

**Rumo a una mitografía Chavín: notas sobre o estado da arte**

**Towards a Chavín Mythography: Notes on the State of the Art**

Recibido: 01/12/2016

Aceptado: 03/10/2017

Disponible en línea: 08/06/2019

*Manfredi Bortoluzzi\**

*Isabel Martínez\*\**

## Resumen

El presente ensayo es una recopilación de los principales aportes al desciframiento de la iconografía chavín, que han utilizado como herramienta metodológica la comparación o la analogía con diferentes narraciones de la mitología amerindia. En particular, este trabajo se enfoca en la comparación de las interpretaciones mitológicas de la única pieza lítica que presenta en su superficie una estructura narrativa: el *Obelisco Tello*. Las imágenes entrelazadas entre sí sobre la piedra constituyen un conjunto de motivos aislables como elementos mínimos de significado (mitemas), que articulan un discurso narrativo con elementos estructurales recurrentes en diferentes variantes de mitos histórica y etnográficamente identificables.

Este estudio representa solo una primera etapa de una investigación de más amplia envergadura sobre la identificación, análisis e interpretación del mito cosmogónico grabado en el *Obelisco Tello*.

*Palabras clave:* mitografía, iconografía, narrativa, Chavín de Huántar, Obelisco Tello

Revista Kaypunku / Volumen 4 / Número 1 / Junio 2019, pp. 131-181  
Documento disponible en línea desde: [www.kaypunku.com](http://www.kaypunku.com)



Esta es una publicación de acceso abierto, distribuida bajo los términos de la Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-Sin ObraDerivada 4.0 Internacional (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>), que permite el uso no comercial, compartir, descargar y reproducir en cualquier medio, siempre que se reconozca su autoría. Para uso comercial póngase en contacto con [kaypunku@gmail.com](mailto:kaypunku@gmail.com)

---

\* Centro Studi Americanistici «Circolo Amerindiano», Italia. [manfredibortoluzzi@gmail.com](mailto:manfredibortoluzzi@gmail.com)

\*\* Instituto de Estudios Científicos en Momias-IECIM, España. [imartinez.iecim@gmail.com](mailto:imartinez.iecim@gmail.com)

## **Resumo**

Este ensaio é uma compilação das principais contribuições para a decifração de Chavín iconografia, que têm sido usados como uma comparação ferramenta metodológica ou analogias com diferentes narrativas da mitologia ameríndia. Em particular, este trabalho centrou-se na comparação das interpretações mitológicas de a única peça lítica tendo em sua superfície uma estrutura narrativa: o Obelisco Tello. O entrelaçados uns com os outros nas imagens de pedra isolável propor um conjunto de razões, como elementos de significado (mitemas), que articulam uma narrativa que tem elementos estruturais semelhantes em diferentes variantes de mitos histórica e etnográfica identificável. Este estudo representa apenas uma primeira fase de uma pesquisa maior escala sobre a identificação, análise e interpretação do mito de criação registrado no *Tello Obelisco*.

*Palavras-chave:* mitografía, iconografía, narrativa, Chavín de Huántar, Tello Obelisco

## **Abstract**

This paper offers a review, analysis and interpretation of the most important contributions that have used comparative mythology to decipher Chavín iconography. Particularly, this essay focuses on the only known piece that presents a narrative structure: the Tello Obelisk. The iconography of this monolith combines different motives recognizable as discrete element or mytheme. Those same elements, differently combined, can be found in ethnographical and ethnohistorical American indigenous narratives. This study is only the first stage of a more extensive investigation into the identification, analysis and interpretation of the cosmogonic myth engraved on the *Tello Obelisk*.

*Keywords:* mythography, iconography, narrative, Chavín de Huántar, Tello Obelisk

## Introducción

Lévi-Strauss, en su artículo «La serpiente con el cuerpo lleno de peces» de 1947 (contenido ahora en *Antropología estructural*), había notado la utilidad para el arqueólogo de utilizar las fuentes orales recopiladas por los etnógrafos y la importancia que mitos y leyendas podrían revestir en la comprensión de un documento iconográfico, que de lo contrario quedaría mudo por la falta de testimonios escritos (Lévi-Strauss, 1998). Por otra parte, continúa Lévi-Strauss, el etnógrafo americanista «parece siempre condenado» a sacar cuentas con la historia a causa de los profundos y prolongados contactos entre culturas amerindias, incluso geográfica e históricamente lejanas entre sí.

De los datos etnográficos y de las informaciones de los cronistas de los siglos XVI y XVII, en efecto, aparece evidente que el pensamiento actual andino hunde profundamente sus raíces en un mundo de símbolos y conocimientos que se remontan a mucho antes de la conquista española (Curatola, 1997).

Algunos de los principales intérpretes de la iconografía chavín han seguido propiamente ese método para tratar de restituir un sentido a sus crípticas y herméticas imágenes. En particular, entre todas las representaciones simbólicas, el Obelisco Tello (Figura 1)<sup>1</sup> ha suscitado mayor interés, justamente por sus características «narrativas» a diferencia de otras obras, como el Lanzón y la Estela Raimondi, en que domina un único personaje, casi como si se tratara de verdaderos y propios ídolos.

Indudablemente la historia de la cultura andina demuestra una extraordinaria continuidad, pero ¿esto justifica realmente la lectura de un corpus de imágenes antiguo de tres mil años a la luz de un mito recogido muchos siglos después?

---

<sup>1</sup> Para mayor claridad se han evidenciado y numerado algunas imágenes contenidas en el Obelisco Tello y mencionadas a lo largo del texto, a las cuales se hará referencia como Figura 1.1, Figura 1.2, etcétera.

Si bien un mito tiene orígenes antiquísimos y es indiscutible su utilidad, como sostiene Lévi-Strauss, para descifrar momentos del pasado que de otro modo permanecerían oscuros, sin embargo, es lícito preguntarse si acaso el mito es una elaboración tardía de algo desconocido y misterioso no ocurrido *in illo tempore*, sino que se pretende leer ex post en las piedras de un antiguo templo desde hace tiempo abandonado y olvidado.

En este sentido, Chavín de Huántar, que representó el más vasto y relevante fenómeno cultural y religioso de los Andes Centrales durante el primer milenio antes de Cristo,<sup>2</sup> se puede considerar como un caso paradigmático. Ubicado estratégicamente en el centro de tres zonas ecológicas del actual Perú (costa, sierra y selva), en la confluencia entre el río Mosna, que desemboca en el Marañón en dirección de la Amazonía, y el río Wacheqsa, que se origina de la montaña más alta y más sagrada de la zona, el Huantasan, el templo representó un polo de intercambio comercial e intelectual de extraordinaria importancia, de manera tal de reunir en un verdadero y propio horizonte cultural las experiencias dispersas que caracterizaron la fase precedente, el llamado Periodo Inicial. El complejo cultural se caracteriza, además de su imponente arquitectura, por su extraordinaria iconografía teriomorfa y por la presencia de un intrincado sistema de galerías internas y subterráneas que conforman un verdadero laberinto, que pareciera constituir un unicum al interior de la tradición arquitectónica precolombina de los Andes.

Los motivos simbólicos repetidos obsesivamente entre las arquitecturas del centro ceremonial y la existencia de un enorme ídolo en los recovecos del templo, inducen a pensar en un culto de tipo iniciático y sacrificial, posiblemente

---

<sup>2</sup> La cronología a la cual nos referimos es aquella propuesta por la Universidad de Berkeley (Burger, 1993a): Periodo Precerámico Tardío (2200-1800 a.C.), Periodo Inicial (1800-790 a.C.) y Horizonte Temprano (700-50 a.C.). Los últimos fechados al radiocarbono efectuados por Kembel (2008) proporcionan una cronología diversa para el centro ceremonial de Chavín de Huántar que abarca un período de tiempo que va del 1200 al 500 a.C., al interior del cual el momento de máxima expansión del sitio (Fase Monumental o Black and White Stage) estaría comprendido entre el 900 y 780 a.C. Sin embargo, Burger y Salazar (2008: 93) dan un fechado calibrado inicial para el Templo Antiguo de Chavín de alrededor del 1000 a.C.

relacionado al uso de sustancias psicoactivas. La representación de plantas de acción psicotrópica, además, conjuntamente con una acentuada felinización de los rasgos antropomorfos de las figuras, que podrían representar el doble anímico o la transformación en jaguar del iniciado, corroboraría la hipótesis de la naturaleza chamánica de los ritos celebrados en Chavín.

Cuando los españoles llegaron a Perú, el templo de Chavín de Huántar estaba ya deshabitado desde más de mil quinientos años, pero su fama de huaca era notable tanto así que Antonio Vásquez de Espinoza alrededor de 1616, en su *Compendio y descripción de las Indias Occidentales*, podía escribir que

[...] era Guaca, y Santuario de lo más famosos de los gentiles, como entre nosotros Roma o Jerusalem adonde venían los indios a ofrecer, y hazer sus sacrificios; porque el demonio en este lugar les declaraba muchos oráculos, y assi acudían de todo el Reyno. (citado en Lumbreras, 1989, p. 39)

Pedro Cieza de León, en su *Crónica del Perú*, en cambio escribió más de medio siglo antes, en 1553, que

Otros cuentan y lo tienen por cierto que no es esto [obra de los Incas] si no que antiguamente muchos tiempo antes que los Ingas reynassen, ovo en aquellas partes hombres a manera de gigantes tan crecidos como lo mostravan las figuras que estaban esculpidas en las piedras [...] sin aver quedado dellos otra memoria que las piedras y cimientos que he contado. (Citado en Lumbreras, 1989, p. 38)

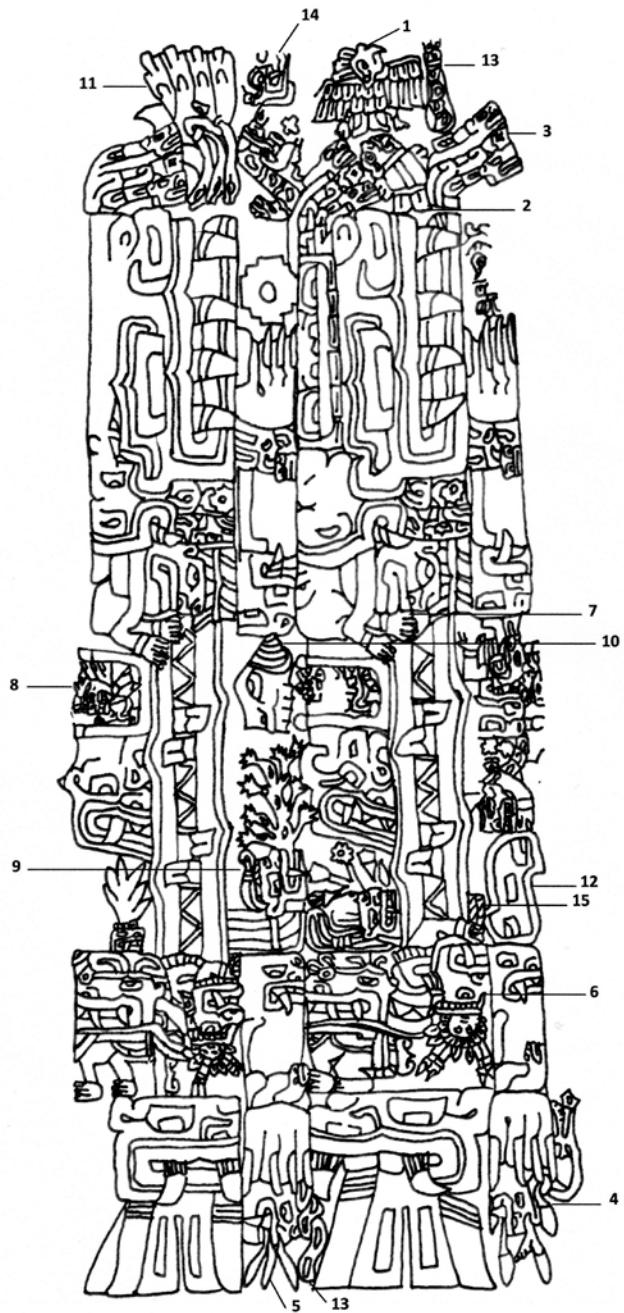
Según algunos estudiosos, Cieza de León estaría hablando del monumento de Chavín de Huántar, aunque otros, como Lumbreras, lo ponen en duda.

En este último testimonio, si realmente se refiere al complejo ceremonial de Chavín, se hace explícito que el templo ubicado en el valle de Conchucos estaba inmerso en el mito, envuelto en una nube de misterio también para los nativos, ya desde mucho tiempo antes de la conquista española.

