

ICONOGRAFÍA ANDINA: ENTORNO Y PROBLEMÁTICA

Cristóbal Campana Delgado

“... la función simbólica —es decir, la creación de símbolos— es una capacidad exclusiva y específica de la conciencia humana que consiste en la transformación de un contenido individual sensible de manera que, sin dejar de ser tal, adquiera el poder de representar algo universalmente válido para la conciencia.”

Ernst Cassirer 1975: 56

1. El planteo

En un territorio tan vasto y de tantas disimilitudes, al que llamamos los Andes Centrales, se desarrollaron cerca de un centenar de sociedades autónomas complejas, diferentes, con idiomas y procesos políticos diversos que, al interpretar sus respectivos ámbitos espaciales, lograron una personalidad cultural propia, con una ideología en común, expresada en imágenes simbólicas con caracteres panandinos.

Las diferencias del paisaje, flora, fauna y los compromisos derivados en la obtención de alimentos, presuponen un gran desafío a una sociedad para la creación de símbolos específicos, tanto sonoros en su lenguaje, como visuales en su iconografía. Y he allí la primera pregunta: ¿existe *una iconografía andina* para tan diversos paisajes y sociedades? En todo caso, cabe preguntarnos también: ¿en qué territorios se originaría esa tradición cultural que la hace panandina? Las preguntas que siguen, las tenemos todos para abrir diversos derroteros en busca de variadas respuestas.

Los caracteres del fenómeno se plantean en dos dimensiones:

- A. La existencia de múltiples sociedades con una iconografía propia en la que se reflejan los caracteres específicos de pensamiento, sus respectivos ambientes, desarrollos y cambios a través del tiempo, modificando su estilo. Y,
- B. la existencia de muchos rasgos culturales comunes o tradicionales, a todas las sociedades más antiguas que le dan una consistencia orgánica pese a las diferencias de paisajes en los diferentes espacios

andinos y persistencia en el tiempo. Visto así, entonces, sí existe una iconografía andina y – paralelamente – otras expresiones icónicas diferentes entre sí, pero no excluyentes.

Una imagen por sí misma no es necesariamente un símbolo, aun cuando sea muy parecida al objeto representado. Sólo será simbólica cuando haya pasado por un proceso selectivo y de síntesis para su identificación específica. Una vez definida como forma simbólica – como extraordinaria – tendrá que ser aceptada como tal, en el consenso del grupo para ser comunicable. Por esto, las imágenes tan tempranas de los cazadores, con actos mágicos, eventuales, al carecer de un contexto ideológico que lo convirtiera en símbolos establecidos o, de un templo con especialistas que le confirieran su valor simbólico, no llegan a ser símbolos. Era necesaria la actividad pública, edificios públicos y una ideología religiosa.

2. Imágenes, cambios climáticos y desarrollo social

Al analizar las formas de las imágenes andinas más tempranas, que podrían pertenecer a cazadores y recolectores, encontraremos que tienen mucho parecido en su simplicidad temática, espontaneidad, esquematismo y, sobre todo, en su poca convencionalidad. El denominador común de las imágenes más tempranas, es la referencia a acciones de caza de camélidos en las tierras altas, los que significarían sólo la referencia a una actividad para el sostén alimentario de los cazadores de aquella época. En cambio, en las tierras bajas del litoral, hay muy pocas muestras de caza o de pesca, relacionada a animales o peces, propios del bosque y de las aguas fluviales de aquel entonces. Sus imágenes sí pasan a ser signos de contenido simbólico.

Es probable que los pobladores del litoral, en las épocas en que esta región tenía una fauna arbórea, cazaban en los humedales, mamíferos, aves y pescaban para enriquecer su dieta con raíces y granos de esos ecosistemas. Tanto la flora y fauna, generaría el inicio de ocupaciones estacionales como la horticultura. La recolección de crustáceos en las costas rocosas, valoró ciertas especies de caracoles, conchas y cangrejos, cuyas imágenes aparecen representadas en los primeros tejidos. Es decir, se trata de sociedades con algodón cultivado en esos

huertos húmedos de tierra vegetal de dichos humedales, los que luego serían convertidos en “huachaques”.

A los cazadores les debió impresionar la fuerza, la belleza, el temor y el misterio de las apariciones de los jaguares, águilas pescadoras y boas, por lo que trataron de sintetizar sus imágenes con aquellos atributos que mejor podrían representarlo y de allí su connotación simbólica. Por eso, los representarían sus poderosas fauces, su poderoso pico y sus fuertes garras. Así, una forma era el contorno de un ser, conformado por símbolos, sin perder su parecido para su invocación.

En varios lugares de la costa, cercanos a estuarios y desembocaduras de ríos, varios grupos humanos se establecieron, aprovechando la producción en pequeños huertos, recolectan y siembran algodón, del que aprovechan las semillas aceitosas y luego la fibra. Desarrollan la tecnología del telar y comienzan a representar imágenes con atributos de los mayores cazadores. Se ha demostrado que milenios antes, las costas eran más anchas y con flora y fauna más variadas que la actual. Es a partir de esta época en que comienzan a aparecer las imágenes simbólicas y luego, también, los símbolos elementales, como hierofanías.

El cambio climático generaba los deshielos cordilleranos y aumentaba, en consecuencia, el caudal de los ríos que desembocan en la cuenca del Pacífico. Él permitió el aumento de zonas húmedas, donde grupos humanos se iban sedentarizando en los alrededores secos, dando origen a lo que los arqueólogos llaman *patrón de viviendas dispersas*, llegando a formar sociedades complejas capaces de erigir edificios públicos o centros religiosos de notable importancia con una alta capacidad de convocatoria.

Es sintomática la relación entre humedales y el inicio de la construcción de edificios públicos y aparición del símbolo del triángulo escalonado. Podemos tomarlo como señal del comienzo de la diferencia entre lo cotidiano y lo eventual, de los ritos y ceremonias, y sus respectivas simbolizaciones.

Estos centros o “huacas”, por sí mismas y por sus símbolos, vendrían a ser las respectivas hierofanías¹ de las imágenes simbólicas, co-

¹ La hierofanía se refiere a los misterios, estigmas y formas secretas dentro de un sistema religioso, según Eliade (1964: 234). También, es el lugar sagrado en donde están las

mo así lo sostienen los estudiosos de las religiones en el mundo. Es decir, existiría una relación directa entre lo sagrado y los símbolos que lo representan. De esta manera, las imágenes de triángulos escalonados, que aparecen en los tejidos de Huaca Prieta, tal vez representen un trono, la "huaca" o las edificaciones ceremoniales. El valor simbólico que adquieren, será luego desarrollado morfológicamente, hasta convertirse en "chacana", símbolo de la interpretación del tiempo (Fig. 1).

