítulo

---

## XXIV

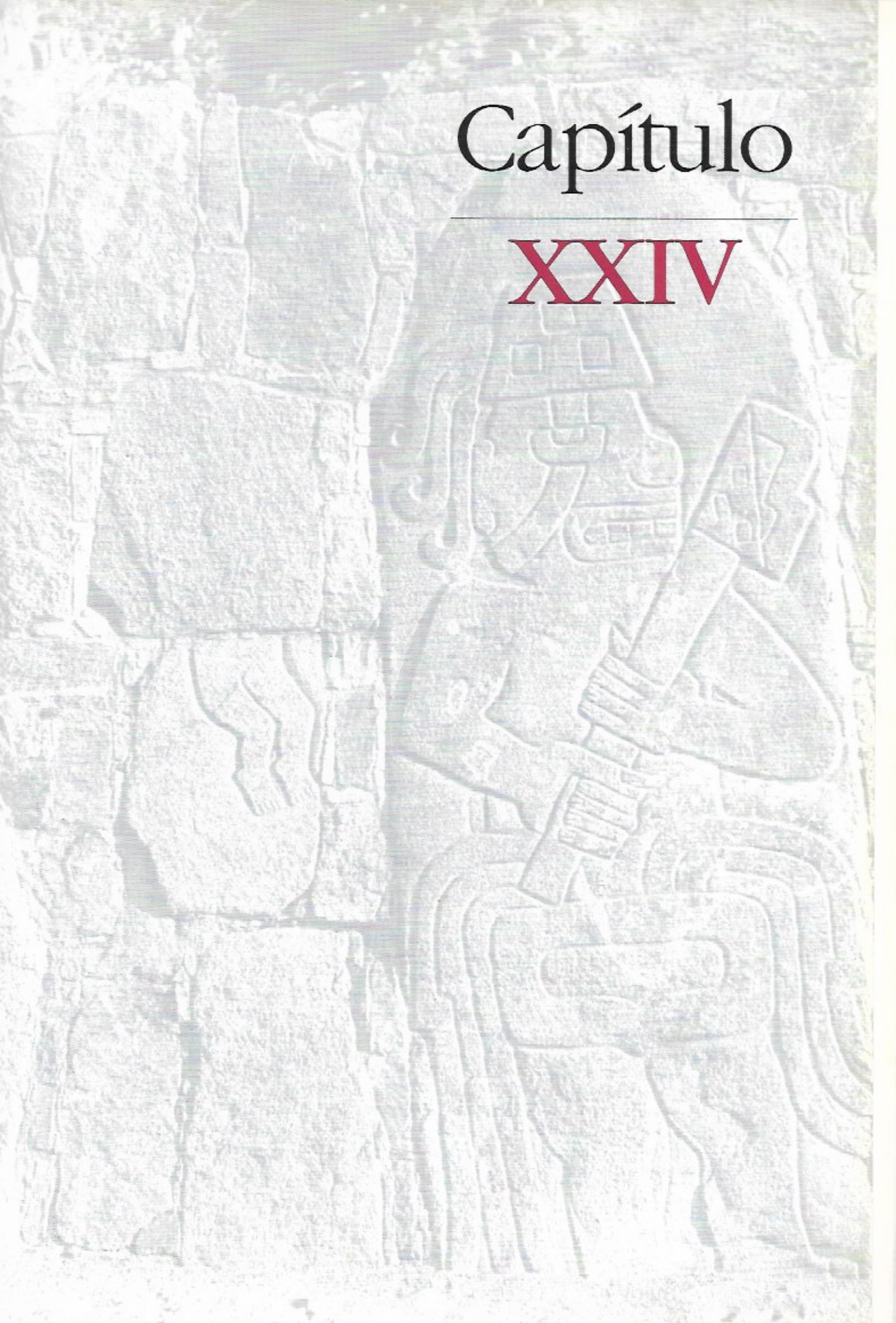






Lámina CXXII: Monolito de los tres alimentos; muro este del recinto cuadrangular de Sechín. El diseño grabado ha dado lugar a interpretaciones tremendistas y sanguinarias pues destaca la representación de un estómago e intestinos. Una interpretación completa que incluye todos los elementos del diseño revelaría que simboliza el organismo humano como fábrica transformadora de energías. Arriba podemos ver la figura geométrica de un círculo dentro de un cuadrángulo de lados cóncavos. Representa el Anima Mundis, las fuerzas cósmicas del entorno. En este caso concreto, la recepción de impresiones del medio ambiente. El segundo elemento, las tres plumas, simboliza el mundo intermedio del aire; el aire concebido como alimento. El tercer elemento, el estómago y los intestinos, representarían el alimento físico ordinario. Tendríamos entonces, la fábrica humana u organismo concebido como fábrica alquímica. Esta concepción o visión del organismo humano la ha presentado detalladamente el autor ruso P. D. Ouspensky, basándose en las teorías del místico griego-armenio G. I. Gurdieff. Según, estos autores, el funcionamiento de esta fábrica está regido por la Ley de Octavas. (Ver «Fragmentos de una Enseñanza Desconocida», Cap IX, de P. D. Ouspensky). Foto Ramón Mujica.



## LOS CALENDARIOS MAYA

La evidente relación de las edificaciones del complejo de Sechín a la mitología del maíz tal como ésta es narrada en el documento maya-quiché del Popol-Vuh, nos lleva a considerar datos principalmente de la zona Quiché para acercarnos a la interpretación calendárica de la fachada. Nuestra principal fuente será uno de los traductores del Popol-Vuh, Munro S. Edmonson, y en algunos casos recurriremos a información calendárica de los mayas recogida por el americanista Raphael Girard.

Nuestro primer aporte es señalar que en Sechín se alude, en primera instancia, a lo que probablemente fue la cuenta de los días o el ciclo más arcaico, el de 400 días. Dice Edmonson, «como contaban vigesimalmente, reconocieron un ciclo de cuatrocientos días (May-Q'ih)».<sup>1</sup> Hay muy poca información sobre este calendario arcaico, pero la cifra 400 está ligada, como hemos visto, a la leyenda de Zipacná y los jóvenes, que se convierten en las Pléyades. Como las Pléyades están representadas a todo lo largo de la fachada de Sechín, podríamos suponer que esta constelación es la base de esta cuenta calendárica. Edmonson señala que los quichés tenían una lista de nueve o diez pares de «dioses mayores», uno por cada uno de los veinte meses del ciclo de 400 días. Igualmente señala que estas deidades eran adaptadas para encajar con los dieciocho meses y cinco días adicionales del año solar, llamado 'Hun Ab'.

En la fachada de Sechín podemos considerar que el ciclo de 400 días estaría formado por diez monolitos mayores a cada lado, que van desde los de las esquinas hasta los que ocupan el décimo lugar, excluyendo así los Postes Axiales. Recordemos que es con la cuarta creación que se crea el 'Uinal' o mes lunisolar de veinte días.

Si cada uno de estos veinte monolitos mayores representa un mes de veinte días, obtenemos un total de 400 días (20 x 20). Raphael Girard ha señalado mítica y simbólicamente el origen del Uinal en el momento de la leyenda en que los dos héroes del maíz, parados frente a frente, chocan las palmas de sus manos, antes de lanzarse al fuego para ser inmolados. Se crea así el ciclo del mes lunisolar de veinte días.

Tenían también los maya-quichés un año solar de dieciocho meses (360 días), llamado 'Tun', a los que se añadía cinco días para formar el año

<sup>1</sup> Edmonson, *The Book of Counsel*. p. 15 de la introducción.

completo ('Hun Ab'). Éste estaría representado en Sechín por dos series de nueve monolitos mayores, una a cada lado de la fachada. En el lado de cielo la serie empieza en el primer monolito inmediato al de la esquina, que es, como hemos señalado en el capítulo anterior, el que preside el calendario. Esta serie termina, a cada lado, con los monolitos mayores que ocupan el décimo lugar y que representan, en el lado de Cielo, la Osa Mayor, y en el lado de Tierra, a la deidad agraria (el monolito con forma de mazorca de maíz).

El año de 365 días, formado por dos series de nueve monolitos ( $9 \times 20 = 180$ ) se completaría con el gnomon central, que en este caso representa los cinco días adicionales.

El tercer calendario de importancia que encontramos en la fachada es el sagrado adivinatorio de 260 días, conocido como 'Tzolkin'. Edmonson señala que los quichés nombraban y deificaban trece números y veinte días, cada uno de ellos presidido por uno de sus dioses tutelares. Estas dos cifras, 13 y 20, son fundamentales, no sólo en el calendario adivinatorio sino también en las combinaciones y permutaciones de éste con el calendario solar. La combinación de estas dos ruedas calendáricas, una de 260 días y la otra de 365 días, hacía que cada 52 años el año comenzara en el mismo día con el mismo número como prefijo. Como explica Edmonson,

La regresión de los 260 días en el ciclo de 365 días es tal que sólo cuatro de los 20 días (del mes) pueden empezar el año... rotando eternamente en ciclos de cuatro años, mientras que el prefijo numeral del primer día del año avanza de uno en uno cada año, creando así un ciclo de 13 años. Cada 52 años el año empezaría en el mismo día con el mismo prefijo numeral.<sup>2</sup>

El siglo de los maya-quichés estaba constituido por este ciclo de 52 años, vinculado a la fiesta del Fuego Nuevo, que marcaba el fin y el principio del ciclo mayor.

