



Hacia la definición de un sistema de escritura en el Formativo Andino I. Los ojos en el arte de Chavín de Huántar: una propuesta desde el Obelisco Tello

PEDRO CARLOS VARGAS NALVARTE

Introducción

En este artículo planteamos el inicio de una propuesta propia frente a un tema bastante polémico y poco estudiado de manera seria¹: la problemática de la existencia de un sistema de escritura andino en períodos tempranos. Desde nuestra Tesis de Licenciatura (Vargas, 2005) planteamos que la llamada “iconografía” del arte de Chavín era algo más que representaciones religiosas y que podían ‘leerse’ si se lograba entender y precisar la gramática usada para combinar los dibujos de aparentes ‘divinidades’ o seres de apariencia ‘monstruosa’. Sin embargo, creemos que abordar este tema de manera detallada, poco a poco, es viable, aprovechando la oportunidad brindada por el *Boletín APAR* en la persona de su Editor, Gori Tumi Echevarría López, a quien agradecemos la invitación a publicar aquí.

Básicamente, nuestro planteamiento se puede resumir en lo siguiente: existe un sistema de representación gráfica de ideas y palabras de una lengua, o lenguas, aún no definidas, habladas en el periodo del Formativo Medio cuya decodificación es posible. Para ello, es importante dejar de lado criterios estéticos y basados sólo en el transplante del método de análisis del arte Renacentista europeo y proponer nuevas maneras de observar y entender el arte. Para esto, hay que ver en el arte Chavín, más que la satisfacción estética de una élite sacerdotal o la represión por medio de dioses feroces: hay que ver un medio de comunicación escrita posible de ser descifrado aún sin conocer la lengua a la cual pertenece; aunque, sin duda el conocimiento de ésta ayudaría mucho en esta tarea.

Para poder hablar de la existencia de un sistema de registro escrito será necesario poder descubrir la existencia de un repertorio limitado de signos gráficos que podemos definir como grafema y, un orden o conjunto de reglas inferidos a partir de su análisis que podemos denominar como gramática. Ambas cosas han sido incluso observadas por Rowe para quien el arte Chavín es “*tan enigmático como una escritura no descifrada*” (Rowe, 1973: 249).

Para iniciar esto presentamos a continuación, el análisis de los ojos que aparecen en el Obelisco Tello; puede sonar algo banal este inicio, ya se verá cuan importantes resultan los ojos pues en ellos se puede mirar muchas cosas que darán el inicio a la exposición de nuestros planteamientos en, esperamos, una serie de artículos a publicarse por este medio.

Las diversas propuestas para entender el arte Chavín

La propuesta pionera para entender el arte de Chavín es obra del Dr. Julio C. Tello; en su delantada obra “Wira - Kocha” (Tello, 1923) plantea una visión global de la religión andina teniendo como base los mitos amazónicos y

andinos con el respaldo de la evidencia gráfica de diversos soportes de signos conocidos en su tiempo. En “Chavín: cultura Matriz de la civilización andina” (Tello, 1960) se ordenan una serie de ideas acerca de la manera adecuada de entender el arte Chavín y su funcionalidad, resaltando en esto la idea de las cabezas como células base de las cuales se originan otros signos.

Podemos intentar resumir las ideas de Tello que nos van a servir de guía en nuestro trabajo y que además directa o indirectamente a servido de guía a otros investigadores lo citen o no.

La religión Chavín posee un conjunto de divinidades que han sido representadas en diversos soportes físicos para perennizar ideas religiosas ligadas a ellos así como otros hechos probablemente astronómicos. Las figuras con las que son representadas estas divinidades son signos de la esencia de éstas y pueden ser fuerzas o elementos de la naturaleza. Para crear las representaciones de las divinidades se ha procedido a ensamblar y armar figuras con elementos que no son partes anatómicas del animal que sirve de signo, asimismo, las partes de éste pueden ser sustituidas por otras según los requerimientos de la figura que se desea obtener. Existen signos que funcionan como bases para crear otros a los cuales se les puede variar su significado de acuerdo a la adición de ciertos elementos secundarios y a través de estas transformaciones crear figuras nuevas de acuerdo a lo deseado.

El que las ideas de Tello tengan más de medio siglo de expresadas no las invalida, su desarrollo y conjugación con otras teorías o métodos que pudieren crearse es la mejor muestra de su vigencia, el párrafo anterior nos servirá de base para el resto del trabajo y será poco a poco complementado en la medida que veamos sus alcances y las limitaciones que pudieran existir. No se trata de colocar a Tello en un altar, simplemente, se trata de darle su lugar, merecido, como precursor de una nueva manera de analizar las figuras arqueológicas.

Siguiendo la línea de Tello, su asistente Rebeca Carrión se adelanta a algunos planteamientos de Rowe al señalar que “*Al examen superficial hace que la impresión de ser bastante recargado y difícil de tabular, pero al examen particular y comparativo se descubre que son pocos los motivos básicos que intervienen en su composición.*” (Carrión, 1948:134). Plantea de manera muy sugestiva que los elementos que “adornan” el cuerpo de los felinos deben tratarse de “*símbolos de la piel que a manera de glifos podrían indicar las funciones del animal*” (ibid. 135)

Para John Rowe (1973) el entendimiento del arte Chavín pasa por la necesidad de ubicar las figuras en su contexto espacial y temporal, esto, para nosotros es su principal aporte; pero, en lo que se refiere a la interpretación de éste sostiene que el arte Chavín es representativo, pero está oscurecido por las numerosas convenciones que hacen que la representación no sea directa sino figurada o metafórica. Define convenciones como la simetría, la repetición, el módulo de anchura y la reducción de motivos a líneas sencillas; pero, estas

¹ Estando entre los pocos estudios serios las propuestas de Victoria de La Jara (1964, 1975).



convenciones deben ser entendidas en el contexto de ser aplicadas en soportes físicos planos o tratados como si lo fueran, dado que fuera de las cabezas clavas de Chavín u otras esculturas en barro y morteros de piedra el soporte favorito ha sido la superficie plana.

Como mencioné, Rowe establece convenciones para el arte de Chavín tales como la simetría, el módulo de anchura, repetición y la simplificación de ciertas figuras; esto, en general son inferencias obtenidas de un análisis estético de las figuras Chavín. Donde si se procede a interpretar y buscar una razón de ser es en la propuesta de los “Kennings”, éstos son convenciones de la poesía medieval nórdica que implican comparaciones por sustitución, podemos decir que una mujer tiene cabellos que son como serpientes o podemos sustituir cabellos hablando sólo de un ‘nido de serpientes’. Si se analiza en profundidad la idea de los “Kennings” resulta hoy innecesaria pues una comparación por sustitución es la misma manera como opera un grafema o un signo arbitrario; no es necesario que vayamos hasta la poesía nórdica para entender el arte de Chavín, es más adecuado revisar a Tello y su idea de la composición arquitectónica del cuerpo de una divinidad; básicamente, es lo mismo.

Para Luis Lumbreras (1977a) el arte Chavín cumplía un papel netamente represor en beneficio de la clase sacerdotal; sin embargo, posteriormente sus planteamientos van a derivar más en la idea de un sistema de comunicación acerca de eventos astronómicos o climatológicos (1993). En su trabajo acerca de la Galería de las Ofrendas (1993, 2007) realiza un análisis genealógico y reconstruye una narración asignando valores de género y edad a la presencia de ciertos signos o el número de otros.

Desde un marco teórico pretendidamente estructural Cristóbal Campana (1995a, 1995b) plantea que el arte Chavín es un conjunto de representaciones que giran en torno a tres temas: el origen, representado por el Obelisco Tello; la ferocidad, representado por el Dintel de los Jaguares y el tema de la Divinidad representado por el Lanzón, la Estela Raymondi y otras figuras. La gran variedad de maneras de representar ciertos rasgos anatómicos serían modificaciones del significado de estas y las mezclas y combinaciones responderían a variaciones en el significado pero, siempre girando en torno a una divinidad felínica que reparte sus características a otros seres, “sacralizándolos”; nótese el parecido de esto con las ideas de Tello. Pone énfasis particular al tema de la Divinidad, señala que existió una divinidad antropomorfa en el formativo y que el resto de representaciones no son dioses (Campana, 1995a), apoyándose en escritos de extirpadores de idolatrías del siglo XVII identifica al Lanzón, la estela Raymondi entre otros como el dios Wari (algo sugerido por Tello en 1923) que tendría como características tener en su cabeza una boca que da origen a cuatro serpientes (a veces son ocho) y que también tiene como característica tener “olas” vinculándolo por ello al mar y la costa, siendo por ello éste su origen y no selvático. En su libro “Arte Chavín” (Campana, 1995a) intenta dar una explicación general al arte de las sociedades del Formativo sin, a nuestro parecer, lograrlo; una vez más no hay sustento real para hablar de divinidades, se extrae bajo el argumento de la continuidad cultural, divinidades del siglo XVII con las del siglo V o VI antes de Cristo. No hay una sistematización adecuada de los signos y estos son interpretados alegremente, para muestra: “*los ojos significarían tal vez la presencia, poder y sabiduría*”

(Campana, 1995: 73) o “*en la boca felínica confluyen las nociones de la vida y la muerte en el drama cotidiano de la lucha por la existencia*” (Campana, 1995: 66)

Sin embargo, queremos resaltar algunas de las observaciones realizadas por Campana en esa misma publicación que nos parecen interesantes, primero veamos respecto a la correspondencia entre forma y significado:

“Existen dos elementos persistentes, que tienen el valor semántico más importante: la boca y los ojos. Ya anteriormente hicimos notar como éstos se convierten en la *clave de un vocabulario gráfico*, cuya expresión en el arte es evidente. En torno a estos se conjugan metáforas, alegorías y símbolos, y, como temas diferenciados, es decir, siempre existirá una analogía entre la forma representada y el significado que se le adscribe y así subsisten, tanto como significado, como en su forma análoga (...) nosotros siempre aludiremos a la forma (boca, ojos, garras) y no a su valor semántico...” (Campana, 1995: 113)

Nos resulta importante remarcar que se considere a dos elementos muy recurrentes en las figuras Chavín como parte de un “vocabulario gráfico” y se haga mención a la relación que deben guardar la forma y el significado en el signo, es una lástima que este tema no sea desarrollado y las interpretaciones respecto al significado sean tan subjetivas como líneas arriba mencionamos.

