



BOLETIN DEL
MUSEO CHILENO
DE ARTE PRECOLOMBINO

Santiago de Chile



Nº 2

1987

FUNDACION FAMILIA LARRAIN ECHENIQUE

Presidente: Sergio Larrain García-Moreno; *Secretario:* Julio Philippi Izquierdo; *Tesoro:* Carlos Alberto Cruz Claro; *Consejeros:* Juan de Dios Vial Larrain (Rector de la Universidad de Chile), Juan de Dios Vial Carrea (Rector de la Pontificia Universidad Católica de Chile), Gustavo Alessandri Valdés (Alcalde de la Ilustre Municipalidad de Santiago), Mario Armello Romo (Director de Bibliotecas, Archivos y Museos), Fernando Campos Harriet (Presidente de la Academia Chilena de la Historia), Luisa Larrain de Donoso (Representante de la Familia Larrain Echenique).

MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

Director: Carlos Aldunate del Solar; *Curador:* José Berenguer Rodríguez; *Conservadora:* Julie Palma Gaete; *Jefa Administrativa:* Julia Arriagada Palma; *Relacionadora Pública:* Carolina Blanco Vidal.

BOLETIN DEL MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

Representante Legal: Carlos Aldunate del Solar; *Editor:* José Berenguer Rodríguez; *Asistente de Edición:* José Luis Martínez Cereceda; *Consejeros:* José Pérez de Arce Antoncich y Luis Carnejo Bustamante; *Productor:* Fernando Maldonado Roi.

Cuerpo de Consultores: José Alsina Franch, Warwick Bray, Michael D. Coe, Christopher B. Donnan, Alberto Rex González, George Kubler, Betty Meggers, Grete Mostny, Gordon R. Willey.

Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino. Revista de aparición ocasional, que publica informes, notas, ensayos y monografías sobre arte precolombino y temas afines. Las opiniones expresadas en estas páginas no reflejan necesariamente el pensamiento de la Institución, la cual sólo responde del interés científico de los artículos. Circulación autorizada por Resolución Exenta N° 218, del 15 de marzo de 1985, Ministerio del Interior. Toda correspondencia sobre la revista debe dirigirse al Editor, casilla 3687, Bandera 361, Santiago de Chile.

Asesoría Artística
Carlos Alberto Cruz Claro



ILUSTRE MUNICIPALIDAD DE SANTIAGO
FUNDACION FAMILIA LARRAIN ECHENIQUE

BOLETIN DEL
MUSEO CHILENO
DE ARTE PRECOLOMBINO

Santiago de Chile

N° 2

1987

CONTENIDO

	Páginas
Presentación <i>El Editor</i>	7
El origen transpacífico de la cerámica Valdivia: una revaluación <i>Betty Meggers</i>	9
Consumo nasal de alucinógenos en Tiwanaku: una aproximación iconográfica <i>José Berenguer R.</i>	33
Flautas arqueológicas del extremo sur andino <i>José Pérez de Arce A.</i>	55
Los símbolos constrictores: una etnoestética de las fajas femeninas mapuches <i>Pedro Mege R.</i>	89
Colaboradores	131

PRESENTACION

Hace un año, cuando el Presidente de nuestra Fundación, don Sergio Larraín García Moreno, presentó el primer número del Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino, destacó el interés de la Institución por el conjunto de las culturas aborígenes del Nuevo Mundo e hizo votos porque esta publicación contribuyera al conocimiento y a una más profunda comprensión de nuestras raíces americanas. El segundo número del Boletín continúa en esta senda.

En él Betty Meggers revisa la evolución de su "hipótesis transpacífica", según la cual la manufactura de cerámica habría sido introducida en las costas del Ecuador hace unos 5.000 años por un grupo originario del Japón. La autora examina la validez de las principales críticas que se han hecho a sus planteamientos. Como se sabe, la controvertida hipótesis ofrece una explicación difusionista para isomorfismos transoceánicos que involucran a la alfarería, uno de los medios a través de los cuales más comunmente se expresó el arte precolombino.

El estudio de José Berenguer se origina en una pregunta: si la parafernalia para inhalar alucinógenos es cuantitativamente tan mínima en la región circuntitikaka, ¿hasta qué punto la administración de estas sustancias por vía nasal fue una práctica realmente importante en la sociedad de Tiwanaku? El autor intenta responder esta interrogante mirando con nuevos ojos la iconografía de las más conocidas esculturas de esa civilización, logrando identificar ciertos instrumentos inhalatorios y, eventualmente, algunos efectos producidos por alucinógenos en personajes de la estatuaria y de otras obras escultóricas de similar notoriedad. Como ocurre a menudo en la ciencia, el artículo concluye con nuevas interrogantes e hipótesis.

Cuando se habla de "arte precolombino" se suele pensar sólo en las artes visuales. Con su estudio de las flautas arqueológicas de los Andes del sur, José Pérez de Arce nos recuerda que la música también ocupó una parte importante en el universo artístico de las antiguas culturas americanas. Pérez de Arce incursiona con autoridad en un tema escasamente estudiado, poniendo de manifiesto la originalidad de los instrumentos musicales precolombinos. Por la amplitud de la muestra considerada, la calidad del material ilustrativo y la minuciosidad del análisis, la organología lírica presentada en este artículo habrá de convertirse en una indispensable obra de consulta para especialistas y aficionados al tema.

El trabajo de Pedro Mege es más una pequeña monografía que un artículo. En él se aborda con extrema rigurosidad y desde una perspectiva metodológica distinta a las usuales, el problema de la significación en los textiles mapuches. Lo hace estudiando un solo tipo de pieza textil: el trariwe, la gran faja usada por la mujer adulta. Las ricas implicaciones y hallazgos a que conduce su análisis, hacen de éste un trabajo utilísimo para todo aquel interesado en la "lectura" de los textiles precolombinos o de raíces precolombinas. Casi no hace falta agregar que, en su género, constituye un trabajo pionero dentro de los estudios de la sociedad y cultura mapuches.

Antes de terminar, el Editor desea destacar la muy buena acogida que tuvo el primer número del Boletín. Diversos colegas nos hicieron llegar sus felicitaciones, incluyendo observaciones e ideas que se ha procurado recoger en la presente edición. Otra excelente respuesta fue la que tuvimos de parte de los integrantes del Cuerpo de Consultores, quienes, junto con aceptar nuestra invitación a incorporarse a este cuerpo en calidad de miembros honorarios, están cooperando activamente en sugerir nuevos artículos y autores. También es justo destacar la solícita y altamente calificada colaboración de los revisores de manuscritos enviados a publicación.

Autores, colegas, consultores y revisores han sido tan participes como el equipo de la revista en la producción de este nuevo número del Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino.

EL ORIGEN TRANSPACIFICO DE LA CERAMICA VALDIVIA: UNA REVALUACION

Betty J. Meggers

En enero de 1966, la hipótesis según la cual la fabricación de cerámica había sido introducida en las costas del Ecuador aproximadamente el año 3000 a. C. por un grupo originario de la isla occidental del Japón, encabezó los titulares de los periódicos alrededor del mundo.

Desde entonces, la validez de la hipótesis ha sido un foco de controversia. La evidencia había impresionado favorablemente a muchos arqueólogos (ejs.: Ekholm 1964: 496; Kidder II 1964: 474; Matos Mendieta 1966; Jennings 1968: 176; Schobinger 1969: 264; Ford 1969; Reed 1971: 108; Willey 1971: 16), pero otros la rechazaron vehementemente (ejs.: Lathrap 1973: 1760-1763; Browman 1976: 467; Paulsen 1977: 653; Ravinés 1982: 67). Quienes consideraron esta hipótesis desacreditada basaron sus evaluaciones en los juicios de otros, en lugar de una sólida investigación de primera mano (ej.: Feldman y Moseley 1983: 155). Las explicaciones alternativas no han sido críticamente analizadas desde el punto de su consistencia o relevancia en relación al origen del complejo Valdivia. Este artículo revisará la evolución de la hipótesis transpácífica y examinará la validez de las principales críticas que se le han hecho. En trabajos previos (Meggers 1964, 1971 y 1980), se han presentado el análisis y la discusión concernientes al criterio general para diferenciar los conceptos de difusión, convergencia e invención independiente, así como también la importancia de las premisas teóricas mediante las cuales la evidencia es analizada.

ANTECEDENTES HISTORICOS

En noviembre de 1956, Estrada publicó un folleto titulado *Valdivia: un sitio arqueológico formativo en la costa de la provincia del Guayas, Ecuador* (Estrada 1956). Este anunciaba el descubrimiento de dos sitios, Punta Arenas y Valdivia, con cerámica que difería de cualquier otra que hubiera encontrado anteriormente. Las similitudes en las técnicas decorativas entre esta cerámica y las de Ancón, Guañape y Supe, en la costa peruana, le permitieron inferir una antigüedad mayor que la de Chorrera, la más antigua cerámica conocida hasta entonces en la costa ecuatoriana.

En 1958, Estrada (1958: 93-94) resumió las tres tradiciones formativas de la costa del Ecuador -Valdivia, Machalilla y Chorrera- y la evidencia de sus respectivas antigüedades relativas. El mismo año, Evans y Meggers (1958: 182) dieron una breve descripción del complejo Valdivia, concluyendo que "este descubrimiento añadía un escalón más en la reconstrucción de las primeras sendas de la migración y difusión entre América Central y Sudamérica".

Una pequeña monografía de los autores Evans, Meggers y Estrada se publicó en 1959. Un cuadro mostró la incidencia de elementos característicos del período A de Valdivia en los complejos Guañape (Perú), Barlovento (Colombia) y Monagrillo (Panamá), los cuales tenían fechas de carbono-14 de similar antigüedad. Se concluyó que "el complejo



Figura 1. Cerámica del tipo Valdivia Rojo Inciso: a) el primer fragmento de una vasija con borde almenado encontrado por Estrada; b) otro fragmento de la misma vasija; c) vasija con cuatro patas. (Meggers, Evans y Estrada 1965: lám. 103.)

cerámico del litoral ecuatoriano en el Período Formativo es algo más desarrollado que los de las culturas Monagrillo, Barlovento y Guañape, pero, sin embargo, Valdivia comparte con ellos un complejo cultural básico similar” (Evans, Meggers y Estrada 1959: 87).

Durante el período comprendido entre diciembre de 1960 y enero de 1961, Estrada excavó una larga trinchera en la parte más profunda del sitio Valdivia (G-31). El 7 de febrero nos escribía: “Encontramos las estatuillas de piedra (se incluyen fotografías) a cuatro metros, además hachas de piedra... También estamos encontrando vasijas cuadrangulares, dos fragmentos decorados. Uno se parece ligeramente a la alfarería de Jomón”. El segundo mostró un fragmento de una vasija con borde almenado (fig. 1 a).

Estrada continuó comparando los elementos de artefactos de alfarería, concha y piedra de Valdivia con los de complejos tempranos en varias partes de Asia y América. Los resultados lo llevaron a la conclusión de que algunos habían sido introducidos a comienzos de Valdivia B, “venidos de una fuente que aparentemente no puede ser otra que Japón”

(Estrada 1961: 4). El estaba ansioso de presentar esta hipótesis al mundo científico y nos instó a que enviáramos una breve comunicación a *Science*, la revista de la Asociación Americana para el Avance de la Ciencia. A pesar de que las noticias breves son generalmente procesadas rápidamente, ésta, enviada el 2 de junio de 1961, no se publicó hasta el 2 de febrero de 1962... más de dos meses después del inesperado fallecimiento de Estrada (Estrada, Meggers y Evans 1962).

Las comparaciones hasta ese momento se habían basado en ilustraciones publicadas y en una pequeña colección de la alfarería Jomón Tardía del Museo Nacional de los Estados Unidos. Era claro para todos nosotros que se necesitaba información más específica para establecer si las características de Valdivia formaban un complejo en Japón, que fuera lo suficientemente antiguo como para ser un antecedente ancestral. La oportunidad para proseguir esta investigación nos fue dada por una beca de la Fundación Nacional de Ciencia, la que permitió a Meggers y a Evans viajar al oeste del Japón durante marzo y abril de 1963.

Llevando ampliaciones de las fotos de los frag-

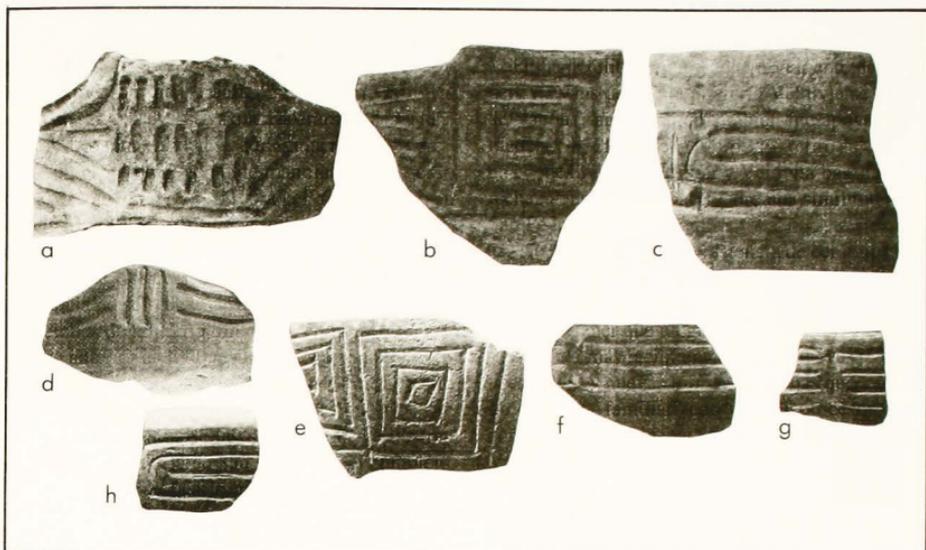


Figura 2. Comparación de cerámica con decoración Valdivia Inciso Línea Ancha del sitio Jomón de Ataka (a-c) y Valdivia (d-h). (Reproducida de Meggers, Evans y Estrada 1965: lám. 161.)

mentos decorados procedentes de Valdivia, visitamos museos, universidades y colecciones privadas.