Desde aquel entonces, se valora al jaguar como el más vigoroso cazador en los bosques, al águila pescadora en el mar y los ríos, que viene desde el cielo recorriendo enormes espacios y con ojos de enorme poder. También era de importancia la boa constrictora que habitaba en los ríos y en los bosques, cuyas apariciones se hacían más frecuentes con la llegada de las lluvias, el aumento del nivel freático y la regeneración de la vida en el bosque. Estos serían los símbolos del poder proveniente de la naturaleza del paisaje circundante.

Al comenzar a edificarse edificios públicos para funciones colectivas y religiosas, comienza la necesidad de representar y comunicar las nuevas formas del poder, entonces aparece también, la representación de triángulo escalonado como símbolo y hierofanía, conjuntamente con los símbolos de las fuerzas naturales (Fig. 1, 2).

Esto explicaría por qué los primeros símbolos elementales fueron las representaciones de rostros felínicos, fauces o garras y cómo fueron transferidas con esa noción de poder a la falcónida y a la boa, coincidiendo con el color exterior de sus cuerpos. Paralelamente, por esos mismos tiempos, sus relaciones con los habitantes de mares más cálidos, les permitieron entender que el mullo (*Spondylus*) y el caracol tenían también un significado valioso y útil. Su afloración se asoció al solsticio del verano, al reverdecimiento de las plantas y el incremento de la fauna, a fines de diciembre. Así, la vida en general fue ligada a estos seres (Fig. 2).

Y esa es la relación dialéctica. Entonces, las imágenes con carácter simbólico aparecerán asociadas a una religión, a un espacio recono-

personas (hierofantes) que tienen entendimiento de todo lo que se considere como lo sagrado y sus misterios. Fueron sacerdotes los que tuvieron la función de desarrollar el valor simbólico de las imágenes sacralizadas.

cible y entendible como sagrado para el ejercicio de rituales con ceremonias en que las usen y con ese valor de convocatoria. Pues,

Considerado desde este punto de vista, el símbolo prolonga la dialéctica de la hierofanía: **todo lo que está directamente consagrado por una hierofanía se convierte en sagrado por el hecho de participar de un símbolo**. La mayoría de los símbolos primitivos que Lévy-Bruhl discute son participaciones o sustitutos de objetos sagrados, de cualquier clase que estos sean (Eliade 1964: 235). [la negrilla es del autor]

3. Evidencias e hipótesis

Los estudios iconográficos existentes suelen versar sobre las imágenes de una sociedad específica o de temas presentes y recurrentes en esas representaciones. Debido a la regularidad y recurrencia de ciertas imágenes dentro de un *corpus* mayor, se ha podido encontrar la coherencia necesaria para delimitar su estudio y explicar los cambios operados en el tiempo. Los ejemplos los podemos leer en las publicaciones sobre la iconografía Mochica, Nazca, Paracas, Chimú o Lambayeque. Pero, carecemos de propuestas para determinar la identidad de una iconografía andina, transversal, con sus símbolos propios y, a la vez, generales, que expresen ideas en común, dando referencias desde la orilla del mar hasta las de grupos humanos a más de 3000 msnm.

Las anotaciones que hicieran los cronistas pueden ofrecer un campo de análisis que nos permita acercarnos mejor a la posibilidad de entender el o los significado(s) de las imágenes dejadas por las diferentes sociedades andinas de más de cuatro mil años de desarrollo. Las imágenes, para nosotros los transeúntes del segundo milenio, siempre han sido vistas con muchas precauciones, pero para nuestros antepasados, esto no debió tener tantos problemas de comprensión, pues bástenos referir el caso de Mama Huaco, recordada porque

hablaba con los demonios, [pues] Esta señora fue la primera inventora de las huacas, ídolos, hechicerías, encantamientos, [...] y fuese respondida por piedras, peñas y cerros, siendo entonces obedecida y servida (Guaman Poma de Ayala 1956 [1615]: 60).

Haciendo la salvedad que, tanto huacas e ídolos ya existían mucho más antes de los incas, y esta mujer debió entender con cierta clari-

dad los mensajes que existían en las imágenes, dejadas en los petroglifos, en las grandes esculturas o en otras imágenes hechas por los antepasados del Tahuantinsuyo para predecir el tiempo, esa sabiduría debió ser la base de su poder.

Si pusiésemos como ejemplo una imagen elemental de una sociedad propia del Arcaico, como la ola, el jaguar o el águila, en un tejido de Huaca Prieta, encontraremos que ya eran una síntesis formal que había pasado por un proceso de selección de sus rasgos para sólo usar los más distinguibles. Pronto advertimos que esta imagen, entre otras, fue separada de su contexto físico, natural o real (el mar, el río, o el agua) y pasó a ser parte orgánica de un vocabulario de formas. Igual sucedió con las diversas partes del rostro felínico, las que actúan fuera del rostro a las que hemos denominado autosémicas (Figs. 3, 4). Entonces, ya no se trata de una imagen simple, sino que posee un determinado significado adscrito y simbólico para relacionarse con otras, como partes de un vocabulario mayor de formas convencionalizadas (Campana 1974, 1993).

Así, podemos advertir que estas imágenes aparecen tanto en la costa como en la sierra, asociadas a felinos, aves rapaces o a ofidios, y con tres características condicionantes: a) eran verdaderas síntesis formales; b) podían estar fuera de su contexto natural, o sea fuera del paisaje o del cuerpo del personaje que las portaba (autosémicas), y c) estaban ubicadas dentro de otra imagen mayor para definirla, indistintamente, o al margen de su contexto natural. Encontramos también que los rasgos principales del jaguar, del águila o de la boa podían portar olas, en una síntesis formal mayor, desarrollada y con significado propio, conjuntamente con algunos crustáceos (Fig. 2). El ojo pasaba a ser un elemento articulador entre rostros opuestos (Fig. 4).

Si casi todas estas imágenes fueron simplificadas arbitraria y convencionalmente, desde el Periodo Arcaico Medio, ellas adquieren su mayor expresividad en el Formativo. Esta época se caracteriza por la búsqueda de grandes zonas geográficas con ocupaciones humanas anteriores al Formativo, cuya economía fuese mayormente determinada por la caza, el marisqueo, la pesca y la recolección de frutos, raíces o tallos comestibles para su dieta diaria y que, tuviesen una organización social que le permitiese una economía con excedentes para la construcción de edificios públicos, tendientes a un mayor nucleamien-

to poblacional, lo cual exigía fuentes cercanas de agua, tanto para beber como para la recolecta vegetal y caza menor.