El arte Chavín no es lineal, es muy distinto que la mayoría de sistemas de escritura conocidos y que el arte Mesoamericano por ejemplo; es aquí que Campana plantea existe una simultaneidad en estos “conjuntos de elementos significantes”:

“El problema para nosotros, es que existen conjuntos de elementos significantes, sin el orden ‘lineal’ al que estamos acostumbrados a leer, pues los pueblos no alfabetos, tienen formas de ‘simultaneidad’ consiste en la oposición iterativa, de significados a la par y no necesariamente unos después de otros como sucede con el orden lineal en nuestras lecturas alfábéticas...” (Campana, 1995: 93-94)

Todo esto tiene un trasfondo, para nosotros es la existencia de una gramática como la avizorada por Rowe (1973: 264-265), Campana lo entiende como una “estructura” y recurre a Herbert Stevens para respaldar su propuesta:

“En este sentido, Herbert - Stevens, definió correctamente la intención de los artistas chavines, como la de producir ‘operaciones gráficas’ que estarían conformadas por ‘une structure organique segmentée dans ses éléments un répertoire analogique et un système référence abstrait’ (1972 p. 127). Esto es importante, porque asume que existió un ‘sistema’ para ordenar los elementos significantes, logrando así, una ‘estructura’ de símbolos” (Campana, 1995a: 80)

Lamentablemente, Campana deja de lado uno de los aspectos más interesantes mencionados por Herbert - Stevens que es lo referido a la existencia de un sistema de referentes abstractos basados en un repertorio analógico (traducción nuestra). No se trata de una simple estructura deducible, es más que ello, se trata de una gramática de signos que funciona como una escritura, Campana no se percata de ello.

Al igual que Rowe plantea convenciones para el arte Chavín, Campana plantea “principios técnicos”: “estos ‘principios’ son deducidos por la observación empírica nuestra y serían: *anamorfosis, anastomosis, modulación y la dualidad*” (Ibid.) No entraremos en



detalles respecto de esto.

Cristóbal Makowski ubica cuatro pares de dioses que serían el “Genio alado”, el “Guardián del Axis Mundi”, el “Contorsionista del tocado radiante” y el “Ser Fundamento del Axis Mundi”; los dos primeras ubicados en la parte de arriba del Obelisco Tello y los dos últimos en la parte inferior; estos últimos estarían representados también en el Lanzón. En el Templo Viejo se estaría rindiendo culto a la Gran Imagen o Lanzón que sería la unificación en una sola imagen del Contorsionista del Tocado Radiante y el Ser Fundamento del Axis Mundi, el vínculo es la presencia de sogas y un tocado de penachos. En el Templo Nuevo se estaría adorando a una pareja de dioses de los cielos representados en los personajes de la portada de las falcónidas que a su vez estarían representados en el Obelisco Tello por medio de los Genios Alados. Lo expuesto por Makowski (2000) remarca la utilización de la metodología de la Historia del Arte en el objetivo de entender la religión andina a través de las figuras transformándolas en una fuente autónoma.

“... la rica iconografía del templo al borde del río Mosna raras veces fue considerada como una fuente autónoma de información, capaz de revelar aspectos importantes sobre el conjunto de creencias religiosas, particularmente las que conciernen a la imagen de la divinidad y del cosmos animado” (Makowski, 2000: 71).

Se pretende mediante esto que las figuras se transformen en una fuente autónoma de información, independizándolas de su contexto arqueológico, pero siempre y cuando sean analizadas con metodología de historia del arte. Supuestamente los argumentos de Tello (1923) estarían desfasados pues no trabajó con la metodología Panofskiana “... las tesis de Tello sobre la universalidad del culto a la deidad felínica (Tello 1923, 1929). Las serias propuestas de Panofski han dejado estas aproximaciones sin sustento metodológico.” (Ibid. XXII).

Este autor no presenta propuesta clasificatoria de representaciones ni de soporte físicos pues su objetivo es entender la religión por medio sólo de las figuras. Se rechazan las propuestas de arqueólogos historiadores que habrían...

“usado la iconografía de modo directo y poco crítico como ilustración de sus hipótesis. Estas fueron concebidas a través de los textos coloniales y de la literatura oral indígena, confrontados con la imagen prehispánica sin otro fundamento que la constatación de ciertas coincidencias formales” (Ibid.).

Encerrado en sus presupuestos de su formación como historiador del arte, este autor nos justifica su “moderado optimismo” en que el arte andino no se parece al europeo (¡)

“ninguna de ellas (las iconografías andinas) posee realmente una estructura temática comparable con la que subyace en las obras del arte clásico o del arte cristiano (...) La cerrada unidad temática y la constancia de determinados atributos de personajes se desprenden (...) de la estrecha relación entre el repertorio de motivos y el repertorio de temas de la tradición literaria (...) En los andes, en cambio, la iconografía sustituye a la escritura y es el único medio material de transmisión de la tradición oral” (Ibid. XXIII).

Nos preguntamos, si es notoria la diferencia entre el arte occidental y el andino, ¿porqué aplicar la metodología del estudio del arte europeo y cristiano a lo andino? Si además se señala que la “Iconografía” “sustituye” a la escritura, ¿porqué no se le trata como tal? Si el autor llega a darse cuenta que:

“En lugar de escenas - temas contamos, en la mayoría de casos, con imágenes de figuras sobrenaturales aisladas, cuyos cuerpos, vestidos y atributos se componen, a manera de rompecabezas, de elementos menores portadores de significado propio, Vg. Caras y bocas multiplicadas en el cuerpo de las deidades chavín y cupisnique. Las jerarquías, los rangos de acción, los poderes, se expresaban probablemente a través de estos elementos por medio de una compleja red de relaciones metonímicas. Una vez entendida la composición, la descripción analítica permite aproximarse de manera objetiva a variados aspectos de las criaturas mitológicas” (Ibid.)

Si está tan clara la manera como funciona el arte andino en su papel de transmisor de comunicación, ¿porqué analizarlo como arte y no como medio de comunicación? Se reduce la probable complejidad de un sistema de relaciones metonímicas que informarían acerca de jerarquía, poderes, rangos de acción, etc. a sólo una “composición” que sólo requiere de una adecuada descripción para aproximarse de manera objetiva a las llamadas “criaturas mitológicas”. Mientras se analice las figuras sólo como arte el resultado será siempre este, no hay base etnohistórica, etnográfica ni arqueológica para la mayoría de presupuestos sobre el arte Chavín de Makowski, sólo menciones aisladas de los mitos de Viracocha, cuyo uso el crítica:

“En resumen, las evidencias iconográficas analizadas aquí sugieren que los peregrinos reunidos en el templo de Chavín de Huántar rendían culto a dioses de un universo dual, que se manifestaban en la tierra bajo las apariencias del águila crestada y del halcón, por un lado, y la de dos lagartos, cocodrilos o caimanes, por el otro. El segundo de estos dioses, residente bajo la tierra en el templo viejo, mostraba su cara verdadera sólo a los sacerdotes y a sus eventuales víctimas de sacrificio, y era la de un ser humano con rasgos de felino, o murciélagos con el pelo transformado en serpientes monstruosas. La imagen del dios de arriba, residente en el templo nuevo, no se ha conservado, pero los relieves de sus dos mensajeros alados en la tierra, el halcón y el águila antropomorfos, sugieren que poseía una naturaleza dual y el cuerpo del ave. No deja de sorprender la complejidad de este conjunto de creencias y varias similitudes con algunos principios centrales de la cosmovisión incaica. Los mensajeros desdoblados de un Wiracocha que ‘animan’ a las dos mitades del mundo, la sierra y los llanos, de este Wiracocha que permanece oculto en las entrañas de la tierra o al fondo del lago Titicaca, y es llamado fundamento y eje del mundo, aparecen en las páginas escritas por los cronistas interesados en las creencias cusqueñas (...)” (Ibid.)

Resume así este autor sus ideas acerca de la religión Chavín, desprendido todo esto sólo del análisis de las figuras, ya que, según su parecer, estas son una fuente independiente de información.

Para Alcina Franch el arte Chavín puede ser estudiado desde la semiología, entendida esta como “ciencia que estudia los sistemas de signos no lingüísticos” (Alcina Franch, 1982: 237) Sigue a Pierre Guiraud (1972) y asume las ideas de Rowe (1973) quien, de acuerdo a Alcina Franch, realiza una “interpretación lingüística del arte” y además estaría

“marcando una pauta enormemente enriquecedora y de extraordinarias perspectivas para el estudio de cualquier tipo de arte, pero en especial aquellas que han formalizado más su expresión, haciéndola más y más compleja a fuerza de elaboraciones internas de sus



propios símbolos primarios.” (Ibid. 244)

Tras hacer un recuento de los planteamientos de Rowe de los Kennings y las convenciones con sus respectivos ejemplos, Alcina Franch retoma la idea de Rowe de escribir una gramática Chavín

“A partir de esta sugerencia de Rowe es posible que algún día se escriba una gramática del arte Chavín, pero aún más, teniendo en cuenta que el sistema utilizado en Chavín se transforma en un sistema andino, yo diría que estos principios pueden valer para analizar casi todas las artes concretas de los andes, en la costa y en la sierra, como el sistema Nazca o el Huari y el Tiahuanaco, e incluso el Inca y, porqué no, también cualquier otro tipo de artes en las que el sistema de comparaciones de sustitución o kennings sea uno de los utilizados.” (Ibid. 249)

Alcina Franch avizora un sistema general para el entendimiento del arte andino que tendría su base en el de Chavín, una vez conocida la gramática de este. Sin embargo, hemos de recalcar que la visión de este autor, a pesar de remarcar la importancia del enfoque lingüístico y semiológico entiende las figuras sólo como arte y no las ve como un sistema de comunicación; pero, igual toma en consideración que la semiología puede brindar más aportes para el entendimiento de este arte.

Son numerosos los planteamientos que Federico Kauffmann ha tenido acerca del Arte Chavín, en las múltiples ediciones de su Manual de Arqueología Peruana (en algunos casos varía el título, pero las modificaciones de fondo son pocas); no es nuestra intención realizar un recuento del desarrollo de sus ideas, más bien, usaremos sus últimos escritos (1993, 2002) donde se toca la idea general del arte Chavín así como la metodología usada; para tener un acercamiento a las ideas que este autor maneja en la actualidad.