Encontramos algunas similitudes en colecciones de los sitios de Honshu. En Kyushu, sin embargo, muchas técnicas y motivos de Valdivia estaban asociados en un mismo sitio y los sitios con el mayor número de similitudes tendían a agruparse en el período Medio Temprano de Jomón, que data de alrededor de 5.000 años antes del presente. Los datos se presentaron en un cuadro, varias figuras y 26 láminas, cada uno comparando ejemplos de las técnicas y motivos decorativos de Jomón y Valdivia (figs. 2-4; Meggers, Evans y Estrada 1965). La evidencia de que Valdivia derivaba del complejo Jomón también fue resumida en varios artículos (Meggers y Evans 1966 a, 1966 b; Meggers 1967).

Consideramos que la evidencia satisfacía todos los requisitos establecidos por los antropólogos como necesarios para inferir la difusión transpacificca (Meggers 1971): 1) los complejos Jomón y Valdivia eran contemporáneos; 2) en Japón hubo un largo período (varios milenios) de evolución de la cerámica, mientras que en Ecuador aparece en

forma súbita y plenamente desarrollada; 3) no sólo se manifiestan un gran número de técnicas y de motivos decorativos idénticos, sino también combinaciones idénticas de instrumentos, técnicas y motivos; 4) las semejanzas entre las cerámicas ocurren principalmente en características arbitrarias que no contribuyen a la utilidad de las vasijas (ya que en este caso habrían sido susceptibles de ser inventadas independientemente); 5) por último, existía una vía de comunicación conformada por la fuerte corriente marina que fluye de Japón hacia el norte, luego atraviesa el Pacífico hacia el este, pasando al norte de la Hawaia, y después dobla hacia el sur a lo largo de la costa occidental del continente americano.

Suspendimos nuestros trabajos de campo en el Ecuador después de la muerte de Estrada en noviembre de 1961, pero los resultados obtenidos durante su breve carrera arqueológica atrajeron a otros investigadores. Porras (1975) excavó un sitio Valdivia en la isla de Puná; Lanning y sus estudiantes encontraron pequeños sitios en la península de Santa Elena; Lathrap y sus asociados emprendieron excavaciones en Real Alto, en la costa sur del Guayas (Lathrap y Marcos 1975; Lathrap, Marcos y

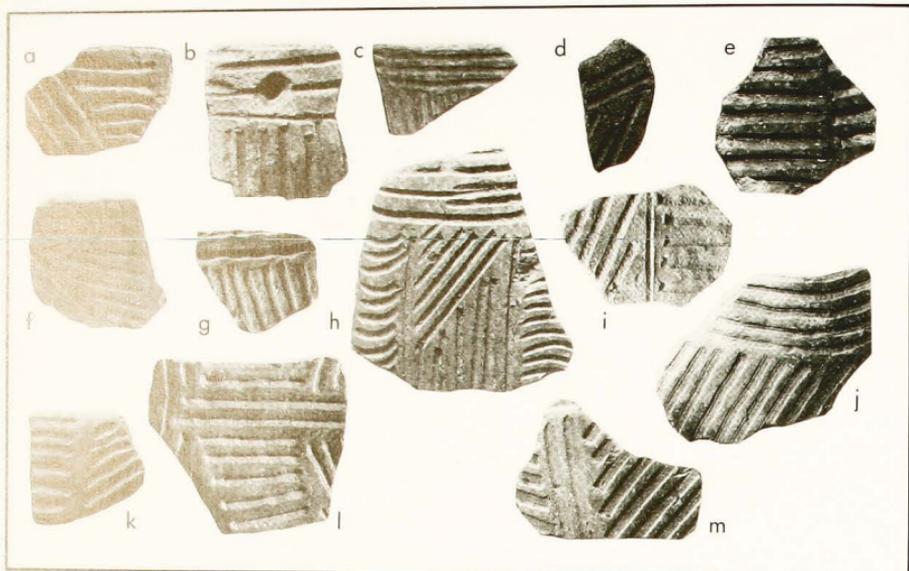


Figura 3. Comparación de cerámica con decoración Valdivia Inciso Línea Ancha de los sitios Jomón y Valdivia: a, c, f-g) Sobata; b, e, h-i) Natsushima; d) Mito; j-m) Valdivia. (Reproducción de Meggers, Evans y Estrada 1965: lám. 162.)

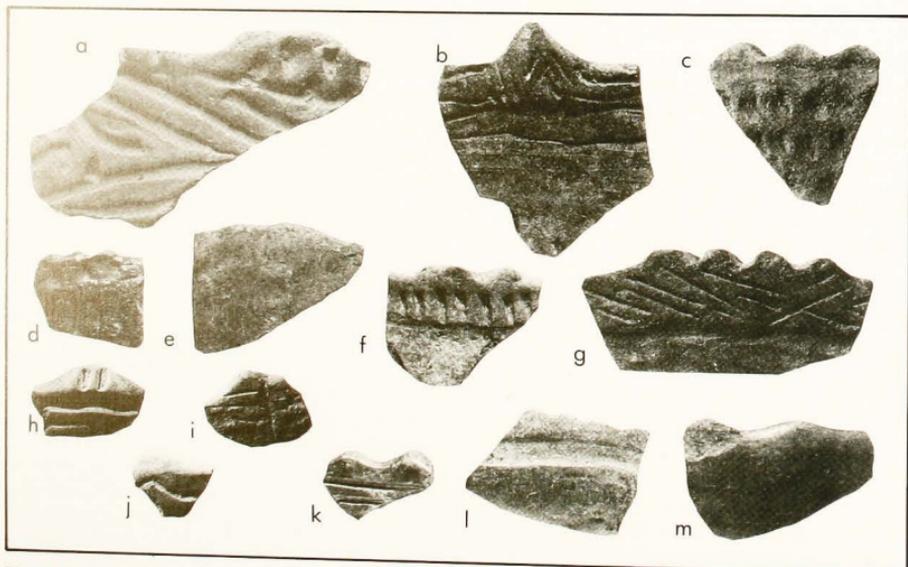


Figura 4. Comparación de bordes lobulados de vasijas Jomón y Valdivia: a, c) Ataka; b, c-f) Izumi; d) Mic; g) Napukuju; h-m) Valdivia. (Reproducida de Meggers, Evans y Estrada 1965: lám. 181.)

Zeidler 1972); Norton trabajó en Loma Alta en el valle de Valdivia (Norton 1982), y Bischof (1973, 1980; Bischof y Viteri 1972) volvió a examinar el sitio de Valdivia. Se ha publicado poco sobre los detalles de estas investigaciones, pero todos los participantes han cuestionado la antigüedad del complejo Valdivia y la hipótesis de un origen transpácífico.

Aquí analizaré los principales desacuerdos en la interpretación de los datos. Se considerarán cuatro temas generales: 1) las características y la antigüedad de la alfarería temprana de Valdivia; 2) la comparación Valdivia-Jomón; 3) la viabilidad de un viaje transpácífico, y 4) las explicaciones alternativas sobre el origen de la cerámica Valdivia.

CARACTERÍSTICAS Y ANTIGÜEDAD DE VALDIVIA TEMPRANA

Un prerrequisito para reconstruir el origen y la filiación de la cerámica Valdivia es la identificación de las características de la alfarería temprana. Meggers, Evans y Estrada (1965) presentaron una cronología relativa derivada del análisis cuantitativo y seriación de los tipos cerámicos, la cual fue dividida en cuatro períodos, designados A, B, C y D. En 1966, Hill (1975) propuso una secuencia de ocho períodos, basados en un método cualitativo de seriación. Ella considera que su período I es anterior a nuestro período A y que carece de muchas de las características que nosotros usamos para comparar la alfarería de Valdivia Temprana a la del período Medio de Jomón, invalidando así la comparación.

La ubicación del período I de Hill antes de Valdivia A no está apoyada por los hallazgos de Norton (1982) en Loma Alta. El excavó tres trincheras. Las trincheras J-I y J-II se encontraban en basura de ocupación; la trinchera J-III contenía varios montículos de piedras asociados con vasijas completas. Norton (1982) asignó el complejo cerámico a los períodos 1 y 2 de Hill, equivalentes a nuestro período A, basados en la presencia de las siguientes características: modelado, peinado, líneas finas incisas, ranuras hechas con los dedos (acanalado), corrugado, corrugado falso, líneas incisas sobre superficie roja, líneas anchas incisas, bordes doblados, bordes lobulados, soportes de cuatro patas y

estatuillas de piedra de los tres tipos tempranos. Las vasijas asociadas a los montículos de piedras presentan superficies con engobe rojo o decoración peinada, incisa, corrugada falsa y modelada. Algunas de las jarras tienen bordes doblados con impresiones de dedos, que Hill (1975: 3) excluye de su período I. Norton (1982: 107) interpreta esta inconsistencia como evidencia de que "no se tuvo inventario completo de Valdivia I" en Punta Concepción, el sitio que usó Hill para definir Valdivia I.

Las fechas de la península de Santa Elena que Hill aceptó para Valdivia I son 4460 ± 90 y 4450 ± 100 antes del presente (Hill 1975: 8). Dos fechas de G-31 son de similar magnitud: 4450 ± 90 y 4480 ± 140 antes del presente. Ella aceptó dos fechas de Loma Alta, empero son un poco más recientes: 4370 ± 65 y 4335 ± 100 antes del presente. Sólo se considera como potencialmente válida una de las fechas de los montículos de piedras en la trinchera J-III: 4590 ± 120 .

Las fechas que deben rechazarse si aceptamos la cronología de Hill se muestran en el cuadro 1. Disponemos de 28 fechas de cinco sitios con antigüedades superiores a 4.500 años antes del presente. Las muestras obtenidas por Lathrap en Real Alto y por Bischof y Viteri en Valdivia fueron asignadas por los investigadores a ocupaciones pre-Valdivia (Valdivia I o San Pedro). Las fechas de Norton y Stahl para Loma Alta son consistentes y están asociadas con la alfarería y las estatuillas de Valdivia A. Un fechado procedente de Valdivia (5150 ± 150), que fue rechazado por considerársele demasiado temprano, está apoyado por cinco fechados de Loma Alta.

A pesar de las discrepancias en los fechados, Hill no discute otros factores que puedan explicar las diferencias, a las que asigna importancia cronológica. Los desechos poco profundos y dispersos en Punta Concepción presentan un marcado contraste con Valdivia y Loma Alta. Según Hill (1975: 2), "todas las personas que trabajaron para encontrar cerámica... estuvieron conscientes de la escasez de los fragmentos en relación al tamaño del sitio, y Lanning, en sus notas de campo de 1964, registró la proporción extraordinariamente pequeña de tiestos en contraste con los artefactos líticos". Esta situación llevó a Norton (1982: 108) a proponer que Punta Concepción representa "muchas visitas relativamente cortas de pequeños grupos... con el pro-

CUADRO I

Fechas radiocarbónicas tempranas de sitios de la cultura Valdivia.
(Bischof 1980; Damp 1979; Hill 1975; Lathrap y Marcos 1975; Meggers, Evans y Estrada 1965;
Norton 1982; Stahl 1984.)