Según el testimonio de Vásquez de Espinoza, el lugar era considerado una importantísima huaca, muy probablemente por su antigüedad y particularidad, pero por lo que relata Cieza emerge también que se había perdido la memoria de las personas que construyeron aquel santuario, de tal forma que los mismos habitantes de la zona pensaban que sus arquitectos habían sido los gigantes que aparecen esculpidos en las lápidas del templo ¿No es entonces plausible pensar que este como otros mitos, usados como clave de lectura de aquellas antiguas e intrincadas imágenes, sean una producción tardía de cuántos quisieron darse una explicación, a la luz de su sistema cultural, de un «lenguaje» ya olvidado? ¿No es, por ende, posible que antiguos mitos cosmogónicos se hayan fusionado con las imágenes metamórficas representadas sobre aquellas piedras creando así relatos espurios, que transforman nuestras interpretaciones en interpretaciones de interpretaciones (Geertz, 1987) que, a su vez, transforman el texto originario en un palimpsesto, cuyas concreciones semánticas vuelven ilegibles el significado que aquellos símbolos tenían para sus autores?

Estas razonables dudas epistemológicas, sin embargo, no tienen que desalentar aproximaciones legítimas al estudio de la iconografía precolombina, sino solo señalar los límites para no caer en sobreinterpretaciones forzadas (Eco, 2002).

Al desciframiento de la iconografía chavín, y precolombina en general, es legítimamente posible acercarse desde diversos puntos de vista, con diferentes metodologías y desde las más variadas disciplinas como la arqueología y la antropología simbólica, la iconología y la historia del arte, la etnoestética o antropología del arte, la semiótica, el psicoanálisis y la historia de las religiones. Los métodos utilizados, sin embargo, emplearán siempre y necesariamente analogías o comparaciones para hacer hablar un lenguaje ya perdido. Se pasa entonces desde los *kenningar* de la poesía escandinava medieval a los mitos amazónicos contemporáneos, de los símbolos sexuales de carácter psicoanalítico a las imágenes arquetípicas de la mitología comparada y de la fenomenología de las religiones, de las analogías con las clasificaciones de la etnociencia amerindia a los análisis iconológicos y estilísticos hasta aquellos semióticos y estructurales.



**Figura 1.** Obelisco Tello  
[Desplegado de monolito].  
Sitio arqueológico de  
Chavín.  
Dibujo: elaboración grá-  
fica de Isabel Martínez  
Armijo en base al de J. H.  
Rowe (1973).

Entre estos consideramos que el mito es un instrumento hermenéutico válido, en la medida en que es posible identificar elementos mínimos estructurales que intervienen en la construcción de las imágenes y que presentan analogías significativas con aquellas de los relatos míticos (mitemas). Con este propósito utilizaremos el concepto de *canovaccio* derivado del léxico teatral de la *commedia dell'arte*, donde el término indicaba el esquema de una trama tipo que proporcionaba las informaciones mínimas necesarias para interpretar la obra. Sobre estas estructuras fijas los actores itinerantes improvisaban para cautivar el interés del público, proponiendo cada vez en sus representaciones espectáculos «actualizados» con los últimos acontecimientos locales. Bogatyřev y Jakobson (1967) citaron el mismo concepto para explicar la relación de tipo semiótico que se establece entre *langue y parole*, entre la obra y sus variantes, entre las normas sociales y los aportes individuales en la creación folclórica.

Como advierte Gary Urton (2008, p. 219), uno de los paradigmas dominantes e imprescindibles en el estudio del arte chavín fue el propuesto por el arqueólogo John H. Rowe en los años setenta, elaborado a partir de la analogía compositiva con la poesía cortesana nórdica medieval, basada sobre el concepto de *kenning*. Según Rowe, principios análogos habrían sostenido la «escritura» chavín, aunque precisa que no es posible identificar kennings referentes a alguna historia, mito o leyenda, ya que la tradición literaria chavín se ha perdido. Este es uno de los puntos que Gary Urton (2008) critica de la metodología de Rowe indicando que solo si se tiene acceso a las narrativas chavín es posible hacer la comparación y sustitución iconográfica necesaria para su desciframiento, sin las cuales los *kennings* se vuelven indistinguibles (Urton, 2008, p. 221).

Si bien Rowe hace referencia a un mito o leyenda a la base del arte chavín, incluyendo el Obelisco Tello, no propone ningún mito en específico por las razones anteriormente mencionadas; por lo tanto en este ensayo no se tomará en consideración su metodología, concentrando la atención sobre los trabajos de autores que han propuesto narrativas específicas procedentes del contexto geográfico-cultural amerindio y empleando el concepto teórico de *canovaccio*, ya



precedentemente aplicado al análisis de las narrativas indígenas de América (Bortoluzzi, 2010).

## Mitografía chavín: antecedentes<sup>3</sup>

Al hablar de mitografía nos referimos a un doble concepto: por un lado, a la escritura del mito por parte de sus antiguos narradores, realizada por medio de imágenes grabadas en la piedra u otros materiales antes de la aparición de la escritura *stricto sensu* o a través de esta misma, como en el caso de los códices precolombinos de Mesoamérica; y por otro, a su recopilación, grabación, análisis, interpretación y finalmente escritura hecha por antropólogos, arqueólogos, ethnohistoriadores o historiadores del arte en la actualidad.<sup>4</sup>

Este concepto remite entonces a la idea de una doble hélice:<sup>5</sup> la escritura del otro que hacen los modernos investigadores y la escritura que el otro hace de sí mismo, de su cosmogonía y cosmovisión.<sup>6</sup> La elección de este término, en vez del más acostumbrado de mitología (entendido al mismo tiempo como estudio del mito y conjunto de mitos de una cultura), estriba en la necesidad metodológica de enfrentarse a un objeto, el texto mítico, que no existe sin su soporte material: sea este la voz, la escritura, la escultura, la pintura, etcétera.

---

<sup>3</sup> En el presente apartado, que resume el estado del arte sobre el enfoque mitográfico del Obelisco Tello, se tendrán en cuenta solo los aportes de aquellos autores que han hecho explícita referencia a determinados y específicos mitos para interpretar la pieza lítica, sin por esto querer restar importancia o fundamento a los aportes imprescindibles de aquellos que se han dedicado a esa labor empleando metodologías diversas (Campana, 1993, 1995; Cané, 1983, 1986; Cordy-Collins, 1977; Hernández, 1996; Iwasaki, 1987; Kaulicke, 1994; Makowski, 1996; Morales Chocano, 1995; Ravines, 1984; Reinhard, 1987; Rowe, 1973; Urton, 2008, entre otros).

<sup>4</sup> En la antigua Grecia «mitógrafos» eran los que componían recopilaciones de narraciones míticas y el mismo concepto de mitología como categoría sistemática nace y se define gracias a su labor (Detienne, 1996).

<sup>5</sup> Véase Bortoluzzi (2007-2008).

<sup>6</sup> Hemos tomado prestado este concepto del de «olmecografía» propuesto por Santoni (1998).

Al mismo tiempo, es de fundamental interés ver cómo este texto ha sido recibido, interpretado y re-escrito por el mitógrafo moderno. Es el mismo concepto de mito<sup>7</sup> que remite, entonces, siempre a un doble estatuto hermenéutico: por un lado, al discurso sobre sí mismo que se origina al interior de la tradición, lo que Detienne llama exégesis, y que antropológicamente podríamos definir *emic*; y por otro, a la perspectiva que se desarrolla desde el exterior, desde una cierta distancia crítica, aunque pueda ser todavía interna a la tradición originaria, que el mitólogo belga define interpretación (Detienne, 1996), y que en antropología se podría definir *etic*. El mito, entonces, que mantiene en su etimología el significado de «escándalo» (Detienne, 1996), es algo que nos pone frente a una ambigüedad ontológica y semántica desde su étimo, que con el paso del tiempo no puede sino ocultar más y más hondamente, bajo las concreciones de la historia, su significado y su sentido más amplio y profundo, es decir, su función cultural.

El estudio del mito independientemente del enfoque del investigador, por ende, nos pone necesariamente en el campo de la filología, es decir, de la ciencia de los textos por antonomasia. Esto no implica que el etnógrafo, el arqueólogo o el historiador del arte tengan que volverse filólogos, sino que incluyan en sus respectivas cajas de herramientas algunos conceptos fundamentales de la moderna ecdótica.

Por el momento, antes de retomar más adelante un discurso teórico metodológico sobre el mito, nos fundamentamos sobre los criterios expuestos para organizar una mitografía chavín, es decir, una recopilación de mitos acerca de la única pieza lítica encontrada en Chavín de Huántar que presenta elementos narrativos, esto es, escenas con diferentes personajes entrelazadas en un conjunto espacial definido. Una mitografía chavín del Obelisco Tello significa un conjunto de relatos míticos que han sido seleccionados y relacionados por diferentes investigadores, hasta la fecha, con esta pieza lítica por las razones que veremos a continuación.

---

<sup>7</sup> La bibliografía sobre mito es vastísima: para una visión general de las más influyentes teorías véase Detienne (1996), Di Nola (1972), Jesi (1976) y Meletinskij (1993); para una aproximación filosófica al mito véase Lotito (2003).

Al margen de discutibles clasificaciones temáticas o geográfico-culturales hemos decidido presentar el material mitográfico cronológicamente, es decir, por la antigüedad de los trabajos de los respectivos autores, que, sin embargo, no siempre coincide con el año de publicación.

## El mito de Huari: Santiago Antúnez de Mayolo

Santiago Antúnez de Mayolo fue el primero en descubrir el Obelisco Tello (en ese entonces Obelisco de Chavín) y darlo a conocer al público en un artículo que salió en el diario de Lima, *El Comercio*, el 8 de febrero de 1916, intitulado «A propósito del Castillo de Chavín» (Antúnez de Mayolo, 1965-1966).

En 1908 el agricultor don Trinidad Alfaro, trabajando en el que era entonces su campo de cultivo y que hoy es la plaza mayor del Templo Nuevo de Chavín de Huántar, se tropezó con una piedra de forma alargada y completamente trabajada en alto, bajo y planorrelieves. Por decisión de las autoridades locales esta fue llevada delante de la puerta de la iglesia del pueblo donde en 1919 la halló Julio C. Tello, por información de Antúnez de Mayolo que la vio por primera vez durante un viaje de exploración en el departamento de Áncash en 1915. En el mismo año de 1919 la piedra fue transferida, por orden del entonces presidente don José Pardo, a Lima donde fue exhibida en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú hasta el año 2008, fecha en que fue trasladada al Museo Nacional de Chavín.

Se trata de una piedra de granito de forma prismática más ancha en la base y con una depresión en la parte apical, grabada en sus cuatro caras con dos grandes seres teriomorfos (dos lagartos o felinos macho y hembra) compuestos y rodeados de elementos zoomorfos (felinos, aves, peces y serpientes), fitomorfos (cultígenos y plantas psicotrópicas) y antropomorfos. La altura total es de 2,52 m, el ancho máximo en la base es de 0,32 m, mide en cambio 0,29 m donde inicia la hendidura superior y termina en su parte apical con un ancho de 0,26 m (Tello, 1960). La piedra tomó el nombre de

Obelisco Tello después de los estudios realizados por el arqueólogo peruano, posteriormente a los primeros levantamientos de 1919.

La interpretación de Antúnez de Mayolo se basa en el mito de Huari,<sup>8</sup> en una versión por él mismo recogida en 1934 durante un viaje de exploración en las zonas de Chavín y Tinyash (Antúnez de Mayolo, 1965-1966). Según esta variante del mito, los Huari-Runa eran los dioses de las fuerzas de la naturaleza que vivían al interior de la tierra y de la cual salieron a través de la boca de los volcanes bajo la forma de humo, transformándose después en gigantes desnudos y rojos con colmillos de felino. Siguió posteriormente un periodo de discordia entre la tierra y el cielo, a causa de estos mismos Huari que vivían en la zona de Huaylas, lo que ocasionó grandes lluvias que inundaron su tierra. Como consecuencia de esto los Huari tuvieron que emigrar hacia el oriente en la zona de la actual Chavín. Finalmente, los Huari se transformaron en hombres, animales y plantas, y todo descende de ellos ya que son los dioses de las fuerzas de la naturaleza.

Estos son solo los pasos relevantes del relato mítico que, según la interpretación de Antúnez de Mayolo, encontraría correspondencia en los elementos iconográficos del Obelisco Tello. Los Huari, según esta versión del mito, habrían sido también los constructores de las obras arquitectónicas de Chavín.