Para este autor las piedras grabadas de Chavín “grafican figuras mágico religiosas” (Kauffmann, 1993: 53) además “eran, en su totalidad, parte integrante de la arquitectura; con sólo la excepción de El Lanzón, del Obelisco Tello y de talvez uno o dos monolitos más que eran para ser admirados a la redonda” (Ibid.)

Kauffmann plantean que la complejidad de las representaciones Chavín tienen como objetivo “que el espectador se sienta confundido e impotente en su deseo de descifrar a satisfacción la enmarañada composición que contempla. Los artistas tenían, probablemente como consigna el crear aquel enredo visual” (Ibid. 57) Se está planteando que se crea un arte que no debe ser entendido, no queda claro si para este autor existiría una élite que si lo entendería, pero esto no está claro, un arte que se crea para no ser entendido ¿a quién es dirigido?

El principio del anatropismo también es asumido por Kauffmann (sin mencionar a Alberto Rex González) quien sostiene que se usó este principio y variantes del mismo, nuevamente con el objetivo de dificultar o eliminar la comunicación: “El anatropismo fue la parecer inventado para suscitar confusión en el espectador” (Ibid.) La manera como funciona el anatropismo es explicada de manera sencilla: “Consiste básicamente en juntar dos figuras gemelas, que al ser juxtapuestas (sic) generan una tercera. Por ejemplo cuando se juntan dos cabezas presentadas de perfil, que reunidas terminan por engendrar una cara vista de frente.” (Ibid.) Compárese lo anterior con la idea del kenning de Rowe, vista páginas atrás, donde si bien se oscurece lo representado no se trata de evitar la realización del proceso de comunicación

como se tiene implícito en Kauffmann; y más bien, se plantean “reglas” o convenciones según las cuales el significado oscuro se aclara.

El trabajo del 2002 es, considero, una versión algo más ordenada de lo planteado en 1993. En general en estos textos se trasluce la idea de ver en la mayor cantidad de figuras Chavín aves; los colmillos centrales son interpretados como picos, las garras son siempre de aves, y los rasgos de la espalda se tratarían de alas. Es claro que Kauffmann trata de enmarcar estos elementos dentro de su propuesta de los “Dioses del sustento”, en la que el Obelisco Tello sería el “Dios del agua” o “Demonio del Agua” también un “Genio del Agua” (Ibid. 67).

En los escritos de Zuidema de 1992, el objetivo es demostrar una unidad en los modelos de organización de diversas culturas andinas, a través del estudio de las estructuras subyacentes en diversos soportes físicos de figuras o “iconografías” como él lo llama. Analiza el modelo Inca que para él está mejor representado en el dibujo de Pérez Bocanegra, a través del análisis de este gráfico se infiere un sistema genealógico para el mundo andino que se ve afirmado con información aportada por Felipe Guamán Poma de Ayala.

El modelo en la época Inca sería básicamente lo siguiente: de un matrimonio descienden dos líneas, una materna y una paterna, teniendo los hijos derecho al nombre del padre y las hijas al de la madre, pero, no sólo ello, también derecho a la herencia, este modelo se practicó hasta el siglo XVIII y aparentemente en los alrededores de Ayacucho hasta la actualidad. Esta parte del modelo está basada en el dibujo de Pérez Bocanegra pero se ve reforzada y complementada con el dibujo cosmológico de Don Juan de Santa Cruz Pachacuti Yanqui Salcamayhua, donde se tiene también la jerarquía de divinidades y la división en derecha e izquierda así como masculino y femenino.

Para ubicar el modelo en la Cultura Tiwanaku, se recurre a Portada del Sol, aquí se realiza una comparación entre las imágenes que rodean a la central y ésta misma y las de la parte baja compuestas por once rostros iguales a los de la supuesta divinidad. El rostro central equivaldría a la divinidad y los otros a las figuras que se acercan a ella; las dos cabezas de aves rapaces representarían a las dos mitades masculinas y las de peces a los linajes matrilineales. Un argumento central para esta aseveración es que las cabezas están unidas por una banda que termina en dos mitades de pirámides de la misma manera como el gráfico de Santa Cruz termina en Collcampata; obviamente la figura central sería la divinidad de la cual descienden diversos linajes.

El modelo se expresa también en Chavín. El autor analiza la Estela de Raymondi primero para pretender demostrar buscando detalles mínimos que presenta el mismo modelo que cree hallar para la cultura Inca y Tiwanaku. Las divisiones en cuatro generaciones estarían expresadas en las cuatro cabezas del aparente tocado del personaje de la estela, éste a su vez representaría al ancestro en un doble aspecto: de una persona viva y una muerta; esto estaría representado por el ojo: el vivo es el que tiene la pupila hacia arriba y el que tiene la hendidura representaría un rostro muerto.

Para demostrar del todo que este modelo existe en Chavín el autor nos propone un ejemplo de los Chancas (¡) “However, to explain this order, I will have



to refer once more to an Inca example. This example concerns the description to the Chanca army in this attack on Cuzco." (Zuidema, 1992: 43) el autor analiza la organización de este ejército descrito por el cronista Betanzos y nos presenta tres armadas: la central con los jefes principales (uno muerto y uno vivo). La derecha con jefes cuyos nombres se relacionan a actividades guerreras y la izquierda con jefes cuyos nombres aluden a lo femenino y actividades agrícolas. Se definen diversas oposiciones:

Ancovilca y Uscovilca, con la mitad de arriba y la de abajo. Muerto y vivo; centro y afuera; dos jefes tribales en oposición a los seis otros; en términos de esta última oposición, Uscovilca como jefe de la parte central de la tribu es relacionado a los dos jefes de la armada central y Ancovilca a los otros cuatro jefes. Los nombres de sacerdote blanco se relacionan al lado derecho de la armada y se contraponen a sacerdote blanco y negro y sacerdote negro. Esto probablemente se relacionaría a la costumbre Inca de siempre tener un sacerdote en el lado derecho de la armada cargando la imagen del sol.

Una vez definidas estas oposiciones basadas en la supuesta organización de un ejército de una confederación de pueblos del siglo XV se procede a buscar este orden en la iconografía de Chavín. Se cree hallarla en la Portada Negra y Blanca, se ordenan las ocho figuras de aves rapaces hallando la misma organización que la existente en el ejército Chanca. Previamente se ha definido que los personajes de las columnas de la portada son uno un vivo y el otro un muerto, basándose en la misma propuesta que se hizo para la estela Raymond, según la cual el ojo con hendidura es de un muerto y el que no la tiene es de un vivo. Esta misma relación y otros rasgos se buscan en las figuras de la portada no llegándose a nada claro, además el mismo autor reconoce que la portada no tuvo sólo ocho aves rapaces sino otras seis, pero declara no incomodarle esto pues simplemente reelaboraría la propuesta calendárica

"A white stone slab with the bas-relief of eight raptorial birds rests on the pillars of the portal... Let me initially state that I recognize that Lumbreras and Amat found the remains of another black stone slab, extending the first one. With six similar birds represented. These extra figures, however. Do not invalidate my argument at all: only I would have to further elaborate on the calendar system and show the place of 14 figures in it. At the moment, however, I am only interested in the internal order of the slab of eight figures..." (Zuidema, 1992: 44 - 45).

R. Tom Zuidema nos parece un caso bastante singular de interpretación, es necesario para nosotros mencionar que se realizan exageradas analogías y los datos se fuerzan para encazarlos en un supuesto modelo del cual se tiene claro que existe una manera de ordenar la descendencia pero ello no es base para pretender buscar ese orden con sus transformaciones en variadas iconografías andinas tan dispares en cuanto a su procedencia espacial y temporal. Una propuesta estructuralista de este tipo no nos parece adecuada pues simplemente aparta los materiales de su contexto sin siquiera mencionar algo acerca del entorno geográfico, nivel de desarrollo de la tecnología u otras variables que pueden hacer que las cosas no sean exactamente iguales a lo que realizaron otros pueblos.

Después de haber realizado este repaso a los principales planteamientos sobre el arte Chavín podemos

llegar a algunas conclusiones respecto de que es lo que representa el arte Chavín y de que manera lo hace.

Básicamente podemos dividir los pareceres en dos: los que consideran el arte Chavín como simbólico y quienes lo consideran representativo. Dentro de cada uno de estos grupos existen subdivisiones que las veremos en detalle a continuación.

Consideran al arte Chavín como simbólico Tello, Carrión y Zuidema, pero entre los dos primeros y el último existen diferencias respecto a lo que se representa. Para Tello y Carrión se trata de representaciones simbólicas de divinidades mientras que Zuidema ve un sistema genealógico de ancestros muertos y vivos. Es importante señalar que para Tello la misión del arte en piedra de Chavín es la de perennizar y comunicar la información acerca de las divinidades y la historia de la religión. Esto lo aproxima a una perspectiva semiótica de entender el arte como un medio efectivo de transmisión de información.

El resto de autores (Kauffmann, Lumbreras, Rowe, Campana y Makowski) consideran que es netamente representativo; todos tienen acuerdo en que se representan divinidades, pero con algunas diferencias en la opinión respecto al cómo se da esta representación y el objetivo que tendrían. Para Kauffmann todo gira en torno a la Divinidad del Agua, un felino volador; Lumbreras considera que se representan dioses feroces y atemorizantes, para Rowe son dos divinidades antropomorfas y animales de carácter secundario; para Makowski son dioses que garantizan el equilibrio y orden del mundo y Campana ve tres temas, ferocidad, origen y la divinidad y a ello se reduciría el arte Chavín. Sólo Lumbreras infiere acerca del objetivo de este arte, este sería un instrumento de represión ideológica, el resto de autores deja por sentado que se trata de objetos de culto o recordatorio de seres mitológicos.

Las ideas iniciales de Tello, seguidas por Carrión no son retomadas por ningún autor (al menos citando) perdiéndose una interesante perspectiva de trabajo basada en el carácter de medio de comunicación de este arte, algo sólo notado por Alcina Franch. Sin embargo, Kauffmann plantea que el arte Chavín más bien, buscó confundir a quien lo observa, es decir, según él, se busca evitar la comunicación o en todo caso complicarla, lamentablemente esta idea no se ve desarrollada.