Desde los primeros estudios de Tello (1923, 1937), se observa la necesidad de entender cómo las sociedades andinas comunicaban sus ideas a través de imágenes. Cuando representaban la figura del felino, del cóndor y de la serpiente, la hacían ya sea de cuerpo entero, o de sus respectivas cabezas o de sus rostros. El reconocido estudioso especificó que el felino era el jaguar, que el ave era el cóndor, debido a su importancia, magnitud y prestigio en el incario, y que la serpiente era la boa o yacumama, en ese orden de recurrencia. Lo interesante y que había que deslindar, era de dónde provenían esos seres que representaban atributos de deidades. Para Tello, provenían de las selvas amazónicas, salvo el cóndor que, solía buscar alimento en otros niveles tróficos, desde cerca del mar. Hoy sabemos que esa ave no es un cóndor sino el águila pescadora².

4. Las sociedades, la existencia y las nociones del poder

Entendemos que las nociones humanas sobre sí mismos, aparecen tempranamente mostrando su propia imagen enaltecida. Primero, en cuanto a su fuerza frente a la naturaleza de su entorno para responder sobre su existencia. Segundo, aparecerá otra noción, la de su fuerza y poder dentro del entorno social para su conducción y manejo. Estas nociones aparecen definidas en las imágenes dejadas como vestigios y evidencias de su ejercicio. Las primeras formas se relacionan con seres representativos de su entorno que poseían esas cualidades de fuerza y lo segundo, fueron creaciones puramente intelectivas que determinaban jerarquías y valores sociales más abstractos, transfiriendo poderes a los conductores sociales, sacralizándolos. Así, se crearon símbolos de sus fuerzas y símbolos de sus poderes. Estos símbolos se mantendrán en la iconografía andina por más de cuatro mil años.

Las representaciones mostradas, nos permiten aseverar que son de carácter artístico-religioso, en casi todos los Andes centrales y po-

² En un temprano estudio, Yacovleff (1932) demuestra que no era el cóndor, que es un buitre, que carece de garras y con pico de ave carroñera. Él demostró que la imagen representaba una falcónida, específicamente, el del águila marina: *Pandion haliaetus*. Pero la propuesta de Tello siguió vigente, varias décadas después.

seen elementos formales y estructurales. Los primeros sufren cambios recurrentes debidos a sus relaciones con el ambiente, lugares específicos y valores, reflejando sus respectivos eventos sociales. Los estructurales, en cambio, fueron los más estables y con cierta homogeneidad y coherencia, pues reflejaban una tradición religiosa común, ligada al poder en las sociedades que provenían desde el Arcaico Superior y del Formativo.

Las imágenes vistas como un conjunto con cierta organicidad, subsisten en sociedades de diferentes espacios y persistieron hasta la llegada de los castellanos y la introducción del pensamiento occidental. Los conocimientos existentes sobre los cambios climáticos en los Andes, nos permiten deducir que los elementos formales referentes a la fuerza, a la subsistencia y al poder debieron originarse en las costas boscosas del litoral norte y las costas al sur de Guayaquil. Dos áreas geográficas coetáneas con sus respectivos conjuntos de expresiones simbólicas que persistieron por más de tres mil años. Estos símbolos están ordenados en dos grupos y son: la tríada sagrada y la biogénesis de la existencia, los que modifican sus significados de acuerdo a un sistema de ordenamiento a manera de sintaxis.

4.1. Tríada Sagrada

Es el conjunto de tres imágenes representativas de mayor poderío físico, con cuyos rasgos configuraron un todo orgánico de símbolos. Estos fueron el jaguar, el águila y la serpiente. La selección y estructuración de los caracteres y rasgos físicos de estas tres especies zoológicas nos presentan, primero, un paisaje de la región tropical de los Andes norteños, donde estos seres están vivos y actuando como los mejores cazadores. Segundo, competían con el hombre en el bosque, el aire y el agua de los ríos y ninguno de estos seres atacaba al ser humano. Tercero, la selección de sus rasgos debió ser más por admiración que por miedo. Es decir, eran los rasgos que representan la fuerza y el poder físicos, como cualidades generales del conjunto o tríada y no sólo como propias de cada especie. Los rasgos se transfirieron a seres de apariencia antropomorfa, queriendo dar a entender que eran de una jerarquía mayor al tener estos rasgos.

La tríada sagrada del pensamiento religioso andino reconocía valores fundamentales que pertenecen al jaguar u otorongo, y en menor nivel a otros felinos, como el puma u otros felinos que existieron en la costa, como el "chinchay" (*Onza colocolo*), un gato montés grande, abundante en la costa norte, dando origen al nombre tardío de la región: Chinchaysuyo³. El cautiverio que pudieron haber tenido estos tres seres, no hizo desaparecer sus símbolos. Pues, los mochicas en sus imágenes realistas muestran jaguares "domesticados", águilas pescadoras cautivas y/o entrenadas para cazar y también boas "domesticadas", cuyos rasgos simbólicos se pueden ver en los murales de la Huaca de la Luna, Trujillo, Perú.

Entendemos como tríada sagrada a la que aparece, inicialmente, en tejidos de Huaca Prieta, La Galgada, Asia u Omas, y que después subsistirán en el pensamiento religioso de los Andes centrales. Debemos recordar que la ideología religiosa y sus imágenes convocaban voluntades y fuerzas humanas para la construcción de grandes edificios públicos, pues:

El desarrollo de la iconografía pre-Chavín está sujeto a una ideología religiosa y, como tal, está íntimamente vinculado al proceso de desarrollo de los centros ceremoniales que aparecen desde el Precerámico Final, con antecedentes en sitios precerámicos como Huaca Prieta, La Galgada, Asia, etc., que expresan, especialmente en tejidos, iconos como aves rapaces con las alas desplegadas, serpientes y seres antropomorfos (Morales 1993: 272).

Visto así, fue el tejido el verdadero vehículo difusor de la ideología.

4.2. La biogénesis de la existencia

Este concepto se deriva del análisis de las imágenes del Arcaico Tardío que suelen representar un caracol y un *Spondylus*. El primero representa lo masculino y el segundo lo femenino, siendo así que los géneros determinan la vida y la existencia de todos los seres vivos. La representación muy sintetizada de sus rasgos determinó un conjunto de signos con valor simbólico para comunicar la noción de la vida o, la existencia entre el nacimiento y la muerte. En el pensamiento andino,

³ Comunicación personal de A. Brack Egg.

todo lo que existe es hembra o es macho y, por lo tanto, responde a las relaciones previas de sus respectivos géneros. Gráficamente, se nos hace visible de una manera muy expresa, en los tejidos de Huaca Prieta, pues en ellos está registrada la imagen de una pareja humana, la femenina, más baja, tiene en la parte abdominal la figura de un *Spondylus* y la del hombre sus respectivos genitales (Fig. 5). Con el mismo criterio, también representaron una pareja de cangrejos como hembra y macho (Fig. 4 C).