El calendario adivinatorio o Tzolkin es también el calendario que rige las dos siembras anuales del maíz. Se ha especulado mucho sobre el origen de esta cifra de 260 días. Las últimas investigaciones etnológicas de Barbara Tedlock y Duncan Earle, así como las anteriores de Schultze-Jena, abonan la tesis que sostiene la analogía entre la gestación humana y el calendario de 260 días. Furst cita a Duncan Earle:





*Lámina CXXIII: Representación de brazos cruzados en un monolito menor del lado oeste de la fachada, entre el 5to. y 6to. monolitos mayores. Marca un extremo del calendario adivinatorio maya llamado Tzolkin. Foto Jorge Gestoso.*





Lámina CXXIV: Monolito menor del lado de Tierra. Muestra el medio cuerpo de un niño. Marca el otro extremo del Tzolkin. La pieza se encuentra entre el 6to. y 7mo. monolitos mayores. Debajo se encuentra el único monolito sin grabar de la fachada que Tello destacó particularmente. Este monolito está en el justo medio del lado de Tierra. Le corresponde el hexagrama XLVI, empujar hacia arriba. Simboliza la piedra que los constructores desecharon, que según el símbolo constructivo, se volverá la piedra cimera. Foto Ramón Mujica.



Este calendario sagrado circular de antiguo origen prehispánico, actualmente se usa para calcular la fecha del parto de la mujer encinta. Son aproximadamente 260 (días) desde el momento en que la mujer no es «tocada por la luna» (menstruación) hasta la fecha del alumbramiento ...<sup>3</sup>

Furst señala que el Tonalamatl-Tzolkin es un «calendario antroponar-sacro derivado de un continuum fundamental: extremidades humanas-fases de la luna-embarazo-períodos fijos para el servicio divino».<sup>4</sup>

Señalaremos brevemente que en la fachada de Sechín hay dos monolitos menores que tienen grabados miembros humanos. A uno, del lado de Cielo, que representa dos brazos cruzados horizontalmente, lo hemos vinculado a la idea de la reunión de dos direcciones o naturalezas. El otro, en el lado de Tierra, y que tiene grabada la parte inferior del cuerpo de un niño, cerraría el ciclo de 260 días. Es interesante notar que entre estos dos monolitos, comenzando a partir del de los brazos cruzados hasta el centro y continuando por la esquina este hasta el monolito que representa el cuerpo de un niño, hay trece monolitos mayores. Visto el valor de cada monolito mayor equivalente al mes maya de veinte días se obtendría el total de 260 días del Tzolkin.

En cuanto al calendario del maíz, indudablemente están señalados dos períodos de siembra de este cereal. Uno está cercano al centro de la fachada donde se encuentra la representación de un arado y el monolito con forma de mazorca. El otro período, el del otoño, está señalado con varias referencias a rituales vinculados a los sembradores. Una se encuentra en el quinto monolito mayor del lado oeste, con la figura del personaje principal del rito del Palo Volador, y otra en los monolitos menores adyacentes.

Según Raphael Girard, los indios chortis, tribu maya, introducen variaciones en la concepción del Uinal de veinte días cuando se trata del calendario agrícola. Estas variaciones están ligadas a los numerales 9 y 13, que aparecen en forma destacada en las postes axiales, referidos al rito calendárico del Palo Volador. No queremos tomar solamente datos teóricos del área mesoamericana, y dejaremos por ahora aquí las especulaciones sobre el calendario agrario hasta que podamos recoger datos supérstites en la zona rural de la costa norte del Perú. Tradicionalmente, esta zona de Supe, Culebras, Casma, Huarmey, etc. estuvo dedicada, desde la época precerámica, al cultivo del maíz.

<sup>3</sup> Peter T. Furst. «Schultze-Jena y el Popol Vuh». En: *Nuevas Perspectivas sobre el Popol Vuh*. M. Carmack, Morales Santos. P. 67.

<sup>4</sup> *loc.cit.*



# Capítulo

---

## XXV



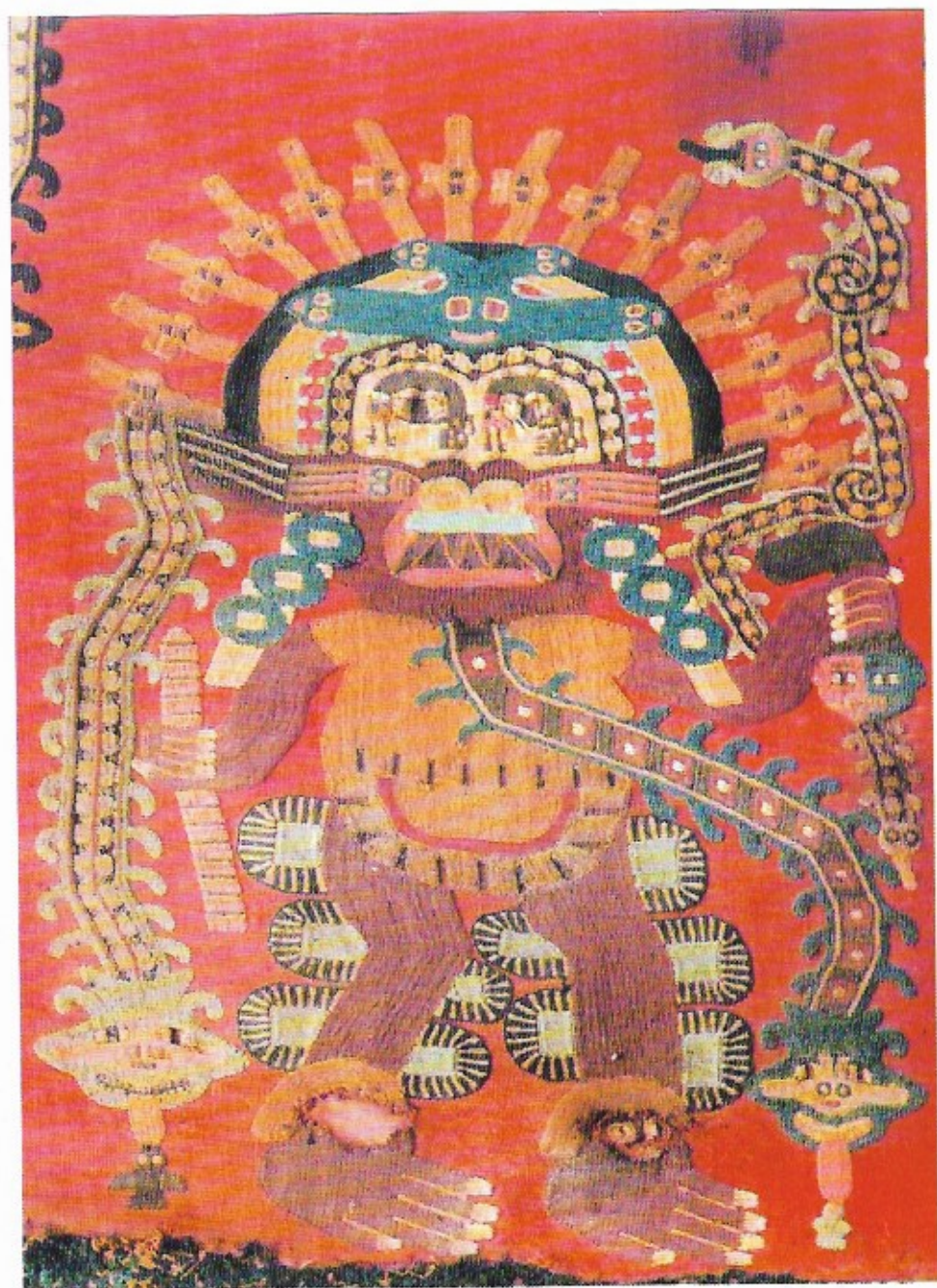


Lámina CXXV: Danzante textil Paracas. Lleva en la cabeza un signo central relacionado a la Vía Láctea y, en forma de abanico, 15 representaciones pequeñas de la misma imagen; esto conjuntamente con el triste aspecto de su rostro y los barapos en sus extremidades simbolizan la modestia con que aparecen los héroes frente a los señores de Xibalbá. Foto María Ines Ruiz G.M.



## LAS DANZAS DEL POPOL-VUH

**E**n el lado de Cielo, al pie del monolito mayor que representa al actor principal en el rito del Palo Volador, hay un monolito menor que está relacionado a la siembra y al crecimiento del maíz. Tiene diseñada una cabeza humana cuyo ojo tiene la forma de un abanico que representa el penacho amarillo de un ave zancuda, la grulla real. Delante del perfil de la cabeza está dibujado el contorno de una vasija. La boca y el cuello de esta vasija forman el perfil de la cresta negra o el bonete de esta ave. La grulla está relacionada a las danzas primitivas que se realizaban sobre zancos. El Popol-Vuh menciona esta danza al relatar el episodio de la muerte aparente de Hunahpú e Ixbalamqué. Los Mellizos, tomados de la mano, saltan al horno preparado para ellos por los Señores de Xibalbá. Son cocidos y sus huesos, luego de ser molidos como se muelen las mazorcas de maíz para hacer harina, son esparcidos en el río. Prosigue el Popol-Vuh:

Al quinto día se mostraron, pues, de nuevo, y fueron vistos en el agua por los hombres. Semejantes a dos Hombres Peces aparecieron. Entonces sus rostros fueron vistos por los de Xibalbá y fueron buscados en las aguas. Al día siguiente se mostraron dos pobres, de lastimosos rostros, de lastimoso aspecto; unos lamentables vestidos eran sus trajes; sin adornos sus rostros. Entonces fueron vistos por los de Xibalbá. Hicieron poco, pero danzaron el Búho, danzaron la Comadreja, el Armadillo, danzaron el Ciempiés y los Zancos. Hacían muchas maravillas.<sup>1</sup>

La danza sobre zancos, llamada 'chitic' o 'chiltic' en el Popol-Vuh, es traducida por Villacorta como «danza de sembradores». Raphael Girard presenta una imagen del dios del maíz sobre zancos que equivalen, sostiene, a los tallos de la planta. El personaje lleva como tocado un pez que es su nagual y que simboliza también la espiga de la planta.<sup>2</sup>

Otra de las danzas mencionadas es la del ciempiés, llamada Itzul. Se ejecuta aún hoy en día en Centroamérica. Su estrecha relación al relato del



Lámina CXXVI: Danza del Sembrador sobre Zancos. El danzante lleva como tocado un pez, nagual de los Mellizos. Dibujo maya. (Raphael Girard).