Nuestros planteamientos (Vargas, 2005) serán vistos aquí con detalle, pero, en resumen podemos decir que entendemos el arte de Chavín como un sistema de comunicación mediante signos gráficos que poseen una gramática propia que, por tanto, pueden ser descifrados con un método adecuado el cual planteamos. Lumbreras (2007) añade a ésto que la solución a los significados debe estar en la información obtenida en tiempos coloniales referida al dios Wari y otros que se hallan en los documentos sobre extirpación de idolatrías.

Lo que se ha dicho sobre los ojos

Pocos son los autores que le prestan algo de atención a los ojos de las figuras Chavín, y de éstos, ninguno les asume un papel importante como ente de comunicación. Para Burger (1995) los ojos evidencian estados de trance producto del consumo de alucinógenos u ojos flamígeros en el caso del Obelisco Tello pero no hay mayor sustento que subjetividad o relación de algunos ojos con la pupila hacia arriba y narices expulsando fluidos.



Por otro lado, Campana (1995a) realiza un acercamiento a los ojos bastante interesante al señalar que:

"Existen dos elementos persistentes, que tienen el valor semántico más importante: la boca y los ojos. Ya anteriormente hicimos notar como estos se convierten en la *clave de un vocabulario gráfico*, cuya expresión en el arte es evidente. En torno a estos se conjugan metáforas, alegorías y símbolos, y, como temas diferenciados, es decir, siempre existirá una analogía entre la forma representada y el significado que se le adscribe y así subsisten, tanto como significado, como en su forma análoga (...) nosotros siempre aludiremos a la forma (boca, ojos, garras) y no a su valor semántico..." (Campana, 1995: 113)

Nos resulta importante remarcar que se considere a dos elementos muy recurrentes en las figuras Chavín como parte de un "vocabulario gráfico" y se haga mención a la relación que deben guardar la forma y el significado en el signo, es una lástima que este tema no sea desarrollado y las interpretaciones respecto al significado sean tan subjetivas como líneas arriba mencionamos.

Por otra parte Campana nos señala que ha realizado tablas estadísticas para tratar de entender estas figuras, lamentablemente los resultados son demasiado simples y no se menciona el método usado para obtener que:

"Al hacer el análisis estadístico de la iteración y combinación de los elementos significantes, como si fuesen grafemas, hemos advertido que las cantidades son muy disímiles, lo cual nos permite deducir que según la carga iterativa predominante se define un tema" (Campana, 1995: 93).

Creemos que la falta de una adecuada organización de los signos como grafemas y en sus debidas categorías jerarquizadas es lo que lleva a Campana a obtener el resultado de sólo tres temas recurrentes en el arte Chavín que serían en su opinión la ferocidad, el origen y la divinidad.

En conclusión, los ojos no han sido tratados con la importancia que merece su recurrencia y no se ha logrado obtener ningún dato interesante acerca de su presencia y razón de ser cuando no de su significado.

Porqué consideramos importantes los ojos

Empezar un análisis de las complejas figuras del arte Chavín a partir de los ojos puede resultar algo extraño o poco adecuado, los autores que han tratado el tema anteriormente han quedado subyugados por la complejidad y barroquismo, aparente, de las figuras Chavín; y han pretendido entenderlas a partir del todo señalando los caracteres más pequeños como decoración o simple afán de llenar espacios. En nuestro caso empezaremos por los ojos por dos motivos que consideramos importantes y pasamos a detallar ahora.

Siempre teniendo en cuenta que asumimos el Obelisco Tello como un paradigma del arte Chavín lo usaremos para sustentar una de las razones para empezar nuestro estudio por los ojos. Podemos dividir el Obelisco Tello en un total de 125 unidades morfológicamente regulares que podemos denominar grafemas, de ellas un total de 53 corresponden a cabezas, es decir un 42% lo cual hace que sean el grafema que aparece la mayor cantidad de veces, a su vez el elemento interno o componente más recurrente en las cabezas es el ojo (Figs. 1 y 2).

Por otro lado tenemos evidencia acerca de la importancia del ojo en un terreno que no se había explorado hasta la actualidad y del cual sólo Lumbreiras (1993, 2007) le ha tomado cierta importancia, y es lo referido a las secuencias de signos aislados en forma lineal o en especies de "carteles" o "cintas" que aparecen en cinco vasijas de cerámica estilo Dragoniano, uno en estilo Qotopukyo y uno en una de las lápidas de la Plaza Circular Hundida. Las secuencias están compuestas por 3, 4, 5 y 9 componentes aislados cuyo análisis nos permiten decir que el universo de constituyentes está compuesto por 23 componentes que se repiten y se combinan. De estos, nueve son ojos lo cual los hace algo también recurrente y, creemos, importantes (Fig.3).

Los ojos en el Obelisco Tello

En el Obelisco Tello tenemos un total de 70 ojos, llamaremos a los ojos, bocas, orejas, narices y otros elementos que aparecen al interior, por lo común, de

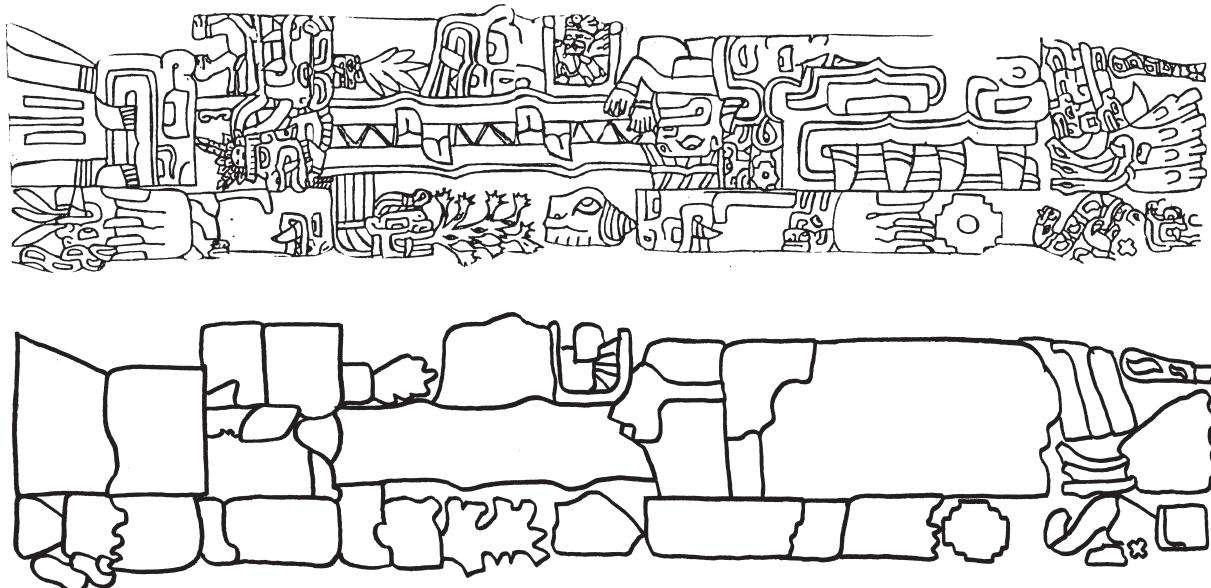


Figura 1.

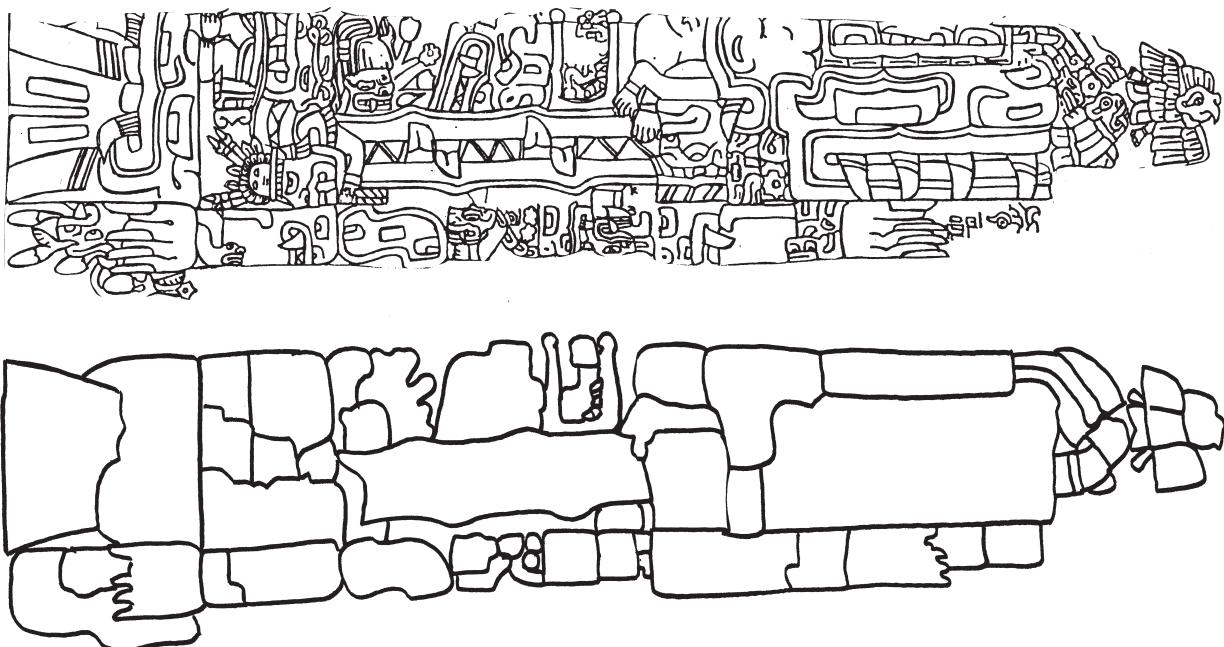


Figura 2.