La característica distintiva de los Huari se encontraría entonces en la boca felina y en su capacidad de transformarse dando origen a cualquier cosa. Por esto Antúnez de Mayolo ve en el personaje ricamente adornado y con dientes de felino, ubicado en la zona inferior del obelisco, la representación misma de una divinidad Huari (Figura 1.6). Esta identificación estaría confirmada por el número

---

<sup>8</sup> A este mito se refiere explícitamente también Campana (1993, 1995), sin embargo, su análisis se concentra solo en las figuras del Lanzón y de la Estela Raimondi, mientras lo que concierne al Obelisco, a pesar de un minucioso análisis estructural y la convicción de que se trata de la narración de un mito de los orígenes, no menciona a ninguno en particular que se halle entre los datos etnográficos o etnohistóricos.

de los dedos del personaje, que se cuentan en un número de cuatro como en las patas del felino donde el quinto dedo está escondido más arriba en la extremidad inferior (Antúnez de Mayolo, 1965-1966). El personaje que se encuentra en el lado opuesto a la boca emblemática posee de hecho cinco dedos y no presenta colmillos, lo que lo identificaría como un hombre, resultado de la transformación de Huari, así como lo indica el mito (Figura 1.7). La pequeña figura alada encerrada en una «U», en el lomo de la figura principal, representaría en cambio el episodio de la salida de los Huari de la tierra a través de la boca de los volcanes (Figura 1.8). La presencia de vegetales que brotan de varias bocas estaría representando la transformación de Huari en plantas. Las plantas salientes de las cabezas sostenidas por las patas posteriores de la figura principal (Figura 1.4 y Figura 1.5) serían en cambio el resultado del poder mágico y germinador poseído por las cabezas cortadas y el elemento saliente del órgano sexual masculino (Figura 1.9) estaría indicando la representación misma de la fecundidad. Los siete ojos de Imaymana representan las Siete Cabrillas, la constelación de las Pléyades, así como aparecen también en el *Mapa Cosmográfico* de Santa Cruz Pachacuti (Antúnez de Mayolo, 1965-1966).

El Obelisco Tello sería entonces un mapa cosmográfico con el cóndor y el pez, ubicados encima de la boca de la parte femenina de la figura, en representación del sol y de la luna. Todo el complejo escenificaría, por ende, la aparición de la vida sobre la tierra a través de las transformaciones de los Huari en hombres, animales y plantas (Antúnez de Mayolo, 1965-1966).

El mito de Huari, en sus variantes, posee indudablemente muchos elementos que encuentran correspondencia con las formas de la iconografía chavín, especialmente en lo que concierne la capacidad de transformación de esta divinidad en los más variados aspectos de la naturaleza. Sin embargo, parece más bien difícil encontrar una lógica, que sin duda debe estar de alguna forma presente, en la lectura visual que de este mito se ha hecho.

## El mito cosmogónico de los gemelos: Julio C. Tello

Ya desde la primera descripción científica sobre la iconografía chavín, que remonta a los años veinte del siglo pasado y que fue realizada por Julio C. Tello, se empleó la comparación estructural de elementos que componían algunos mitos indígenas de la selva peruana con aquellos encontrados en la formación de las imágenes chavín.

El jaguar (*Felis onca*), el animal más temido y potente de la selva tropical, viene identificado por Tello, por sus características y por su omnipresencia en la mitología andina, como «la célula primordial, la unidad estructural de todas las representaciones del arte Chavín» (Tello, 1960, p. 160).

El arte chavín se desarrolló, en la concepción de Tello, desde un triple proceso de idealización, sustitución y eliminación que habría sido desarrollado a partir de aquel arquetipo o elemento primordial, representado por el jaguar, para crear «las unidades míticas estructurales» y su organización en «organismos míticos más complejos» (Tello, 1960, p. 163). A pesar de que la unidad estructural viene identificada con la cabeza del jaguar, esta, como consecuencia de un último proceso de eliminación, puede reducirse a la extrema simplificación de la sola boca con colmillos, que sucesivamente, a través de procesos de sustitución, vendrían a formar junto con otras partes eliminadas del felino los órganos y los miembros de las divinidades. Con este método compositivo, según Tello, se representaron en el arte chavín cinco seres míticos: El dragón hermafrodita del obelisco, la divinidad felinoide representada en el Lanzón y en la Estela Raimondi, la divinidad ornitomorfa de las cornisas del templo, la divinidad ictiomorfa reproducida en la estela de Yauya y los dioses antropomorfos o felinos humanizados con un aspecto cadavérico que aparecen sobre las lápidas del templo (Tello, 1960).

El obelisco podría ser la representación de un mito de origen amazónico, que se encuentra en algunas variantes (entre las cuales: Apocatequil, Yachur, Acheké, Wakon y Pachacamac) también en gran parte de los Andes. Se trata del

mito cosmogónico de los gemelos que cuenta cómo un dragón devora a la luna, hermana y esposa del Sol. Los hijos gemelos del sol y de la luna se convertirán uno en el padre de la humanidad, después de haber vengado a la madre y matado al dragón cósmico, y el otro en las semillas de las plantas y de los frutos comestibles (Tello, 1960).

La piedra representaría los dos aspectos de un monstruo felinomorfo, uno encontrado en el acto de devorar un cóndor (símbolo del sol) (Figura 1.1), un pez (símbolo de la luna) (Figura 1.2) y un ser serpentiforme (la representación del rayo) que se hallan sobre su boca (Figura 1.3) y el otro en el instante sucesivo, cuando dichos animales han sido ya devorados y sus restos transformados en semillas de las cuales germinan y crecen frutos y plantas alimenticias (Tello, 1960).

## El mito de Onkoy: Rebeca Carrión Cachot

Carrión Cachot fue discípula de Tello y después seguidora y divulgadora del trabajo del maestro. En un estudio de clasificación e interpretación del arte chavín de 1948 afirmó que este estilo artístico, a pesar de su aparente complejidad, es en realidad uno de los más simples por el pequeño número de elementos que lo componen. El resultado, en su conjunto de difícil lectura, estaría dado por el particular tratamiento de los motivos individuales que constituyen las imágenes. De estos motivos Carrión Cachot individuó siete (Carrión Cachot, 1948).

La divinidad suprema o dragón hermafrodita es, en la lectura de la autora, la imagen representada en el Obelisco Tello. El jaguar sideral que aparece en el acto de recorrer el cielo estrellado llevando entre las patas los frutos de la tierra como el ají, la yuca y el algodón (Figura 1.4 y Figura 1.5), precedido en su carrera por tres animales míticos tales como un felino, un ave y un pez. En su interior el dragón lleva cabezas cortadas, pequeños seres míticos y una gran boca felina que representa la voracidad del monstruo capaz de devorar cualquier cosa.

En la mitología andina un felino fantástico similar se presenta alrededor del solsticio de junio en correspondencia con la aparición de la constelación de las Pléyades o Cabrillas, y tendría propiamente la forma de un gato. El nombre con el cual este animal mítico viene llamado es Onkoy, una divinidad de la agricultura protectora de la cosecha, que tiene lugar justamente en aquel periodo del año (Carrión Cachot, 1948).

El obelisco, entonces, habría tenido su sede en la plaza cuadrada frente al Templo Nuevo<sup>9</sup> con la función de reloj solar, para determinar la fecha exacta del solsticio de verano cuando los rayos del sol caen perpendicularmente. En este sentido el *Obelisco Tello* sería visto como un *ushnu*, pero más probablemente habría que asociarlo, como indica la misma Carrión Cachot, a una huaca (1948).

En el concepto de huaca es más evidente la relación con la muerte y el ciclo agrícola, que Carrión Cachot expresa claramente hablando de la importancia de las cabezas trofeo y de la sangre humana para la producción de la tierra. Los animales de la selva representados en el arte chavín son seres sanguinarios que gobiernan la vida y la muerte, cuya voracidad es metaforizada por la boca felina puesta en su vientre. Como ornamento, sobre las plumas o sobre el manto, llevan las cabezas de sus víctimas. Estos mismos animales, sin embargo, como lo demuestra el Obelisco Tello, son también los portadores de la vida simbolizada por las plantas comestibles (Carrión Cachot, 1948).

En la compleja interpretación de Carrión Cachot aparecen los principales elementos de la naturaleza que intervienen activa y simbólicamente en el ciclo

---

<sup>9</sup> La plaza circular en la época en que Carrión Cachot escribe (1948) no había sido aún descubierta, lo será solamente en 1972 gracias a las campañas de excavación llevadas a cabo por el Proyecto Chavín de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. En aquella época además se conocía solo una de las dos escaleras que conducen a la cima de la Pirámide mayor. Por estos motivos la reconstrucción del complejo ceremonial efectuada por Carrión Cachot resulta muy distinta de la realidad que se conoce actualmente después de muchos otros estudios y trabajos de excavación. Según Lumbreras (1989, p. 30) y Campana (1995, p. 96), el obelisco habría estado ubicado en el centro de la plaza circular hundida, en el sector del Templo Antiguo, sin embargo, a pesar de que la piedra fue hallada en la plaza mayor del Templo Nuevo, hasta el día de hoy desconocemos su ubicación originaria.



de la producción agrícola. El sol y la luna como los gemelos primordiales que dan origen a la humanidad, la selva y el jaguar como símbolos de muerte y regeneración, la sangre y la lluvia, la fertilidad de los campos y Onkoy, divinidad suprema y protectora de las cosechas. Todo esto resumido en aquella imagen del cosmos que es el centro ceremonial de Chavín de Huántar.

## El mito del señor de los peces: Donald W. Lathrap

Después de los trabajos de los años setenta acerca del origen común de matriz amazónica de la alta cultura mesoamericana y andina y de los elementos de naturaleza selvática presentes en el Obelisco Tello, los estudios de Lathrap culminan en un artículo de 1985 en el cual expone su teoría sobre la función de los primeros centros ceremoniales de América nuclear.

El punto de partida es siempre el Obelisco Tello que para Lathrap representa el gran caimán, «señor de los peces» como lo llaman los nativos de la selva amazónica. El caimán negro (*Melanosuchus niger*), y sus fauces en particular, representaron siempre el modelo cosmológico fundamental para toda América nuclear, también en territorios lejanos de su hábitat natural en los cuales, según el autor de ese estudio, fue substituido por las especies más potentes y temidas de la zona, como la anaconda en algunas áreas de la selva o la orca en la costa sur de Perú (Lathrap, 1985).

Lathrap cree poder ver en la bestia representada en el obelisco un caimán por la dentadura reproducida de manera realista. De hecho, este reptil también con la boca cerrada deja ver la fila superior de los dientes, mientras que aquella inferior queda cubierta, tal como se aprecia en el obelisco. Por este mismo motivo las bocas agnáticas de Chavín podrían bien representar, según Lathrap, bocas cerradas de caimanes en las cuales sería visible solo la fila superior de los dientes (Lathrap, 1977).

La elección del caimán, el predador más poderoso y temido en las áreas amazónicas, como símbolo del cosmos encontraría también una profunda razón de ser en el particular conocimiento que los nativos tienen de la ecología de los ríos cerca de los cuales viven estos animales. El caimán, de hecho, además de nutrirse de peces que pueblan los afluentes del río Amazonas, expele una gran cantidad de excreciones ricas de sustancias nutritivas indispensables para la mantención de las plantas unicelulares que constituyen la base de la cadena alimenticia, de la cual el caimán representa el vértice. Entonces, como dice Lathrap, tienen razón los nativos en definir al caimán como «señor de los peces» y en considerarlo el garante del equilibrio del cosmos y de la sociedad (Lathrap, 1985).

Así la cola de pez que inexplicablemente posee el caimán del *Obelisco Tello* encontraría una explicación en simbolizar su función de «señor de los peces», atestiguado además por los datos etnográficos publicados por Reichel-Dolmatoff, por algunos mitos a los cuales hace referencia Lévi-Strauss y por la presencia de peces sobre la estela de Yauya, que representa igualmente un caimán (Lathrap, 1977).

De la misma manera el *Obelisco Tello*, que representaría precisamente un caimán negro, sería no solamente una representación del cosmos, sino que habría también «funcionado» como un centro de atracción del poder cósmico para el mantenimiento del equilibrio y del orden social a través del control de la fertilidad garantizada por el ciclo del agua.