Fecha (A.P.)	Núm. Lab.	Sitio	Período	Investigador
4335 ± 100	Hv-4673	Loma Alta	Valdivia 1	Hill
4360 ± 160	SFU-120	Loma Alta	Valdivia 2	Stahl
4370 ± 65	SI-1055	Loma Alta	Valdivia 1	Hill
4375 ± 135	GX-7703	Loma Alta	Valdivia 2	Stahl
4390 ± 60	SI-84a	Valdivia	Valdivia A/B	M., E. y E.
4390 ± 75	ISGS-466	Real Alto	Valdivia 2	Damp
4450 ± 90	SI-22	Valdivia	Valdivia A	M., E. y E.
4450 ± 200	W-631	Valdivia	Valdivia A	M., E. y E.
4450 ± 100	L-1042C	SE-42	Valdivia 1	Hill
4450 ± 120	SFU-105	Loma Alta	Valdivia 2	Stahl
4460 ± 90	I-7176	SE-42	Valdivia 1	Hill
4460 ± 130	SFU-122	Loma Alta	Valdivia 2	Stahl
4480 ± 140	M-1317	Valdivia	Valdivia A	M., E. y E.
4495 ± 100	Hv-4840	Valdivia	Valdivia 1	Hill
4495 ± 160	GX-5266	Real Alto	Valdivia 2	Damp
4510 ± 95	Hv-4674	Valdivia	San Pedro	Bischof
4530 ± 55	SI-83	Valdivia	Valdivia A	M., E. y E.
4535 ± 55	Hv-4639	Valdivia	San Pedro	Bischof
4540 ± 150	SI-84b	Valdivia	Valdivia A	M., E. y E.
4590 ± 120	ISGS-192	Loma Alta	Valdivia A	Norton
4620 ± 140	M-1322	Valdivia	Valdivia A	M., E. y E.
4630 ± 160	GX-7699	Loma Alta	Valdivia 2	Stahl
4675 ± 110	Hv-4675	Valdivia	San Pedro	Bischof
4680 ± 75	ISGS-274	Valdivia	San Pedro	Bischof
4685 ± 95	I-7069	SE-63	?	Hill
4700 ± 75	ISGS-275	Valdivia	San Pedro	Bischof
4700 ± 100	L-1042D	SE-42	Valdivia 1?	Hill
4700 ± 270	GX-9460	Loma Alta	Valdivia 1	Stahl
4700 ± 300	ISGS-452	Real Alto	Valdivia 1?	L. y M.
4750 ± 120	ISGS-146	Loma Alta	Valdivia A	Norton
4760 ± 80	H-4527/3810	Valdivia	San Pedro	Bischof
4760 ± 75	ISGS-468	Real Alto	Valdivia 1?	L. y M.
4790 ± 160	SFU-110	Loma Alta	Valdivia 1	Stahl
4900 ± 170	GX-5268	Real Alto	Valdivia 1	Damp
4920 ± 120	I-7075	Loma Alta	Valdivia A	Norton
4920 ± 200	SFU-123	Loma Alta	Valdivia 1	Stahl
4960 ± 210	GX-9458	Loma Alta	Valdivia 1	Stahl
5000 ± 190	ISGS-142	Loma Alta	Valdivia A	Norton
5010 ± 120	I-7076	Loma Alta	Valdivia A	Norton
5050 ± 240	GX-9459	Loma Alta	Valdivia 1	Stahl
5150 ± 150	M-1320	Valdivia	Valdivia A	M., E. y E.
5240 ± 420	GX-9457	Loma Alta	Valdivia 1	Stahl
5275 ± 175	GX-7704	Loma Alta	Valdivia 1	Stahl

CUADRO 2

Representación de los tipos cerámicos de Valdivia en sitios Sobata, Izumi y Ataka de Kyushu, Japón, y otros sitios del Período Jomón
(Meggers, Evans y Estrada 1965: figs. 55 y 96.)

Valdivia A	Sobata	Izumi	Ataka	Otros
Valdivia Acanalado	x	x	x	x
Valdivia Brochado	x			x
Valdivia Decorado con Uñas	x	x		
Valdivia Estampado con Concha	x	x		x
Valdivia Exciso		x	x	x
Valdivia Inciso	x	x	x	x
Valdivia Inciso Línea Ancha	x	x	x	x
Valdivia Peinado			x	x
Valdivia Rastreado y Punteado Múltiple		x	x	x
Valdivia Corrugado				x
Valdivia Corrugado Falso				x
Valdivia Estampado con Cuerdas				x
Valdivia Inciso Línea Fina				x
Valdivia Mascarón				x
Valdivia Biselado y Recortado				
Valdivia Modelado				
Valdivia Rojo Inciso				
Valdivia B-C				
Valdivia Línea Ancha Mellada				x
Valdivia Listón Mellada				x
Valdivia Estampado en Zigzag				x

pósito exclusivo de recolectar moluscos". Si tales grupos trajeron vasijas para uso temporal, las que pudieron ser dejadas cuando la expedición regresó a su lugar de origen, la alfarería no constituiría una muestra representativa de lo que se había manufacturado.

Las inconsistencias en los fechados, la ausencia de controles estratigráficos y el reconocimiento de Hill (1975: 2) de que "toda la variedad de la alfarería manufacturada en cualquier fase particular no es enteramente clara", hacen dudosa la validez de ubicar Valdivia I como anterior a Valdivia A, como se la definió en Valdivia y Loma Alta. Una antigüedad de aproximadamente 5.000 años para el origen de la cerámica está apoyada por la continuidad de las fechas de carbono-14.

LA COMPARACION ENTRE VALDIVIA Y JOMON

Los rasgos usados para establecer la similitud entre la alfarería del período A de Valdivia y el período Medio Temprano de Jomón han sido criticados por haberse realizado mal el control temporal y espacial. Muller (1971: 70), por ejemplo, sostiene que "el material de un rango muy amplio en tiempo y espacio del Japón se compara con el material de un rango muy amplio en tiempo del Ecuador".

Feldman y Moseley (1983: 155) afirmaron que "algunas de las formas decorativas eran realmente similares entre Ecuador y Japón, pero la presencia de esos rasgos es esporádica. Estos se encuentran

dispersos a lo largo de la secuencia, en vez de estar unidos al principio". Lathrap (1967: 97; 1973: 1762) sostiene que "un estudio cuidadoso sobre las abundantes comparaciones visuales entre Valdivia y los diferentes complejos Jomón, hecho por los autores, sugiere que no existe ningún complejo Jomón hasta ahora conocido que sea particularmente similar a la configuración total de las formas de las vasijas y prácticas decorativas que caracterizan el verdadero inicio de Valdivia A".

Consideremos primero la crítica que dice que los rasgos no están agrupados al inicio de la secuencia Valdivia y el período Medio de Jomón. De las 20 técnicas decorativas comparadas en el cuadro 2, tres no han sido encontradas en contextos pertenecientes a Valdivia A. Estas son: estampado en zigzag (*rocker stamping*), listón mellado y línea ancha mellada. Dos son suficientemente comunes durante Valdivia B como para hacer probable su existencia durante el período Valdivia A; ellas son: rastreado y punteado múltiple y estampado con cuerda.

Nueve de las 17 técnicas decorativas que caracterizan a Valdivia A se encuentran en tres sitios situados en las márgenes este y sur de la gran bahía al oeste de Kyushu (fig. 11). Los arqueólogos japoneses identificaron a Sobata con el período Temprano Tardío y a Izumi y Ataka con el período Medio (figs. 2-4). Ocho de las nueve formas de bordes y bases se produjeron en los mismos tres sitios de Kyushu (Meggers, Evans y Estrada 1965: fig. 96). Las técnicas de listón mellado y rastreado y punteado múltiple fueron encontradas en las muestras del período Medio de Jomón en el oeste de Kyushu, y las técnicas de estampado en zigzag, corrugado falso, línea ancha mellada e impresión con cuerda se presentaron en colecciones asignadas al período Temprano de Jomón en Kyushu y en Honshu. No solamente son similares las técnicas; también existen combinaciones de técnicas y motivos iguales (figs. 5-6).

Se deben tomar en consideración varios factores para evaluar la importancia de los rasgos ausentes. En primer lugar, es dudoso que las pequeñas muestras de alfarería que examinamos de los tres sitios del período Medio de Kyushu incluyan todas el rango de variación que existía. En segundo lugar, no debemos presumir que uno de estos sitios necesariamente es el punto de partida de los supuestos inmigrantes. En tercer lugar, no se puede descartar

la posibilidad de que la ausencia en Valdivia A de tipos encontrados en Jomón Temprano refleje un error de muestreo, especialmente si alcanzaron una popularidad máxima en Valdivia B. En cuarto lugar, no hay razón para creer que el sitio Valdivia es la manifestación más temprana del complejo cerámico en el Ecuador o que incorpora un rango completo del inventario inicial.

Asociados con la cerámica de Valdivia A hay estatuillas de piedra. Tres tipos pueden ser reconocidos: Palmar Ordinario (fig. 7 a-f), Palmar Entallado (fig. 7 g-l) y Palmar Inciso (fig. 8). Las placas pequeñas y delgadas del tipo Palmar Ordinario parecen ser un poco más antiguas que las del tipo Palmar Entallado, que tienen un entalle en un extremo. La existencia de este tratamiento en algunos ejemplos con otras características antropomórficas apoya la inferencia de que representan piernas. Algunos tienen estrías paralelas verticales. El tipo Palmar Inciso es el más desarrollado, con cara, brazos y, a veces, piernas. En Valdivia B, las estatuillas de piedra son reemplazadas por las bien conocidas estatuillas de cerámica, con características totalmente diferentes.

Su antigüedad sugiere que las estatuillas del tipo Palmar Ordinario pueden ser de origen Jomón. Aunque no han sido informados en sitios Jomón, algunos ejemplares con tratamiento similar vienen de un abrigo rocoso, asociados con cerámica diferente (fig. 9; Meggers, Evans y Estrada 1965: 165-166). Varias placas de piedra y cerámica de sitios de los períodos Jomón Medio Tardío y Tardío incorporan elementos estilísticos de las estatuillas Palmar Inciso, en especial un tratamiento simbólico de los brazos (fig. 10; Meggers, Evans y Estrada 1965: 165).

Normalmente, los arqueólogos interpretan complejos que comparten tanto elementos técnicos y estilísticos como de origen común. Comentando sobre el origen transpacífico de la cerámica Valdivia, Fiedel (1987: 182) afirma que "esta explicación difusionista probablemente sería aceptada sin reserva por otros arqueólogos si no fuera por la larga distancia de 15.000 km (8.000 millas náuticas) entre la cultura donante y la receptora y si el sensible tema del contacto entre el Viejo y el Nuevo Mundo no estuviera involucrado".

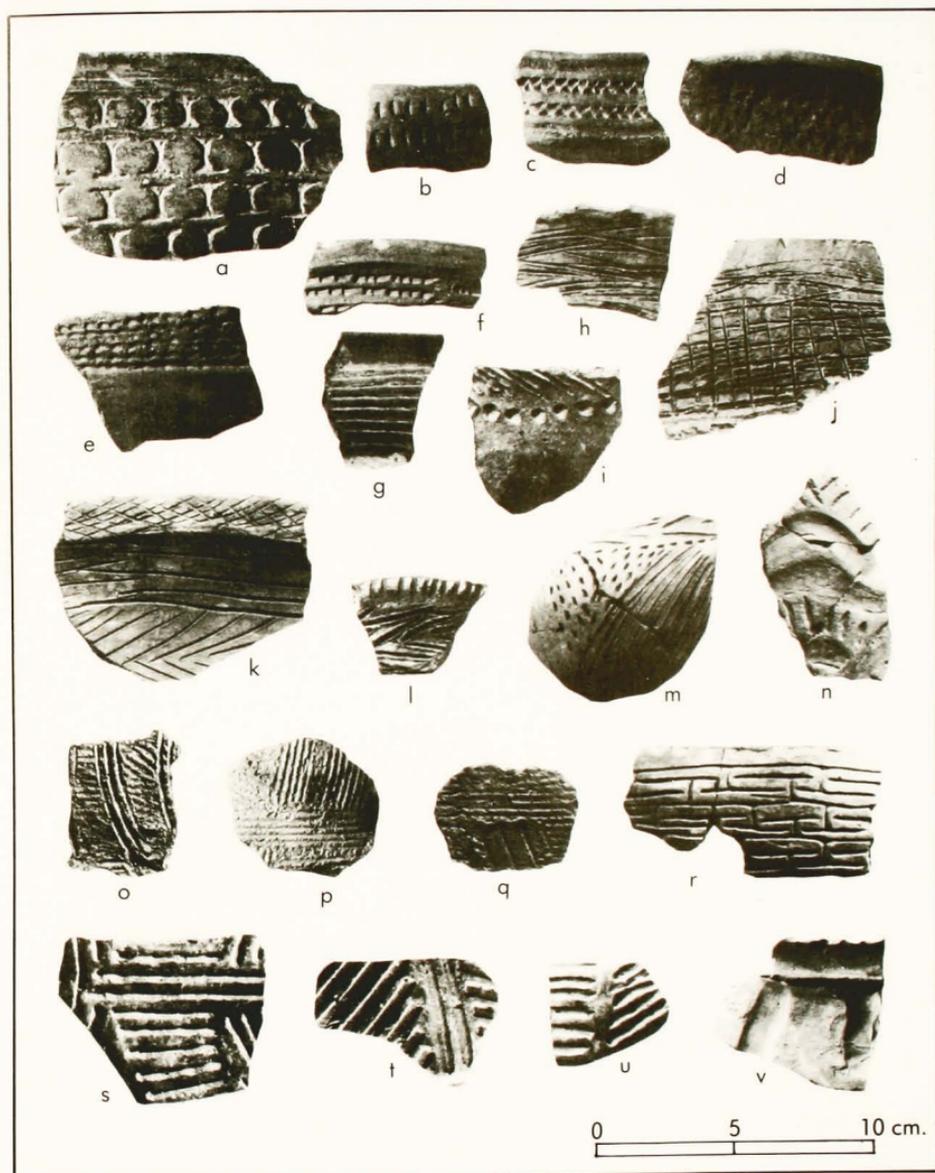


Figura 5. Decoración típica de la alfarería de la cultura Valdivia de la costa del Ecuador: a) exciso; b) impreso con uña; c-d) estampado en zigzag; e-g) rastreado y punteado múltiple; h) inciso tosco en zigzag; i) línea de punteados al margen inferior de una zona con incisiones; j) sombreado cruzado; k) inciso cruzado en el borde, inciso paralelo horizontal en el cuello, e inciso zigzag en el cuerpo; l) borde mellado; m) inciso y punteado en zonas; n) ranuras hechas con uno o más dedos y muescas en las partes altas; o-q) peinado; r) diseño entrelazado inciso; s-u) inciso ancho, hecho con herramienta de terminal cuadrado; v) borde reforzado al exterior.