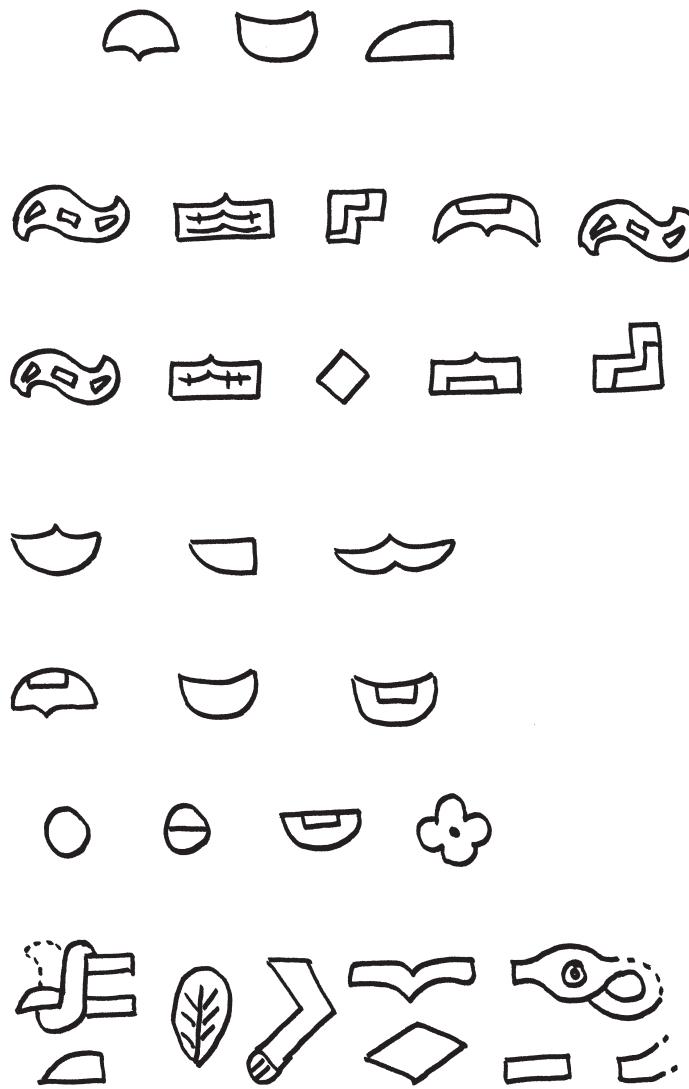


Figura 3.

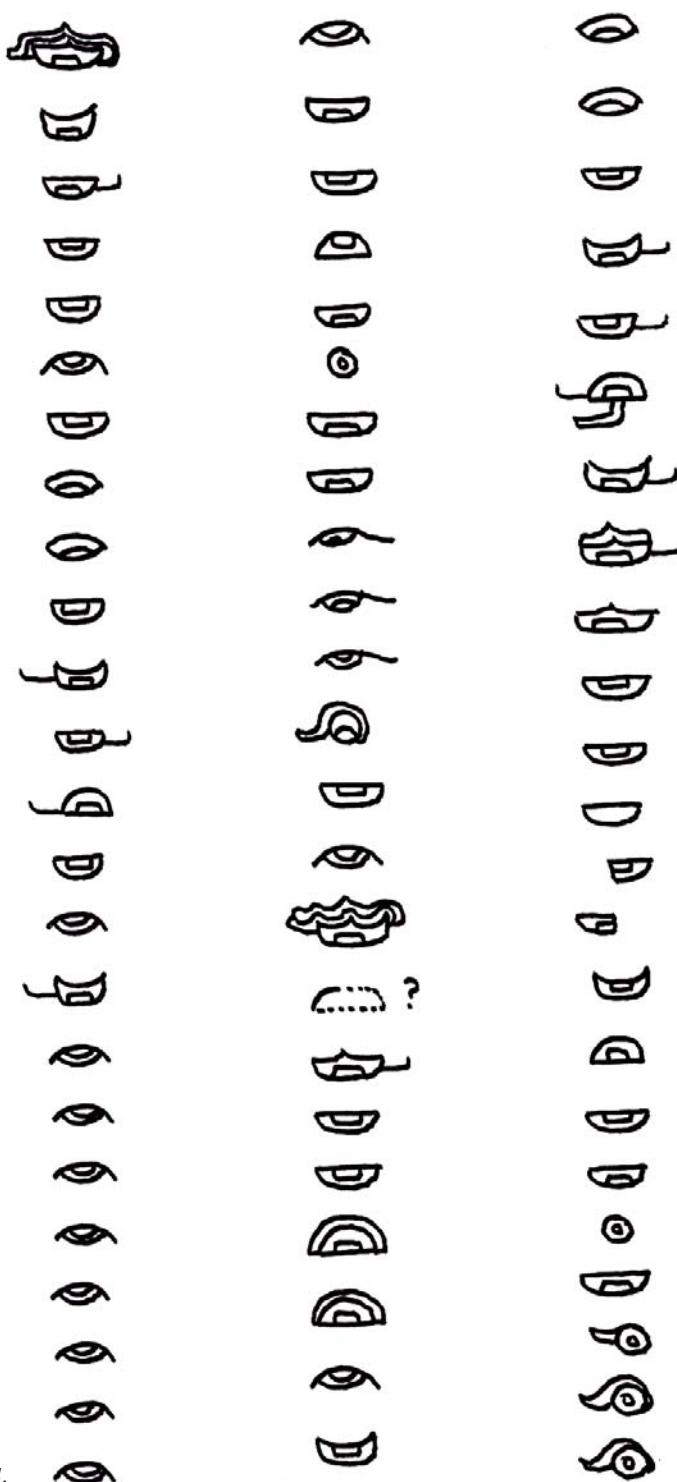


Figura 4.

una cabeza, como componentes. Por tanto, tenemos 70 componentes ojo que son los que están graficados en la Figura 4.

Si los observamos bien veremos que podemos crear ciertas categorías para entender su funcionamiento interno. Todos tienen una forma, sea esta circular, recuerde un rectángulo, una almendra u otras, a esta forma la llamaremos órbita; al interior de esta, en la mayoría de casos, tenemos otro elemento cuya posición varía y podemos denominar con certeza como pupila; ahora, hay elementos al exterior, estos pueden ser líneas

o bandas que se superponen a uno de los bordes de la órbita, su presencia no es tan recurrente, podemos llamarles apéndices a los elementos que sobresalen de la órbita y párpados a aquellos que la rodean; para finalizar, hay elementos no muy notorios que no se agregan a la órbita sino que alteran la forma de esta, de estos hay dos, uno es una especie de hundimiento de la parte superior de la órbita y el otro es una pequeña púa que sobresale al medio de la parte superior de la órbita también, les llamaremos - respectivamente - hundimiento y púa orbital.



De acuerdo a lo anterior podemos decir que un componente ojo de estilo Chavín se compone de una forma básica que es la órbita, esta se puede clasificar de la siguiente manera: rectangular, circular, almendrada, cubierta y rectangular invertida. Aparece en los 70 componentes ojo del Obelisco (Fig. 5).



Figura 5.

El otro elemento más recurrente es la pupila, aparece en 68 de los ojos², esta tiene cuatro variantes: aparece en la parte superior, media o inferior de la órbita y puede estar ausente también (Fig. 6).



Figura 6.

El tercer elemento más recurrente es el apéndice, está presente en 17 ojos y puede ser una simple línea o una banda que termina en punta o no (Fig. 7).



Figura 7.

Son dos los elementos que aparecen en cuarto lugar de recurrencia pero con un número de apariciones más bajo aún, se trata del párpado y el hundido orbital que aparecen, cada uno, en ocho casos, en el caso del párpado este se adapta a la forma de la órbita mientras que el hundido modifica la forma de esta de la misma manera que lo hace la púa orbital que aparece sólo en cinco de los ojos del Obelisco (Fig. 8).



Figura 8.

De los números obtenidos se puede obtener algunas conclusiones interesantes. De lejos son la órbita y la pupila los elementos más recurrentes en los ojos, básicamente definen la identidad del componente y faltando ambos este no puede existir; los elementos que aparecen en menor grado de recurrencia se pueden agrupar en dos categorías: aquellos que se agregan a la órbita, como el párpado y el apéndice; y los que modifican la forma de este, como ocurre con el hundido y la púa orbital. Llamaremos entonces a la órbita y la pupila como rasgos básicos y al resto como rasgos variables, dividiéndose a su vez en rasgos variables que se agregan a la órbita y rasgos variables que modifican la órbita.

Descripción analítica y estadística de los ojos del Obelisco Tello

Acerca del rasgo órbita tenemos las siguientes cifras, la

órbita de forma rectangular suma 37 ojos, la cubierta 16, la rectangular invertida seis al igual que la circular, la almendrada suma 4 y, finalmente hay una órbita de forma indeterminada debido a su mala conservación.

Sobre la pupila tenemos que hay 32 en que este elemento está hacia arriba, 31 en los que aparece abajo, 5 en los que está al medio, una en la que no hay pupila y otra más en que la presencia, ausencia o tipo no se puede determinar debido a la mala conservación.

Veremos con un poco más de detalle lo referido a los rasgos variables aquí. Los rasgos variables con menor presencia son los que afectan a la órbita, apareciendo la púa orbital en 5 casos y el hundido orbital en 8. Sobre los rasgos variables el más recurrente es el apéndice que tiene un total de 13 apariciones que se pueden dividir en 11 apéndices lineales, un apéndice en forma de púa y otro en forma de banda. El otro rasgo que se agrega es el párpado que está 8 veces, 6 de forma simple y 2 de forma doble.

Tras ver estos fríos números podrá pensarse que no es algo más que para llenar espacio y tratar de aparejar un conjunto de subjetividades con un disfraz de exactitud estadística (bastante simple por cierto) pero; más allá de cualquier elucubración debemos ahora plantear con calma una hipótesis de trabajo que oriente este análisis. Es la siguiente: existe un conjunto de reglas que ordena y reglamenta la combinación de los rasgos que forman los componentes ojo del Obelisco Tello. Para verificar la validez de esto procederemos a realizar un conjunto de cruces de información y plantear reglas temporales para, finalmente, plantear las reglas morfológicas internas del componente ojo.

Procederemos primero a cruzar la información referida a los rasgos órbita y pupila siendo los más recurrentes (Fig. 9).

Lo primero que salta a la vista es la predilección de las órbitas por las pupilas arriba o abajo; sin embargo, esto se puede explicar de manera bastante práctica debido a que la mayoría de órbitas son de forma rectangular y en ésto se hace un poco difícil ubicar

Tipo de órbita	Posición de la pupila				Total
	Arriba	Centro	Abajo	Ø	
Órbita rectangular	18		18	1	37
Órbita invertida	1		5		6
Órbita circular		5	1		6
Órbita almendrada	13		3		16
Órbita cubierta			4		4
Total	32	5	31	1	69

Figura 9.