El jaguar (*Panthera onça*) es el cazador mejor dotado; solitario y nocturno, tiende emboscadas a sus presas. Habitó ecosistemas con matorrales y bosques ribereños en la costa, la sierra o en las selvas. Sus representaciones y sus rasgos más importantes, ya estaban presentes en los tejidos del Arcaico Tardío. En la iconografía andina, el jaguar tuvo la imagen más importante y desarrollada de la cual se seleccionaron las partes más significativas, convirtiéndolas en símbolos elementales del poder.

Inicialmente, sería la representación misma del felino una imagen simple y naturalista. Luego se fueron seleccionando sus rasgos de poder para convertirla en una imagen poderosa, continente de símbolos y, así, comunicar ideas más complejas como la del poder y el culto a lo ancestral, en varias de sus expresiones. Su valoración la compartió con otras especies, pues en otros casos se observa el puma (*Puma concolor*), también al ocelote (*Leopardus pardalis*) o, en otros, es el chinchay (*Leopardus colocolo*) o gato montés. La más importante imagen correspondería al jaguar, dada la caracterización determinada por las motas de su cuerpo, las que en tiempos finales del Arcaico Tardío o a inicios del Formativo, Cupisnique y Chavín, serán convertidas en ojos, "chacanas", rodajas de San Pedro, maníes, etc.

Estos seres, para poder ser transmitidos, fueron convertidos en símbolos visuales, haciendo verdaderas versiones sintéticas de sus respectivas formas y sus partes más representativas. Ya como símbolos serían transferidos a la imagen humana para conferirle nuevos valores, relacionados con el poder.

5. Las nociones del poder y sus símbolos.

Los símbolos elementales son formas visuales que adquieren significado según como hayan sido dispuestos dentro de un cuerpo mayor de símbolos y equivalen a las palabras, las que definen su significado dentro de una oración, según como se las ordene, ya sea en una forma regular y de una forma figurada. Vienen a ser valores caracterizadores y distintivos porque, pudiendo ser partes de la imagen formal de alguno de los seres aludidos, como el felino, al ubicarlos en otro ser o aun en el mismo ser, les confieren un carácter felínico. Es decir, los sacralizan dándoles atributos de felinos. Al agregarle sus propias partes simbólicas, los transfiguran confiriéndoles otro carácter de mayor valor simbólico, lo que prueba que la imagen del jaguar era más importante que el felino mismo, como un ser natural. Por ejemplo: A la imagen del jaguar, le agregaron otros rostros completos del felino mismo y otras partes del rostro, tal vez reiterando significados. Los rostros más importantes siempre serán dos, uno en el área cefálica (ubicación natural) y el otro en el área genital para que, de esa boca emerjan seres u otras partes del jaguar o del águila, como referencia al origen de la vida. Así, era una "boca-vagina".

Además de estos símbolos que se derivan de los seres de la tríada sagrada y los otros dos de la biogénesis de la existencia, hay otros relacionados con las formas del poder, como otras expresiones humanas en el ejercicio de la conducción y manejo de la sociedad. Estos tuvieron símbolos más abstractos y convencionales. Los abstractos y convencionales están ligados a la relación con el poder humano y son el triángulo escalonado y sus variaciones como son la huaca o la chacana. Las simbolizaciones del *Spondylus* y del caracol o del triángulo escalonado, aparecen signados con una ola. Es probable que estos sean los símbolos elementales y sintéticos.

Para las sociedades más desarrolladas y más tardías, como por ejemplo las de Moche, hay estudios iconográficos específicos y bien documentados, como los de Donnan (1976, 1978), Hocquenghem (1987), Makowski (et al. 1996), Castillo (1989), Golte (1994), DeBock (1988).

Como todos los estilos artísticos, el arte Moche es gobernado por un rígido juego de reglas. Un análisis de estas reglas es un prerequisite para entender la iconografía. Quizás es mejor empezar

con el promedio en el cual la iconografía Moche es expresada. Ciertamente el más común y conocido medio es la cerámica (Donnan 1978: 10).

No existe un verdadero límite al análisis de las diversas apariencias de las imágenes elaboradas por un pensamiento mítico. No existe una unidad secreta que pueda percibirse al final de la tarea de descomposición. Los temas tratados se desdobl原因 al infinito. Cuando se piensa haberlos desenredado los unos de otros y tenerlos separados, es solamente para constatar que se vuelven a soldar respondiendo a las sollicitaciones de afinidades imprevistas. Por lo tanto, la unidad es sólo tendencial y proyectiva, no refleja nunca un estado o un momento (Hoquenghem 1997: 3).

Ahora, bien, las imágenes de la iconografía moche, desde luego trae los símbolos usados por sus antecesores, los de la época de Cupisnique o desde Huaca Prieta.

Entre una "imagen elemental" y un "símbolo elemental" hay varias diferencias, como veremos. Existen casos en que una imagen elemental puede ser repetitiva o múltiple, como la repetición de una ola conformando una cenefa o una franja; no por eso deja de ser elemental. Pero si esta ola se une a un triángulo escalonado, o es usado como una corona, se convierte en un nuevo símbolo. Entonces, hay imágenes que confieren significados diferentes a los puramente representativos y adquieren un significado convencional. Estos son los "símbolos elementales" y aparecen como partes de imágenes mayores, complejas y simbólicas, las mismas que han tenido la atención de diversos estudiosos en la iconografía de sociedades posteriores.

Las imágenes elementales más recurrentes son de dos tipos: a), las que representan seres reconocibles en un medio natural, como un felino, un águila, una serpiente, crustáceos o seres antropomorfos. Generalmente son imágenes unitarias y carecen de otros elementos agregados. Las imágenes de tipo b) son complejas, aquellas que en un espacio plástico cualquiera como tejidos o cerámica, reúnen varias imágenes simples, narrando una acción, una ceremonia o quizá un mito. Suelen contener varias imágenes elementales. Pero, si éstas carecen de símbolos elementales, seguirán siendo solamente imágenes elementales. Los mejores ejemplos de imágenes complejas las vemos en la iconografía Mochica, Nazca, Chancay, Lambayeque, Chimú o

Inca, cuando representan escenas ceremoniales o rituales con personajes de diversa concepción, pero actuando o recibiendo una acción.