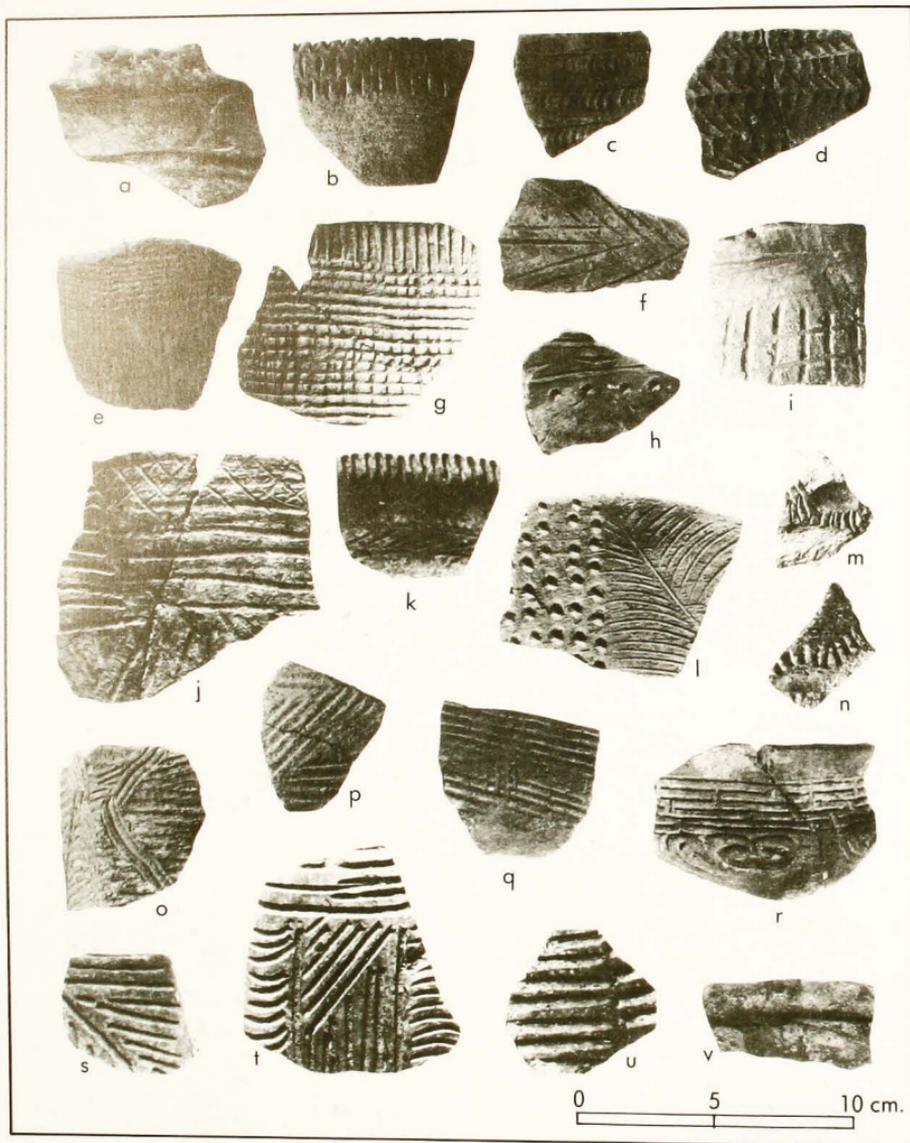


Figura 6. Decoración típica de la alfarería de la cultura Valdivia en la cerámica de los sitios Jomón de Japón. Las técnicas siguen el orden de la fig. 5: a) exciso; b) impreso con uña; c-d) estampado en zigzag; e, g) rastreado y punteado múltiple; f) inciso tosco en zigzag; h) línea de punteados al margen inferior de una zona con incisiones; i) sombreado cruzado; j) inciso cruzado en el borde, inciso paralelo horizontal en el cuello, e inciso zigzag en el cuerpo; k) borde mellado; l) inciso y punteado en zonas; m-n) ranuras hechas con uno o más dedos y muescas en las partes altas; o-q) peinado; r) diseño entrelazado inciso; s-u) inciso ancho, hecho con herramientas de terminal cuadrado; v) borde reforzado al exterior.

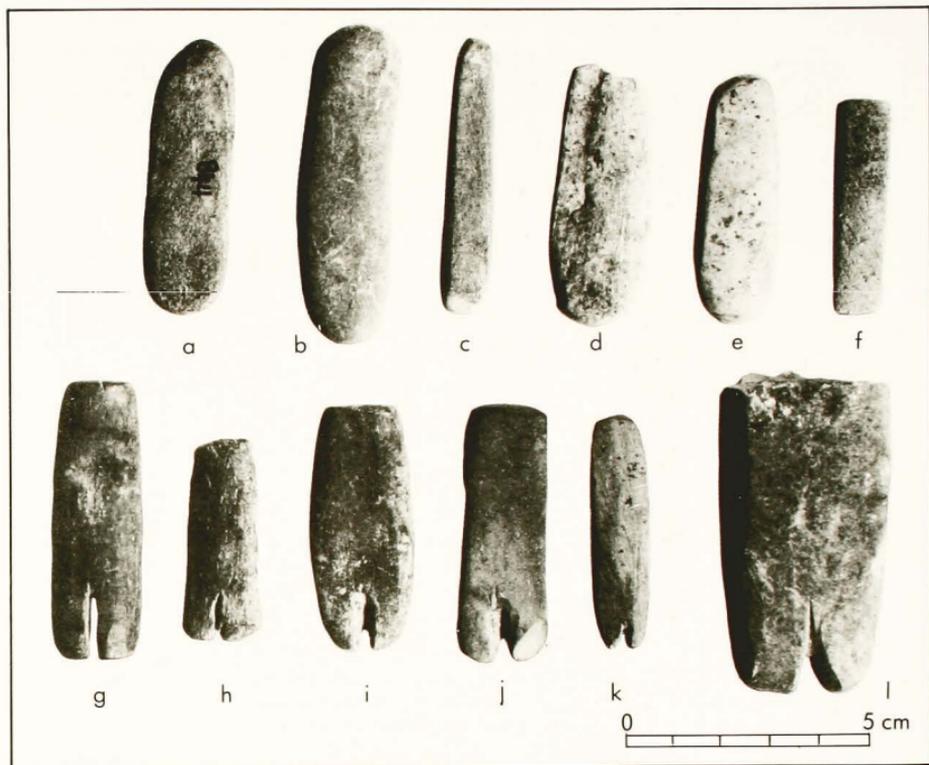


Figura 7. Estatuillas de piedra de los tipos Palmar Ordinario y Palmar Entallado, características del período Valdivia A.

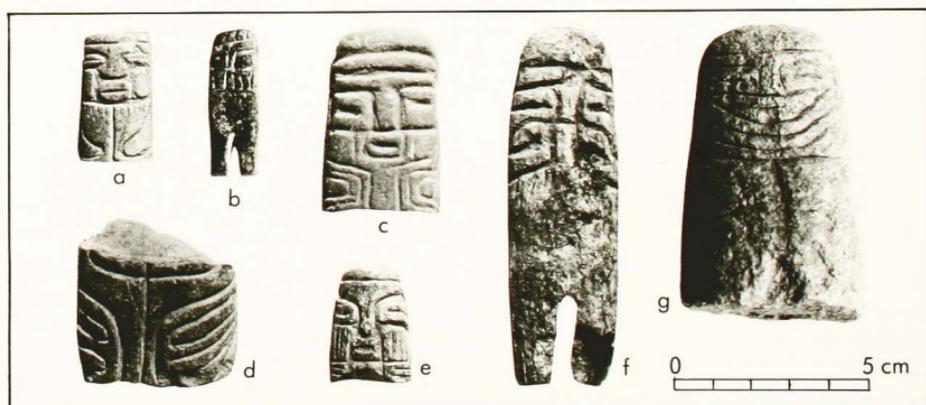


Figura 8. Estatuillas de piedra del tipo Palmar Inciso, del período Valdivia A.

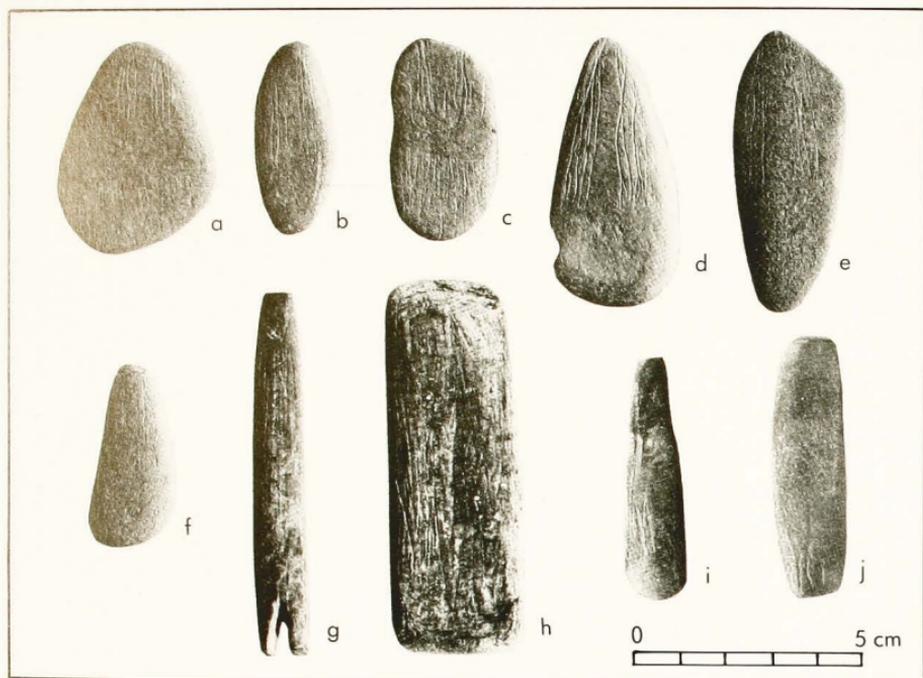


Figura 9. Comparación de pequeñas placas de piedra de Japón y del Ecuador, con estrías que sugieren el pelo y una falda (a, c, j): a-f) Kamikuroiwa, Japón; g-j) Valdivia. (Reproducida de Meggers, Evans y Estrada 1965: lám. 187.)

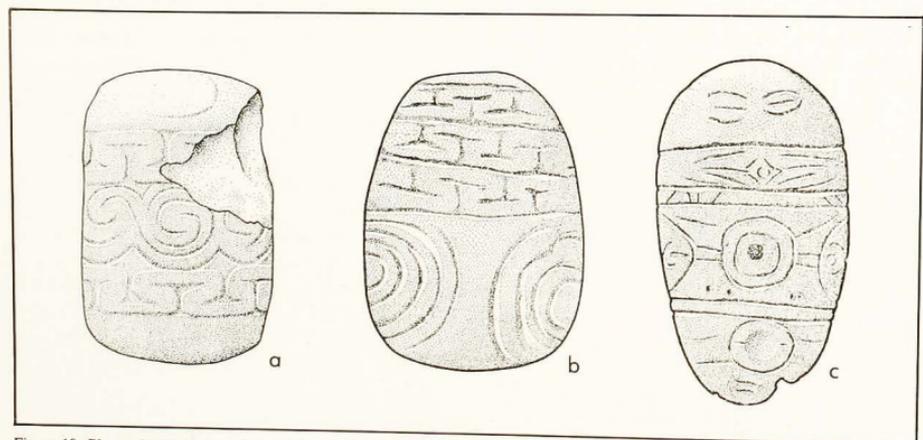


Figura 10. Placas de piedra y cerámica del período Jomón Tardío en Honshu. Elementos decorativos similares se encuentran en las estatuillas de piedra (ej.: fig. 8 c-d) y la cerámica (ej.: fig. 1 c) del período Valdivia A. (Reproducida de Meggers, Evans y Estrada 1965: fig. 102.)

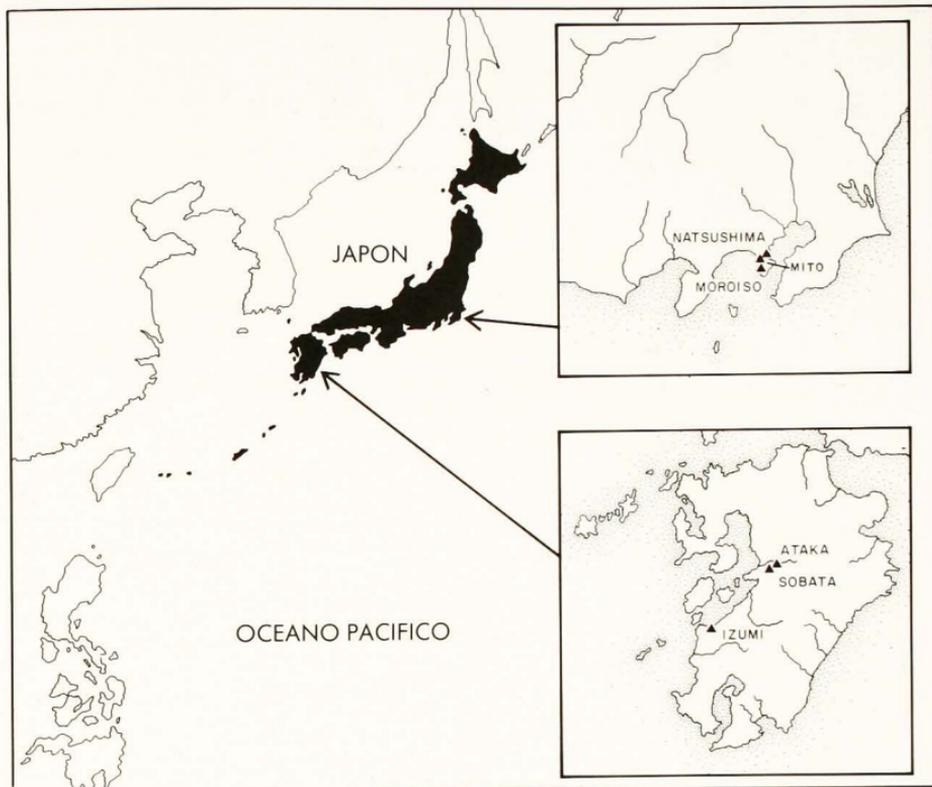


Figura 11. Mapa del Japón donde se muestran los sitios Ataka, Sobata e Izumi, en el lado occidental de Kyushu, y los sitios Mito, Natsumishima y Moroiso, en el lado sur de Honshu.