² Siendo probable que sean en realidad 69 los ojos con pupila pues en uno la erosión no permite definir si está presente o ausente; pero, en el grafema del otro lado del Obelisco el ojo si tiene pupila.



una pupila al medio³. Algo similar podemos decir respecto de las órbitas cubiertas y la rectangular invertida siendo la clara excepción a esto las órbitas circulares y almendradas las cuales están pobresmente representadas en el Obelisco.

Debemos distinguir dos cosas muy distintas en este análisis: una referida a que más allá de la existencia de reglas acerca de la morfología interna del componente ojo, el Obelisco Tello es sólo una pieza Chavín (si bien la más compleja hasta el momento) y debe tener sus peculiaridades en cuenta al tipo de mensaje que comunica⁴. En ese sentido, nos limitaremos a plantear reglas temporales basadas sólo en lo que ocurre en el Obelisco Tello, y estas son:

- Las órbitas rectangulares, cubiertas y rectangulares invertidas sólo se asocian a pupilas en posición superior o inferior, pudiendo también aparecer vacías.

- Las órbitas circulares se asocian a pupilas al medio y en posición inferior; pudiendo ser el caso que también lo hagan con pupila en posición superior o aparezcan vacías.

- Las órbitas almendradas se asocian con pupilas en posición inferior siendo factible que también lo hagan con pupilas en posición superior o media pudiendo aparecer vacías también.

El resultado de esta combinatoria sería el siguiente cuadro donde los componentes ojos que aparecen en líneas punteadas son hipotéticos al no aparecer en el Obelisco Tello (Fig. 10).

Ahora deberemos de ver que es lo que ocurre cuando estas combinaciones de rasgos básicos se asocian con los rasgos variables como el párpado o la púa orbital. Para esto presentamos aquí una tabla de doble entrada que permite ver la asociación general de las combinaciones de rasgos básicos con los variables sin entrar en detalles de que rasgo variable va con cual. El objetivo es, nuevamente, obtener propuestas de reglas de combinación (Fig. 11).

³ Como veremos posteriormente, es posible hacerlo, pero esto ocurre poco y sólo lo observamos en algunas vasijas de estilo dragoniano de la Galería de las Ofrendas.

⁴ Por citar un ejemplo algo exagerado: en un texto de ingeniería resultaría difícil encontrar las palabras amor, felicidad o poesía; lo mismo que en un texto de poesía no hallaremos las palabras tecnología, hidráulica o cálculo vectorial.



Figura 10.

Tipo de ojos	Combinaciones de rasgos básicos							
	Apendice lineal	Apendice banda	Apendice púa	Parado simple	Parado doble	Hundido orbital	Púa orbital	Ø
	X					X		X
	X	X		X	X	X	X	X
								X
								X
								X
								X
	X	X		X				X
			X	X	X			X
			X		X			X
								X
								X
								X
								X
								X

Figura 11.

Podemos observar que la mayoría de componentes ojos pueden ir solo con sus rasgos básicos sin acompañamiento de rasgos variables. Los rasgos que afectan a la órbita sólo se asocian a los ojos de órbita de forma rectangular. Los párpados, sean simples o dobles se asocian con los ojos con órbita de formas rectangulares, rectangulares invertidos o circulares; una situación análoga podemos decir acerca de los apéndices. Observando las cosas desde los rasgos variables podemos decir que la mayor capacidad de asociación la tenemos de parte de los que tienen la órbita rectangular mientras que los de órbita cubierta o almendrada carecen de combinaciones.

A manera preliminar podemos enunciar las siguientes reglas de combinaciones entre rasgos básicos y variables:

- Los apéndices en banda se fusionan con los párpados y junto con estos también pueden duplicarse.



- Los párpados asumen la forma de la órbita que los acoge, incluso cuando esta se halla modificada.
- Los apéndices lineales se asocian a las órbitas rectangulares y rectangulares invertidas.
- La púa y el hundido orbital se dan sólo en las órbitas rectangulares.
- El hundido y la púa orbital pueden combinarse.
- Los apéndices lineal y en banda pueden funcionar juntos.

Podemos sintetizar todo esto de la siguiente manera: un componente ojo Chavín está compuesto de dos rasgos básicos, la órbita y la pupila, en algunos casos la pupila está ausente y a veces la órbita aparece partida a la mitad, pero estos son ocasiones muy peculiares. La regla parece ser que debe haber órbita y pupila. La órbita puede asumir formas variadas y la pupila posiciones distintas. No hay (por el momento)⁵ rasgos variables que afecten o se añadan a la pupila, pero si a la órbita. Dos rasgos modifican o afectan la forma de la órbita y son el hundido y la púa orbital; pueden combinarse entre sí y parecen ser únicos de la órbita de forma rectangular y probablemente también de la rectangular invertida. Entre los rasgos variables hay otros que sólo se agregan a la órbita: son el apéndice que puede ser lineal, en púa o en banda y el párpado que a veces aparece duplicado. Sobre los apéndices podemos decir que aparecen a un costado de la órbita y que, al menos el lineal y el que es una banda pueden aparecer juntos, el apéndice en banda se fusiona con el párpado.

Sobre la relación de estas combinaciones de rasgos variables con los rasgos básicos podemos señalar a manera muy general que casi todas las combinaciones de órbita y pupila válidas, de acuerdo a las reglas ya expuestas, pueden aparecer solas y a la vez agregárseles rasgos variables. Sin embargo, la mayor carga la tienen las pupilas rectangulares sobre todo cuando tienen la pupila hacia abajo. Podemos desarrollar un gráfico donde se observe la cadena de transformaciones posibles del componente ojo desde las combinaciones de rasgos básicos hasta las más complejas asociaciones con rasgos variables (Fig. 12).

Todo lo anterior puede ser susceptible de variadas interpretaciones, si sólo a partir de esto intentamos fundamentar que estamos frente a un sistema de comunicación altamente codificado podemos chocar contra una pared que nos diría que estamos frente a "reglas" inferidas a partir de un corpus aparentemente reducido y que estas reglas sólo nos refieren cómo se organizaban los ojos de diversos seres míticos

⁵ Veremos posteriormente que en la cerámica Dragoniana de la Galería de las ofrendas hay un rasgo variable para la pupila.

representados en el Obelisco Tello. Una diferencia grande en nuestra propuesta radica en observar todo desde su contexto, no sólo arqueológico sino lo que podemos llamar el contexto signico; vale decir, si analizamos los ojos, luego de inferir reglas acerca de su morfología interna, debemos ver ahora su contexto inmediato, el contexto inmediato es el signo gráfico que los contiene.

El contexto de cada tipo de ojo

Es necesario realizar un inventario del contexto directo donde aparecen los ojos para a partir de ello plantear un sistema de categorías que permita analizar el componente ojo según su aparente funcionalidad. Para esto procedemos a observar cada uno de los setenta ojos definidos y anotar dentro de que figura inmediata se encuentra, es decir, la figura de forma definida donde está, en caso de que esta figura no sea posible de ser definida por ser algo extraño, se le procederá a dotar de un nombre que servirá sólo para poder distinguirle del resto. De esta manera el contexto inmediato de los ojos del Obelisco son.

- Cabeza de ave
- Cabeza de felino
- Cabeza de pez
- Cabeza de un ser que porta cactus en rodajas
- Cabezas de personaje antropomorfo
- Cabeza de dragón^{6,7}
- Cabeza de ser como una serpiente
- Cabeza que es un Spondylus⁸
- Cabeza que es un Strombus
- Planta
- Brazalete
- Signo en forma de S
- Cabeza que es un tocado
- Extremidad
- Cabeza que es la cadera de un felino
- Cabeza que está en la cola del felino
- Cabeza que es la cadera de un personaje antropomorfo
- Cabeza de la que salen otros elementos
- Cabeza con una planta encima
- Cabeza que aparece sola
- Cabeza que aparece sobre otra cabeza

⁶ Asumimos la interpretación de Lumbreras (1977, 1993, 2007) que la figura principal del Obelisco es un dragón en el sentido de animal imaginario mezcla de partes de diversos animales.

⁷ A su vez una de las cabezas de dragón tiene elementos que salen y la otra posee elementos que entran o se dirigen a ella.

⁸ Esta cabeza que es un Spondylus también tiene elementos que salen de ella, en este caso se trata de tres serpientes.

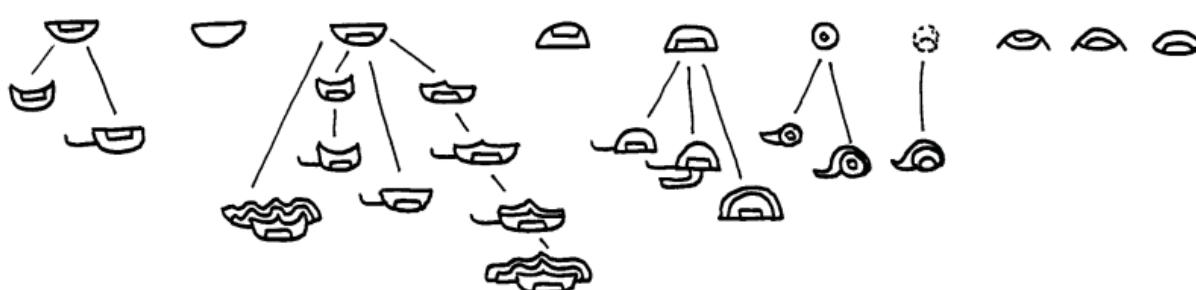


Figura 12.



- Cabeza que aparece detrás de otra cabeza
- Cabeza que cuelga

Aparentemente se trata de una gran variedad de contextos, sin embargo, podemos clasificarlos y formar categorías adecuadas para nuestros fines. Por ejemplo, hay cabezas que pertenecen a seres definidos como ave, felino, pez, serpiente, dragón y personajes antropomorfos o el del cactus en rodajas, por otro lado tenemos cabezas que aparecen fuera de su contexto anatómico reemplazando partes de los cuerpos de animales, el dragón o seres antropomorfos; hay también cabezas que aparecen solas y realizan acciones pues salen elementos de ellas, podríamos decir que “producen” otros elementos. Podemos ver las relaciones que existen entre estos contextos más o menos agrupados de acuerdo a los tipos propuestos y ver la relación que puede existir entre ellos y las formas de órbitas y luego con las pupilas siempre viendo al final de cada cuadro algunas interpretaciones e infiriendo reglas. Veamos que ocurre cuando cruzamos la información referida al contexto y la órbita en la Figura 13.