Los símbolos elementales son conceptos con valores caracterizadores y distintivos porque, pudiendo ser partes de la imagen formal de alguno de los seres aludidos, al ubicarlos en otro ser o aun en el mismo ser, les confieren otros conceptos propios de su ideología. Es decir, los sacralizan felinizándolos. Por ejemplo, a la imagen del jaguar, le agregaron otros rostros felínicos en determinadas partes de su cuerpo para que obtenga otro significado más complejo que el de un "retrato".

Los símbolos elementales más abstractos y sintéticos son el triángulo escalonado y sus variables, la ola y sus variables, varias partes del jaguar como los ojos, la boca, los colmillos, el ceño, o las garras, entre otras formas, para referir el poder político, social o el origen. Se combinan o se las agregan a una imagen mayor para darles mayor jerarquía simbólica. Del triángulo escalonado hubo un inteligente y complejo desarrollo hasta llegar a la chacana. Entonces, a estos símbolos le dimos la categoría de "elementales", porque pasaban a ser partes constitutivas de seres o personajes de mayor rango en las representaciones icónicas.

Los signos elementales extraídos del jaguar, como son la cabeza y las garras y, dentro del rostro, la boca, los ojos, la nariz, el ceño y los colmillos, pero que, según como hayan sido dispuesto en la imagen mayor, tendrán significados diferentes. Esto es más complejo, pues en las imágenes del Formativo aparecen diferenciados y ubicados por separado, y en cantidades desconcertantes en el cuerpo y fuera del rostro, tal vez, por tener significados diferentes de su forma inicial. De otra manera, no se explicaría por qué una imagen divinizada tiene en una cabeza no menos de tres rostros, como en las imágenes del Formativo, muchas bocas, muchos ojos y, aun en cualquier parte del cuerpo, muchos otros símbolos como es el caso de la deidad que aparece en la Estela Raimondi que tiene más de 50 ojos. El ordenamiento y ubicación de estos símbolos dentro de una imagen, responden a conceptos, actuando como si se tratase de un código o sintaxis⁴,

⁴ [La Sintaxis] "enseña a coordinar y unir las palabras para formar oraciones y expresar conceptos. Divídese en **regular** y **figurada**. La primera pide que este enlace se haga del modo más lógico y sencillo. La segunda autoriza el uso de las figuras de construcción

pues nos permite entender así, algunos conceptos difíciles de expresar en una imagen simple.

5.1. El ordenamiento y sistematización

El orden y la disposición de los símbolos elementales generan una sistematización que sí podemos advertir, aunque no podamos conocer sus significados.

a. *Síntesis y convención.* Las formas usadas en la iconografía provienen de complejos mecanismos de aprobación de formas sintéticas de la imagen natural para hacerlas más y mejor aceptadas por la sociedad en el proceso de comunicación de conceptos con valores.

La síntesis de las formas comienza desde el Arcaico Tardío, asociada a la invención del telar, pues ya, en Huaca Prieta, Asia y La Galgada, hay imágenes sintéticas de valor simbólico. En el Formativo fusionaron varias ya sintetizadas, quitándoles lo anecdótico y eventual para organizar otras formas más complejas y darles un significado convencional. Por ejemplo: las síntesis faciales del rostro se configuraban uniendo dos perfiles expresando la diferencia de género. Aun así, expresaban un rostro de frente. Fusionaron bocas, ojos y nariz para hacer rostros sintéticos y convencionales. Esto es sintetizar y no simplificar, pues con esto lograban la formulación de los “símbolos elementales” representando ideas complejas (Fig. 6).

b. *Dualidad y oposición* de formas y elementos para obtener otros símbolos. Todos los elementos simbólicos no actúan unitariamente, sino de dos en dos o sea dualmente. Pero, no se trata de duplicaciones simples, sino de oponer dos imágenes aparentemente idénticas pero de significado opuesto y complementario. Por ejemplo: de los dos perfiles que se unen, siendo iguales y configurando un rostro de frente, son las representaciones del género masculino, puesto a la derecha y el género femenino al lado izquierdo (Fig. 6). Se oponen y a la vez se complementan. Un rostro suele estar en el área cefálica, donde corresponde, pero, a este, se le opone otro que va en el área genital para sugerir el

para dar a la expresión del pensamiento más vigor o elegancia, empléase instintivamente en el lenguaje hablado (Real Academia Española 1970: 1217).

nacimiento u origen de seres, plantas u otras partes de cuerpo (Fig. 7). No se excluyen. Este método fue denominado anatrofismo (Rowe 1977b) cuando observó que oponían dos cabezas en los extremos de un mismo cuerpo. A nuestro entender es la dualidad, en la que elementos se oponen y a la vez son complementarios. Así representaban géneros sexuales, vida y muerte, etc., en una misma imagen (Figs. 6, 7).

c. *Iteración de signos*. Al haberle adscrito un significado a las formas naturales del felino convirtiéndolas en simbólicas y usándolas como símbolos elementales, su aparición se hace iterativa y reiterativa, de acuerdo a combinaciones preestablecidas. Así, las formas producen imágenes anatómicas, anatómicas y anatómicas (Campana 1995b) (Fig. 7).

d. *Fusiones anatómicas*. La combinación de símbolos parecidos, por ejemplo, dos cabezas opuestas y divergentes, al ser dispuestas en los extremos de un cuerpo simbólico, sea de un felino o de una falcónida o aun en el de una serpiente, la convertirán en una imagen anatómica (Rowe 1977b) (Fig. 8). Suele existir dos formas de oposición: directa y oblicua. La primera genera un movimiento de divergencia, en cambio la segunda determina un movimiento de convergencia, pero no frontal, pues las cabezas se encuentran en lados opuestos (Campana 1995a; Fig. 8)

e. *Fusiones anatómicas*. Cuando se unen partes anatómicas, fuera del género, familia o especie. Esto determinará que, por ejemplo, la imagen de un felino o de la falcónida tenga pico, alas o garras o fauces. Así mismo, un párpado se convierte en labio o hay ojos felínicos con serpientes, o que aparecen en alas y patas (Figs. 6, 7, 9).

f. *Fusiones anatómicas*. Cuando aparecen ojos o bocas, en cualquier parte del cuerpo, fuera del rostro, dando origen a otros signos. También de una boca pueden nacer alas, patas, cola o también otros seres. De los ojos suelen nacer serpientes u olas (Figs. 6, 7, 9, 11).