<sup>1</sup> Versión de M.A. Asturias y J.M. González de Mendoza. *Popol-Vuh*. p. 81

<sup>2</sup> Raphael Girard. *Le Popol-Vuh, Histoire Culturelle des Maya-Quichés*. p. 209





*Lámina CXXVII: Monolito menor del muro este, Sechín. Muestra la cabeza de un joven con bonete y cresta de la grulla real. Esta ave es oriunda de Asia y Africa. Está mencionada en la Biblia maya o Popol-Vuh en la relación de los clanes cuyos jefes reciben sus emblemas en Tolan o Tulán, ciudad mítica de donde provenían las tribus mayas.*



*Lámina CXXVIII: Imagen de Grulla Real. El motivo, bonete, o cresta está utilizado en el diseño de por lo menos cuatro cabezas menores del recinto de piedras grabada de Sechín. Foto Jaime León.*



*Lámina CXXIX: Ceramio Chavín norteño, cultura Cupisnique, La figura, llamada el acróbata o contorsionista, está en la posición que toma la deidad egipcia, Osiris, cuando atraviesa el mundo subterráneo en su barca. Este ceramio Cupisnique está relacionado al mito de resurrección de los héroes del maíz. Ceramios semejantes se han encontrado en el mundo olmeca. Colección Rodríguez Razetto. Foto Patricia Llosa.*

Popol-Vuh es confirmada por el hecho de que es bailada por dos personajes vestidos de harapos y con aspecto lastimoso, en recuerdo de los Mellizos que aparecen disfrazados así frente a los de Xibalbá. Los que bailaban el Itzul llevaban máscaras pequeñas y colas de guacamayo en el colodrillo o nuca.<sup>3</sup>

Casi todos los constructores-astrónomos con casco en la fachada de Sechín llevan colas de guacamayo en el colodrillo y seis tienen vestimentas hechas de las hojas lanceoladas de la planta de maíz. Como hemos visto, una banda desciende del casco desde el centro de la cabeza, atravesando el ojo y la mejilla hasta la nuca. Esta banda es signo ornitomorfo en toda la iconografía americana. El guacamayo es ave solar en la iconografía maya y americana. Sus plumas equivalen a las hojas de maíz y a la cabellera del joven dios del maíz.

En el juego de la pelota de Copán (Honduras), seis guacamayos sumados a la deidad central representan al dios Siete. Como señala Raphael Girard, el mismo Popol-Vuh establece que el guacamayo es símbolo del Sol. «Dos a dos llegan desde los lados orientales y occidentales del cosmos, para fundirse al centro en la personalidad del Corazón del Cielo».<sup>4</sup> Esta imagen se puede apreciar en la fachada de Sechín.

Como dice el Chilam Balam de Chumayel: «Aquel que es la divinidad y el Poder, esculpió la gran piedra de la Gracia, ahí donde antiguamente no había Cielo, y de ella nacieron siete piedras sagradas, siete guerreros suspendidos del soplo del Viento, siete llamas escogidas y luego por siete veces se aclararon las siete medidas de la noche».<sup>5</sup>

La fachada de Sechín es la cerbatana o flauta del dios del maíz, equivalentes también al rayo solar. Por eso las dos figuras en los monolitos mayores inmediatos a los de las esquinas están divididas por la mitad. De las bocas de los dos monolitos menores vecinos a éstos emanan haces, indicando la dirección del soplo divino que viene del lado de Cielo. Igualmente se dice que el dios del maíz cruza los ríos subterráneos sobre su cerbatana. Ésta se encuentra representada en el canal estrecho que viene desde la cámara interior y atraviesa el recinto en medio de los tres grupos de escaleras dobles, hasta alcanzar el monolito central que se encuentra delante de la fachada. Este rayo forma, con el rayo horizontal de la fachada, la cruz sobre la que asoma el Nuevo Sol.

<sup>3</sup> Versión Adrián Recinos. *Popol-Vuh*. p.133

<sup>4</sup> Raphael Girard. *Le Popol-Vuh, Histoire Culturelle des Maya-Quichés*. p. 76-7

<sup>5</sup> *Op. cit.* p. 24-8





Lámina CXXX: Danza del Bubo. Textil Paracas. Foto María Ines Ruiz G. M.



Lámina CXXXI: Danza del Ciempies o Itzul. El danzante lleva casco semi-hexagonal, adornado con glifos solares y doce tubos musicales. El rostro dual es rosado y azul, colores de la cámara sagrada de Sechín. Equivale a la deidad mesoamericana de los dos collares - el del cielo y el de la tierra. El del cielo lo lleva alrededor del cuello y el de la tierra lo sostiene, junto con una batuta musical, en una de sus manos. Textil Paracas. Foto María Ines Ruiz G. M.



*Lámina CXXXII: Única cabeza escultórica realista de un Inca. Se trata del Inca Huiracocha. Sobre la frente lleva la mascaypacha y sobre la oreja derecha la borla o llautu. El cuerpo fue encontrado en Cuzco y la cabeza que se muestra aquí fue llevada por Juan Larrea al Museo de América de Madrid.*



*Lámina CXXXIII: Cerámica Nazca. El Ciempies. Museo de la Cultura. Ica.*





Lámina CXXXIV. Dibujo de Rojas Ponce de danzantes del Itzul o Ciempies.

Son seis las figuras a cada lado de la fachada de Sechín que tienen motivos de ave en su diseño. Esto recuerda al Dios Trece de la teogonía maya: los doce dioses de la lluvia presididos por la deidad solar del centro del Cielo. El Cielo está representado frecuentemente en la iconografía maya por aves. El trece representa el Mundo de Arriba.

De todas las figuras de la fachada sólo cinco a cada lado tienen extremidades inferiores, lo que da un total de diez pies por lado. (Tomemos en cuenta el hecho de que la figura que preside las del lado de Cielo, Hunrakán el de un sólo pie, tiene una de sus extremidades cubierta por la espiral que representa a la Osa Mayor. De esta extremidad nace, según se dice, el tallo de maíz). Al multiplicar los diez pies de cada lado se obtiene la centena. Esta cifra, al igual que la veintena, es considerada por los mayas una unidad completa (Hun-Winik—Un Hombre). En quechua la centena es 'pachak'. Según Luis E. Valcárcel el cien es la 'pachaka' o comunidad agraria ideal, el ayllu<sup>7</sup>.

Creemos que se trata en este caso de una referencia en la fachada al ciempiés o Itzul, símbolo de la unidad en la multiplicidad.

Según el filósofo taoísta Chuan Tzu,

Si vemos las cosas desde el punto de vista de sus diferencias, entonces aún nuestros órganos internos están tan apartes como los estados de Ch'u y Yuch. Pero si vemos las cosas desde el punto de vista de su identidad, entonces todas las cosas son una.<sup>6</sup>

Como señala Chang Chung-yuan, un comentador del filósofo,

... desde un punto de vista relativo, el insecto tiene por cierto sus cien o tantos pies. Pero desde un punto de vista más alto se trata de una unificación de la multiplicidad. El movimiento coordinado de todos los pies es una manifestación de la unidad. Desde esta unidad vemos al ciempiés como un todo. Todo penetra en el uno y el movimiento de todas las extremidades es una interpenetración del uno en el todo.<sup>7</sup>

En el arte textil de Paracas podemos encontrar magníficas representaciones de los danzantes del baile del Itzul. Presentamos dos de ellos envueltos en figuraciones del ciempiés, que Eugenio Alarco ha ligado ya a Sechín, por razones iconográficas.<sup>18</sup>

Estas deidades o danzantes llevan en una mano un cetro o estandarte, que es una batuta musical, semejante por sus diseños a los de los monolitos axiales de la portada de Sechín. Con la misma mano sostienen una cuerda para medir, dividida en cuarenta pequeños rectángulos de dos colores

<sup>6</sup> Chang Chung-yuan. *Creativity and Taoism*. p. 68-9

<sup>7</sup> *op. cit.* p. 68-9.

<sup>8</sup> Eugenio Alarco. *Dos Temas Norteños*.

<sup>9</sup> Girard, *op. cit.* p. 248. Cita a Diego de Landa, «Relación de las Cosas de Yucatán».