El *Obelisco Tello* representa entonces para Lathrap el cosmos en la imagen del Gran Caimán. El caimán se presenta duplicado en un gran caimán del cielo, caracterizado por el símbolo celeste del águila arpía (*Harpia harpya*), y en un gran caimán del agua y del mundo de abajo, que se distingue por los símbolos acuáticos de las conchas strombus y spondylus sp. (Lathrap, 1977) (Figura 1.10 y Figura 1.11). Ambos desempeñan la función de donadores de vegetales, como ya había sostenido Tello (Lathrap, 1977). El primero lleva cultígenos de semilla que crecen sobre la tierra, como la calabaza (*Lagenaria siceraria*) y el ají (*Capsicum sp.*), mientras que el segundo lleva plantas con

tubérculos como la achira (*Canna edulis*) y la yuca (*Manihot esculenta*) (Lathrap, 1977).

## El mito de Qoa: Federico Kauffmann Doig

En 1986, en la zona de Arequipa, Kauffmann Doig recopiló la versión de un mito, ya registrado precedentemente por otros estudiosos, en la cual se habla de un felino volador de nombre Qoa<sup>10</sup> que recorre los cielos durante las tormentas lanzando rayos por los ojos, rugiendo truenos y orinando lluvia. Esencialmente se trata de una divinidad benéfica dispensadora de lluvia que, al mismo tiempo, sin embargo, puede ser temible por su capacidad de escupir granizo o de matar con sus rayos (Kauffmann Doig, 1993a)

Según Kauffmann Doig esta figura mítica sería identificable con el mismo *Illapa* incaico, dios del rayo y del trueno dador de lluvia. Pero su presencia podría reconocerse incluso desde los tiempos del Horizonte Temprano en la iconografía religiosa de todas las culturas preincaicas, identificándola así como la divinidad principal y universal andina (Kauffmann Doig, 1993a).

Para demostrarlo Kauffmann Doig utiliza un método que él define «análisis iconográfico cruzado», a través del cual compara las variantes culturales de la imagen del felino volador para encontrar su efectiva universalidad en el mundo andino. Este método se justifica en la existencia de una tradición común a lo largo de todos los Andes Centrales durante todo el periodo prehispánico, que permitiría utilizar las imágenes menos complicadas, y por lo tanto menos sujetas a interpretaciones, para descifrar a aquellas más complejas y barrocas como las de Chavín de Huántar. Justamente aquí, según Kauffmann Doig, se encontrarían aquellas que están entre las primeras expresiones figuradas del mito de Qoa o felino volador (Kauffmann Doig, 1993a).

---

<sup>10</sup> A este personaje mítico se refiere también Reinhard (1987), pero sin entrar en el mérito de un análisis iconográfico y sugiriendo solo su posible representación en el Lanzón y en la Estela Raimondi, en el contexto de un culto a las montañas dirigido al control de los fenómenos atmosféricos.

El Lanzón, la Estela Raimondi y el Obelisco Tello no serían otra cosa que diversas manifestaciones de la divinidad universal andina Qoa. A través de la lectura de algunas representaciones tiahuanaco-huari, moche, paracas y nasca, Kauffmann Doig cree poder ver en el Obelisco de Chavín la misma imagen, es decir aquella de un felino en el acto de surcar los cielos. Los elementos que más convencen al arqueólogo peruano sobre la exactitud de su interpretación son en primer lugar la posición de las patas del animal representado en el obelisco, extendidas a lo largo del cuerpo como si estuviese volando, en la misma posición en que se ven en representaciones similares en otros contextos culturales (Tiahuanaco-Huari, Garagay, Tembladera). Secundariamente la cola emplumada de tipo ornitomorfo, y no ictiomorfo como sostenían Lathrap y Rowe, representada en el obelisco indicaría que la escena se está desarrollando en el aire. Finalmente, para demostrar que se trata de un felino y no de un caimán como decía Lathrap, Kauffmann Doig sostiene que la inusual boca con cuatro colmillos del Obelisco Tello estaría simplemente representando los dos lados de la boca vistos en el mismo momento en una representación de perfil (Kauffmann Doig, 1993b).

Este autor concluye su análisis iconográfico cruzado afirmando la existencia de una divinidad universal andina identificable con el Qoa, o felino volador, del mito que constituiría parte de una pareja divina del sustento formada por una divinidad masculina dispensadora de lluvia (Qoa) y de una femenina que la recibe fecundándose, la tierra (Pachamama). La escasez de tierras para la agricultura en el territorio andino, junto a una muy alta tasa de crecimiento demográfico desde la antigüedad, habrían hecho de la religión una técnica agrícola adicional dirigida a la obtención de los recursos necesarios (Kauffmann Doig, 1993a, 1993b).

La obsesión por parte de Kauffmann Doig de querer ver no solo en las imágenes chavín sino también en todas aquellas sucesivas la figura del felino volador parece excesiva. La presencia de elementos ornitomorfos y felinomorfos es sin dudas constante en todas las culturas preincaicas, pero esto se relaciona con la cosmovisión andina que prevee una tripartición asociada a estos animales. Además, la voluntad de encontrar el felino volador en el Obelisco Tello y en la

Estela Raimondi ha conducido al autor a interpretaciones un poco forzadas. La afirmación según la cual los cuatro dientes del ser teriomorfo del obelisco serían la consecuencia de una representación simultánea de dos lados de la boca resulta improbable debido a que existen muchas representaciones de bocas felínicas de perfil que muestran solo los dos colmillos del lado visible. Parece entonces mucho más lógico pensar a la representación de un caimán o de un dragón mítico que presenta más colmillos que aquellos que muestra normalmente un felino.

## El mito de Pereperawa: Richard L. Burger

Para proporcionar una clave de lectura de las artificiosas imágenes chavín, Burger cita un trabajo del etnógrafo Gerardo Reichel-Dolmatoff sobre la iniciación chamánica kogji. El novicio debe adquirir la capacidad de ver más allá de la apariencia externa de las cosas alcanzando el sentido de equilibrio, de la equivalencia por la cual, por ejemplo, una serpiente no es solo una serpiente, sino que a través de una cadena de asociaciones puede ser una cuerda o una raíz o una flecha (Burger, 1995).

Burger expresa además que, si el arte como sistema de comunicación tiende a unir los miembros de una sociedad que comparten las convenciones estéticas, al mismo tiempo puede separar miembros de clases diversas, los iniciados de los no iniciados. El arte chavín podría ser entonces un arte esotérica inaccesible a quienes no poseen los conocimientos religiosos adecuados a su comprensión (Burger, 1995).

Burger acepta la interpretación de Lathrap de un caimán dual dispensador de vegetales, sosteniendo esta hipótesis con un relato mítico de los indios Trío de Surinam recopilado por el antropólogo Peter Rivière. Este es un mito de los orígenes de los alimentos cultivados que recuerda mucho lo que se representa en el obelisco. El mito narra que el héroe cultural Pereperawa pescó del río un pez que se transformó en una mujer. Esta, dándose cuenta de que la gente

de Pereperawa, para vivir, se alimentaba casi exclusivamente de la médula de caña selvática, le rogó a su padre, el gran aligátor, llevar a su aldea los frutos más importantes de la cosecha. El gran aligátor llevó maíz, camote y anacardos, mientras que la yuca, el más importante entre los cultígenos, lo llevaba en el pene. La joven introdujo así la agricultura entre aquella gente (Burger, 1995).

El Obelisco Tello representaría entonces un mito de la creación, la unión de dos caimanes cósmicos, y de los orígenes de la agricultura (Burger, 1993b).

## El mito de Achkay: Marco Curatola

A partir de una sugerencia de John H. Rowe sobre el posible significado de la boca felina en las representaciones chavín, que aludiría a un contenido perdido de la mitología de este antiguo culto, el etnohistoriador italiano sigue una dirección de investigación que le permite encontrar en la continuidad histórica de la cultura andina la clave de lectura de aquellas antiguas y crípticas imágenes (Curatola, 1997).

A partir de estas consideraciones, Curatola sostiene que en alguna versión moderna de un antiguo mito se pueden todavía identificar los contenidos que inspiraron y guiaron a los artistas chavín en la creación de sus imágenes sagradas. Este mito, según el estudioso, existe realmente y sería el que recopiló Toribio Mejía Xesspe en 1933-1934 justo en el área de Chavín de Huántar (Curatola, 1997).

Se trata del mito de Achkay, una vieja antropófaga que rapta a dos huérfanos, un niño y una niña, para devorarlos, pero después de varias peripecias los dos infantes logran escapar transformándose en la estrella de la mañana (Achachi Ururi) y en aquella de la noche (Apachi Ururi). La vieja, en cambio, durante la persecución hacia el cielo caerá destrozándose cerca de las alturas de Chavín de Huántar dando origen, desde sus miembros, a los principales cultígenos de la zona (Curatola, 1997).

Esto, según Curatola, sería un verdadero y propio mito donde se narra el origen de la agricultura, en el cual, a pesar de las modificaciones y las transformaciones sufridas en los tres mil años transcurridos, se vislumbra aún muy bien el sentido de lo que los artistas de Chavín quisieron grabar en la piedra del Obelisco Tello. Esta representa «una monstruosa criatura carnívora con rasgos cocodrilescos, de cuyo cuerpo se ven surgir una serie de cultígenos» (traducción de los autores, Curatola, 1997, p. 49).

La posición vertical del animal representado en el obelisco se explicaría, a la luz del mito, con el hecho de que está ascendiendo al cielo, elemento que daría cuenta también de la extraña cola emplumada, la cual indicaría que la acción se está desarrollando en el aire. La cuerda mágica utilizada por los gemelos para huir hacia el cielo, y cortada antes que la vieja Achkay pueda alcanzarlos, estaría representada por aquel elemento que cuelga sobre el hocico del animal y que desciende bajo la pata de la parte masculina (Figura 1.13). Esta misma cuerda es visible también en el Lanzón justo sobre la cabeza y bajo la pata y pasando por la mano levantada en el aire, como si la estuviese agarrando para subir a alguna parte. En el contexto de una ascensión vertical y de la caza a los dos infantes que huyen se explicarían también los ojos con la pupila excéntrica hacia arriba, típicos de la iconografía chavín. El desdoblamiento de la figura del monstruo y su no perfecta especularidad serían en cambio la solución formal adoptada por los escultores de Chavín para volver inteligible el desmembramiento del cuerpo de Achkay después de la caída. Según el autor, la construcción por bandas modulares de la figura habría sido un recurso para representar con mayor eficacia este concepto. El ser antropomorfo privado de dentadura felina y con las manos a la altura de la boca, ubicado al interior del monstruo (Figura 1.7), podría ser Oronkay, la hija de la vieja antropófaga devorada por la misma Achkay gracias a una estratagema de la niña fugitiva, que está gritando en el vientre de la madre. Los dos hermanos estarían en cambio representados por el águila (Figura 1.1) y el jaguar (Figura 1.14) que se encuentran sobre la boca del monstruo, en el acto de fugarse. Según fuentes históricas y lingüísticas, de hecho, estaría

demostrada la asociación del felino con Choque Chinchay, el astro en el que se transforma el hermano (Curatola, 1997).

Otro mito relativo al dios Pachacamac, y referido en la crónica del padre Antonio de la Calancha del año 1638, indica claramente una relación entre el desmembramiento del cuerpo y el nacimiento de los cultígenos y en particular expresa que de los dientes de esta divinidad se originó el maíz (Curatola, 1997).

Curatola encuentra el significado perdido que indicaba Rowe a propósito de la boca felina en la capacidad que tienen los dientes de transformarse generando el maíz. La representación obsesiva de la boca felina sería entonces la representación misma del maíz que según Curatola constituía el alimento por excelencia de los pueblos andinos. Como testimonio el autor cita una representación realista de una mazorca de maíz en una cerámica Kotosh, que presenta la misma forma de numerosas bocas que aparecen en la iconografía chavín (Curatola, 1997).

El Obelisco Tello y el Lanzón serían entonces dos representaciones de un mismo concepto, mientras que la Estela Raimondi reproduciría propiamente una planta de maíz. El gran tocado del personaje en la parte central, con las grandes bocas dentadas, simbolizaría la mazorca mientras que las hojas estarían representadas por las serpientes y por las volutas que salen oblicuamente de los dos lados y el penacho por las dos serpientes que se entrecruzan en la cima (Curatola, 1997).

En su estudio de investigación sobre la iconografía chavín Curatola expresa claramente su deuda hacia Ernesta Cerulli quien había precedentemente propuesto que el Obelisco Tello representaba un mito de los orígenes de las plantas, de los animales y de la humanidad. Según la estudiosa italiana, de hecho, muchos mitos andinos y amazónicos cuentan cómo «las primeras plantas alimenticias tuvieron origen del descuartizamiento de un animal o de un ser humano» (traducción de los autores, Curatola, 1997, p. 29).