g. *El Canon Arcaico*. Es la necesidad de sintetizar una imagen sin perder significados y en el caso de la figura humana, disponían el rostro de perfil con el ojo de frente igual que el tórax, pero manos y brazos están de perfil, tal vez respondiendo a criterios mágicos. Esta posición está muy acentuada en el Formativo, mientras en las fases posteriores del desarrollo cultural, serán "nuevos" y originales los con-

ceptos como se puede encontrar en el arte de Moche, Nazca, Recuay, etc. (Fig. 10). El concepto de canon arcaico está ligado al arte europeo, inicialmente a las fases en que el arte griego imita o usa del arte egipcio, como más antiguo, pero que suele aparecer en el arte de muchas sociedades no europeas. Aquí lo usamos porque coincide con esos planteamientos y es fácil de entender.

h. Ocupación máxima de los *espacios plásticos* o *temor a los espacios vacíos* (*horror vacui*). La gran mayoría de imágenes complejas, desde la aparición de la iconografía textil hasta finales del Formativo, suele aparecer dentro de un marco o de un contorno. Un marco puede ser un rectángulo, un círculo o un cuadrado, que el artista tratará de ocupar con imágenes, casi llenando todo el espacio plástico (Figs. 10, 11). Cuando se trata de un contorno, como la forma exterior de un felino, se le llenará de símbolos de diversa función ocupando casi todo el espacio plástico dentro de dicho contorno. Este criterio debió iniciarse al aparecer en la textilería y lo que llamamos la "lógica textil". Este concepto exige una serie de reducciones, plegamientos o distorsiones, con tal de que entren dentro de sus marcos o contornos, lo cual determinará la construcción de imágenes muy difíciles de analizar y advertir. Así, quedará muy poco espacio de fondo que lo contraste (Fig. 11).

i. *Modulación de la Forma*. Este tipo de organización de las imágenes proviene de la "lógica textil" y se usó en diversos materiales como un concepto del diseño. Las formas a manera de módulos, bandas, cintas modulares y significantes, síntesis faciales, etc., llegan hasta el Intermedio Tardío, lo cual nos permite deducir que sus logros fueron tan impactantes para los observadores, que los artistas lo siguieron usando en muchas sociedades posteriores. Los hilos de la trama y la urdimbre exigen cantidades constantes, derivadas de la cantidad de hilos que se usen para producir una forma con ángulos rectos. Primero debieron hacer las "bandas modulares", los otros conceptos morfológicos se adaptaban muy bien a la comunicación ideológica. Esta lógica se mantiene posteriormente, en cualquier material o tipo de soporte en donde se quisiese hacer un diseño. Así aparece en la cerámica, en la piedra o en el oro (Fig. 12).

j. *Símbolos Dobles y Compuestos*. Muchas imágenes simbólicas que luego serían símbolos elementales no sólo se duplican siendo iguales, sino uniéndose con otro y manteniendo su aparente simplicidad. Exis-

ten muchos ejemplos, aunque el más temprano aparece de la fusión entre el águila y la serpiente y se vuelven a duplicar uniéndose dos águilas con dos serpientes, pero volando en sentido opuesto (Fig. 12). Esta fusión compuesta entre águila y serpiente está planteada como producto de la lógica textil en Huaca Prieta; pero en un tema pintado en un tejido de La Galgada, también aparece este símbolo doble y compuesto (Fig. 13). Otro ejemplo importante lo veremos en la fusión del triángulo escalonado con ola, tema que, al igual que otros, está presente en toda la iconografía andina.

Existe cerca de medio centenar de elementos simbólicos y sólo hemos mostrado los que se derivan de la tríada sagrada, de la biogénesis de la existencia y los representativos del poder, como el triángulo escalonado y sus variables. Estos son puramente abstractos y al duplicarse generan cuatro modelos, siendo el de la chacana el más complejo y desarrollado (Fig. 14). Asimismo, existen los que definimos como símbolos instrumentales, dígame los cetros, coronas y ajuares. Todos llegaron a ser usados por las diferentes sociedades andinas al configurar imágenes complejas, aunque fueran de estilo naturalista, los personajes llevan o portan estos símbolos de poder en calidad de instrumentos para el reconocimiento de su poderío.

En las sociedades posteriores al Formativo, las expresiones artísticas suelen aparecer como más naturalistas y los símbolos de la Tríada Sagrada y los de la Biogénesis de la Existencia fueron usados de una forma más realista, ya sea como coronas o como adminículos de la vestimenta de los grandes señores en actos ceremoniales. Lo mismo se puede decir de las variaciones del triángulo escalonado y de los cetros. En estos, al agua deja de ser el símbolo principal y puede ser cambiado por una lampa, una planta de maíz o una de algodón. Para los mochicas, las plantas del maíz, yucas o maní expresarán su poderío, en cambio para los nazca, será la planta del algodón, la principal expresión del poder, contenida en los cetros.

Un fenómeno especial que habrá que traer a colación, es la desaparición de las multiplicidad de rostros, bocas y ojos en las imágenes posteriores al Formativo. Sólo algunos seres sacralizados o deificados mantienen el rostro felínico con los poderosos colmillos. Los rasgos de ferocidad desaparecen o del poder de la naturaleza y aumen-

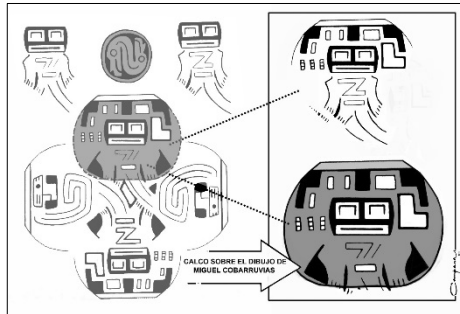
tan los símbolos del poder derivado de la producción de alimentos o de algodón.

Finalmente, vale recordar que en el Periodo Intermedio Tardío, con la supremacía de los Tiahuanaco y los Huari, retornan los símbolos más asociados al poder religioso y las representaciones son más claras, en tanto formas y cantidades, pues las deidades recuerdan claramente a las deidades de Chavín, Cupisnique y Paracas, pero de pie sobre la imagen de la huaca (segundo módulo del triángulo escalonado) la que termina con cabezas de serpiente, felínicas o de águilas en los extremos inferiores. Las cantidades de olas alrededor de los rostros de las deidades, del sol o de la luna, son muy recurrentes.