FACTIBILIDAD DEL VIAJE

Frecuentemente se expresan dudas en lo que se refiere a la viabilidad de un viaje transoceánico, la probabilidad de que hubiesen existido sobrevivientes y la posibilidad de que "unos pocos pescadores exhaustos" pudieran haber introducido nuevos rasgos culturales (ejs.: Collier 1968: 271; Davies 1979: 71-72; Rowe 1966). La crítica más amplia es la de McEwan y Dickson (1978), quienes sostienen que las corrientes, vientos y tormentas a lo largo de la ruta del Pacífico Norte habrían impedido llegar al Ecuador y que el clima "podría haber sido lo suficientemente fuerte para impedir la supervivencia tanto de los hombres como de sus embarca-

ciones" (1978: 365). También afirman que la comida habría sido inadecuada, el agua fresca insuficiente y la temperatura lo bastante baja como para causar la muerte. Considerando variables tales como vientos, corrientes y tormentas, que podían afectar el curso y velocidad de las embarcaciones, ellos estimaron una duración mínima de 556 días para tal cruce bajo condiciones ideales y concluyeron: "Es más probable que la travesía haya tomado tres veces ese tiempo" (McEwan y Dickson 1978: 366).

Estas objeciones fueron invalidadas por el exitoso viaje del *Yasei-go III*. Se planificó este experimento, auspiciado en Tokio por el Proyecto de Investigación de Culturas Antiguas del Pacífico,

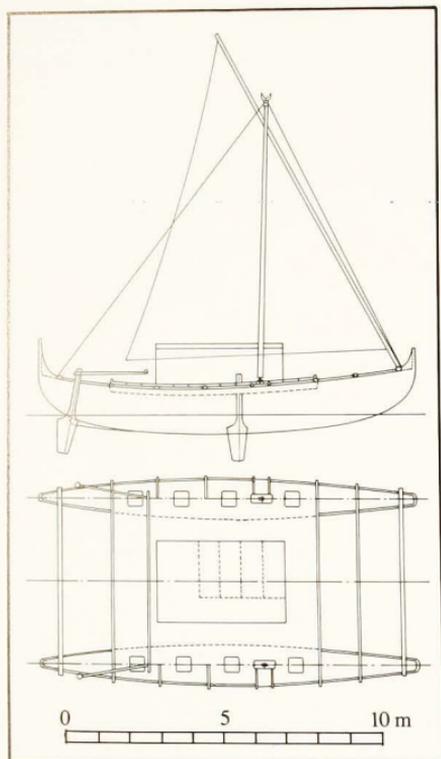


Figura 12. Elevación y planta de la embarcación tipo catamarán *Yasei-go III*.

para probar la viabilidad de un viaje por deriva de Japón a América. La embarcación fue una canoa doble de 13 m de largo, unida por una plataforma, que llevaba una tripulación de siete hombres. Esta era impulsada únicamente por las corrientes y los vientos, pero las velas, un timón y una guara (quilla que sube y baja) hicieron posibles la navegación y el acercamiento a tierra (fig. 12).

La partida desde Shimoda, algunos kilómetros al sudoeste de Tokio, tuvo lugar al mediodía del 8 de mayo de 1980. El arribo a San Francisco sería a principios de julio, pero el *Yasei-go III* se adelantó al horario programado, llegando el 28 de junio. La distancia de 9.285 millas náuticas fue recorrida en sólo 51 días (fig. 13). La siguiente parada fue Acapulco (México), en donde recaló el 11 de agosto,

después de pasar dos huracanes. Luego de una demora de 48 días, el viaje continuó a Guayaquil (Ecuador), adonde se llegó el 12 de octubre. La embarcación siguió hacia Lima (Perú), arribando allí el 25 de octubre. El daño en uno de los cascos, causado por las rocas, demoró en un mes la salida del puerto; en seguida el *Yasei-go III* recaló en Arica (el 2 de diciembre) y finalmente llegó a Valparaíso (el 9 de diciembre).

Es destacable que el *Yasei-go III* encontró las dificultades más grandes a lo largo de la costa de América, a la que los arqueólogos se inclinan a considerar como de una navegación relativamente suave. Adams (1967: 534), por ejemplo, acepta la "evidencia de un contacto a larga distancia por medio de las rutas oceánicas" entre Ecuador y Mesoamérica, en parte porque "las corrientes de la costa son favorables para tal contacto". En realidad, muchos de los más obstinados oponentes a la comunicación transpacífica postularon contactos marítimos repetidos entre Mesoamérica y Ecuador (ejs.: Coe 1960, 1967; Lathrap et al. 1975; Paulsen 1982). Feldman y Moseley (1983: 146) sugirieron que el contacto marítimo "existió posiblemente durante el período Precerámico antes del año 3500 a. C."

La velocidad del viaje del *Yasei-go III* y la evidencia de capacidad marítima de la población Valdivia y poblaciones anteriores precerámicas en la costa del Ecuador, sugieren que un cruce del océano podría haber sido factible. Los modernos micronesios y polinesios hacen largos viajes entre islas distantes en pequeñas embarcaciones, y excursiones similares deben de haber hecho pobladores más antiguos, particularmente antes que la división ocupacional del trabajo redujera la autosuficiencia necesaria para sobrevivir.

EXPLICACIONES ALTERNATIVAS

Dos alternativas principales se han sugerido para explicar el origen del complejo Valdivia: 1) derivación del complejo Puerto Hormiga en la costa caribeña de Colombia, y 2) derivación de un antecedente hipotético tierra adentro. El descubrimiento de un posible complejo cerámico más antiguo en el sitio Valdivia, aunque no es considerado ancestral, es otro argumento usado para debilitar la evidencia que favorece el antecedente jomoniano.

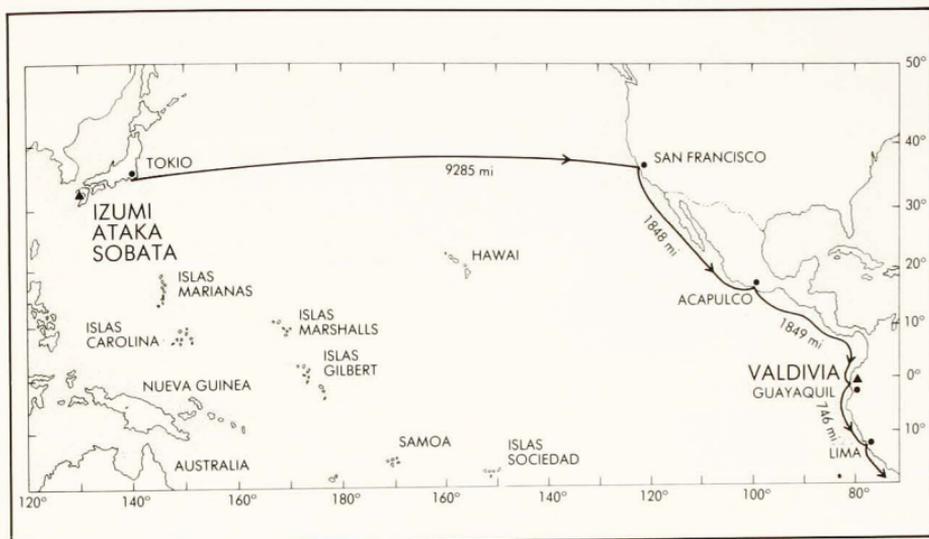


Figura 13. Ruta del *Yasei-go III* y distancias recorridas en millas náuticas. El viaje de Tokio a San Francisco se realizó en 51 días. Luego de recalar en Acapulco, Guayaquil, Callao y Arica, el viaje concluyó en Valparaíso. Los triángulos indican sitios arqueológicos, y los círculos, ciudades modernas.

Derivación de Puerto Hormiga

Se conoce el complejo Puerto Hormiga de un solo sitio en la costa norte de Colombia. La alfarería es tecnológicamente inferior a la cerámica Valdivia y la decoración es menos diversificada. Se reconocen allí varias técnicas distintivas de Valdivia, incluyendo rastreado y punteado múltiple, ranuras hechas con los dedos e incisiones de línea ancha (Reichel-Dolmatoff 1961, 1965). También se ha identificado un motivo característico de Valdivia Rojo Inciso (Reichel-Dolmatoff 1965: fig. 3:5). El informe final fue publicado el mismo año en que apareció el nuestro y sólo se disponía de la descripción preliminar y las fechas iniciales de carbono-14 para realizar comparaciones. Los dos fechados originales fueron 4875 ± 170 (I-445) y 4515 ± 250 (I-1123) antes del presente. Al aceptar la fecha más temprana de Valdivia como válida, se le da a ésta la prioridad. La relativa simplicidad del inventario de formas y decoraciones de Puerto Hormiga nos llevó a interpretarlo como derivado de Valdivia.

El informe final de Puerto Hormiga (Reichel-Dolmatoff 1965) proporcionó tres fechados adicio-

nales: 5040 ± 70 (SI-153), 4970 ± 70 (SI-152) y 4820 ± 100 (SI-151) antes del presente. Debido a que un intervalo de varios siglos separaba nuestro fechado de 5150 ± 150 (M-1320) del siguiente fechado más antiguo para Valdivia (4620 ± 140 , M-1322) y debido a que cuatro de los fechados de Puerto Hormiga se agrupan entre 5040 y 4875 antes del presente, muchos arqueólogos rechazaron el resultado más temprano de Valdivia y dieron prioridad a Puerto Hormiga (ejs.: Lathrap 1967: 97; Coe 1967: 185). La relativa simplicidad de la cerámica de Puerto Hormiga también parecía favorecer su interpretación como forma ancestral. Se puede aceptar esta hipótesis si se restringe la atención al hemisferio occidental. Sin embargo, cuando se amplía el contexto, surge el problema de explicar las sorprendentes similitudes entre el Valdivia Temprano y la cerámica de Jomón Medio (Meggers 1980).

Además, Bischof cuestionó la confiabilidad de los fechados de Puerto Hormiga. El definió varios complejos cerámicos tempranos en la costa norte de Colombia, los cuales llenan los intervalos entre los descritos anteriormente. El intento de ubicar éstos

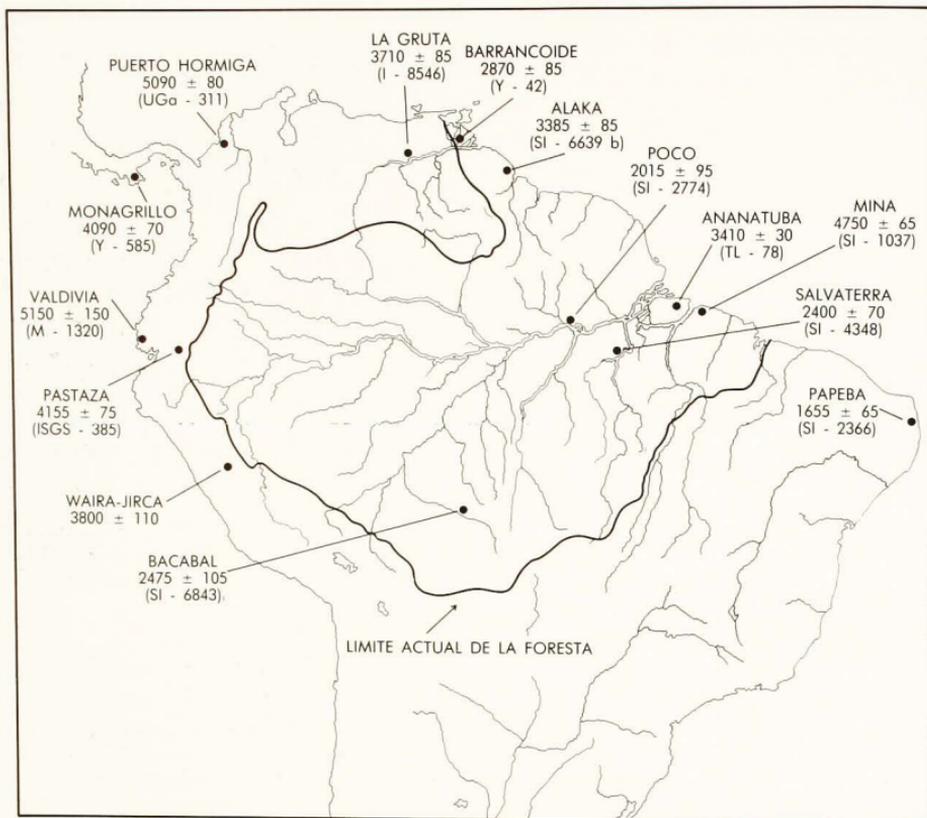


Figura 14. Ubicación y antigüedad de la cerámica más temprana que se haya informado de varias partes de Sudamérica. Los fechados se tornan más recientes al incrementarse la distancia desde las costas noroccidentales de Sudamérica, lo cual es un patrón inconsistente con la hipótesis del origen de la cerámica Valdivia en la Amazonia.

en una secuencia evolutiva reveló una discrepancia entre la ubicación cronológica de Puerto Hormiga, indicada por fechados de carbono-14, y su posición relativa en la secuencia regional deducida por características de la alfarería. Bischof (1973: 280) concluyó que "si las similitudes específicas de la cerámica observadas entre Puerto Hormiga y la de los períodos Temprano y Medio de Barlovento en Canapote son cronológicamente relevantes, Puerto Hormiga no podría ser mucho más antigua que 2000 a. C." Si su interpretación es válida, se elimina Puerto Hormiga como un posible predecesor del complejo Valdivia.