<sup>10</sup> Miguel León Portilla. *Filosofía Nahuatl*. p. 285



alternados. Veinte y veinte; se trata de números vinculados al maíz, ya que como dice Landa, «... tenían la costumbre de sembrar un área de 400 pies por pareja humana, que medían con una vara de 20 pies: 20 varas de largo por veinte varas de ancho.»<sup>9</sup>

Señalamos que la cuerda que el danzante sostiene está formada por dos cintas de largo disímil que salen de un pequeño objeto con forma de triángulo trunco, igual al que lleva el danzante como pendiente. Según el filósofo mejicano Miguel León Portilla, Cabahuil, la deidad suprema maya, es invocada como «el de los dos collares». <sup>10</sup> El collar con pendiente está igualmente dividido en pequeños rectángulos de colores alternados, en este caso seis de un color claro y cuatro de color oscuro. En la otra mano los danzantes llevan un abanico de plumas, que es atributo solar. Esto se encuentra confirmado por el hecho de que este motivo se emplea en otra figura para adornar los ojos del danzante.

Los motivos empleados con más frecuencia para enmarcar los ojos en las máscaras son los ornitomorfos o el diseño de peces. Estos últimos se consideran naguales de los Mellizos héroes del maíz. También encontramos ojos adornados con pequeñas representaciones de los Mellizos en la posición acrobática llamada 'de Osiris'. La columna vertebral forma un arco completo hacia atrás, posición en la que se presenta a la deidad egipcia cuando cruza el mundo subterráneo en su barca solar.

En los tobillos los danzantes tienen grabados cinco pequeños rectángulos. El número cinco representa a los Mellizos. Varios de los danzantes que presenta Tello llevan en el tobillo dos pequeñas cabezas con larga cabellera que se refieren a los héroes del maíz. Las cabelleras representan las barbas de las mazorcas.

Las cabezas o gorros de los danzantes tienen forma de medio hexágono, como la de los cascos de los constructores-astrónomos de Sechín. Están coronadas por doce tubos musicales de caña, dispuestos también en medio hexágono, con dos glifos, uno claro y otro oscuro a cada lado.

Las figuras antropomorfas de los danzantes están envueltas por dos ciempiés. Es digno de nota que el ciempiés en un lado tiene cincuenta apéndices y en el otro lado cuarentainueve, incluidos los que les emanan de las bocas. Estos dos números, 49 y 50, son importantes en la adivinación oriental que utiliza varitas de aquilea. Cincuenta son las varitas en total y cuarentainueve las que se emplean en el proceso o movimiento de la adivinación. La suma de ambos números, más el danzante, nos lleva una vez más a la centena.

El ciempiés es un motivo empleado frecuentemente en la cerámica Nazca. Las piezas o vasijas que lo representan llevan, por lo general, en la parte



Lámina CXXXV: Dibujo de Rojas Ponce de danzantes del Itzul o Ciempies.

<sup>9</sup> R.A. Schwaller de Lubicz. *Nature Word - Verbe Nature*. p. 99-100

<sup>10</sup> Helmut Wilhelm. *Change, 8 Lectures on the I Ching*. p. 13-15









Lámina CXXXVII: Danza del Armadillo. Textil Paracas. Foto Dibujo Rojas Ponce Paracas de Julio C. Tello



Lámina CXXXVIII: Danza de la Comadreja. Textil Paracas. Foto María Ines Ruiz G. M.

Lámina CXXXVI: Danzante sobre zancos o "danza de los sembradores". La figura humana lleva casco semi-hexagonal con tubos musicales. Del casco sale un cordón que termina en motivo de grulla. Una mano sostiene un abanico con motivo solar y la otra, una batuta con cuerda de medir. En el cuello tiene un collar. La batuta y el collar son semejantes a los adornos de los danzantes del Itzul o ciempies. Foto del libro *Paracas* del Bco. de Crédito.





Lámina CXXXIX: Imagen con motivo de ave en vasija Nazca. Foto Fernando Llosa P.

superior y en los lados este motivo de dos triángulos truncos que están unidos formando un carrete o bobina. Estos carretes están relacionados al arte de tejer y son usualmente de caña, carrizo o bambú. Sirven para embobinar el hilo y están divididos en dos mitades; a veces una de estas mitades es representada por una cabeza humana.

La mazcaypacha, insignia real que el Inca llevaba sobre la frente, tiene como elemento principal esta misma forma de carrete. Los dos triángulos truncos que llevan los danzantes de Paracas, uno en la mano y el otro como pendiente, forman este mismo diseño. El que lleva en la mano alude a la Tierra ya que tiene adherida la cuerda para medir, y el que usa como pendiente, al Cielo. El danzante muestra en la frente el signo celeste de la Vía Láctea. En el caso de la mazcaypacha, el diseño alude a la unión del Cielo y de la Tierra y a la posición del Inca como mediador.

Las cabezas redondas de los ciempiés en la cerámica Nazca tienen rostro humano, formado por dos perfiles de cabeza de ave, con los picos hacia afuera, de tal manera que los dos ojos laterales del ave se muestran de frente y resultan ser los de un hombre. Esta manera de representar un rostro humano es muy frecuente en la iconografía peruana. Para una mejor comprensión de lo que creo es la intención simbólica de estas representaciones citaré a Schwaller de Lubicz, cuando habla de los diferentes grados de conciencia posibles al hombre:

Tu tienes dos ojos que ven juntos un mismo objeto. Esta dualización de una misma observación constituye tu conciencia psicológica de las profundidades, la diferencia o variación entre las distancias. La mayoría de las aves tienen los ojos opuestos o a los lados. La diferencia entre las distancias no existe para ellas, la mirada es por este hecho 'penetrante', el objeto no está para ellas ni cerca ni lejos, y el 'complejo' de la inteligencia cerebral no acude a entorpecerlas; el objeto que ellas ven no es ni grande ni pequeño, él es. Tu preguntarás cómo el ave puede ver un objeto con un ojo mientras el ojo opuesto ve otro. ¿Qué tipo de selección interviene en este caso? ¿Pero tú, acaso, no escuchas mil ruidos a la vez? ¿Cómo seleccionas tú lo que vas a escuchar? Diez mil 'conciencias' juegan a la vez y sin embargo no hay sino una Conciencia. Diez mil ruidos tocan la puerta de tus oídos a la vez, pero tu no oyes sino aquel que retienes entre todos, aunque éste sea quizás el más débil.<sup>11</sup>

Helmut Wilhelm, hijo de Richard Wilhelm, traductor del I Ching o Libro de los Cambios, dice lo siguiente:

El carácter 'T', que hemos simplificado al traducirlo como 'cambio', pertenece al repertorio original del idioma chino.



Se le encuentra en los huesos oraculares y tempranas inscripciones en los bronce. Arrojar luz sobre la semántica de esta palabra no es fácil, ya que existen las más diversas explicaciones. Etimológicamente paralelismos de formas parecen conducir a fusionar dos aspectos diferentes en esta palabra. El primer significado parece referirse a 'lagartija'. Esto se encuentra indicado por el ideograma arcaico, que muestra una cabeza redonda, un cuerpo sinuoso y un número indeterminado de extremidades, y por una explicación semántica en uno de los diccionarios más antiguos; la palabra ha retenido este significado, aunque en tiempos posteriores se ha añadido el clasificador de reptil para diferenciarlo más claramente. Cuando nos detenemos a reflexionar que tales pictogramas se empleaban también para indicar las características de la cosa representada, llegamos al concepto de fácil movilidad y mutación o cambio que llegó a asociarse con éste término. Para nosotros también, una de las lagartijas, el camaleón, es el epítome del cambio.<sup>12</sup>

Wilhelm más tarde manifiesta cierta duda sobre esta interpretación del ideograma 'T'. A pesar de sus diversas opiniones, creemos que hay una relación más directa entre el ideograma arcaico y el simbolismo del ciempiés, tal como está expresado en la antigua iconografía americana.

En cuanto a la palabra 'Ching', ésta significa, según René Guenon, la urdimbre de un tejido y un libro fundamental. Este último autor ha desarrollado ampliamente la relación expresada en las doctrinas orientales entre los libros tradicionales y el tejido con su simbolismo.



## EPILOGO

Un artículo sumamente interesante acaba de ser publicado en el libro *El Mundo Ceremonial Andino*. Este libro es una compilación muy completa sobre el universo ritual de los Andes desde la época formativa hasta la Colonia. El artículo se titula «Sociedades complejas tempranas y el universo ceremonial en la costa norperuana», de los arqueólogos Thomas y Sheila Pozorski de la Universidad Panamericana de Texas. Los Pozorski han estudiado la zona de Pampa de las Llamas-Moxeque, cercana a Casma, y han encontrado, para su enorme sorpresa, lo que describen como «una estructura única en el área andina». Está diseñada en forma de 'T', mide 35 metros por 17.5 y tiene características muy parecidas a los campos del Juego de la Pelota que hasta ahora solamente han sido encontrados en Mesoamérica. Escuchemos las palabras de estos arqueólogos:

La presencia de una cancha así es sorprendente y asombrosa, porque está 2500 kilómetros al sur de la cancha de la pelota más meridional de Mesoamérica, además de ser unos 700 años anterior a los casos conocidos al norte del continente.

En Copán, Honduras, en el frontis del campo de Juego de la Pelota hay seis guacamayos esculpidos en piedra. En la fachada de Sechín hay también seis personajes con banda ornitomorfa en el rostro y con adornos de plumas de guacamayo en la nuca. Para nuestro estudio lo importante es que se ha encontrado un campo de Juego de la Pelota a la espalda misma de Cerro Sechín. Como hemos visto, este juego ritual es consubstancial a la historia que relata el mito en el Popol-Vuh. Sostenemos pues que son los ancestros de los olmecas premayas quienes tallaron en piedra el monumento de Sechín.