Podemos observar en la figura anterior que hay

cierta correspondencia entre ciertos contextos y formas de órbitas. El caso más notorio es el referido a las cabezas de ciertos seres como el ave, el pez y el felino cuyos ojos tienen siempre la órbita circular, caso similar es el de la serpiente cuyo ojo de órbita cubierta es característico pero también aparece en otros contextos como cabezas de antropomorfos, plantas o la cabeza que está en la cola del felino, referido a esta última podría plantearse una suerte de relación entre esta órbita y los grafemas de forma serpentiforme. La órbita de forma almendrada sólo aparece en la cabeza que es un tocado. La órbita de forma rectangular invertida parece ser propia de cabezas que aparecen aisladas más allá de que una de ellas pueda ser tipificada de algún modo como la que aparece encima de otra cabeza. La forma de órbita que aparece en más contextos es la rectangular, está tanto en las cabezas de seres tales como los antropomorfos o el del cactus como también en cabezas que reemplazan partes del cuerpo o en elementos diversos.

A partir de lo anterior podemos plantear de manera preliminar e hipotética lo siguiente: los ojos con órbita de forma circular son propios de figuras de seres

Ubicación						Total
Cabeza de Ave			X			1
Cabeza de Pez			X			1
Cabeza de Felino			X			1
Cabeza de ser del cactus	X					1
Cabeza de antropomorfos	X			X		2
Cabeza de Dragón	X					1
Cabeza de Serpiente				X		1
Cabeza de Spondylus	X					1
Cabeza de Strombus				X		1
Planta				X		1
Brazalete	X					1
Grafema "S"	X					1
Tocado					X	1
Cabeza en la extremidad	X					1
Cabeza en cadera de Felino	X					1
Cabeza en la cola de Felino				X		1
Cabeza en cadera humana	X					1
CQP	X					2
Cabeza con planta encima	X					1
Cabeza sola		X				1
Cabeza sobre cabeza		X				1
Cabeza detrás de cabeza	X					1
Cabeza que cuelga	X					1
<i>Total</i>	13	2	3	5	1	24

Figura 13.



cuyos referentes podemos encontrarlos en la naturaleza; los ojos de órbita cubierta son propios de figuras alargadas como serpientes o colas; los ojos de órbita almendrada parecen referirse a cabezas antropomorfas aunque aquí aparezcan en un tocado; los ojos de forma rectangular invertida son propios de ciertas cabezas que no existen en la realidad al igual que las de forma rectangular que también podemos hallar en cabezas que realizan acciones, sustituyen partes de cuerpos; y, definitivamente, no tienen referente en la naturaleza.

Recalcamos siempre que aquí estamos hablando en base a lo que tenemos en el Obelisco Tello y esto podría variar al contrastarlo con el resto de evidencia; pero, avanzamos partiendo desde dicha litoescultura.

Ahora veremos lo que ocurre al cruzar la información del contexto con la de la posición de la pupila (Fig. 14).

Lo más notorio es lo referido a lo que ocurre con las pupilas al medio, estas sólo se hallan en el ave y el pez, hubiera sido ideal tenerla también en el felino pero esto no ocurre así. El único caso de pupila ausente se da en el ojo que aparece en el grafema con forma de S donde

también hay medios ojos con pupila arriba y abajo; este grafema S parece expresar en su interior una especie de totalidad de la que la pupila al medio está ausente. Sobre la pupila en posición superior podemos plantear que esta se da sobre todo en los ojos que se hallan en cabezas fuera de su posición anatómica normal o en seres, como las plantas, donde no cabría esperarlos; mientras que las pupilas hacia abajo, además de estar en algunos seres está más asociada a las cabezas solas o que realizan ciertas acciones.

Según lo anterior podemos plantear que las pupilas abajo se refieren a signos cuyos referentes no existen en la realidad, las pupilas arriba parecen ser preferidas para referirse a elementos que ocupan un lugar que no es el normal en la naturaleza mientras que las pupilas al medio lo son de aquellos que podemos hallar en la naturaleza. La ausencia de pupila podría aludir a la ausencia total de referente o connotaciones de trascendencia respecto al referente. Si bien puede decirse que las interpretaciones son altamente especulativas lo que no puede obviarse es que la asociación entre cierto contexto y un determinado rasgo existe, si esto se contrasta con otras litoesculturas y se corrobora podremos andar sobre terreno más seguro.

Ahora veremos lo relativo a relacionar el contexto con los rasgos variables ya definidos como son los que afectan a la órbita y los que se le agregan. Será aquí también importante ver cuáles son aquellos contextos cuyos ojos no aceptan este tipo de rasgos (Fig. 15).

Este es el cuadro de más difícil interpretación debido a lo disperso de la información. Como mencionamos en párrafos anteriores, es importante observar qué contextos no aceptan ojos con rasgos variables: hay en este grupo tanto cabezas de seres como aquellas fuera de su posición anatómica y elementos que no necesariamente llevarían ojos; al ver esto podemos decir que estos rasgos variables complementan la información dada por los básicos, la complejidad de ciertos ojos estaría siendo explicada, de acuerdo a esto, a la cantidad de información que se desea dar.

Algo en cierta manera recurrente es la combinación del apéndice en banda y el párpado que aparecen de manera regular en algunos seres como el ave, el felino y el dragón. Los rasgos variables en general tienden a aparecer más en los ojos cuyas órbitas son de forma rectangular pues parece que esta forma es más adecuada para alojarlos y ser de esta manera más notorios. Sobre los párpados estos aparecen en los ojos de mayor tamaño pudiendo estar ligados a la importancia que se les asigna a estos.

El resto de ojos en el arte de Chavín

Antes de iniciar las comparaciones es necesario aclarar que no se está usando la totalidad del arte Chavín existente

Ubicación	Pupila arriba	Pupila al medio	Pupila abajo	Pupila Ausente	Total
Cabeza de Ave		X			1
Cabeza de Pez		X			1
Cabeza de Felino			X		1
Cabeza de ser del cactus			X		1
Cabeza de antropomorfos	X				1
Cabeza de Dragón			X		1
Cabeza de Serpiente			X		1
Cabeza de Spondylus			X		1
Cabeza de Strombus	X				1
Planta	X				1
Brazalete	X				1
Grafema "S"	X		X	X	3
Tocado			X		1
Cabeza en la extremidad	X		X		2
Cabeza en cadera de Felino	X				1
Cabeza en la cola de Felino	X				1
Cabeza en cadera humana	X				1
CQP	X		X		2
Cabeza con planta encima	X				1
Cabeza sola			X		1
Cabeza sobre cabeza			X		1
Cabeza detrás de cabeza			X		1
Cabeza que cuelga	X		X		2
<i>Total</i>	12	2	13	1	

Figura 14.



en la actualidad, pues no se ha logrado acceder a numerosas piezas de arte en piedra descubiertas por John Rick y su equipo de trabajo durante los últimos diez años, salvo algunas excepciones en sus contadas publicaciones. Por otro lado, no incluimos aquí, por motivos de espacio, las figuras en las que nos basamos para estas comparaciones, si se desea ver el corpus completo remitimos a nuestra tesis (Vargas, 2005) pero debemos aclarar que algunas conclusiones y categorías han sido modificadas. En general, las figuras usadas para esto comprenden la totalidad de las publicadas por Tello (1923, 1960), Lumbreras (1977b, 2007) y algunas de Burger (1995) y Rowe (1973).

Para poder realizar una comparación ordenada procederemos a mencionar algunas de las conclusiones preliminares a las que hemos llegado y luego veremos si el comportamiento se repite con el resto de piezas líticas. Para esto trataremos sólo con los casos más claros y con mayor regularidad numérica pues no son pocos los elementos del Obelisco Tello que no se repiten en el resto de litoesculturas.

Dijimos que los ojos cuyas órbitas tienen forma

circular son propios de seres que existen en la naturaleza y presentamos el caso concreto del pez, el felino y le ave; al analizar el resto de piezas líticas hallamos que esto se corrobora pues hay 76 casos de cabezas con ojos de este tipo de los cuales 21 pertenecen a peces, 20 a aves, 14 a felinos, 12 a serpientes y 9 a antropomorfos, la diferencia numérica nos dice claramente cuál es la preferencia de este tipo de ojos.

Sobre la órbita de forma almendrada dijimos que era propia de un tocado, pues bien, además de esto nosotros tenemos que ojos con esta órbita sólo aparecen en figuras antropomorfas en diez casos, si bien hay figuras antropomorfas con órbitas de otros tipos queda claro que esta es la propia pues no aparece en otro contexto además del tocado de un antropomorfo del Obelisco.

La órbita cubierta es propia de los signos serpiente, esto queda claro de forma verdaderamente abrumadora pues aparece en 433 casos de estos y sólo en 13 en la cabeza de la cola del felino y en menor cantidad aún en otras cabezas. Confirmamos que este ojo se asocia a signos alargados.

La órbita rectangular invertida aparece de

Ubicación							Total
Cabeza de Ave				X		X	2
Cabeza de Pez					X		1
Cabeza de Felino				X		X	2
Cabeza de ser del cactus		X	X			X	3
Cabeza de antropomorfos	X						1
Cabeza de Dragón	X	X		X		X	4
Cabeza de Serpiente							0
Cabeza de Spondylus	X						1
Cabeza de Strombus							0
Planta							0
Brazalete							0
Grafema "S"							0
Tocado							0
Cabeza en la extremidad	X						1
Cabeza en cadera de Felino							0
Cabeza en la cola de Felino							0
Cabeza en cadera humana	X						1
CQP	X			X			2
Cabeza con planta encima							0
Cabeza sola				X	X		2
Cabeza sobre cabeza						X	1
Cabeza detrás de cabeza	X						1
Cabeza que cuelga		X	X				2
Total	7	3	4	4	1	5	

Figura 15.



manera mayoritaria en las cabezas que reemplazan las caderas de felinos, en 8 casos; y las que reemplazan caderas humanas, en 4 casos.