Derivación de un antepasado de tierra adentro

Norton (1982: 109) declaró que "la evidencia que se está acumulando sobre la distribución y la naturaleza de los sitios más tempranos de Valdivia se dirige cada vez más hacia un origen interno de la alfarería en la parte noroeste de América del Sur". Collier (1982: 9) afirma que "las conexiones con la selva tropical son por cierto fuertes y claras. Sólo necesitamos un trabajo arqueológico más adecuado al este de los Andes para probar los orígenes de Valdivia más allá de cualquier cuestionamiento".

Finalmente, Feldman y Moseley (1983: 154) se inclinaron por una derivación amazónica.

¿Cuáles son las bases para estas afirmaciones? Collier (1982) no especifica ningún rasgo que apoye su reconocimiento de conexiones "fuertes y claras" con las culturas de la selva tropical. Norton (1982) no da ejemplos de las formas antecedentes. Feldman y Moseley (1983) reconocen que los complejos cerámicos amazónicos conocidos tienen por lo menos dos milenios menos de antigüedad que aquellos de Valdivia y sugieren que la razón podría ser que la alfarería se deteriora más en suelos tropicales húmedos.

Ni las fechas existentes para la alfarería en la Amazonia ni las características de los complejos cerámicos más antiguos conocidos, son compatibles con la hipótesis de una derivación amazónica de Valdivia. La alfarería más temprana de que se ha informado se encuentra en los conchales de la costa de Brasil, al este del Amazonas (fig. 14). Conocida como fase Mina, esta cerámica data de aproximadamente 4.750 años antes del presente (Simões 1981). El desgrasante de concha, las vasijas de forma simple y la ausencia de decoración son características compartidas con la alfarería de la fase Alaka, de un contexto similar en la costa de Guyana (Evans y Meggers 1960). Meggers y Evans (1983: 297) interpretaron estas ocurrencias como evidencia de la difusión de la alfarería desde Colombia a lo largo de la costa de América del Sur, paralela y contemporánea con la dispersión "Formativa Colonial" postulada por Ford (1969), para explicar la antigüedad y las características de la alfarería de los conchales en las costas de Florida y Georgia, al sureste de los Estados Unidos. La hipótesis alternativa de que la alfarería de la fase Mina es el antecesor de Valdivia, parece incompatible con la ausencia de tiempo suficiente entre los fechados iniciales que permitieron el desarrollo de la variedad de técnicas y motivos presentes en Valdivia A.

Con excepción de la fase Mina, las fechas más antiguas para la cerámica en las tierras bajas son considerablemente más recientes que las de Valdivia (fig. 14). Las más tempranas son la fase Pastaza al sureste de Ecuador y la fase Waira-jirca en la montaña peruana, con antigüedades de aproximadamente 4.100 y 3.800 años (Porras 1975; Izumi y Sono 1963). Estos comparten pocos elementos con Valdivia, siendo el más notable las finas fajas som-

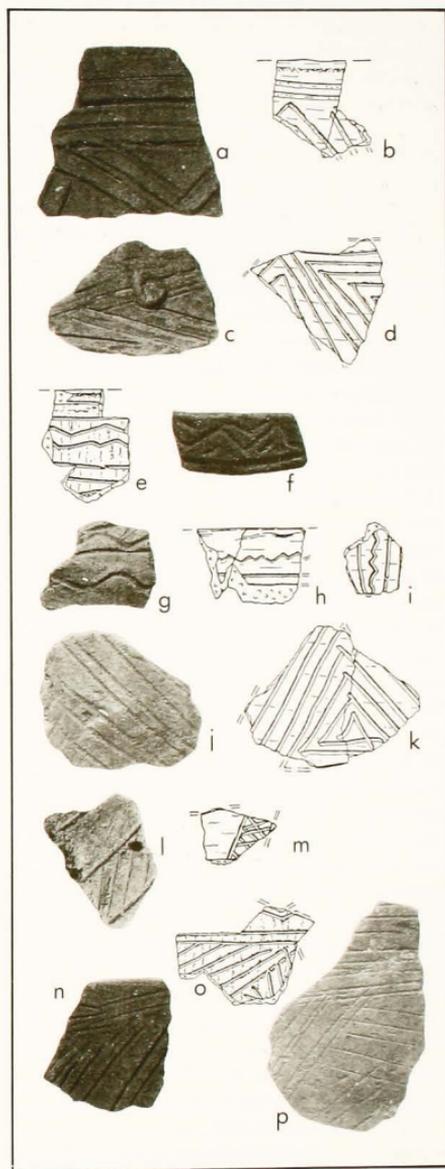


Figura 15. Similitudes en la técnica y motivos de decoración entre la cerámica San Pedro de la costa ecuatoriana (dibujos) y la cerámica de los sitios Jomón en el sur de Honshu, Japón: a, c, n) Moroiso; f-g, j, p) Natsumishima; l) Mito. (Dibujos seleccionados de Bischof 1980: figs. 6-8.)

breadas delimitadas por incisiones anchas, una técnica diagnóstica de Valdivia D (tardío). Una decoración similar se produce en la alfarería de la fase Ananatuba, el complejo inicial de la isla de Marajó, en la desembocadura del río Amazonas, a la cual se le dio un fechador por termoluminiscencia de 3.400 años antes del presente. Las fechas anteriores a 3.000 años antes del presente de sitios en el Orinoco medio han sido cuestionadas (Sanoja y Vargas 1983). Aun si están asociadas con la alfarería, éstas son demasiado recientes en más de un milenio para ser ancestrales a Valdivia. Además, ni las formas de las vasijas ni las técnicas decorativas son similares a Valdivia. La fase Barrancas, en el bajo Orinoco, que tiene una antigüedad máxima de aproximadamente 3.000 años, ha sido interpretada como una intrusión del horizonte Formativo del norte de los Andes (Sanoja 1979).

"Tierra adentro" se ha usado también en el sentido de "no en la orilla del mar". Así, aunque Loma Alta está a sólo 15 km de la desembocadura del río Valdivia, ha sido descrito como un sitio del interior por Norton (1982: 102). El declaró que "a partir de la evidencia de Punta Concepción y también de Loma Alta, de las estatuillas y fragmentos de Valdivia A que localizamos en Las Balsas, a 25 km de distancia tierra adentro de Loma Alta, debemos concluir que los alfareros más tempranos en el Ecuador no estuvieron confinados a unas pocas aldeas en la orilla entre Valdivia y San Pablo. Ellos ocuparon numerosos sitios en el interior desde la más temprana época conocida de la cultura Valdivia" (Norton 1982: 108). Concluyó que "el descubrimiento de sitios tempranos tierra adentro debilitaba la hipótesis transpacífica hasta el punto que se vuelve sumamente difícil sustentarla" (Norton 1982: 108).

No es probable que un lugar a 15 o aun a 25 km de la orilla sea considerado "tierra adentro" por gente prehistórica capaz de hacer tal viaje de ida y vuelta a pie en un solo día. Incluso la presencia de los sitios tempranos de Valdivia en la cuenca del Guayas no es incompatible con una introducción transpacífica para el complejo cerámico. Frecuentemente se postulan las intrusiones por mar para explicar la presencia de rasgos observados aun en partes más alejadas. Oberem, por ejemplo, notó similitudes entre los elementos del inventario cultural de Cochasquí en la sierra norte del Ecuador y

rasgos mesoamericanos. Comentó que "las concordanancias temporales, en cuanto se pueda hablar de ellas en general, indican con probabilidad que las citadas técnicas, y con ellas las ideas asociadas, tuvieron su origen en Mesoamérica y que de allí vinieron al Ecuador. Que la vía fue el mar, argumentaría, según me parece, el hecho de que los citados elementos encontrados por nosotros en Cochasquí se encuentran también en la costa ecuatoriana" (Oberem 1982: 344).

El complejo cerámico de San Pedro

En 1971 y 1975, Bischof y Viteri hicieron excavaciones al extremo noroeste del corte J de Estrada en el sitio Valdivia (Bischof y Viteri 1972; Bischof 1980). Diferenciaron cuatro estratos culturales superpuestos: 1) un componente inicial precerámico de 20 a 30 cm de espesor; 2) un componente cerámico, denominado San Pedro, de 120 cm de espesor; 3) un componente Valdivia, de 170 cm de espesor, y 4) un componente Guangala, de 40 cm de espesor (Bischof 1980: 351). Ellos afirmaron que el complejo San Pedro era una cultura cerámica anterior e independiente de Valdivia.

La muestra inicial que definía la fase San Pedro totalizó 57 fragmentos de cerámica, de los cuales el 67,5% se encuentra decorado (Bischof 1980: 354). Bischof y Viteri (1972: 549) dieron la siguiente descripción: "La alfarería de San Pedro es marrón oscuro o gris y bastante dura. Si tiene desgrasante, éste sería una arena bastante fina. Los fragmentos tienden a ser trapezoidales, lo que parece indicar que se usó un método diferente de manufactura que el utilizado en la fase Valdivia. Las superficies aparecen frecuentemente pulidas, siendo aún visibles las marcas de herramientas que se usaron para el pulido. La única forma identificada en la pequeña muestra de fragmentos es una jarra con cuello estrecho y borde evertido (Meggers, Evans y Estrada 1965, Forma 18)... Los fragmentos están decorados, en su mayor parte, con incisiones de línea fina hechas en la superficie húmeda y no engobada. Los motivos son líneas paralelas en zigzag; líneas onduladas, oblicuas o verticales alternadas con líneas rectas; romboides, rectángulos, zonas sombreadas y bandas sombreadas cruzadas, y triángulos sombreados alternados. Unos pocos fragmentos si-

milares de procedencia no especificada han sido publicados (Meggers, Evans y Estrada 1965: láms. 64j, 64q, 183f)".

Sostuvieron que "la alfarería de San Pedro, a pesar de ser más primitiva que la cerámica de Valdivia, es de buena calidad y de ninguna manera representa un estado incipiente de manufactura de cerámica" (Meggers, Evans y Estrada 1965). Lathrap et al. (1975: 27) estimaron que la fase San Pedro era más temprana que Valdivia, pero no ancestral a ésta; así que "los hechos nos obligan a considerar la existencia no sólo de una sino de un mínimo de dos tradiciones de alfarería diferentes en un período de tiempo anterior al 3000 a. C., es decir, San Pedro y un complejo aún no descubierto ancestral al complejo más temprano de Valdivia en Loma Alta".

La comparación de las descripciones e ilustraciones de la alfarería de San Pedro con el complejo Valdivia no apoya la afirmación de Lathrap y colaboradores, que decían que "la única forma de la vasija y los elementos decorativos de esta alfarería... están fuera de la serie de las prácticas estilísticas de Valdivia" (Lathrap et al. 1975: 27). Los tres fragmentos identificados por Bischof como pertenecientes a San Pedro, entre aquellos ilustrados por Meggers, Evans y Estrada, están dentro de la serie de variación incluida en el tipo Valdivia Inciso. Se identificó la única forma de vasija como la Forma 18 de Valdivia.

Las fechas asignadas al complejo San Pedro por Bischof (1980: 382) no establecen su prioridad cronológica a menos que se acepte el juicio de Hill, de que Valdivia no se inició antes de 4.500 años antes del presente. Seis fechados de San Pedro se extienden de 4760 ± 80 a 4510 ± 95 antes del presente (cuadro 1). La más antigua de éstas es más reciente que 12 fechas asignables a Valdivia A y las otras son contemporáneas a otros 10 fechados de contextos Valdivia. A pesar de que se ha cuestionado la fecha inicial del sitio Valdivia, los dos resultados más antiguos de Loma Alta parecen estar claramente asociados con cerámica Valdivia A. Estas discrepancias tienen que resolverse antes de que se puedan aceptar la prioridad e independencia del complejo San Pedro.

La afirmación de Bischof (1973: 270) de que el descubrimiento del complejo San Pedro desacredita la hipótesis de los antecedentes de Jomón para Valdivia fue adoptada por otros investigadores. Por

ejemplo, Feldman y Moseley (1983: 149) consideraron que "la presencia de alfarería anterior al estilo Valdivia debilita seriamente el argumento de Meggers y Evans de que la alfarería Valdivia se deriva del Japón", posición que también fue apoyada por Fiedel (1987: 182). Jett (1983: 346) retiró su apoyo a una conexión entre Jomón y Valdivia basada en el rechazo que Bischof hace sobre una similitud entre San Pedro y Jomón.

No es claro cómo la existencia de cerámica más temprana podría debilitar el argumento de una relación entre Jomón y Valdivia. Por el contrario, se podría sostener que un grupo que ya producía cerámica podía más fácilmente adoptar nuevas técnicas decorativas y nuevas formas de vasijas que uno que no estuviera familiarizado con su proceso. Si es correcto el juicio de que San Pedro no es ancestral a Valdivia, la repentina aparición de tantos elementos semejantes a los de Jomón podría reforzar más que debilitar la hipótesis de una influencia transpacífica.