Durante mi trabajo en este libro he tenido contacto con el antropólogo Michael Ripinsky-Naxon, estudioso de las culturas llamadas prehistóricas y tradicionales. Este autor ha publicado artículos sobre la cosmovisión maya relacionada al simbolismo shamánico. Su visión del shamanismo me parece profunda, y muy interesantes sus conceptos sobre el rol del shamán en las religiones prehistóricas. Dos imágenes fundamentales del templo de Sechín tienen conexión profunda con el mundo shamánico. Se trata de dos monolitos que se encuentran encima del muro este. Están puestos allí, cara al cielo; por su ubicación e iconografía podría tratarse de



la representación de los que rubrican el monumento. Sus arquitectos, para ser más exactos. Uno lleva el diseño del rayo en vez del ojo y un símbolo creativo, fálico, en lugar de la boca. En las culturas que provienen del Asia los shamanes son considerados 'hijos del rayo'. La otra figura tiene diseños geométricos como bonete o gorro, representando al geómetra-agrimensor que mide la tierra y el cielo.

La aparición en la fachada de Sechín de personajes centrales de la tradición mítica oriental, así como de los hexagramas del libro filosófico y oracular del I Ching, despertará indudablemente muchísimas preguntas. La estructura misma de la fachada entera revela una relación profunda al sistema adivinatorio del I Ching. Es significativo que la fachada esté presidida por una vasija neolítica a la que nos hemos referido también como el gnomon o reloj solar. Este diseño abstracto grabado en un monolito rectangular que está parado al centro de la fachada corresponde al hexagrama 50, La Marmita. Como hemos señalado, en el rito adivinatorio del I Ching se emplean 50 varillas de aquilea, separándose una de ellas para empezar la consulta al oráculo.

Se ha tratado de demostrar que la fachada de Sechín es la expresión de una cosmología basada en la tríada fundamental Cielo-Hombre-Tierra. La tradición dice que Fo-Hi, como señala el libro de los Ritos de Tsheou, «antes de trazar los trigramas miró al cielo, luego bajó sus ojos a la tierra y observando las particularidades consideró los caracteres del cuerpo humano y de todas las cosas exteriores».

Los autores tradicionalistas como el iniciado taoísta Matgioi (Albert de Pourvoirville) atribuyen a Fo-Hi los tres tratados orientales más antiguos, dos de los cuales se han perdido: el Lien Shan (Libro de las Cadenas de Montañas) y el Kuei-Tsang (Libro del Retorno). El tercer tratado es el I Ching (Libro de los Cambios dentro de la Revolución Circular). Por otro lado, muchos autores han señalado que el primer tratado se puede atribuir a la dinastía de los Xia (2205-1765 a.C.), el segundo a los emperadores Yin o Shang (1765-1150 a.C.) y el tercero, es decir el I Ching, a los Chou (1122-256 a.C.). El hecho es que de los dos primeros libros solo se sabe que, así como el I Ching, estaban constituidos por hexagramas, aunque arreglados en un orden diferente. Según el Sha Hai King (Libro de los Montes y de los Mares), tratado de la geografía legendaria de la China, el Lien Shan comenzaba con el hexagrama 52, La Montaña, y el Kuei-Tsang con el hexagrama 2, Lo Receptivo. Lo que se desprende en concreto del estudio del monumento de Sechín es que éste parece haber sido construido paralelamente con el inicio de la dinastía Shang, conocida también como la dinastía Yin. La iconografía de Sechín aporta los primeros datos no legendarios sino concretos y reales sobre los tratados perdidos. El edificio proporciona datos relacionados a los primeros Shang, pero la concepción de toda su





*Lámina CXL : Piedra sobre muro este, Sechin. El constructor  
geómetra - astrónomo, arquitecto del recinto.*



*Lámina CXLI : Piedra sobre muro este, Sechin. Shaman, guía de  
la comunidad.*



cosmología y estructura podría estar relacionada al tiempo anterior de los Hsia e incluso a la tradición legendaria más antigua representada por los Augustos (fines del IV milenio a.C.), Fo-Hi y Niu-Kua. Con bastante exactitud se ha fechado el interior del monumento de Sechín alrededor de 1800-1750 a.C., mientras que el muro lítico con sus más de cuatrocientas imágenes grabadas en piedra fue construido a más tardar 1500 años a.C.

No es tiempo todavía para saltar a conclusiones definitivas, pero hay ciertos hechos que el monumento de Sechín aporta indubitablemente:

- a) La presencia temprana de los hexagramas. Algunos comentaristas le atribuyen solamente a Fo-Hi la invención de los trigramas, y el doblamiento de éstos en hexagramas a los primeros soberanos de la época de los Chou (1191-1155 a.C.)
- b) La presencia en el monumento de Sechín (1800 a 1500 a.C.) de imágenes de personajes míticos de la Tradición Primordial, tales como Fo-Hi y Niu-Kua, a quienes se les atribuye una antigüedad de 5000 años. Esto demuestra la continuidad de la Tradición.
- c) Para nuestra interpretación de Sechín (1800-1500 a. de C.) hemos utilizado la versión más reciente del I Ching, a la cual muchos investigadores atribuyen una fecha aproximada de 700-600 a.C. Ellos sólo reconocen una mayor antigüedad al nombre de los hexagramas y a algunas fórmulas mánticas o adivinatorias relacionadas a éstos. La coherencia del sentido de los hexagramas codificados en la iconografía de Sechín y relacionados a la cosmología y mitología del monumento muestra la unidad, continuidad y antigüedad de la Tradición.

Hemos llegado a señalar tentativamente que la quinta línea de los hexagramas 11 y 54 han sido tomadas en cuenta por los constructores de Sechín. Estas líneas mencionan al soberano I, considerado desde antiguo el emperador T'ang el Realizador, primero de los soberanos Shang. A pesar de que los modernos comentaristas chinos consideran que el nombre de 'I' se refiere más bien a uno de los Chou, que son muy posteriores a Sechín -construido a inicios de la época de los Shang-, el monumento peruano parece avalar la más antigua interpretación de la tradición. Evidentemente surge una pregunta. Si en general se considera que las líneas y sus comentarios fueron redactados en tiempos de los primeros Chou, ¿cómo puede haber referencias a las líneas y a sus comentarios en Sechín? Nos inclinamos a pensar que ni la duplicación de los trigramas ni el texto de las líneas se pueden atribuir a los Chou y que incluso la versión misma del I Ching que conocemos es más antigua de lo que se cree.

La cronología tradicional sitúa a los Xia entre los 2205-1766 a.C., a los Shang (también llamados Yin) entre 1766-1122 a.C. y a los Chou entre 1122-256 a.C. Casi todos los historiadores de la antigua China hacen referencia a estas fechas, entre ellos Richard Wilhelm, el más conocido e importante traductor del I Ching. Es interesante lo que dice K.C. Chang, destacado arqueólogo chino y profesor de la Universidad de Harvard, quien ha publicado diversas obras sobre historia y arqueología china acerca de los fechados antiguos. En *Art, Myth and Ritual*, Chang indica que de todas las fechas atribuidas a las tres dinastías de la China antigua, sólo la que señala el final de la dinastía Chou (256 a.C.) es de confiar. Por ejemplo, dice que existen 18 fechas para señalar el comienzo de los Chou variando éstas de 1122 a 1018 a.C. Esto indica la posible variabilidad de las fechas más remotas, tales como las de las dinastías anteriores de los Shang y los Xia. Se señala esto porque las fechas radiocarbónicas en Sechín apuntan al comienzo de los Shang. Por esto es muy difícil determinar si Sechín está vinculado principalmente al arreglo oracular del Kuei-Tsang o al más antiguo del Lien Shan de la dinastía de los Xia. Esta duda se acentúa por el hecho de que hemos atribuido el hexagrama 52 a los dos postes axiales. 52 es la suma de los diseños rectangulares superpuestos en los dos postes, uno con 28 rectángulos y otro con 24. El 52, número del hexagrama con el que comenzaba el Lien Shan, es también el número de años del siglo maya. El Kuei-Tsang comenzaba con el hexagrama 2, al cual no hay alusión directa en la fachada de Sechín. Sin embargo, la dualidad, la división fundamental en Cielo y Tierra, preside toda la fachada. Como conclusión, nos quedan varias preguntas, imposibles de ser respondidas por ahora. ¿Es Sechín el Kuei-Tsang, la versión oracular atribuida a los Shang? ¿O se trata acaso del Lien Shan? Quizás el arreglo de los hexagramas en la fachada esté influido por éstas dos versiones perdidas de la Tradición. ¿Y el Popol-Vuh? Su vinculación al edificio de Sechín es, para mí, indubitable, como espero lo sea ahora también para el lector de este libro.



## RECONOCIMIENTOS

Lámina CXIII.- Pieza pre-colombina peruana, perteneciente a la cultura costeña Huari-Tiahuanaco. Textil-Tapiz de L. 1.25 cm (Moche-Huari Siglo 7 a 8).

Museo Metropolitano de Arte (Nueva York), La Colección Michael C. Rockefeller Memorial, donación de Nelson A. Rockefeller, 1979. (1979.206.392).

Lámina LXV.- Dibujo del "paso de Yu" que sigue el trazo o contorno de la constelación de la Osa Mayor. Dibujo de Homero Díaz. Publicado originalmente en la revista "Parábola" Vol. VIII, No. 4, Oct. 1983, pág. 70. Artículo de Edward H. Schaffe "Un viaje a la luna". Reproducido del artículo "Siguiendo el Vacío" publicado por Berkeley University of California Press 1978.