Bibliografía

- Bird, Junius. 1963. "Pre-Ceramic Art from Huaca Prieta, Chicama Valley". *Ñawpa Pacha*, 1 (1): 29-34.
- Campana Delgado, Cristóbal. 1974. *Chavín: Dioses, Símbolos y Estilo*. Trujillo: Editorial Ávalos.
- .- 1993. "La boca felínica en el arte chavín". *Revista del Museo de Arqueología [Trujillo]*, 4: 115-139.
- .- 1995a. *Una deidad antropomorfa en el Formativo andino*. Lima: Editorial A&B.
- .- 1995b. *Arte Chavín: análisis de estructuras, formas e imágenes*. Lima: Universidad Nacional Federico Villarreal.
- Cassirer, Ernst. 1975. *Esencia y efecto del concepto de símbolo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Castillo, Luis Jaime. 1989. *Personajes míticos, escenas y narraciones en la iconografía mochica*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- DeBock, Edward K. 1988. *Moche Gods, Warriors, Priests*. Leiden: Rijksmuseum voor Volkenkunde.
- Donnan, Christopher B. 1976. *Moche Art and Iconography*. (UCLA Latin American studies, 33). Los Angeles: UCLA, Latin American center, University of California.
- .- 1978. *Moche Art of Peru. Pre-Columbian Symbolic Communication*. Los Angeles: Museum of Cultural History, University of California.
- Eliade, Mircea. 1964. *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Ediciones Guadarrama.

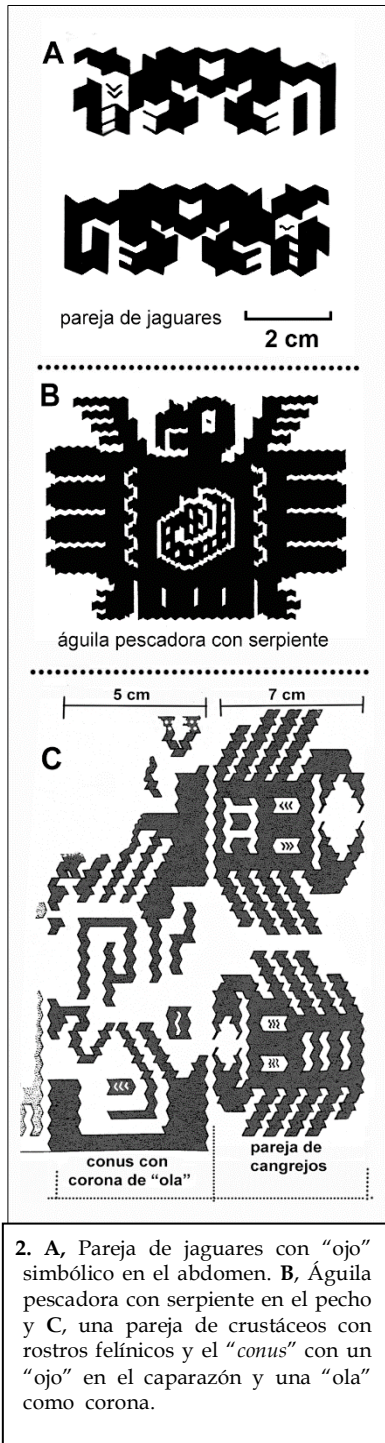
- .-- 1994. *Mito y realidad*. Barcelona: Editorial Labor.
- Golte, Jürgen. 1994. *Iconos y narraciones. Reconstrucción de una secuencia de imágenes moche*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Guaman Poma de Ayala, Felipe. 1956. *La nueva crónica y buen gobierno*. Vol. 1. Interpretada por el tnte. corl. Luis Bustíos Gálvez. Lima: Editorial Cultura.
- Hocquenhem, Anne Marie. 1987. *Iconografía Mochica*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- .-- 1997. "Iconografía mochica e imagocracia prehispánica". Ponencia leída en el 2º Coloquio sobre la cultura Mochica, "Investigaciones en torno a la cultura Mochica", organizado por la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima 13 al 15 de enero de 1997. Ms.
- Makowski Hanula, Cristóbal, Iván Amaro y Max Hernández. 1996. *Imágenes y mitos. Ensayos sobre las artes figurativas en los Andes prehispánicos*. Lima: Australis S. A., Fondo Editorial SIDEA.
- Morales Chocano, Daniel. 1993. *Compendio Histórico del Perú*. Tomo I. Lima: Editorial Milla Batres.
- Real Academia Española. 1970. *Diccionario de la Lengua Española*. 9ª Edición. Madrid.
- Rowe, John H. 1977a. "Religión e imperio en el Perú antiguo". *Antropología Andina* [Cuzco], 1- 2: 5-12.
- .-- 1977b. "Form and meaning in Chavín art". En: *Precolumbian Art History: Selected Readings*, editado por Alana Cordy-Collins y Jean Stern, pp. 307-332. Palo Alto: Peek Publications.
- Tello, Julio C. 1923. "Wirakocha". *Inca* [Lima.], 1 (1): 40-58 y (3): 583-606.
- .-- 1937. *El Strombus en el arte Chavín*. Lima: Editorial Antena.
- Yacovleff, Eugenio. 1932. "La deidad primitiva de los nasca". *Revista del Museo Nacional*, 1 (2): 103-160.



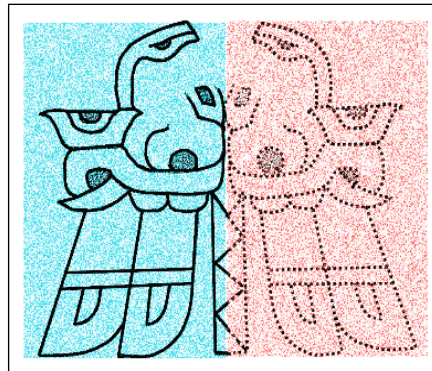
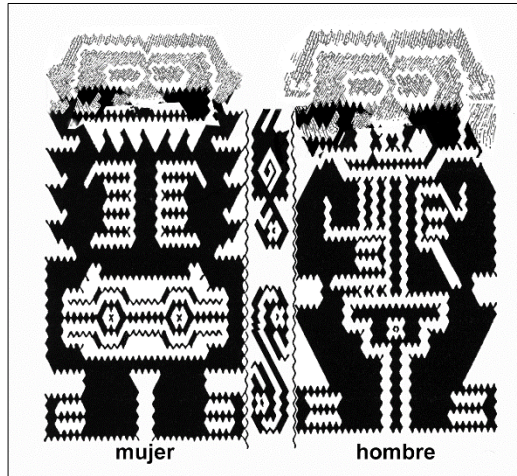
1.- En el mate de Huaca Prieta se observa la presencia del “triángulo escalonado” a los costados del rostro del personaje, como hierofanía del poder humano. (Nuestra interpretación de parte del dibujo de Bird 1963: Plate II.)



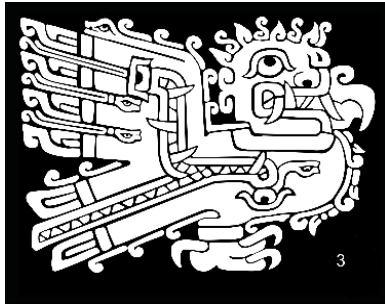
3. Dos síntesis del rostro felínico: el águila con el pico y sus garras como elementos simbólicos y sólo como “bocas autosémicas”. Tejido pintado del Formativo de Carhua. También usaron “ojos autosémicos” fuera del rostro.