Cerulli subraya la contigüidad conceptual entre estos mitos y la divinidad Dema de los pueblos indonesios y melanesios, según los cuales la muerte violenta de esta divinidad habría sido el origen de las plantas utilizadas en la alimentación (Curatola, 1997).

El estudio de Marco Curatola se impone por su utilidad práctica en proporcionar de la manera más clara y concisa un panorama de las principales hipótesis formuladas por los más eminentes estudiosos en relación al significado de la iconografía chavín. Además, su interpretación destaca por el énfasis puesto en la importancia, en el mundo simbólico de las antiguas culturas peruanas, de la relación entre la muerte por medio del desmembramiento del cuerpo humano y el nacimiento de la agricultura, tan importante para intentar comprender y reconstruir un universo de significados de los cuales quedan solo pocos y confusos rastros.

## Mitos shipibo y waiwai: Peter G. Roe

La propuesta de Roe (2008) parte de un análisis de una tela pintada de estilo chavín proveniente de Callango (Ica) para extenderse a la interpretación del Portal de las Falcónidas, de la Estela Raimondi y del Obelisco Tello. La interpretación de Roe, además, se basa en la hipótesis, ya propuesta por Tello, de una conexión entre la zona andina y la amazónica, claramente visible en la fuerte presencia de animales de origen selvático en la iconografía chavín (Roe, 2008). Este supuesto lleva el autor a utilizar como clave de lectura de las imágenes chavín la mitología y la etnografía amazónica, en particular aquellas shipibo de Perú y aquellas waiwai de la Guyana.

Según Roe, los cuerpos de las divinidades representadas en el arte chavín son «cuerpos cosmológicos», dotados de una compleja «geografía somática» (traducción de los autores, Roe, 2008, p. 190). Para descodificar este intrincado simbolismo Roe se vale del código plumario de la selva amazónica. La cosmovisión expresada por este código es aquella de un universo dividido

en tres zonas, representado en el cuerpo humano del guerrero waiwai a través del uso decorativo de plumas de diversos colores pertenecientes a tres diversas especies de aves. La zona del cuerpo correspondiente a la cintura divide el mundo inferior (femenino, oscuro, subterráneo y subacuático, representado por las plumas del curassow que vive en el sotobosque selvático) de las piernas y de los pies de aquel superior constituido por el torso, cuello y partes inferiores de la cara (masculino, terrestre, claro, representado por los colores vivaces del Tucán y del macaw que comparten la zona media del bosque). La parte superior de los hombros y de la cabeza representa en cambio el dominio del mundo aéreo del águila arpía que se posa sobre las copas de los árboles más altos (Roe, 2008).

Aplicando el código plumario a aquel de la boca de los grandes depredadores de Chavín de Huántar (el jaguar y el caimán), Roe establece una serie de correspondencias que serán la base de la descodificación de todos los ulteriores sub-códigos individualizados: zona superior, jaguar, boca cerrada, masculina, representación frontal, jerarquía superior; zona inferior subacuática, caimán, boca agnática, femenina, representación de perfil, jerarquía inferior.

A través de un complejo análisis de los motivos ornitomorfos del portal blanco y negro del Templo Nuevo, efectuado mediante una secuencia de asociaciones y sustituciones al interior de los sub-códigos entre ellos entrelazados (formal, posicional, cromático, direccional, gestual, etcétera), Roe llega a la conclusión de que el Obelisco Tello, el Portal de las Falcónidas y el tejido de Callango constituyen soportes materiales de relatos míticos vinculados al ciclo astronómico y calendárico de las Pléyades (Roe, 2008). El pasaje de la representación del caimán a aquella del jaguar antropomorfo y de los «ángeles» rapaces que custodian la entrada al Templo Nuevo, sería el reflejo de una más compleja estratificación social y de una siempre más marcada dominación masculina que culminaría en las últimas representaciones del águila-jaguar (Roe, 2008).

## El mitema de la canoa-caimán: Peter G. Roe y Amy Roe

En otro trabajo posterior Peter y Amy Roe utilizan un enfoque narrativo, definido como «arqueología cultural» (Roe y Roe, 2012), que implica la unión directa de la analogía histórica y etnográfica con la arqueología. Los autores aseguran haber descubierto una narración que presentaría todos los criterios que se necesitan para interpretar el Lanzón y el Obelisco Tello, gracias a la continuidad de ciertos temas fundamentales persistentes en los mitos, a pesar, según los propios investigadores, de los 3200 años pasados (Roe y Roe, 2012). Las culturas de referencia son los pueblos amahuaca y shipibo que hacen parte del grupo lingüístico panoan y habitan en las laderas orientales de los Andes, en la cuenca del Alto Amazonas, la misma donde se encuentra el sitio de Chavín de Huántar.

Usando los textos modernos documentados entre los mismos indígenas en el idioma panoan, Roe y Roe identifican un mitema presente en la antigua iconografía chavín y la moderna tradición oral, el «caimán canoa», y trazan sus sucesivas transformaciones mitológicas: desde el gigante pescado paiche hasta el buque de vapor del siglo XIX, modernos juzgados y cárceles de los mestizos. Según los autores, los antiguos mitemas y sus significados paradigmáticos primarios (estructura profunda) quedan en gran parte intactos, detrás de sus modernas transformaciones (Roe y Roe, 2012).

El mito en cuestión estaría relatando que el caimán canoa, compuesto por un dragón macho y un dragón hembra, llevaba dos pasajeros, héroes culturales, cuando uno (Figura 1.7) de ellos pierde una o ambas piernas a causa de su embarcación animada (el barquero-transportador-susceptible de Lévi-Strauss),<sup>11</sup> mientras que el segundo (Figura 1.6) escapa mediante una mágica conexión entre los planos terrestre y celestial, y ambos seres, para escapar, se transforman en aves. Además, estos héroes culturales, los gemelos mágicos,

---

<sup>11</sup> Véase en Lévi-Strauss (2008) el mito clasificado como M604a.

serían los responsables de robar los cultígenos desde los cuerpos de estos dragones-caimán canoa, que eran los custodios primigenios. Este mito también incluiría el origen de las Pléyades, Híades y Orión, y la importancia de estos astros en la horticultura chavín (Roe y Roe, 2012).<sup>12</sup>

Así, los mitos shipibo y amahuaca serían coherentes con el antiguo «texto» de la lítica chavín presentando pocas diferencias con los mitos modernos siendo, según los autores, las sustituciones míticas alteraciones en las variantes entre un grupo étnico y otro o versiones (interpretaciones personales de diferentes narradores) que reemplazan ciertos actores con otros. Esto puede darse por múltiples razones, como por ejemplo buscar la novedad para mantener el interés de la audiencia, o cuando la acción mítica se mueve dentro de un nuevo entorno ecológico distinto al de la narración originaria (Roe y Roe, 2012). Asimismo, estas alteraciones pueden ocurrir como consecuencias de cambios sociales o tecnológicos, como sucede con la *Cuerda Sagrada* como medio para ascender al cielo, en el Obelisco Tello (Figura 1.15), y la cadena o escalera de flechas en los mitos panoan (Roe y Roe, 2012). Otro cambio sintagmático sería la alteración del útero de maní (Figura 1.12), representado en el monolito, al útero de calabaza en los cuentos shipibo. Otra alteración entre el mito shipibo de *Huishmabo* y el relato inscrito en el Obelisco Tello sería la sustitución de la transformación del hermano mayor (uno de los Gemelos Mágicos) en el águila arpía, en la piedra (Figura 1.1), con el colibrí, en el relato actual (Roe y Roe, 2012).

Finalmente, es el mismo caimán canoa que ha continuado transformándose en las sucesivas versiones shipibo del mito a lo largo de la historia, siendo, en las tres narrativas transcritas en el texto de Roe y Roe (2012), sustituido en la primera (n. 51) con un barco a vapor del siglo XIX y luego con el moderno sistema judicial y

---

<sup>12</sup> El mito, aquí muy resumido por razones de espacio, que constituiría nada menos que la «estela de Roseta oral» para descodificar muchos de los motivos representados en la iconografía chavín, en palabras de los propios autores (Roe y Roe, 2012), en realidad es reconstruido a la medida del Obelisco Tello sin reportar en el texto la versión original shipibo recopilada por Roe y Roe en 1978, a la cual no tuvimos acceso.

carcelario de agua de los mestizos. En la segunda (n. 56) la función del caimán canoa es asumida por la gigante nutria del Amazonas; mientras que en la última narrativa (n. 78) se transforma en el gran *paiche*.

Basándose solo en los tres relatos recopilados y presentados por Roe y Roe, no es posible encontrar ninguna relación fehaciente entre estos y el mito grabado en el Obelisco Tello.<sup>13</sup> Las narrativas 51 y 56 parecen efectivamente variantes de un mismo mito muy parecido al M604a de Lévi-Strauss (2008), pero solo en un caso (n. 56) se dice que la canoa se transforma en un caimán (Roe y Roe, 2012). Dejando la narrativa 78, que no parece tener ninguna relación con las otras, si se exceptúa por el genérico nombramiento de paiches, canoas y lagunas y la acción de un desplazamiento (todos elementos que en narrativas selváticas se podrían encontrar en cientos de versiones), las otras dos tienen en común algunos elementos tales como personajes, acción y espacio, que nos permiten reconstruir la trama de la siguiente forma:

- 1) Un personaje A seduce la esposa de un personaje B por medio de la ayuda de seres sobrenaturales en un medio acuático.
- 2) El personaje B es raptado por los seres sobrenaturales/transbordador bajo el agua.
- 3) Con la ayuda de los mismos seres sobrenaturales/transbordador el personaje B vuelve a su aldea para vengarse.
- 4) El personaje A es vencido y arrastrado bajo el agua por los espíritus/transbordador.

---

<sup>13</sup> Véase Nota 11.

Como justamente han evidenciado Roe y Roe, los actores varían, pero los actantes se mantienen inalterados en sus respectivas funciones. El problema es que los mismos elementos se encuentran en la versión M604a utilizada por Lévi-Strauss (2008), a la cual se refieren también los mismos investigadores (Roe y Roe, 2012), donde en la segunda parte del relato es la misma mujer embarazada que sirve de transbordador al marido engañado, el cual durante la travesía la descuartiza para sacar a los mellizos lanzando uno hacia el cielo con la ayuda de un ave y ahogando al segundo.<sup>14</sup>

Lo que salta a la vista es que en los movimientos de retorno y venganza 3 y 4 de Roe y Roe falta lo que todavía es bien manifiesto en la versión de Lévi-Strauss, es decir, el descuartizamiento del ser acuático y la extracción de los mellizos, que recuerda muy bien la representación en exoscopia del caimán del Obelisco Tello. La afirmación de Roe y Roe (2012) que entre los elementos paradigmáticos del antiguo «texto» chavín y sus modernas transformaciones, el más destacado sería la acción de engullir personas y aprisionarlas en su estómago, como parte del mitema de la canoa dragón o caimán, nos parece poco acertada. Lo más importante en esta historia, con relación a los motivos representados en el obelisco, parece ser más bien la acción de destripar y sacar a los mellizos cósmicos, más que la acción de engullir y transportar personas bajo el agua, que en todo caso podría ser una variante sintagmática más que un elemento paradigmático que persiste inalterado.

Este trabajo de Peter Roe y Amy Roe nos parece el más encaminado, hasta la fecha, hacia una reconstrucción metodológicamente rigurosa de la mitografía chavín y, sin embargo, tiene muchas debilidades sobre las cuales volveremos en las conclusiones de este ensayo.

---

<sup>14</sup> Para los detalles de las narrativas tratadas remitimos a los textos de Roe y Roe (2012) y Lévi-Strauss (2008).

## El mito como narración

Las interpretaciones mitográficas que hemos presentado, resumidas por razones de espacio,<sup>15</sup> proponen importantes pistas que seguir al mismo tiempo que presentan lagunas metodológicas que necesitan ser colmadas.

Para empezar, ninguno de los autores citados ha enmarcado su trabajo al interior de una teoría del mito o ha cuestionado el concepto, hoy en día muy controvertido, de mito o mitología, asumiendo el término como algo epistemológica y teóricamente no problemático.