Lámina XXIII.- De Man in Structure and Function de Fritz Kahn. Ilustración Vol. 2 Ilustración No. 352, pág. 615. Traducción de George Rosen. M. D. Copyright 1943 por Fritz Kahn y renovado en 1971 por Alfredo A. Knopf Inc.

Lámina LVIII.- Fotografía de carro Shang apreciada en el libro Art, Myth and Ritual de K. C. Chang. Originalmente publicada en la revista china Kau-Ku, Harvard University Press no objeto la reproducción.

Lámina XXII.- Plato "Dumbarton Oaks", publicado en "Early Ceremonial Architecture in the Andes". Permiso otorgado por Glenn Ruby, citando la publicación de Dumbarton Oaks.

Lámina XIII.- Edición de la revista "Scientific American" de Enero de 1980 páginas 113 a 118, artículo "El Ancestro del Maíz" por George W. Beadle. Permiso otorgado por el Sr. Nelson H. Prentiss. La ilustración es del Sr. Tom Prentiss.

Lámina C.- Fotografía en color de las Pléyades. Revista "Sky & Telescope", Diciembre 1997. Volumen 94, Número 6, en el artículo "La Vida de las Estrellas" "The Lives of Stars" de Ioko Iben Jr. & Alexander V. Tutukov, pág. 39. Permiso solicitado por instrucción de la revista a los autores del artículo Ioko Iben Jr. y Alexander Tutukov.

Lámina LV.- Grabado que muestra a Niu-Kua y Fo-hi, originalmente publicado por la Misión Chavannes a China. Tomado del libro The I Ching and the Genetic Code: The Hidden Key to Life, del Dr. Martin Schonberger. ISBN. 0-943358-37-x Aurora Press. PO Box 573 Santa Fe, NM 87504 USA Copyright Aurora Press Inc. 1985.

El Fondo de Cultura Económico del Perú S.A. ha otorgado permiso para la reproducción de las siguientes imágenes y grabados publicados en libros editados por el Fondo de Cultura.

Canto y Danza y Música Pre-Cortesianos de Samuel Martí.

Ilustraciones:

Lámina LXXXIII.- No. 153, pág. 289. Grabado Danza del Volador.

Lámina LXXXIII.- No. 158, pág. 295. Grabado Danza del Volador.

Lámina CIII.- Historia y Arqueología y Arte Pre-hispánico, de Ramón Piña Chan. Edición 1972.

Ilustraciones:

Lámina CIV.- Lam. 94, Lápida de Aparicio, Veracruz. Pág. siguiente. Fig. X, Dibujo de uno de los relieves del Juego de la Pelota de Chichen Itzá. Yucatán. México.

Lámina LXIII.- Los Olmecas, de Jacques Soustelle. Reimpresión 1995. Ilustración: Relieve No. 1, de Chacaltzingo.

Lámina XLVI.- Hacha de Veracruz. Figura publicada en la Colección SKIRA, libro "Art of Ancient América". Permiso solicitado al Instituto Nacional de Antropología e Historia. Museo Nacional de Antropología Méjico. Permiso otorgado por la Institución por intermedio de la Lic. María del Perpetuo Socorro Villarreal Escárrega. Coordinadora Nacional.

Lámina I.IV.- Imagen de Fo-Hi y Niu-Kua aparecida en la obra Hamlet's Mill de George Santillana y Hertha von Dechend, publicada Gambit Inc. Harvard Common Press. Imagen que obtuvieron del libro Innermost Asia por Sir Auriel Stein, Clarendon Press, Oxford, 1928. Con permiso de The British Library. FU HSI AND NU-WA, AST. IX. 2.054

Lámina L.III.- Hacha Kunz, American Museum of Natural History, New York. Nag. N°326909 Photo Rota. Courtesy Dept. of Library Services Kunz Axe - Olmec Culture

Lámina CXXI y XXV.- Tejido con motivo de langosta sobre cruz octogonal. The Textile Museum, Washington, D.C.

Lámina CXXXVI.- Agradecimientos al Banco de Crédito por el permiso de utilizar una imagen del libro Paracas.

Lámina XXIV.- Se agradece al Pastor Bautista de Pacasmayo, Octavio Polo Briceño por permitir fotografiar varias piezas de su propiedad.

Lámina CXXIX.- Se agradece a la Sra. Marica Figuerola viuda de Rodriguez Razetto por la gentileza proporcionada para fotografiar piezas de su valiosa colección.

Agradecimiento especial al Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia por facilitar el archivo fotográfico de Julio C. Tello, algunos dibujos del libro Paracas y permisos para fotografiar las telas que tiene el museo.



# BIBLIOGRAFIA

- Alarco, Eugenio  
1975 Dos Temas Norreños. Editorial Ausonia. Talleres Gráficos. Lima.
- Anónimo  
1985 Shan Hai Ching. El Libro de los Montes y los Mares.  
Traducción al inglés. Rep. Popular China.
- Anónimo  
1985 El Libro de los Libros de Chilam Balam. Fondo de Cultura Económica. México.
- Anónimo  
1950 Popol Vuh. Versión inglesa por Delia Goetz y Sylvanus Morley de la traducción de A. Recinos.  
University of Oklahoma Press U.S.A.
- Anónimo  
1977 Popol-Vuh. Traducción de Adrián Recinos. Fondo de Cultura Económica. México.
- Anónimo  
1977 Popol-Vuh. Traducción de Miguel Angel Asturias y J. M. González de Mendoza. Editorial Losada. Buenos Aires.
- Arguelles, José  
1987 The Mayan Factor. Path Beyond Technology. Bear & Company. Printed in the United States of America by Book Crafters.
- Asturias, Miguel Angel  
1973 Leyendas de Guatemala. Editorial Losada S.A. Buenos Aires, Argentina.
- Aveni, Anthony F.  
1980 Astronomía en la América Antigua. Compilación de A. Aveni. Siglo Editores S.A. México.
- Aveni, Anthony, F.  
1980 Skywatchers of Ancient Mexico. University of Texas Press, Austin, Texas U.S.A.
- Ballesteres Gaibros, Manuel  
1985 Cultura y Religión de la América Prehispánica. Biblioteca de autores cristianos de la Editorial Católica S.A. Madrid. España.
- Banco Central del Ecuador  
1989 Nuestro pasado: La Tolita. Edición del Museo Central, Quito.
- Baudot, Georges  
1979 Las Letras Precolombinas. Siglo Veintiuno Editores S.A. México.
- Beadle, G. W.  
1980 The Ancestry of Corn. En Scientific American. No. 242, Enero de 1980. U.S.A.
- Bischof, Henning  
1988 Los relieves de barro de Cerro Sechín. Evidencia de un culto marino en el antiguo Perú. Boletín de Lima. Año 10, No. 55, pp. 59-68 Lima.
- Blofeld, John  
1965 The Book of Change. George Allen & Unwin Ltd. London.
- Bonavia, Duccio  
1982 Los Gavilanes. Precerámico peruano, mar, desierto y oasis en la historia del hombre. Corporación Financiera de Desarrollo S.A. Cofide. Instituto Arqueológico Alemán, Lima, Perú.

- Bruguier  
Cosmografía. Santiago de Chile. Chile
- Burger, Richard L.  
1993 Emergencia de la Civilización en los Andes. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, Perú.
- Carmack, Robert M. y Morales Santo, Francisco  
1983 Nuevas Perspectivas sobre Popol Vuh Editorial Piedra Santa, Guatemala, Guatemala C.A.
- Cavero Carrasco, Ranulfo  
1986 Maíz, Chicha y Religiosidad Andina. Editorial de la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga.
- Chávez, Adrián Y.  
1983 Una introducción al Popol Wuj. En Nuevas Perspectivas sobre el Popol Vuh de R. Carmack y F. Morales. Pp. 377-89. Guatemala C.A.
- Chih-hsu Ou-i  
1994 The Buddhist I Ching. Trans. By Thomas Cleary. Shambal Dragon Editions. Boston and London.
- Chuang-tzu  
1984 Chuang-tzu, literato, filósofo y místico taoísta. Monte Avila Editores. Caracas, Venezuela.
- Chung-Liang Huang, Al  
1973 Embrace Tiger, Return to Mountain-the essence of Tai Chi.
- Cleary, Thomas  
1986 The Taoist I Ching (Translation). Shambala Publications, Inc. Boston, Massachusetts, U.S.A.
- Coe, Michael D.  
1966, The Maya. Penguin Books. New York, U.S.A
- Coe, Michael D.  
1992 Breaking the Maya Code. Thames and Hudson, Inc. New York.
- Cogorno Ventura, Gilda  
1970 Fenix, Paleo-bibliotecas y Archivos peruanos. Revista de la Biblioteca Nacional de Cultura. 24-25 – Separata.
- Coomaraswamy, Ananda K.  
1956 Christian and Oriental Philosophy of Art. Dover Publications, Inc. New York. U.S.A.
- Condori, Bernabé y Gow, Rosalind  
1982 Kay Pacha. Centro de Estudios Rurales Andinos. "Bartolomé de las Casas", Cuzco, Perú.
- Dañino, Guillermo  
1990 Desde China. Editorial Labrusa. Lima, Perú.
- Deza Rivasplata, Jaime M.  
1995 Xequetepeque, el Valle de la Luna. Ediciones Jade. Lima, Perú.
- Dirección Académica de Investigación. Pontificia Universidad Católica del Perú. Fundación Volkswagenwerk Alemania.
- Edmonson, Munro S.  
1971 The Book of Counsel: the Popol Vuh of the Quiche Maya of Guatemala. Middle American Research Institute Tulane University. New Orleans U.S.A.