¿Es verdad, sin embargo, que el complejo San Pedro "no mostró ninguna filiación obvia con el de Jomón", como Bischof (1973: 270) argumenta? El no mencionó las publicaciones y colecciones que consultó para llegar a esta conclusión, sugiriendo que ésta podía haberse basado en las ilustraciones proporcionadas por Meggers, Evans y Estrada. Desde que estos ejemplos representan principalmente los sitios de Kyushu, donde se dieron las semejanzas más notables con Valdivia, pensé que sería interesante ver si algunas de las otras fotografías de nuestros archivos mostraban decoraciones con incisiones que se parecieran a las presentadas por Bischof (1980: figs. 6-8).

Encontré ocho fragmentos con motivos similares, incluyendo líneas rectas alternadas con líneas onduladas, líneas paralelas horizontales, triángulos concéntricos y zonas sombreadas (fig. 15). Detalles técnicos, tales como la distancia entre las incisiones, y ejecuciones descuidadas de los ángulos, donde las líneas se extendían demasiado o no llegaban a encontrarse, son otras de las características iguales a las de San Pedro. Cuando examiné la procedencia de estos especímenes, observé que todos venían de tres sitios—Moriso, Natsushima y Mito—, ubicados a lo largo de la margen oeste de la bahía de Tokio, al sur de Honshu (fig. 11). Estas similitudes pueden ser coincidencias y no prueban que la cerá-

mica de San Pedro tenga antecedentes transpacíficos en una variante del Jomón Temprano Tardío o Medio Temprano en la parte centro-sur de Honshu. Sin embargo, sugieren que la posibilidad no debe ser descartada sin una revisión más cuidadosa de las evidencias.

ASPECTOS TEORICOS

He intentado mostrar que las principales objeciones a la hipótesis de un origen transpacífico de la alfarería Valdivia no están apoyadas por la evidencia. Aunque hay acuerdo en que toda la cerámica Formativa conocida presenta una tecnología avanzada, se descarta la posibilidad de que no existan antecedentes en el Nuevo Mundo.

No obstante, aun si se hubieran encontrado complejos más tempranos, subsistiría la necesidad de explicar los parecidos entre los conjuntos de la etapa temprana de Valdivia y del período Medio de Jomón en Kyushu. No se puede suponer, como hacen Fiedel (1987: 341) y Lathrap (1967: 97), que "las sorprendentes similitudes indican las clases de convergencias que pueden ocurrir cuando dos tradiciones de cerámicas no relacionadas acentúan conceptos básicos decorativos". Primero se debe demostrar que las tradiciones no están relacionadas. Como observó Lowie casi medio siglo atrás: "A menos que 'la acción uniforme de causas uniformes' pueda ser en realidad trazada, el paralelismo de los rasgos culturales es una alegación sin base. Esa es la razón por la cual, como una regla, la conexión (difusión) histórica explica las similitudes de manera más satisfactoria que la hipótesis rival. Sean o no probables, los antiguos contactos explican cómo grupos remotos llegaron a compartir costumbres y creencias" (Lowie 1937: 77).

Una manera de obtener mayor objetividad es examinando los métodos mediante los cuales los biólogos analizan el problema de dispersiones por casualidad. Mientras que los antropólogos a menudo suponen una invención independiente en ausencia de pruebas de difusión, los biólogos están de acuerdo en que cada especie sólo puede evolucionar una vez. Por lo tanto, todas las ocurrencias de una misma especie (y especies del mismo género) deben tener un origen común, a pesar de lo alejadas que puedan estar.

Aplicar esta perspectiva a la biota de las islas hawaianas resulta instructivo. Estas islas, en el centro del océano Pacífico Norte, nunca han estado conectadas a un continente. De esta manera, su flora y fauna han tenido su origen en dispersiones accidentales a larga distancia sobre el agua. El número mínimo de especies ancestrales requeridas para explicar la biota indígena es de 571, de las cuales 272 son plantas florecientes, 37 son helechos, 233 insectos, 22 moluscos terrestres y 7 aves terrestres (Carlquist 1981: 511). Cada introducción exitosa dependió de la combinación de por lo menos dos eventos poco probables: 1) transporte de una semilla o un organismo de una fuente distante hacia las islas, y 2) deposición en un medio ambiente apropiado para su supervivencia y multiplicación. Las plantas adaptadas a las condiciones cálidas, húmedas y sombrías no podían germinar en lugares fríos y soleados, y viceversa. Estas consideraciones hacen probable que hayan ocurrido muchas más introducciones que las que refleja el inventario sobreviviente.

La disponibilidad de recursos ligeramente diferentes y la menor intensidad de competencia a menudo promueven una rápida diversificación de la forma ancestral. Consecuentemente, según Carlquist (1981: 515), "el biogeógrafo que trata con padrones probablemente creados por dispersiones a larga distancia debe usar evidencia circunstancial, indirecta y subjetiva y, por lo tanto, vulnerable". Continúa: "Sin embargo, si esa clase de evidencia conduce a respuestas plausibles, no nos podemos permitir el excluirla. La dispersión a larga distancia, a pesar de la fastidiosa dificultad para estudiarla o tomarla en cuenta, parece ser un tema persistente que no va a desaparecer" (Carlquist 1981).

En antropología, también, la dispersión a larga distancia sigue siendo un tema persistente. Con respecto a la hipótesis de una conexión Jomón-Valdivia, se hizo la observación de que "fue expuesta a tantos ataques de potencialidad letal que cualquiera hubiese pensado que estaba permanentemente muerta" (Paulsen 1977: 653).

Comparada con la transferencia exitosa a larga distancia hacia las islas hawaianas de 571 organismos, de los cuales todos, excepto 7, son plantas o animales invertebrados, parece ser trivial la realización de uno o varios cruces exitosos del océano Pacífico por seres humanos. Para expresarlo de otra

forma: ¿es razonable negar a miembros de nuestra especie, dotados con el conocimiento y el equipo proporcionados por la cultura, una capacidad de dispersión igual a la que poseen los organismos inferiores?

Nuestra especie ha llegado a dominar este planeta porque sustituimos el comportamiento determinado biológicamente, el cual se transmite de los padres a su descendencia, por el comportamiento determinado culturalmente, que puede ser transmitido entre individuos no relacionados. Los padres pueden adquirir las habilidades, ideas y objetivos de sus hijos, los estudiantes de sus profesores, un grupo de cualquier otro, sin tener en cuenta barreras raciales, culturales, lingüísticas y geográficas. La difusión es el mecanismo mediante el cual se realiza el potencial evolutivo de la cultura. La posibilidad de "prestar" descubrimientos e invenciones elimina la necesidad de que cada individuo o población repita secuencias completas de desarrollo. La rápida extensión y el impacto revolucionario de la moderna tecnología de la computadora es un ejemplo extremo de un proceso tan antiguo como nuestra especie (Meggers 1985).

Si aceptamos esta perspectiva teórica, estamos obligados a reconocer que la difusión y no la invención independiente es el motor primario del cambio cultural, tanto en un nivel local como global (cf. Scheider 1977). Las convergencias pueden ocurrir independientemente como consecuencia de similares condiciones adaptativas, pero no existen restricciones en las técnicas decorativas y motivos, en el tratamiento de los bordes y en muchas de las otras características de la alfarería. En realidad, es la naturaleza arbitraria de estos elementos lo que ha hecho de ellos la principal categoría de evidencia empleada por arqueólogos para trazar relaciones prehistóricas. Reconocer la justificación teórica para este procedimiento requiere admitir que la alfarería es igualmente confiable para reconocer la comunicación por tierra y por mar.

REFERENCIAS

ADAMS, R.E.W.

- 1967 "Review of Ecuador by Betty J. Meggers". *American Anthropologist* 69: 533-534.

- BISCHOF, H.
1973 "The origins of pottery in South America. Recent radiocarbon dates from Southwest Ecuador". *Congreso Internazionale degli Americanisti, Roma-Genova 1972*, Atti I: 269-281, Genova.
1980 "San Pedro und Valdivia - Frühe Keramikkomplexe an der Küste Südwest-Ekuadors". *Beiträge zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie* 1: 335-389. Deutsches Archäologisches Institut, München.
- BISCHOF, H. Y J. VITERI GAMBOA
1972 "Pre-Valdivia occupations on the southwest coast of Ecuador". *American Antiquity* 37: 548-551.
- BROWMAN, D.L.
1976 "Reseña de J. D. Jennings, *Prehistory of North America*". *American Anthropologist* 78: 467.
- CARLQUIST, S.
1981 "Chance dispersal". *American Scientist* 69: 509-516.
- COE, M.D.
1960 "Archeological linkages with North and South America at La Victoria, Guatemala". *American Anthropologist* 62: 363-393.
1967 "Directions of cultural diffusion; review of Meggers 1966". *Science* 155: 185-186.
- COLLIER, D.
1968 "Reseña de Betty J. Meggers, *Ecuador*". *American Antiquity* 33: 269-271.
1982 "One hundred years of Ecuadorian archaeology". *Primer Simposio de Correlaciones Antropológicas Andino-Mesoamericano*, J.G. Marcos y P. Norton (Eds.), pp. 5-33, Guayaquil.
- DAMP, J.E.
1979 *Better homes and gardens: the life and death of the early Valdivia community*. Tesis doctoral, University of Calgary, Alberta, Canadá.
- DAVIES, N.
1979 *Voyagers to the New World*, W. Morrow and Co., New York.
- EKHOLM, G.
1964 "Transpacific contacts". *Early Man in the New World*, J.D. Jennings y E. Norbeck (Eds.), pp. 489-510, University of Chicago Press, Chicago.
- ESTRADA, E.
1956 "Valdivia, un sitio arqueológico formativo en la costa de la Provincia del Guayas, Ecuador". *Publicación del Museo Victor Emilio Estrada*, No 1, Guayaquil.
1958 "Las culturas preclásicas, formativas o arcaicas del Ecuador". *Publicación del Museo Victor Emilio Estrada*, No 5, Guayaquil.
1961 *Nuevos elementos en la cultura Valdivia: sus posibles contactos transpacíficos*, publicación del Subcomité Ecuatoriano de Antropología, dependiente del Instituto Panamericano de Geografía e Historia, Guayaquil.

- ESTRADA, E.; B.J. MEGGERS Y C. EVANS
1962 "Possible transpacific contact on the coast of Ecuador". *Science* 135: 371-372.
- EVANS, C. Y B.J. MEGGERS
1958 "Valdivia - An early Formative culture of Ecuador". *Archaeology* 11: 175-182.
1960 "Archeological investigations in British Guiana". *Bureau of American Ethnology Bull.* 177, Smithsonian Institution, Washington, D.C.
- EVANS, C.; B.J. MEGGERS Y E. ESTRADA
1959 "Cultura Valdivia". *Publicación del Museo Víctor Emilio Estrada*, N° 6, Guayaquil.
- FELDMAN, R.A. Y M.E. MOSELEY
1983 "The northern Andes". *Ancient South Americans*, J.D. Jennings (Ed.), pp. 138-177, W.H. Freeman and Co., San Francisco.
- FIEDEL, STUART J.
1987 *Prehistory of the Americas*, Cambridge University Press, Cambridge.
- FORD, J.A.
1969 "A comparison of Formative cultures in the Americas: diffusion or psychic unity of man?" *Smithsonian Contributions to Anthropology* 11, Washington, D.C.
- HILL, B.
1975 "A new chronology of the Valdivia ceramic complex from the coastal zone of Guayas Province, Ecuador". *Nawpa Pacha* 10-11: 1-32.
- IZUMI, S. Y T. SONO
1963 *Andes 2: Excavations at Kotosh, Peru, 1960*, Tokyo.
- JENNINGS, J.D.
1968 *Prehistory of North America*, McGraw-Hill, New York.
- JETT, S.C.
1983 "Precolumbian Transoceanic contacts". *Ancient South Americans*, J.D. Jennings (Ed.), pp. 337-393, W.H. Freeman and Co., San Francisco.
- KIDDER II, A.
1964 "South American high cultures". *Prehistoric Man in the New World*, J.D. Jennings y E. Norbeck (Eds.) pp. 451-486, University of Chicago Press, Chicago.
- LATHRAP, D.W.
1967 "Resena de Meggers, Evans y Estrada, *Early Formative Period of Coastal Ecuador*". *American Anthropologist* 69: 96-98.
1973 "Summary or model building: How does one achieve a meaningful overview of a continent's prehistory. Review of An Introduction to American Archeology, Vol. 2, South America by Gordon R. Willey". *American Anthropologist* 75: 1755-1767.
- LATHRAP, D.W.; D. COLLIER Y H. CHANDRA
1975 *Ancient Ecuador: culture, clay and creativity 3000-300 B.C.*, Field Museum of Natural History, Chicago.
- LATHRAP, D.W.; J. G. MARCOS Y J.A. ZEIDLER
1975 "Informe preliminar sobre las excavaciones del sitio Real Alto por la misión antropológica de la Universidad de Illinois". *Revista de la Universidad Católica* 3: 41-66, Quito.
- LATHRAP, D.W.; J.G. MARCOS Y J.A. ZEIDLER
1977 "Real Alto: an ancient ceremonial center". *Archaeology* 30: 2-13.
- LOWIE, R.H.
1937 *The history of ethnological theory*, Farrar and Rinehart, New York.
- MATOS MENDIETA, R.
1966 "Un nuevo libro y una nueva teoría sobre Arqueología Andina". *Boletín de la Sociedad Geográfica de Lima* 85: 82-88.
- MCEWAN, G.F. Y D.B. DICKSON
1978 "Valdivia, Jomón fishermen, and the nature of the North Pacific: Some nautical problems with Meggers, Evans, and Estrada's (1965) transoceanic contact thesis". *American Antiquity* 43: 362-371.
- MEGERS, B.J.
1964 "North and South American cultural connections and convergences". *Prehistoric Man in the New World*, J.D. Jennings y E. Norbeck (Eds.), pp. 511-526, University of Chicago Press, Chicago.
1967 "Did Japanese fishermen bring the art of pottery making to Ecuador 5,000 years ago?" *The UNESCO Courier* 20 (5): 12-13.
1971 "Contacts from Asia". *The Quest for America*, G. Ashe et al., pp. 239-259, Pall Mall Press, London.
1980 "Did Japanese fishermen really reach Ecuador 5,000 years ago?". *Early Man* 2 (4): 15-19.
1985 "El significado de la difusión como factor de evolución". *Chungará* 14: 81-90.
- MEGERS, B.J. Y C. EVANS
1966a "A transpacific contact in 3000 B.C.". *Scientific American* 214: 28-35.
1966b "Transpacific origin of Valdivia Phase pottery on coastal Ecuador". *36º Congreso Internacional de Americanistas, Actas y Memorias*, vol. 1, pp. 63-67, Sevilla.
1983 "Lowland South America and the Antilles". *Ancient South Americans*, J.D. Jennings (Ed.), pp. 287-335, W.H. Freeman and Co., San Francisco.
- MEGERS, B.J.; C. EVANS Y E. ESTRADA
1965 "Early Formative period of coastal Ecuador; the Valdivia and Machalilla Phases". *Smithsonian Contributions to Anthropology* 1, Smithsonian Institution, Washington, D.C.
- MULLER, J.
1971 "Style and culture contact". *Man Across the Sea*, C.L. Riley, J.C. Kelley, C.W. Pennington, and R.L. Rands (Eds.), pp. 66-78, University of Texas Press, Austin.