Muchos conceptos antropológicos clásicos, tales como totemismo, tribu e incluso el de mito (Detienne, 2014), han sido deconstruidos al punto de perder su fisionomía y capacidad heurística, al menos desde la publicación de *El totemismo en la actualidad* de Lévi-Strauss en 1962. Para superar este punto y poner las bases para futuras investigaciones sobre la mitografía chavín es preciso aclarar qué se entiende por mito. Por nuestra parte nos ajustamos a una concepción del mito como lenguaje y, en lo específico, como un determinado aspecto del lenguaje humano: la función narrativa.

El mito es un relato compuesto por eventos y personajes, es una narración. Esta respuesta aparentemente simple a la pregunta sobre qué es un mito nos lleva en realidad a otra cuestión que hoy en día es bastante candente en las ciencias sociales y humanas: ¿Por qué se cuentan historias? Sin ahondar en la compleja temática de la teoría de la narrativa, de la producción de historias, que hemos tratado desde una perspectiva antropológica en otros trabajos (Bortoluzzi, 2005b, 2009, 2010, 2013a, 2013b, 2014), aquí nos interesa poner de manifiesto algunos puntos sobre el mito como narración, es decir, su

---

<sup>15</sup> Para una apreciación cabal de la complejidad de los trabajos de los autores presentados en este ensayo remitimos el lector a la bibliografía al final del texto.

aspecto más evidente y elemental: una historia que se desarrolla a través de acciones y personajes.<sup>16</sup>

Si el mito es una narración, como sostenemos, ¿qué cuenta? ¿en qué se diferencia de otras narrativas? Desde Propp (1998) hasta Victor Turner (1986), muchos filólogos, antropólogos y folkloristas piensan que la moderna narrativa tiene sus orígenes en el rito, siendo el mito una fase posterior o coeva. Según la antropología filosófica de Arnold Gehlen, el mito no precede al rito, sino al contrario este último constituye el fundamento pre-lingüístico y gestual que solo sucesivamente se exonera<sup>17</sup> en el relato mítico.

El rito preexiste al mito, es pre-mítico (Gehlen, 1994); durante el rito se construye, se narra el mito, se funda el orden, del cual el mito será ley. Las reglas, de hecho, no preexisten al juego (Derrida, 1971), sino que el juego mismo consiste en hacer las reglas, en crear un orden de las cosas, una trama, un código,<sup>18</sup> una forma.

El mito se impone como centro estructurador, como ley que estructura la arbitrariedad de la naturaleza atribuyendo un sentido a los eventos. El mito como relato selecciona los elementos de lo real, los inserta al interior de una cadena semántica que establece relaciones significantes entre las fuerzas de la naturaleza, instituyendo así un conjunto de reglas que circunscriben el juego del cosmos. El mito

---

<sup>16</sup> Para una definición mínima de narrativa Scholes y Kellog (1970) sostienen simplemente la necesidad de la presencia de una historia y un narrador. Chatman (2003), por su parte, afirma que una obra narrativa se constituye de una historia, hecha de eventos y personajes, y un discurso que comunica la historia. Existe una distinción narratológica entre historia, relato y narración propuesta por Genette (2006), sin embargo, en este estudio utilizamos los tres conceptos como equivalentes para no generar ulteriores ambigüedades en una tentativa definición de mito.

<sup>17</sup> Cuando hablamos de mitos y narraciones nos encontramos a nivel del lenguaje, es decir, un tipo de conducta totalmente independiente del hic et nunc del mero presente, resultado de aquello que Gehlen (1993) define «proceso de descarga». Estos nos permiten exonerarnos del comercio con el mundo hacia conductas puramente alusivas y simbólicas, que ya no requieren de la acción, de una intervención directa sobre el mundo.

<sup>18</sup> Un código representa una selección a partir del continuum de lo real. La realidad incomprensible viene regulada a través de los códigos interpretativos que establecen repertorios de símbolos y sus reglas compositivas (Eco 1998).



en cuanto expresión lingüística no solo exonera al hombre de la gestualidad del rito, sino además sustituye aquel centro, aquella estructura originaria, que cada cultura establece como su fundamento. El mito, en este sentido, marca el paso de la acción al lenguaje, representa una exoneración de la realidad hacia el mundo de lo imaginario, de la representación en ausencia de la cosa misma, esto es, también del pasado, de lo que no podemos conocer y que sin embargo está puesto como fundamento de nuestro ser, el origen.

Por lo tanto, aquellas acciones rituales, que presumiblemente acompañaban a la narración del mito alrededor del Obelisco Tello, no constituían una reactualización simbólica de un evento primordial, sino más bien celebraban la acontecida emancipación, el advenimiento de un lenguaje que permite crear desde el Ser indistinto las propias divinidades reconocibles (Campbell, 2012).

Lo que cuenta el mito, por ende, no es solo una historia entre otras, es la gramática de la historia, la lógica del mundo. El mito, en el fondo, es una meta-narración acerca de la narración del mundo y de sus orígenes. Acción y lenguaje, rito y mito, entablan un juego en el cual se fundan las reglas del juego mismo. Esta gramática tiene sus propias normas, su lógica que, siendo el producto de la acción del hombre sobre su medioambiente, no puede ser universal sino culturalmente determinada, al menos en parte, ya que la cultura misma es el producto de esta misma acción. En esta doble hélice entre mito e historia, realidad e imaginario se construyen los símbolos de una cultura, los elementos de su lógica interna. Una mitografía no es solo una escritura del mito, sino también una escritura de sí mismos y del mundo a través del mito.

Los elementos mínimos de significado de la iconografía chavín, su tabla periódica de los elementos simbólicos, son lo ornitomorfo, lo felinomorfo y lo ofidiomorfo (Bortoluzzi, 2005a), que combinándose dan origen a figuras teriomorfas de gran complejidad. El resultado no es nunca un animal específico, sino una combinación híbrida que escapa a cualquier clasificación taxonómica, aquello que se definiría corrientemente como un monstruo.

Este ser proteiforme e inclasificable ha asumido, sin embargo, una identidad propia en otros contextos históricos y culturales, donde es conocido bajo el nombre genérico de dragón, un reptil que ostenta sobre sí características anatómicas de otros seres pertenecientes a diversas especies animales. El concepto expresado por esta figura legendaria es el caos, lo indiferenciado, la unión amorfa de elementos que la naturaleza quiere separados. Su opuesto está representado por el orden, por la razón clasificatoria, por la nominación y jerarquización de la realidad (Rivera Dorado, 2010). Símbolo del desorden precósmico y del riesgo constante de volver a él, el dragón es también la representación física de la unión de los opuestos y de los diversos espacios cósmicos que conforman el universo. En este sentido ambivalente el monstruo constituye una síntesis del cosmos y de sus principios funcionales (Rivera Dorado, 2010). Sin embargo, si en el Medioevo cristiano el dragón era sinónimo de demoníaco, representación del Mal, justamente en virtud de sus características morfológicas aberrantes, símbolo del desorden en oposición al orden de la creación divina (Rivera Dorado, 2010), su correspondiente precolombino manifestaba en sus aspectos terroríficos solo la contraparte necesaria de la dialéctica generación-muerte-regeneración.

La lógica subyacente a la idea del dragón es aquella de la dinámica entre caos y cosmos, vida, muerte y regeneración de la totalidad del ser a través de la unión de los opuestos y complementarios y la interacción de los espacios cósmicos. El lenguaje del dragón no opone la «diferencia» a lo «indiferenciado» sino que los mantiene a ambos, como lo humano y lo divino, en una constante tensión dual, una lógica dúplice donde el uno y el otro no se excluyen, pero tampoco se confunden, como sugiere el mito guaraní de la Tierra sin el mal donde no existen ni hombres ni dioses, sino solo dioses-hombres y hombres-dioses (Galimberti, 1994). El concepto expresado de la imagen del dragón es aquel de un mapa cósmico, de una síntesis teológica y filosófica del universo.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Véase Rivera Dorado (2010) sobre el dragón chino.

A la base de esta concepción cosmográfica del arte y de la arquitectura chavín había entonces un mito cosmogónico, un relato sobre los orígenes del universo. Este mito de la creación, que hace de telón de fondo al pensamiento simbólico andino del Periodo Formativo, es aún «legible» sobre aquel que constituyó con toda probabilidad la representación sagrada más importante de Chavín de Huántar: el llamado Obelisco Tello, el dragón cósmico.

## Mitografemas y *canovacci*

Entre los mitos examinados por los autores citados no podemos todavía identificar uno que presente características narrativas que correspondan de manera satisfactoria a aquellas compositivas del obelisco. Es decir, los mitemas no corresponden a los elementos iconográficos. Obviamente el tiempo transcurrido entre la recopilación de los cuentos y la creación del obelisco abre una distancia hermenéutica demasiado grande para poder identificar mitemas y elementos gráficos ¿Cómo proceder, entonces, para superar este hiato temporal que se ve colmado por concreciones creativas y variantes lingüísticas, culturales y geográficas?

Un mito en sus variantes geográficas, culturales e históricas es siempre reconocible como tal (por ejemplo, aquel de los gemelos citado por Tello) cuando bajo las variaciones contextuales mantiene inmutado su núcleo,<sup>20</sup> aquel que podemos definir como su *canovaccio*, una estructura esquelética sobre la cual toman forma todas las interpretaciones sucesivas.

En el primer apartado de este ensayo hemos advertido sobre la necesidad de incluir algunos instrumentos de la moderna ciencia del texto en la caja de herramienta interpretativa del estudioso de mitología e iconografía de los pueblos sin escritura. No nos referimos aquí a un retorno a una tradición consolidada de estudios como la de la escuela finlandesa o de la geografía folklórica, sino más

---

<sup>20</sup> Sobre el concepto de núcleo duro y tradición de una cosmovisión véase López Austin (1997).

bien a la idea de una reconstrucción de un arquetipo que, como indica el uso del término en filología, no corresponde a un original sino a una aproximación del mismo, considerando el original inalcanzable e incluso materialmente inexistente (Segre, 1999). Este sería solo un término ad quem hacia el cual se dirige la investigación sin la pretensión de alcanzarlo nunca.<sup>21</sup>

Métodos históricos y métodos formales, entonces, no se excluyen mutuamente, como ha pasado a menudo en las ciencias sociales a causa de una neta oposición entre diacronía y sincronía. Ambos métodos convergen hacia la reconstrucción formal de un fenómeno histórico que, por su naturaleza, se ha transformado a lo largo del tiempo. En el caso del Obelisco Tello, por ejemplo, tenemos una grabación histórica fijada para siempre en la piedra a través de mitografemas de una narración mítica, que por sus características orales se ha venido modificando en el transcurso de los siglos. Desconociendo la sintaxis compositiva y el significado simbólico de los grafemas chavín, necesitamos de un texto lingüístico para descifrar el texto iconográfico, es decir, unos mitemas para traducir los mitografemas.

Ahora bien, considerando que la escritura precede a la palabra (Derrida, 1998), la acción al lenguaje (Gehlen, 1990), y que el mito es simplemente un producto de la función narrativa, podríamos sustituir el concepto de mitema con un genérico narrema (un evento esencial que no se puede eliminar de la estructura narrativa sin perder o transformar su contenido).<sup>22</sup>

Considerando que los textos de la tradición oral solo se constituyen de variantes (Detienne, 2014; Santoli, 1961), por la característica fluida y dinámica de su medio semiótico, la palabra, es preciso ir aún más allá de una concepción estática de

---

<sup>21</sup> Para una aplicación de estos conceptos tomados de la filología a la antropología cultural véase Bortoluzzi (2010).

<sup>22</sup> El término narrema, acuñado por E. Dorfman (Prince, 1990), en su significado general es equivalente a los conceptos de núcleo de Barthes (2002) y motivo ligado de Tomaševskij (Todorov, 1968).

motivos, tipos, mitemas o narremas, que pueden ser difíciles de identificar cuando se trata de otra cultura, y un contexto histórico-geográfico no determinado, sujeta a profundos procesos de hibridación cultural que pueden haber influido sobre sus significados simbólicos.<sup>23</sup> Por esta razón preferimos utilizar conceptos más dinámicos que permitan vislumbrar el sentido de los narremas y mitografemas desde su función más que desde su significado.

Cuando hablamos de variantes de un mito, por lo tanto, nos referimos al mito mismo en sus diferentes ejecuciones que pueden ser muy distintas entre sí y al mismo tiempo vehicular la misma estructura profunda, el mismo *canovaccio*.