- Engel, Federic  
1970 Las Lomas de Iguanil y el Complejo de Haldas. Universidad Nacional Agraria. Lima.
- Fondo de Cultura Económica. México  
1972 Historia, Arqueología y Arte Prehispánico. Fondo de Cultura Económica. México.
- Girald, Raphael  
1963 L'esoterisme du Popol Vuh. Librairie Damerique et Dorient. Adrien-Maisonneure. París.
- Girald, Raphael  
1972 Le Popol-Vuh. Histoire Culturelle de Maya-Quiche. Payot. París.
- Girald, Raphael  
1976 Historia de las civilizaciones antiguas de América desde sus orígenes. Tomo III Ediciones Istmo. Madrid. España.
- Girald, Raphael  
1977 Origen y Desarrollo de las Civilizaciones Antiguas de América. Editores Mexicanos Unidos. México.
- Gisbert, Teresa  
1980 Iconografía y Mitos Indígenas en el Arte. La Paz, Bolivia.
- Godeliere, Maurice  
1983 Las Sociedades Pre-Capitalistas. En Nuevas Perspectivas sobre el Popol-Vuh, pág. 192. Guatemala C.A.
- Granet, M.  
1959 El Pensamiento Chino. Uteha. México.  
1959 La Civilización China. Uteha México.
- Grieder, Terence  
1982 Orígenes del Arte Precolombino. Fondo de Cultura Económica. México.
- Guenon, René  
1946 La Grande Triade. Revue de la Tabla Ronde. París. France.
- Guenon, René  
1970 Le Symbolisme de la Croix. Unión Generale Deditons. París. France.
- Harleston, Hugh Jr.  
1987 El Universo de Teotihuacan. Editorial Orión. México.
- Hocquenghem, Anne Marie  
1987 Iconografía Mochica. Pontificia Universidad Católica del Perú. Fondo Editorial Perú.
- Horna, Hernán  
1990 A propósito del Descubrimiento Asiático de América. Ponencia presentada al IX Congreso Internacional de Historia de América. Sevilla. América Indígena I-II 1992.
- Hua-Ching ni  
The book of changes and the unchanging truth, seven star communications, Santa Mónica CA.
- Huang, Kerson & Rosemarye  
1987 I Ching. Workman Publishing, New York, U.S.A.
- Ibarra Grasso, Dick Edgar  
1982 Ciencia Astronómica y Sociología Incaica. Editorial Los Amigos del Libro. La Paz, Cochabamba, Bolivia.

- Imbelloni, J.  
1942 La "Weltanschauung" de los Amautas Reconstruida: Formas Peruanas del Pensamiento Templario. XXVII Congreso Internacional de Americanistas. Sesión de Lima. Lima, Perú.
- Jacoby de Hoffman, Helena  
1976 I Ching. (Traducción). Editorial Cuatro Vientos. Santiago de Chile.
- Jaramillo, María Mercedes  
1988 Erase una vez en la Tolita. Edición del Banco Central del Ecuador. Quito, Ecuador.
- Jiménez Borja, Arturo y Samaniego Román, Lorenzo  
1973 Guía de Sechín.
- Kaufmann Doig, Federico  
1978 Manual de Arqueología Peruana. Sexta Edición. Lima.
- Kelley y Bonavía  
1963 New Evidence for pre-ceramic maize on the coast of Perú. En revista *Nawpa Pacha* No. 1, Instituto de Estudios Andinos. Berkeley pp. 39-41.
- Kirk, G. S.  
1973 El Mito, su significado y funciones en las distintas culturas. Barral Editores S.A. Barcelona, España.
- Krickeberg, Walter  
1971 Mitos y Leyendas de los Aztecas, Incas, Mayas y Músicas. Fondo de Cultura Económica. México.
- Kusch, Rodolfo  
1970-77 El Pensamiento Indígena y Popular en América. México, Buenos Aires. Editorial Hachette S.A. Argentina.
- Lal, Chaman  
1940 Hindu America. New Book Co. Hornby Rd., Bombay, India.
- Laurer, Mirko  
1973 I Ching. Edición, prólogo, traducción y notas. Barral Editores, Barcelona.
- Lehmann Nitsche, R.  
1942 Coricancha. P. 115. Congreso de Americanistas. Sesión de Lima.
- León Portilla, Miguel  
1974 La Filosofía Nahuatl. Universidad Autónoma de México. México.
- León Portilla, Miguel  
1988 Time and Reality in the Thought of the Maya. University of Oklahoma Press. Norman and London.
- Levi Strauss, Claude  
1972 Mitológicas, Lo Crudo y Lo Cocido. Cuarta Parte II.
- Loayza, Francisco A.  
1948 Chinos llegaron antes que Colón. Colección Los Pequeños Grandes Libros. Cultura Peruana. Lima, Perú.
- Lothrop, Samuel K.  
1964 Treasures of Ancient America. Editions d Art Albert Skira. Geneve, Suisse.
- 280 - Lumbreras, Luis Guillermo



1970 Los Templos de Chavín. Guía para el visitante. Editada por la Corporación Peruana del Santa. Lima, Perú.

Macera, Pablo

Historia del Perú. Tomo I, pág. 112 Lima. Editorial Bruño.

Macneish, Richard S.

Second Annual Report of the Ayacucho Archaeological-Botanical Project pp. 42-44.

Magaloni Duarte, Ignacio

1969 Educadores del Mundo. Talleres de Costa-Amic, Editor. México.

Maguiña Cueva, T.

1988 Fósiles del Alto Marañón, Paleontología. Consejo Nacional de Ciencias y Tecnología. Lima, Perú.

Malmstrom, Vincent H.

1997 Cycles of the Sun, Mysteries of the Moon. University of Texas Press, Austin, Texas. U.S.A.

Mangelsdorf, Paul C.

1986 El Origen del Maíz. En Scientific American (de Esp), Octubre 1986, No. 121. U.S.A.

Martí, Samuel

1961 Canto, Danza y Música Precortesianos. Fondo de Cultura Económica. México – Buenos Aires.

Meggors, Betty J.

1972 Prehistoric America. Smithsonian Institution. Aldine Publishing Company. Chicago.

Méndez, L.

1983 Algunas Consideraciones sobre la Estructura Social de los Quichés en el Popol-Vuh. Pp. 181-199 en Nuevas perspectivas sobre el Popol-Vuh de R. Carmack y F. Morales Santo. Guatemala C.A.

Milla Villena, Carlos

1983 Génesis de la Cultura Andina. Colegio de Arquitectos del Perú.

Montoya, Rodrigo

1987 La Cultura Quechua Hoy. Hueso Húmero Ediciones. Mosca Azul Editores. Lima, Perú.

Ormeño Iglesias, César

1995 Misterios y Simbolismos de la Cultura Nazca. Delgado Villanueva Editores. Lima, Perú.

Ouspensky, P. D.

1950 In Search of the Miraculous. Routledge & Kegan Paul Ltd. London.

Panosvky, Erwin

1955 El Significado en las Artes Visuales. Alianza Editorial. Madrid.

1972 Estudios sobre Iconología. Alianza Universidad. Madrid.

Pearsall, Deborah Marice

1988 La Producción de Alimentos en Real Alto. La aplicación de las técnicas etnobotánicas al problema de la subsistencia en el período formativo ecuatoriano. ESPOL. Centro de Estudios Arqueológicos y Antropológicos. Guayaquil, Ecuador.

Philastre, Paul-Louis-Felix

1992 Le Yi king. Zulma Edition.

Piña Chan, Román

1977 Quetzalcoatl, Sepiente Emplumada.

- Porras Barrenechea, Raúl  
1951 Mito, Tradición e Historia del Perú. Imprenta Santa María. Lima.
- Prem, Sri Krishna  
1955 The Yoga of the Kathopanishad. John M. Watkins. London.
- Pulgar Vidal, Javier  
1996 Geografía del Perú. Editorial Peisa. Lima.
- Remington, Judith A.  
1980 Prácticas astronómicas contemporáneas entre los Mayas. Compilación de A. Aveni, pp. 105-20. Siglo Veintiuno Editores S.A. México.
- Rossel Castro, Alberto  
Arqueología Sur del Perú. Editorial Universo S.A. Lima, Perú.
- Rostorowski de Diez Canseco, María  
1977 Etnia y Sociedad. Instituto de Estudios Peruanos. Lima, Perú.
- Rostorowski de Diez Canseco, María  
1992 Pachacamac y el Señor de los Milagros. Instituto de Estudios Peruanos. Lima.
- Samaniego Román, Lorenzo  
1973 Los Nuevos Trabajos Arqueológicos en Sechín. Casma. Perú.  
Larsen Ediciones. Trujillo, Perú.
- Samaniego R., Vergara, Bischof  
1985 New Evidence of Cerro Sechín. Casma Valle Perú.  
From Christopher B. Donnan (De.) Dumbarton Oaks Research Library & Collections, Washington, D.C. USA.
- Sandoval, Franco  
1988 La Cosmovisión Maya Quiche en el Popol-Vuh. Serviprensa Centroamericana. Guatemala.
- Santillana, Giorgio de & Dechend, Bertha von  
1969 Hamlet's Mill. Gambit Incorporated. Boston 1969. USA.
- Saravia, E. Albertina  
1984 Popol Wuj. Editorial Porrúa S.A. Impreso en México.
- Schonberger, Martin  
1979 The I Ching & the Genetic Code. The Hidden Key to Life. Asi Publishers. New York, N.Y. USA.
- Schwaller de Lubicz, Isha  
1963 Aor, R.A. Schwaller de Lubicz Sa Vie son Oeuvre.
- Sejourne, Laurette  
1962 El Universo de Quetzalcoatl. Fondo de Cultura Económica. México, Buenos Aires.
- Shaughnessy, Edward L.  
1996 I Ching The Classic of Changes. Mawangdui Texts. Ballantine Books. New York.
- Shchutskii, Julian K.  
1979 Researches on the I Ching. Princeton University Press. Princeton; New Jersey. USA.
- Silverman, Gail  
1994 El Tejido Andino: Un Libro de Sabiduría. Fondo Editorial. Banco Central de Reserva del Perú. Lima.