La órbita rectangular la asignamos a cabezas que no existen en la naturaleza, esto se corrobora al aparecer en dos casos en dragones, en el ser del cactus ya mencionado, en 10 casos en las cabezas que producen, en las cabezas que reemplazan caderas de personajes antropomorfos está en 4 casos, en las de caderas de felinos en 3 y en las extremidades está 12 veces. Sin embargo, aparece en 9 personajes antropomorfos, esto podría indicar que estos personajes no son reales o son abstracciones.

Sobre las pupilas habíamos mencionado que las que están hacia arriba se refieren a cabezas que no ocupan su lugar anatómicamente correcto pues reemplazan a otras partes del cuerpo. Referido a esto se conserva esta propuesta pues esta posición de pupila se halla en 25 cabezas en extremidades, 13 cabezas en colas de felinos, 3 cabezas en caderas de felinos y 8 cabezas en caderas de personajes antropomorfos. Sin embargo, aparece en 2 cabezas que producen, si bien es una cantidad menor vale la pena ver luego el porqué de esto. Pero, lo más notorio es la reiterante presencia en personajes antropomorfos con 20 casos, aves en 10 casos, felinos en 7 y 441 de serpientes. Aquí vale la pena realizar un análisis mayor y definir la naturaleza de los signos serpiente que, no serían referidos a las serpientes reales sino a un concepto distinto cuyo significante es la serpiente que ocupa el lugar de otro elemento del cuerpo donde se halla. Esto es notorio en el caso de las serpientes que aparecen como cabello en algunos personajes.

Sobre la pupila en posición central confirmamos su presencia en seres que existen en la naturaleza como es el pez (21), ave (9), felino (4), serpiente (2) y personajes antropomorfos (10). No aparece en más ocasiones en otros contextos, si bien el número es menor podríamos decir que esto son los casos en los que lo representado es algo real y tangible y no imaginario. Es resaltante mencionar que esta pupila aparece, inusualmente, en órbitas de forma rectangular en cerámica Dragoniana de la Galería de las ofrendas; la problemática de esta cerámica merece un análisis aparte que no realizaremos aquí.

Acerca de la pupila hacia abajo tenemos que su mayor presencia es en las cabezas que producen (8), apareciendo también en seres imaginarios como el dragón (2) o el ser del cactus (1); aparece en tres casos de cabezas en las extremidades rompiendo la regla de la `pupila hacia arriba y en menor cantidad también en seres como el felino (1), serpientes (3) y ave (1).

Sobre los rasgos variables el asunto se torna más complicado porque en el resto de litoesculturas aparece una mayor variedad de estos y no parecen responder a un patrón definido, es probable que se puedan explicar en asociación a los otros componentes de una cabeza Chavín como son la boca, la nariz o la oreja.

¿El caos de las alucinaciones o una gramática oculta?

No podemos negar que hemos encontrado un orden y una razón de ser al aparente caos de las representaciones de ojos del arte Chavín; pero la pregunta más importantes: ¿a qué responde este orden? ¿Se refiere a un sistema de comunicación altamente complejo? ¿O se refiere a los diversos tipos de ojos que poseen los muy diversos personajes (dioses) representados en el arte

Chavín? ¿Acaso es sólo el azar de la manera como los Chavín imaginaban a sus dioses?

Para nosotros la explicación está en lo referido al sistema de comunicación pero con una fuerte dosis de la segunda alternativa. Nos explicamos. Tenemos que la forma de la órbita y la posición de la pupila nos dan información acerca de que referente tiene la figura y sobre su identidad. Esta información se complementa con la aportada por los rasgos variables; esto además se corrobora y enriquece al estudiar otras litoesculturas Chavín. Planteamos que estas asociaciones responden a la necesidad de dotar de cierta información a las figuras, esto puede ser tomado como simplemente información gráfica que no merecería ser llamada escritura; sin embargo, ¿qué ocurre si estos signos que aportan determinada información de una figura son abstraídos y aparecen aislados en secuencias lineales? Regresemos y veamos la Figura 3, habíamos comentado que nueve de los signos que aparecen allí son ojos entre los que podemos reconocer tanto los de órbita rectangular y los de órbita circular con la pupila en distintas posiciones. Su aparición aislada está trasladando el significado que aportaban a una figura completa a un nuevo espacio donde no necesariamente dependen de la figura total, obviamente, analizar estas secuencias aisladas es un tema aparte y tampoco podemos abstraerlas de su contexto. Aparecen en especies de cintas asociadas a bocas de dragones o en el cabello de personajes antropomorfos cuando no, totalmente aislados en vasijas.

Podemos decir a manera de conclusiones preliminares, acerca del componente ojo que es el componente más recurrente en el arte de Chavín de Huántar y posee una estructura interna que contempla la existencia de una forma a la cual denominamos órbita (con cinco variantes), un elemento en su interior que llamamos pupila cuya posición puede variar. A esto se le puede agregar otros rasgos que aparecen con menor recurrencia: hay rasgos que afectan la forma de la órbita como son el hundido y la púa orbital y otros que se agregan como los apéndices y los párpados.

Las formas de las órbitas corresponden con un tipo particular de signo cada una. Las órbitas rectangulares y rectangulares invertidas se asocian a signos cabeza que no existen en la naturaleza, su referente es abstracto. No se trataría de seres que existen y es probable que la apariencia de seres sea sólo otra convención para significar algo; pero, no entraremos aún a dicho tema. Las órbitas de forma circular se asocian mayoritariamente a cabezas de seres que podemos observar y existen: parecen referirse básicamente a signos animales; aclaremos, se asocian a figuras de animales que pueden representar otros conceptos y no necesariamente se refieran a ese animal en particular. Las órbitas cubiertas corresponden a los signos alargados, sobre todo a las serpientes y las colas. Finalmente, las órbitas almendradas son de personajes antropomorfos.

Si la forma de la órbita se refiere al tipo de signo, la pupila comunica acerca de la naturaleza del referente. La pupila en posición superior indica un cambio en el lugar donde se ubica la cabeza con el ojo con la pupila en dicha posición, es decir, esa cabeza normalmente no estaría allí, podemos tipificar entonces que la pupila arriba indica que estamos ante un signo sustituto. La pupila al centro indica que se trata de un referente concreto, tangible y existente en la realidad. La pupila hacia abajo es la marca de un signo cuyo referente es abstracto.



Para resolver lo referido a los rasgos variables es necesario contar con mayor información de los otros componentes que se hallan en las cabezas Chavín. Para ello debemos trabajar de la misma manera como hemos hecho con los ojos con la boca, la oreja, la nariz y el apéndicecefálico. Luego, debemos cruzar esa información entre sí y siempre asociarla a los contextos ya definidos. Esperamos poder, en el siguiente número de este boletín, hacer entrega del análisis de las bocas del Obelisco Tello.

El Obelisco Tello ofrece inusuales ventajas para analizar signos Chavín debido a su naturaleza dual, Tello ya había mencionado que se trata de dos seres o dos facetas de un mismo ser, de las diferencias existentes entre lo representado a cada lado se puede también obtener información valiosa acerca de el porqué de algunos signos son como son. El obelisco, es, en verdad, la piedra Rosetta para entender el mensaje que los Chavín quisieron perennizar en piedra.

Pedro Carlos Vargas Nalvarte
Arqueólogo
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
E-mail: lanzon9@hotmail.com

Bibliografía

- ALCINA FRANCH, José 1988. *Arte y Antropología*. Alianza Editorial, Primera reimpresión, Madrid.
- BURGER, Richard L. 1995. *Chavín and the Origins of Andean Civilization*. Thames and Hudson, Slovenia.
- CAMPANA, Cristóbal 1995a. *Arte Chavín Análisis Estructural de Formas e Imágenes*. Universidad nacional Federico Villarreal, Lima.
- CAMPANA, Cristóbal 1995b. *Una Deidad Antropomorfa en el Formativo Andino*. Segunda edición, versión corregida y aumentada, A&B S.A. Editores, Lima.
- CARRIÓN CACHOT, Rebeca 1948. La Cultura Chavín. 2 nuevas colonias: Kuntur Wasi y Ancón. *Revista del Museo Nacional de Antropología y Arqueología* 2(1): 99-172.
- JARA DE LA, Victoria 1964. *La Escritura Peruana y los Vocabularios Quechua Antiguos*. Imprenta Lux, Lima, Perú.
- JARA DE LA, Victoria 1975. *Introducción al Estudio de la Escritura de los Incas*. Inide, Ediciones previas, Lima, Perú.
- LUMBRERAS, Luis Guillermo 1977a. *Los orígenes de la Civilización en el Perú*. Editorial Milla Batres, Tercera edición. Lima.
- LUMBRERAS, Luis Guillermo 1977b. Excavaciones en el Templo Antiguo de Chavín (Sector R); Informe de la sexta campaña. *Ñawpa Pacha* 15: 1-38.
- LUMBRERAS, Luis Guillermo 1993. *Chavín de Huántar Excavaciones en la Galería de las Ofrendas*. Verlag Philipp Von Zabern. Mainz an Rhein, Impreso en Alemania.
- LUMBRERAS, Luis Guillermo 2007. *Chavín Excavaciones Arqueológicas*. 2 Tomos, Universidad Alas Peruanas, Lima.
- MAKOWSKI HANULA, Krzysztof 2000. Dioses del Templo de Chavín. Reflexiones sobre la Iconografía Religiosa. *Estudios Latinoamericanos* 17: 9-63
- ROWE, Jhon H. 1973. El arte Chavín: estudio de su forma y significado. *Historia y Cultura* 6: 249-276.
- TELLO, Julio César 1923 "Wira - Kocha". *Revista Inka*, Vol. I, Lima
- TELLO, Julio César 1929 (1981). *Antiguo Perú Primera época*. Edición facsimilar de la editada por la Comisión Organizadora del Segundo Congreso Sudamericano de Turismo Lima
- TELLO, Julio César 1960. *Chavín Cultura Matriz de la Civilización Andina*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- VARGAS, Pedro 2005. Análisis de los signos gráficos del Obelisco Tello de Chavín de Huántar: una propuesta estructural y lingüística. Tesis para optar el título de Licenciado en arqueología. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2 tomos. Lima.