Motivos, núcleos, narremas y mitemas representan elementos mínimos de significado aislados, mientras que un *canovaccio* representa la estructura combinatoria mínima de estos mismos elementos. Nos encontramos, entonces, a un nivel superior de la historia, donde algunos de estos elementos mínimos ya están combinados. Ya que no podemos identificar el significado simbólico de estos elementos en ausencia de una estela de Roseta que nos permita descifrarlos, tenemos que elaborar nuestros análisis a un nivel intermedio entre los ladrillos y la forma arquitectónica acabada, la estructura narrativa final. Podemos reconocer un mito como tal y diferenciarlo de otros similares solo enucleando grupos de narremas o mitemas que se repiten siempre en conjunto en cada variante de las versiones conocidas.<sup>24</sup> Además, para poder afirmar que lo que estamos analizando es una variante de la misma versión de un mito, los grupos de elementos enucleados tienen que estar siempre relacionados entre sí en la historia de una manera funcional, ya que al variar algunos elementos obtendríamos otra historia, es decir, una nueva versión independiente a partir del mismo mito.

---

<sup>23</sup> Sobre la crisis de la actividad simbólica y la hipertrofia de la función del signo en los procesos de hibridación cultural véase Bortoluzzi (2006-2008).

<sup>24</sup> Sobre la diferencia entre variante y versión véase Santoli (1961) y Sanga (1992).

¿Cómo saber cuáles grupos de elementos determinan un mito y cuáles otro? A esta pregunta podemos contestar solo aplicando una suerte de lógica visual: los elementos más destacados por dimensión, acabado, elaboración estilística, etcétera serían los principales, sin los cuales nos encontraríamos frente a otro *canovaccio* (una estructura formal constituida siempre de los mismos grupos de elementos recurrentes en posiciones destacadas).

Por lo dicho hasta aquí, un mito M es una narración compuesta de narremas (elementos nucleares), reconocible como tal siempre y cuando sus versiones (regionales, étnicas, lingüísticas, históricas o semióticas) presenten una serie de variantes (formales o de contenido) que no modifiquen su estructura lógico narrativa mínima (*canovaccio*) determinada por los mismos narremas. Por lo tanto, las versiones del mito M serán siempre determinadas por algunos elementos reconocibles en una relación estable, sin los cuales el mito M será una transformación X del mismo que ha perdido su contenido y, por ende, su significado originario. Entonces, de un mito M podemos tener diferentes versiones  $V^M$ , caracterizadas por algunas variantes  $Vv^M$ . Un ejemplo de este tipo sería el mito de Edipo en la versión cinematográfica de Pasolini, que sería distinta de la ejecución de la versión teatral de Sófocles, que en sus posteriores interpretaciones presentará siempre nuevas variantes.

Para identificar las variantes al interior de las diferentes versiones de un mito, es preciso reconocerlas para diferenciarlas de los narremas que lo caracterizan. Esta operación implica, en el caso del Obelisco Tello, una comparación, análisis e interpretación de los elementos recurrentes y de los elementos variables tanto verbales como iconográficos.

Para esta labor en el campo etnográfico, folklórico y literario los especialistas han acuñado diferentes conceptos que quizás sea útil resumir.

Hemos dicho que en una estructura narrativa existen elementos necesarios, sin los cuales la historia cambiaría de forma y significado transformándose en

otra totalmente independiente y otros, sin los cuales la historia seguiría siendo la misma a pesar de las variaciones aportadas. Estos elementos han sido identificados como núcleos y catálisis por Barthes (2002) y como motivos ligados y motivos libres por Tomaševskij (Todorov, 1968). Por otra parte, Thompson (1967), en su clasificación de los cuentos populares, ha llamado tipos a las narraciones independientes y motivos a los elementos mínimos que las componen, lo cual corresponde en la terminología de Propp (2000) a los movimientos y a las funciones, respectivamente. Por su parte Lévi-Strauss (1998) habla solo de mitemas y de sus reglas combinatorias. Sin embargo, es interesante su noción de miticidad conjuntamente con los conceptos de niveles estructurados y probabilísticos en la transmisión de la tradición oral (Detienne, 2014; Sperber, 1981). Como señala Detienne, esta categoría elimina el problema del mito como género literario considerándolo uno entre otras narraciones orales ya que, como afirma Lévi-Strauss, todas las narraciones son mitos en potencia. Cuando una narración «se transforma en un objeto culturalmente ejemplar» (Sperber, 1981) se convierte en mito, en palabras de Lévi-Strauss, cuando algunos elementos probabilísticos (productos del individuo) se cristalizan en los niveles más estructurados de la tradición. Esta dinámica entre niveles probabilísticos y estructurados, como recuerda Detienne (2014), confirma la distinción entre *langue* y *parole* de Jakobson y Bogatyrëv y, por ende, la idea de una dinámica simbólica y cultural fundada sobre la articulación de elementos fijos y elementos variables que, según Sperber (1981), sería alimentada por input externos en vez de ser generada por normas internas como una gramática, transformando así el «dispositivo» semiológico-generativo de Lévi-Strauss en uno de tipo cognitivo-interpretativo.

Al hablar de elementos mínimos hemos mencionado el narrema, por tener el mismo significado de mitema sin la necesidad de establecer una arbitraria diferenciación de género entre el mito y las otras producciones narrativas, y el mitografema que corresponde a la forma gráfica del narrema. Ahora bien, retomando lo antedicho acerca del concepto de mitografía, está claro que el mitografema incluye conceptualmente al narrema, ya que la grafía

precede al habla (Derrida, 1998). De ahora en adelante, por lo tanto, podríamos hablar simplemente de mitografemas, como elementos primarios, identificativos y constitutivos de los mitos, independientemente de su medio semiótico. Sin embargo, el mitografema, a diferencia del mitema, no indica un elemento mínimo, como un motivo o una función, constitutivo del mito, sino un conjunto de elementos relacionados entre sí que reflejan lo que hemos llamado *canovaccio*. Este último representa, a nuestra manera de ver, la estructura profunda, nuclear e intangible tanto de un mito como de una cultura<sup>25</sup> y, por ende, el fin de la investigación mitográfica.

En el análisis del mito van identificados y analizados ciertos aspectos constitutivos de toda narrativa: acciones, personajes, tiempo y espacio. En un análisis iconográfico, como el del *Obelisco Tello*, aparentemente los personajes son los elementos más fáciles de identificar por medio de sus características morfológicas (antropomorfa, zoomorfa, teriomorfa, fitomorfa, astral, etcétera) y eventual atribución taxonómica. El espacio y el tiempo se podrían identificar por medio de las divisiones cosmológicas marcadas por deícticos, como sucede en algunas representaciones mayas,<sup>26</sup> tales como elementos, seres o partes anatómicas de ellos que por su naturaleza se relacionan con el dominio del agua, del cielo, de la tierra o de su interior.

Evidentemente, lo que conecta los elementos anteriores que caracterizan una narración son los más difíciles de identificar por su naturaleza dinámica, verbal: las acciones o eventos. Si podemos definir el espacio de una escena, sus personajes e incluso, aunque más difícil en una obra escultórica, el tiempo en que se desarrolla la acción, esta última queda como el verdadero reto de un análisis iconográfico del mito.

---

<sup>25</sup> Sobre el concepto de *canovaccio* cultural véase Bortoluzzi (2006-2008, 2007-2008, 2010); sobre la relación entre mito y narración y mito y *canovaccio* véase Bortoluzzi (2013a, 2014).

<sup>26</sup> Rivera Dorado (2010): pp. 96, 198 n.96, 199. Rivera Dorado habla de locativos, mientras que aquí se prefiere al concepto de deícticos por referirse no solo al lugar, sino también al tiempo y a la persona relativos a la acción.



## Conclusiones

En los anteriores apartados de este ensayo hemos tratado simplemente de desarrollar una reflexión teórico-metodológica sobre el estado del arte de los estudios mitográficos del Obelisco Tello, como una imprescindible fase previa antes de enfrentar científicamente un trabajo de mayor envergadura analítica e interpretativa.

Hasta la fecha nos parece que el único trabajo que ha tratado de comparar un relato mítico con la iconografía del Obelisco Tello con un cierto rigor metodológico es el de Peter Roe y Amy Roe de 2012. En su labor, los investigadores han puesto en la mesa algunos de los temas que hemos tratado en este ensayo como imprescindibles a la hora de elaborar lo que hemos llamado una mitografía chavín: variantes y versiones, elementos persistentes (estructuras paradigmáticas) y elementos variables (estructuras sintagmáticas) y hasta el concepto de *canvas* (Roe y Roe, 2012). Sin embargo, todos estos temas no han sido tratados por los autores de manera sistemática, haciendo referencia como marco teórico-metodológico solo a un texto de Hammel de los años setenta y a una «arqueología cultural» que, en su encomiable metodología interdisciplinaria y diacrónica, es la norma compartida por muchos antropólogos americanistas desde hace décadas.

Nos parece entonces que el camino para encontrar la «piedra de Roseta oral» para descifrar el Obelisco Tello es todavía muy largo. Lo que aquí proponemos es la necesidad de tomar en cuenta un verdadero análisis textual y narrativo, que pueda dar cuenta de la peculiaridad semiótica del obelisco, es decir, una forma de escritura (en su sentido más amplio) todavía desconocida.

Creemos, como otros investigadores citados, que el mito del *Obelisco Tello* habla de unos gemelos, de unos lagartos, de elementos selváticos, de un evento trágico, mientras que descartaríamos los otros relatos por no tener en

cuenta estos elementos nucleares del texto lítico. Solo hojeando las *narrativas Mitológicas* de Lévi-Strauss es posible toparse con muchos elementos recurrentes en los mitos y en el monolito de Chavín, tanto detalles como macroestructuras narrativas, que no nos permiten decidir fácilmente cuál de ellos seguir en la enmarañada enciclopedia mitológica amerindia para reconstruir el mito originario, su arquetipo o una versión de ello o, quizás, la historia que dio origen a todas las historias (Brotherston, 1997).

## Referencias

Antúnez de Mayolo, S. (1965-1966). La divinidad en las Culturas Chavín y Tiahuanaco. *Boletín de la Sociedad Geográfica de Lima*, LXXXIV [1965], LXXXV [1966].

Barthes, R. (2002). Introduzione all'analisi strutturale dei racconti. En AA. VV., *L'analisi del racconto*, (pp. 5-46). Milano, Italia: Bompiani.

Bogatyrëv, P. & Jakobson, R. (1967). Il folclore come forma di creazione autonoma. *Strumenti Critici*, I(3), 223-240.

Bortoluzzi, M. (2005a). Il culto sciamanico di Chavín de Huántar nelle fonti iconografiche. *Thule. Rivista italiana di studi americanistici*, 18/19, 223-236.

Bortoluzzi, M. (2005b). Riscrivere il mondo. La teoria della letteratura di Mario Vargas Llosa tra poiesi e antropo-poiesi. *Allegoria. Per uno studio materialistico della letteratura*, 50/51, 125-148.

Bortoluzzi, M. (2006-2008). Il ñak'aq: síndrome culturale o ermeneutica indigena? *AM. Rivista della Società Italiana di Antropologia Medica*, 21/26, 209-231.

Bortoluzzi, M. (2007-2008). La spirale antropologica. Scritture del passato e letture del presente tra significanti etnografici e significati storici. *Thule. Rivista italiana di studi americanistici*, 22/23-24/25, 465-471.

Bortoluzzi, M. (2009). La struttura del desiderio. Note su antropologia e letteratura. *(con)textos. Revista d'antropologia i investigació social*, 3, 19-38.

Bortoluzzi, M. (2010). Crisis social y orden narrativo. La figura del «degollador» en Perú, Bolivia y México. En M. Bortoluzzi y W. Jacorzynski (Eds.), *El hombre es el fluir de un cuento: antropología de las narrativas* (pp. 75-98). Tlalpan, México: CIESAS, Publicaciones de la Casa Chata.

Bortoluzzi, M. (2013a). Dalla caduta al deicidio: mito, sacrificio e letteratura. *DADA. Rivista di Antropologia post-globale*, 1, 53-69.

Bortoluzzi, M. (2013b). El mito del pishtaco en Lituma en los Andes de Mario Vargas Llosa. *Mitologías hoy*, 8, 93-114.

Bortoluzzi, M. (2014). L'eco dall'abisso. Antropologia, letteratura e follia. *DADA. Rivista di Antropologia post-globale*, 2, 101-145.

Brotherston, G. (1997). *La América indígena en su literatura: los libros del cuarto mundo*. México D.F., México: Fondo de Cultura Económica.

Burger, R. L. (1993a). *Emergencia de la civilización en los Andes: ensayos de interpretación*. Lima, Perú: Universidad Nacional de San Marcos.