- Skar, Harald O.  
1997 La Gente del Valle Caliente. Pontificia Universidad Católica del Perú. Fondo Editorial. Lima, Perú.
- Tedlock, Dennis  
1983 The Spoken Word and the Work of Interpretation. University of Pennsylvania Press. Philadelphia. U.S.A.
- Tedlock, Dennis  
1985 Popol-Vuh. First Touchstone Edition. Simon & Schuster, Inc. 1986 USA.
- Tello, Julio C.  
1925 Wiracocha, Inca. Revista de estudios antropológicos. Organo del Museo Arqueología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Vol. I, Lima, Perú.  
1956 Arqueología del Valle de Casma. Editorial San Marcos. Lima, Perú.  
1959 Paracas. Empresas Gráficas T. Scheuch S.A. Lima.
- Thompson, J. Eric S.  
1965 Arqueología Maya. Editorial Diana S.A. México.
- Towle, Margaret A.  
1961 The Ethnobotany of Pre-Colombian Perú. Werner-Gren Foundation. New York, U.S.A.
- Urton, Gary  
1981 At the Crossroads of the Earth and the Sky. University of Texas Press. Austin, Texas, USA.
- Valcarcel, Luis E.  
1964 Historia del Perú Antiguo. Editorial Juan Mejía Baca. Lima, Perú.
- Valencia Espinoza, Abraham  
1979 Nombres del Maíz y su Uso Ritual por los K'anas. En Revista de Antropología Andina No. 3, Centro de Estudios Andinos. Cuzco, Perú.
- Vila Selma, José  
1981 La Mentalidad Maya. Textos Literarios. Editora Nacional. Madrid.
- Westmeim, Paul  
1987 Ideas Fundamentales del arte prehispánico en México. Ediciones Era S.A. México.
- Whone, Herbert  
1980 Music, the Way of Return. In Magazine Parabola, Vol. No. 2 Music Sound, Silence.
- Wilhelm/Baynes  
1961 The I Ching or Book of Changes. Bollingen Series. Princeton University Press, Princeton; New Jersey. USA.
- Wilhelm, H.  
1980 El Significado del I Ching. Paidós, Orientalia. Barcelona, Buenos Aires.
- Wilhelm, Richard  
1975 I Ching. El Libro de las Mutaciones. Versión de D. J. Vogelmann. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, Argentina.
- Wilhelm, Richard  
1979 Lectures on the I Ching. Constancy and Change. Bollingen Series. Princeton University Press, Princeton; New Jersey. USA.
- Williams, C.A.S.  
1960 Chinese Symbolism and Art Motives. The Julian Press. Inc. New York.

- Yaranga Valderrama, Abdon  
1979 La Divinidad Illapa en la región Andina. América Indígena Vol. XXXIX, No. 4, oct-nov. 1979.
- Zuidema, Tom  
1966 El Calendario Inca. Actas del XXXVI Congreso Internacional de Americanistas. Tomo 2, pp. 25-30, Sevilla, España.
- Zuidema, Tom  
1989 Reyes y Guerreros Fomciencias. Concytec, Universidad de Illinois, La Shell y Instituto Francés de Estudios Andinos.



## AGRADECIMIENTOS

El largo proceso de investigación y estudio para la elaboración de este libro hace extensa la relación de quienes han hecho posible llevar a término este inacabable y ambicioso proyecto. Quiero destacar la colaboración constante y abnegada de mi mujer, Suzanne George, a quien se debe mucho de lo que a mi libro tiene de comprensible y claro. En gran parte de la redacción y corrección de textos he tenido la ayuda de Alessandra Pinasco G. M. quien ha aportado sus conocimientos como lingüista y fina estilista, con gran humor y paciencia. A mis hijas Patricia y Thalía Llosa tengo que agradecerles su seguimiento cariñoso y permanente, contribuyendo con bibliografía, noticias del extranjero, conexiones con museos y las difíciles gestiones en la obtención de permisos y derechos. Viajes realizados a Sechín y a Kuntur-huasi con mi hija Patricia y visitas a Paracas e Ica con mi hija Thalía han dejado huella en nuestra común comprensión y amor al legado andino y su entorno costeño y serrano.

Por años muchos amigos me han acompañado a Sechín y han tenido que sufrir la progresión de mis estudios y visiones. Productos de estos viajes e infinitas conversaciones han sido reportajes amenos y brillantes publicados, en orden cronológico por: Ramón Mujica Pinilla; su hermana Maraví Mujica de Bartra en colaboración con Rina Dibós de D'Onofrio; y el ameno periodista y amigo Carlos Velaochaga, que siempre ha apoyado mi interés en la mitología y religión. Cabe destacar, por su cercanía en el tiempo, los reportajes de María Josefa García Miró y el artículo publicado en la revista de la OEA por mi amiga Parisina Malatesta, con fotografías de Jorge Gestoso. Mucha de la experiencia que me ha sido útil la debo a mi trabajo con un grupo de buscadores en la realización del libro "Huella" sobre el Callejón de Huaylas.

Quiero mencionar también a quienes han alentado, con el entusiasmo y fidelidad a su propia meta creativa, el que yo haya podido dar este paso. Me refiero al músico Manongo Mujica Pinilla, al pintor Rafael Hastings, reciente viajero al Lejano Oriente, y al célebre Alimrante Oscar Velarde de la Piedra con quienes espero festejar esta publicación en terreno de "la gloria".

En las numerosas fotografías que acompañan al texto he tenido la colaboración principal de A. Guillen, Jorge Gestoso, José Casals, Ramón Mujica, Fernando La Rosa y Wilfredo Loayza, en el campo profesional, y muchos otros como fotógrafos amateurs.

Mi agradecimiento especial a Carlos Milla Batres por su temprana acogida de mi manuscrito. También, por la misma razón, a Oswaldo Higuchi, comprensivo y alentador. Al representante por Puno, Roger Cáceres Velásquez, a quien interesaron los reportajes de Josefa García Miró, donde debe haber sentido mi aprecio a la tradición aymara.

Debo a Homero Díaz, artista gráfico y dibujante, el magnífico trabajo con dibujos y mapas en el libro, además de consejos y asistencia constante. A Luis Enrique Tord, su hermoso e inteligente prólogo y amistad de toda la vida. A Mercedes Cárdenas del Instituto Riva-Agüero le agradezco su colaboración y excelente trabajo realizado en Sechín. Al arqueólogo Lorenzo Samaniego, con quien he dialogado últimamente sobre el monumento, así como a Juan Carlos Yarleque, actual arqueólogo residente en Sechín, que me ha prestado siempre facilidades y colaboración.

Gracias a mi amigo Dante Scarpatti, inquieto y versado anfitrión de nuestros paseos a Las Aldas y Sechín. No puedo olvidar el apoyo de Christine Graves quien junto con mi esposa Suzanne hicieron la traducción al inglés de mi primer manuscrito sobre Sechín tratando a veces con éxito y a veces sin, de bajarme a tierra cuando mis abstracciones se volvían casi estelares. Al diseñador gráfico Carlos González y su ayudante Jessica López les agradezco el haber trabajado con esmero y gusto el armado final del libro y su carátula. Agradezco también, **last but not least** a Myriam Bravo por su constante apoyo pasando a máquina y diskette innumerables veces mis escritos con sus modificaciones y correcciones.

En fin me siento deudor de todos los que han trabajado para destacar el valor arqueológico y humano de este excepcional recinto del Valle de Casma, al que auguro un brillante porvenir en el desarrollo del país.



"Son numerosos los autores que han señalado semejanzas entre los rasgos del arte Chavín y los de las expresiones del arte continental del Asia: entre ellos es Robert Heine-Geldern el que ha mostrado inequívocamente la presencia del tigre asiático - el tigre con rayas—en varias piezas escultóricas en Chavín de Huantar. Heine Geldern llama a esto un "hard fact", utilizando una expresión muy cara a los sajones, que se refiere a un tipo de evidencia que se considera difícil de remover. Si hay tigre asiático con rayas en Chavín no puede haber caído del cielo. (Es bueno recordar, para el caso, que el tigre o jaguar americano no tiene rayas)"

Una pieza de cerámica Recuay, fue encontrada por Terence Grieder y Hermilio Rosas en Pashash, Ancash, más tardía por supuesto, que representa, sin lugar a dudas, un tigre asiático."

Diario La prensa. 06/06/73. "Tigre en Arte Chavín y Asiático afirman características semejantes."

Fernando Llosa P.