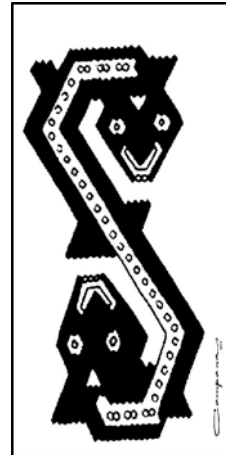
4. Los ojos y las síntesis faciales que se oponen, convertidos en "símbolos elementales". Convergen, divergen...



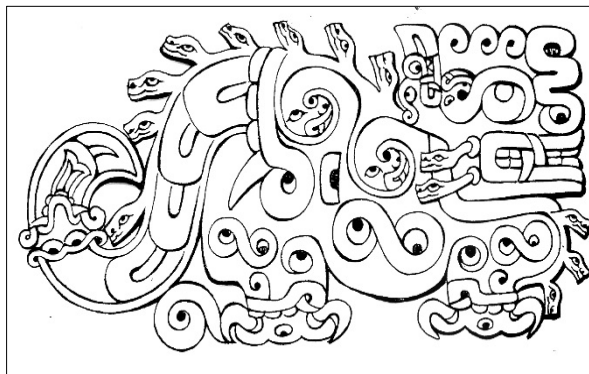
6.- Síntesis y fusión de perfiles configurando un rostro frontal y dual, que representa el género: a la izquierda lo femenino y a la derecha lo masculino.



7.- Sobre la entrada del Templo de Chavín, en la 3ª águila de la "Cornisa de ..." se pueden ver los tres tipos de fusiones: anatrópicas, anastomósicas y anamórficas.



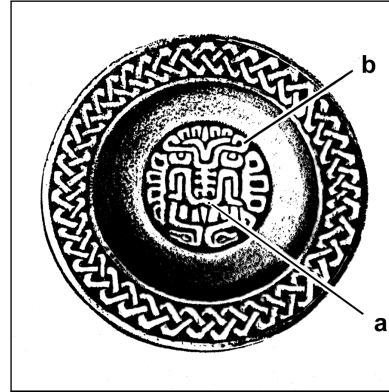
8.- Serpiente bicéfala con cabezas opuestas y en disposición oblicua. Motivo de un tejido de Asia.



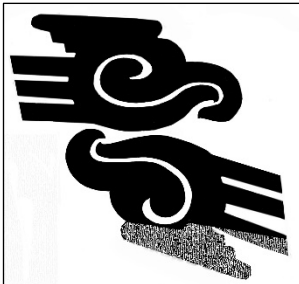
9.- El contorno representa al jaguar, pero es un conjunto de signos que son partes simbólicas del jaguar mismo (iteración), del águila y de la serpiente, fusionando varias especies (anastomosis y anamorfosis). Ver que de la boca del área genital sale la cola convertida en serpiente. Hay varios "rostros" y "bocas".



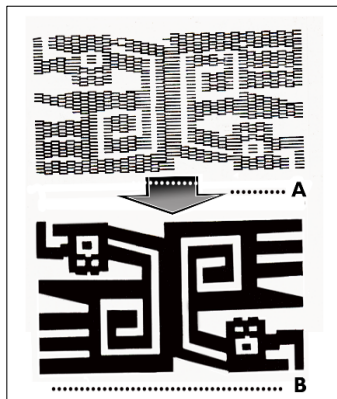
10.- Personaje con tocado de serpientes, porta un "san pedro" en su mano derecha, rostro felínico de perfil, tiene garras en pies y manos. El tórax está de frente al igual que el oio.



11.- Medallón de oro repujado con los dos rostros felínicos a y b (anamorfismo), dentro de un marco circular. Cupisnique.



13.- El mismo tema "doble y compuesto" de las águilas con serpientes (fig. 12), pero pintado sobre tela en un tejido de La Galgada.

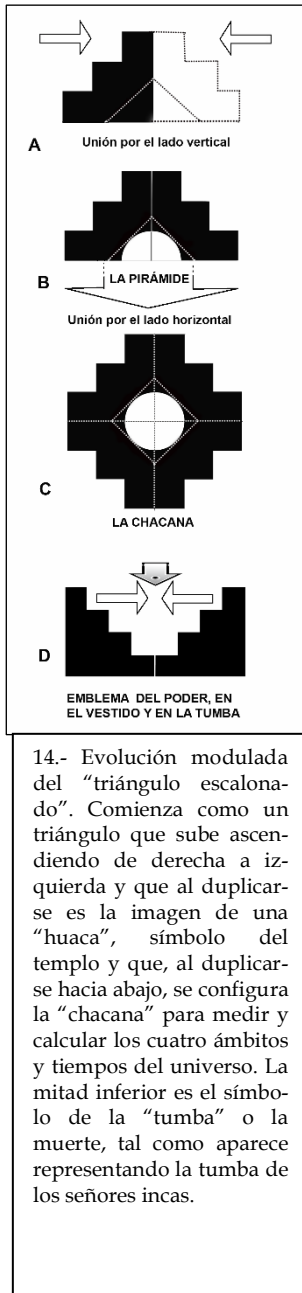


12.- El tema de las águilas volando en sentido opuesto y divergente se inicia en Huaca Prieta y se repite, por ejemplo, en una lámina de oro de factura mochica. Son composiciones modulares. Tres mil años de diferencia.

SIMBOLOS		
"Olas "serpts."	2	2
	(seccillas)	
	10	0
(Rostro)	1	0
	9	0
Total:	22	2
MANO		
	5	0
(Rostro)		
	8	2
		(sacraliz.)
Total:	13	2
TOTALES:	35	4
		39 ss.

CETRO, símbolo instrumental de poder en la mano izquierda. contiene 35 "olas", 02 rostros y 04 serpientes. E. de Raimondi.

15.- Las deidades suelen portar dos cetros como representaciones "instrumentales" de sus poderes. En este caso, el cetro está compuesto por símbolos del agua: las olas y los ríos, (olas y serpientes).



14.- Evolución modulada del "triángulo escalonado". Comienza como un triángulo que sube ascendiendo de derecha a izquierda y que al duplicarse es la imagen de una "huaca", símbolo del templo y que, al duplicarse hacia abajo, se configura la "chacana" para medir y calcular los cuatro ámbitos y tiempos del universo. La mitad inferior es el símbolo de la "tumba" o la muerte, tal como aparece representando la tumba de los señores incas.