Burger, R. L. (1993b). El centro sagrado de Chavín de Huántar. En R. F. Townsend (Ed.), *La antigua América. El arte de los parajes sagrados*, (pp. 265-277). Chicago: The Art Institute of Chicago.

Burger, R. L. (1995). *Chavín and the Origins of Andean Civilization*. London, England: Thames & Hudson.

Burger, R. L. & Salazar, L. (2008). The Manchay Culture and the Coastal Inspiration for Highland Chavín Civilization. En W. Conklin y J. Quilte (Eds.), *Chavín: Art, Architecture, and Culture*, (pp. 85-105). Los Angeles, California: Cotsen Institute of Archaeology, University of California.

Campana, C. D. (1993). *Una deidad antropomorfa en el Formativo andino*. Lima, Perú: A&B Editores S.A.

Campana, C. D. (1995). *Arte Chavín. Análisis estructural de formas e imágenes*. Lima, Perú: Universidad Nacional Federico Villareal.

Campbell, J. (2012). *L'eroe dai mille volti*. Torino, Italia: Lindau.

Cané, R. E. (1983). El Obelisco Tello de Chavín. Un intento de análisis iconográfico de sus elementos según el atlas de John H. Rowe. *Boletín de Lima*, 26, 13-28.

Cané, R. E. (1986). Iconografía Chavín: «Caimanes o Cocodrilos y sus Raíces Shamánicas». *Boletín de Lima*, 45, 86-95.

Carrión Cachot, R. (1948). La cultura Chavín. Dos nuevas colonias: Kuntur Wasi y Ancón. *Revista del Museo Nacional de Antropología y Arqueología*, 2(1), 99-172.

Chatman, S. (2003). *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*. Milano, Italia: Net.

Cordy-Collins, A. (1977). Chavín Arts: Its Shamanic/Hallucinogenic Origins. En A. Cordy-Collins y J. Stern (Eds.), *Pre-Columbian Art History* (pp. 353-362). Palo Alto, California: Peek Publications.

Curatola, M. (1997). *Il giardino d'oro del dio Sole*. Napoli, Italia: Liguori Editore.

Derrida, J. (1971). *La scrittura e la differenza*. Torino, Italia: Einaudi.

Derrida, J. (1998). *De la gramatología*. México: Siglo XXI.

Detienne, M. (1996). Mito. En *Enciclopedia delle Scienze Sociali (Vol. V, pp. 716-727)*. Roma, Italia: Istituto della Enciclopedia Italiana.

Detienne, M. (2014). *L'invenzione della mitologia*. Torino, Italia: Bollati Boringheri.

Di Nola, A. M. (1972). Mito. En *Enciclopedia delle religioni (Vol. 4, pp. 85-530)*. Firenze, Italia: Vallecchi.

Eco, U. (1998). *La struttura assente. La ricerca semiotica e il metodo strutturale*. Milano, Italia: Bompiani.

Eco, U. (2002) *Interpretazione e sovrainterpretazione*. Milano, Italia: Bompiani.

Galimberti, U. (1994). *La terra senza il male*. Milano, Italia: Feltrinelli.

Geertz, C. (1987). *Interpretazione di culture*. Bologna, Italia: Il Mulino.

Gehlen, A. (1990). *L'uomo. La sua natura e il suo posto nel mondo*. Milano, Italia: Feltrinelli.

Gehlen, A. (1993). *Antropología filosófica. Del encuentro y descubrimiento del hombre por sí mismo*. Barcelona, España: Paidós.

Gehlen, A. (1994). *Le origini dell'uomo e la tarda cultura*. Milano, Italia: Il Saggiatore.

Genette, G. (2006). *Figure III. Discorso del racconto (1972)*. Torino, Italia: Einaudi.

Hernández, M. (1996). Las formas de lo invisible. En K. Makowski, I. A. Bullon, y M. Hernández (Eds.), *Imágenes y ritos: ensayos sobre las artes figurativas en los Andes prehispánicos*, (pp. 143-167). Lima, Perú: Fondo Editorial SIDEA y Australis.

Iwasaki C., F. (1987). *Alucinógenos y religión. Aproximaciones hacia el arte Chavín. Histórica, XI(1)*.

Jesi, F. (1976). *Mito*. Barcelona, España: Editorial Labor.

Kauffmann Doig, F. (1993a). *El mito de Qoa y la divinidad universal andina: Lima, Perú: Instituto de Arqueología Amazónica*.

Kauffmann Doig, F. y Gonzalez, M. (1993b). 24 planos arquitectónicos de Chavín de Huántar. *Arqueológicas, 22, 10-74*.

Kaulicke, P. (1994). Los orígenes de la civilización andina. Arqueología del Perú. En J. A. Del Busto (Ed.), *Historia general del Perú. Los orígenes*, Tomo I. Lima, Perú: Editorial Brasa.

Kembel Rodríguez, S. (2008). The Architecture at the Monumental Center of Chavín de Huántar: Sequence, Transformations, and Chronology. En W. J. Conklin y J. Quilter (Eds.), *Chavín: Art, Architecture, and Culture*, (pp. 35-81). Los Angeles, California: Cotsen Institute of Archaeology, University of California.

Lathrap, D. (1977). Gifts of the Cayman: Some Thoughts on the Subsistence Basis of Chavín. En A. Cordy-Collins y J. Stern (Eds.), *Pre-Columbian Art History*, (pp. 333-351). Palo Alto, California: Peek Publications.

Lathrap, D. (1985). Jaws: The Control of Power in the Early Nuclear American Ceremonial Center. En C. Donnan (Ed.), *Early Ceremonial Architecture in the Andes, A Conference at Dumbarton Oaks (1982)*, (pp. 241-267). Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.

Lévi-Strauss, C. (1962). *El totemismo en la actualidad*. México D.F., México: Fondo de Cultura Económica.

Lévi-Strauss, C. (1998). *Antropologia strutturale*. Milano, Italia: Il Saggiatore.

Lévi-Strauss, C. (2008). *L'uomo nudo*. Milano, Italia: Il Saggiatore.

López Austin, A. (1997). *Tras un método de estudio comparativo entre las cosmovisiones mesoamericana y andina a partir de sus mitologías*. En A. Garrido Aranda (Ed.), *Pensar América. Cosmovisión mesoamericana y andina*, (pp. 18-43). Actas de las VI Jornadas del Inca Gracilazo – Montilla, 11-13 de septiembre de 1996, Córdoba, España: Obra Social y Cultura Cajasur – Ayuntamiento de Montilla.

Lotito, L. (2003). *Il mito e la filosofia*. Milano, Italia: Bruno Mondadori.

Lumbreras, L. G. (1989). *Chavín de Huántar en el nacimiento de la civilización andina*. Lima, Perú: Ediciones INDEA, Instituto Andino de Estudios Arqueológicos.

Makowski, K. (1996). Dioses del templo de Chavín: reflexiones sobre la iconografía religiosa. En K. Makowski, I. A. Bullon, y M. Hernández (Eds.), *Imágenes y ritos: ensayos sobre las artes figurativas en los Andes prehispánicos*, (pp. 501-525). Lima, Perú: Fondo Editorial SIDEA y Australis.

Makowski, K. (1997). Chavín de Huántar. *El Dorado*, 8, 109-120.

Meletinskij, E. M. (1993). *Il mito. Poetica folklore ripresa novecentesca*. Roma, Italia: Editori Riuniti.

Morales Chocano, D. (1995). Estructura dual y tripartita en la arquitectura de Pacopampa y en la iconografía de Chavín y Nazca. *Ciencias Sociales*, 1, 83-102.

Prince, G. (1990). *Dizionario di narratología*. Firenze, Italia: Sansoni Editore.



Propp, V. J. (1998). *Las raíces históricas del cuento*. Madrid, España: Editorial Fundamentos.

Propp, V. J. (2000). *Morfología della fiaba*. Torino, Italia: Einaudi.

Ravines, R. (1984). Sobre la formación de Chavín: imágenes y símbolos. *Boletín de Lima*, 35, 27-45.

Reinhard, J. (1987). Chavín y Tiahuanaco: una nueva perspectiva de dos centros ceremoniales andinos. *Boletín de Lima*, 50, 29-49 / 51, 35-52.

Rivera Dorado, M. (2010). *Dragones y dioses. El arte y los símbolos de la civilización maya*. Madrid, España: Editorial Trotta.

Roe, P. G. (2008). How to Build a Raptor: Why the Dumbarton Oaks «Scaled Cayman» Callango Textile is Really a Jaguaroid Harpy Eagle. En W. Conklin y J. Quilte (Eds.), *Chavín: Art, Architecture, and Culture*, (pp. 181-216). Los Angeles, California: Cotsen Institute of Archaeology, University of California.

Roe, P., y Roe A. (2012). Of Iron Steamship Anacondas and Black Cayman Canoes. Lowland Mythology as a Rosetta Stone for Formative Iconography. En L. Sundstrom, W. DeBoer, W. Bernardini y J. Clark (Eds.), *Enduring Motives: The Archaeology of Tradition and Religion in Native America*, (pp. 84-128). Tuscaloosa: The University of Alabama Press.

Rowe, J. H. (1973). El Arte de Chavín: estudio de su forma y su significado. *Historia y Cultura*, 6, 249-276.

Sanga, G. (1992). *Saggi di filologia folklorica*. Milano, Italia: Autor.

Santoli, V. (1961). La critica dei testi popolari. En *Studi e problemi di critica testuale*. Convegno di Studi di Filologia Italiana nel Centenario della Commissione per i Testi di Lingua, Commissione per i testi di Lingua, Bologna.

Santoni, R. (1998). Olmecografía: la delimitación histórico-cultural olmeca attraverso il patrimonio iconográfico-simbolico. *Thule. Rivista italiana di studi americanistici*, 4/5, 73-106.

Scholes, R., y Kellogg, R. (1970). *La natura della narrativa*. Bologna, Italia: Il Mulino.

Segre, C. (1999). *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Torino, Italia: Einaudi.

Sperber, D. (1981). *Per una teoria del simbolismo*. Torino, Italia: Einaudi.

Tello, J. C. (1960). *Chavín cultura matriz de la civilización andina*. Primera parte. Lima, Perú: Imprenta de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Thompson, S. (1967). *La fiaba nella tradizione popolare*. Milano, Italia: Il Saggiatore.

Todorov, T. (1968). *I formalisti russi*. Torino, Italia: Einaudi.

Turner, V. (1986). *Dal rito al teatro*. Bologna, Italia: Il Mulino.

Urton, G. (2008). The Body of Meaning in Chavín Art. En W. Conklin y J. Quilter (Eds.), *Chavín: Art, Architecture, and Culture*, (pp. 217-236). Los Angeles, California: Cotsen Institute of Archaeology, University of California.

### **Manfredi Bortoluzzi**

Doctor en Metodologías de la Investigación Etnoantropológica por la Universidad de Siena, Italia. Entre los años 1999 y 2004 desarrolló investigaciones en Perú en colaboración con el Centro de Estudios Regionales Andinos «Bartolomé de las Casas», Cuzco, sobre iconografía prehispánica, sacrificio y chamanismo, donde fue representante por el área andina del Centro Studi Americanistici «Circolo Amerindiano», Perugia, Italia. En el año 2006 realizó una investigación post-doctoral en el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Xalapa, México, sobre narrativa indígena y mitología. Entre los años 2008 y 2012 fue docente de etnografía y cosmovisiones indígenas en el Departamento de Psicología de la Universidad de Chile. En el año académico 2013-2014 fue University Visitor en el Institute of Maritime Law, University of Southampton. Actualmente es miembro del Centro Studi Americanistici «Circolo Amerindiano», Perugia, Italia.

### **Isabel Martínez Armijo**

Estudió arqueología en la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco, Perú, especializándose en el estudio de los textiles precolombinos, aplicando dicho conocimiento a la realización de diversos proyectos, investigaciones, ponencias, publicaciones y talleres relacionados al tema. Gracias a esa experiencia trabajó como arqueóloga forense en el Programa de Derechos Humanos y luego en la Unidad Especial de Identificación Forense del Servicio Médico Legal de Santiago de Chile, elaborando una metodología de análisis de evidencia asociada en casos de Derechos Humanos y criminales. Actualmente se desempeña como responsable del Departamento de Análisis de Textil Arqueológico del Instituto de Estudios Científicos en Momias (IECIM) con sede en Madrid, España, y es investigadora asociada de la Corporación Chilena para la Preservación y Desarrollo del Patrimonio Textil.