- NORTON, P.
1982 "Preliminary observations on Loma Alta, an Early Valdivia Midden in Guayas Province, Ecuador". *Primer Simposio de Correlaciones Antropológicas Andino-Mesoamericano*, J.G. Marcos y P. Norton (Eds.), pp. 101-119, Guayaquil.
- OBEREM, U.
1982 "Algunos hallazgos arqueológicos de la sierra ecuatoriana, indicios de posibles relaciones con Mesoamérica". *Primer Simposio de Correlaciones Antropológicas Andino-Mesoamericano*, pp. 341-347, Guayaquil.
- PAULSEN, A.C.
1977 "Differential survival of the Jomon-Valdivia hypothesis". *American Anthropologist* 79: 652-653.
1982 "La secuencia de la cerámica de Guangala de la península de Santa Elena y sus implicaciones para un contacto prehistórico entre el Ecuador y América Central". *Primer Simposio de Correlaciones Antropológicas Andino-Mesoamericano*, pp. 203-210, Guayaquil.
- PORRAS GARCÉS, P.I.
1973 *El Encanto - La Puná; un sitio insular de la Fase Valdivia asociado a un conchero anular*, Quito.
1975 "El formativo en el valle amazónico del Ecuador: Fase Pastaza". *Revista de la Universidad Católica* 3: 74-134, Quito.
- RAVINES, R.
1982 *Panorama de la arqueología andina*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima.
- REED, E.K.
1971 "Commentary: Section I". *Man Across the Sea*, C.L. Riley, J.C. Kelley, C.W. Pennington, and R.L. Rands (Eds.), pp. 106-111, University of Texas Press, Austin.
- REICHEL-DOLMATOFF, G.
1961 "Puerto Hormiga: un complejo prehistórico marginal de Colombia (nota preliminar)". *Revista Colombiana de Antropología* 10: 347-354.
1965 *Excavaciones arqueológicas en Puerto Hormiga (Departamento de Bolívar)*, Ediciones de la Universidad de los Andes, Bogotá.
- RIVERA DORADO, M.
1982 "Algunos rasgos mesoamericanos en la costa de Esmeraldas (Ecuador)". *Primer Simposio de Correlaciones Antropológicas Andino-Mesoamericano*, pp. 399-404, Guayaquil.
- ROWE, J.H.
1966 "Diffusionism and archaeology". *American Antiquity* 31: 334-337.
- SANOJA, M.
1979 "Las culturas formativas del oriente de Venezuela; la tradición Barrancas del bajo Orinoco". *Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, Serie Estudios, Monografías y Ensayos* N° 6, Caracas.
- SANOJA, M. E I. VARGAS
1983 "New light on the prehistory of eastern Venezuela". *Advances in World Archaeology*, F. Wendorf y A. Close (Eds.), 2: 205-244. Academic Press, New York.
- SCHEIDER, H.K.
1977 "Prehistoric transpacific contact and the theory of culture change". *American Anthropologist* 79: 9-25.
- SCHOBINGER, J.
1969 *Prehistoria de Suramérica*, Editorial Labor S.A., Barcelona.
- SIMÕES, M.F.
1981 "Coletores-pescadores ceramistas do litoral do Salgado (Pará): nota preliminar", *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi, Antropologia* 78, Belém.
- STAHL, P.W.
1984 *Tropical forest cosmology: the cultural context of the early Valdivia occupations at Loma Alta*, Tesis doctoral, University of Illinois, Urbana.
- WILLEY, G.R.
1971 *An introduction to American archaeology*, vol. 2, South America, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, N.J.
- ZEVALLS, C.; W.C. GALINAT, D.W. LATHRAP, E.R. LONG, J.G. MARCUS y K.M. KLUMPP
1977 "The San Pablo corn Kernel and its friends". *Science* 196: 385-389.

CONSUMO NASAL DE ALUCINOGENOS EN TIWANAKU: UNA APROXIMACION ICONOGRAFICA

José Berenguer R.

INTRODUCCION

El uso de alucinógenos por vía nasal ha sido documentado en varios grupos indígenas de Sudamérica, especialmente entre tribus del norte y oeste del Amazonas (De Smet 1985; Schultes y Hoffman 1980; Wassén 1967).¹ Las fuentes históricas y también las modernas indican que esta práctica se asocia generalmente con una especializada parafernalia destinada a preparar, contener, manipular e inhalar polvos psicoactivos, en la que manos de morteros, morteros, cubiletes, espátulas, tabletas y tubos son, al parecer, sus componentes más conspicuos (véase Wassén 1965). Es, precisamente, a través del hallazgo en los sitios arqueológicos de instrumentos análogos a los etnográficos, que se ha podido inferir la existencia de esta práctica en los Andes en tiempos prehispánicos.²

Buena parte de las inferencias sobre inhalación de alucinógenos entre las antiguas culturas andinas ha dependido, tradicionalmente, de este género de evidencia. Tal es el caso de los pueblos del desierto de Atacama, en el norte de Chile (fig. 1). Es común encontrar allí parafernalia inhalatoria tallada en piedra, hueso y mayormente en madera (Boman 1908; Latcham 1938; Le Paige 1964; Mostny 1956; Núñez 1963 a; Oyarzún 1931; Uhle 1913, 1915). En San Pedro de Atacama, que es donde se ha recuperado una mayor cantidad de estos artefactos con referencias contextuales, un equipo de inhalación consta de tableta, tubo, espátula o cucharilla y bolsa, aunque

es común la ausencia de uno o más de ellos y no es rara la presencia de pequeñas bolsas de cuero y de cubiletes de hueso, caña o concha de caracol. La tableta consiste de una cavidad plana, la mayoría de las veces rectangular, pero en ocasiones también redonda u ovoide, y, por lo general, de uno o más apéndices decorados con incisiones o tallados en volumen (Torres 1986). El tubo es un cilindro largo y hueco, cuyo extremo proximal se adapta a las fosas nasales y el distal lleva tallada una cabeza zoomorfa, en tanto que la parte mesial generalmente va decorada con figuras humanas y de animales (cf. Torres 1986). La espátula o cucharilla es también larga y fina, y en un extremo presenta una pala de escasa profundidad y en el otro exhibe a veces una figura tallada. La bolsa es de lana de diversos colores, de forma rectangular o casi cuadrada, con una cuerda para colgarla al hombro y del tamaño justo para contener los artefactos antes descritos. La pertenencia a este conjunto de pequeñas manos y morteros no ha sido aún bien acreditada. No obstante, suelen aparecer en las tumbas con una profusión similar a la de tubos y tabletas, y es muy posible que sean análogos a las manos y morteros usados en contextos etnográficos para preparar polvos psicoactivos. El primero de estos artefactos a menudo tiene la forma de un delgado y largo cilindro sólido, con un extremo plano y más ancho y una figura tallada en el otro; el pilón o mortero, por su parte, tiene la forma de una botella, de un vaso de lados cóncavos o de un cilindro, presentando una

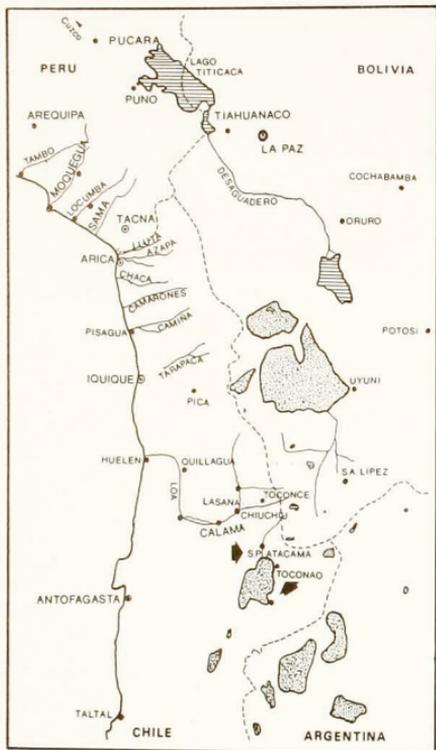


Figura 1. Los Andes Centro-Sur, área de influencia de la cultura Tiwanaku.

altura generalmente dos veces mayor a su diámetro máximo.

Cientos de estos instrumentos, hallados en contextos funerarios de San Pedro de Atacama, Chiu-chiu, Caspana, Toconce, Calama y otras localidades del desierto, sugieren tangiblemente la importancia de las prácticas inhalatorias para las comunidades prehispánicas del territorio atacameño. Sin embargo, en regiones culturalmente más desarrolladas de los Andes, esta evidencia suele ser tan poca y fragmentaria que, si la cantidad relativa de estos artefactos puede ser esgrimida como un criterio de relevancia, es razonable preguntarse hasta qué punto la inhalación de alucinógenos fue realmente importante en las grandes culturas andinas. Se trata de una interrogante que desearíamos ver

contestada respecto de Tiwanaku, ya que hasta ahora ésta es una de las pocas altas culturas de los Andes de las cuales se presume, con cierta base, que emplearon esta modalidad de consumo de sustancias psicoactivas.³

LAS EVIDENCIAS DIRECTAS

Durante la expansión de Tiwanaku (ca. 600-1000 d. C.) el consumo de alucinógenos por vía nasal parece haber alcanzado el clímax en los Andes Centro-Sur (fig. 2), tanto que con frecuencia la parafernalia inhalatoria es considerada uno de los atributos de la influencia de esa cultura altiplánica (Browman 1978; González 1974; Núñez 1965). Esto es particularmente válido en el caso de San Pedro de Atacama, donde la decoración de los equipos inhalatorios muestra por lo general un estrecho parentesco estilístico e iconográfico con el arte de Tiwanaku (véanse Le Paige 1964, 1965, 1973; Llagostera y Costa 1984; Núñez 1963 a, 1964; Torres 1984, 1987).⁴ Algunos autores se han adelantado a sugerir que los caravaneros de Tiwanaku llevaban a las localidades del desierto de Atacama equipos inhalatorios manufacturados en talleres situados en el altiplano (Browman 1984: 125; Núñez y Dillehay 1979: 87-88).

Empero, son poquísimos los implementos de inhalación encontrados en la región circumtitikaka. Recientemente, Torres (1986: 48) contabilizó sólo 15 tabletas: ocho encontradas en el sitio de Tiwanaku, cinco en Niño Korin (Depto. de La Paz) y otras dos en un área cercana a este último sitio (véanse Oblitas 1963: lám. 88; Posnansky 1957: lám. LXXI a, b, c; Uhle 1912: figs. 15-16; Wassén 1967: fig. 30 y 1972: figs. 5, 8, 9, 11 y 12). Esta exigua cantidad, obtenida en más de un siglo de indagaciones y poco más de 50 años de investigaciones propiamente científicas, contrasta con el número de tabletas recuperadas desde hace unos 30 años en San Pedro de Atacama, el que en estos momentos supera el medio millar.⁵ Respecto a los tubos y otros componentes del equipo inhalatorio, la situación parece ser similar, pese a que no existe hasta la fecha una estimación cuantitativa (véanse Oblitas 1963; Posnansky 1957: láms. LXXI-LXXIII y XCIII-XCIV; Wassén 1972: figs. 13, 16-21 y 25-31).

CUADRO CRONOLOGICO-CULTURAL DEL NORTE DE CHILE PERIODO MEDIO							
REGION CIRCUNTITIKAKA	AÑOS d.C.	REGION ARIQUENA		REGION TARAPAQUEÑA		REGION ATACAMEÑA	PERIODOS
TIWANAKU TARDIO	1200	San Miguel			Pica		INTERMEDIO TARDIO
	1000	Mayfos	Grupos de Tradición Marítima	Grupos de Tradición Marítima	Lasana II	Solar	
TIWANAKU MEDIO	600	Cabaza		Pisagua	Lasana I	Coyo	MEDIO
	400	Allo Ramirez		Caserones		Sequitur	
TIWANAKU TEMPRANO					Topater	Quitor	TEMPRANO
						Teconce	

Figura 2. Cuadro cronológico del norte de Chile en relación a la expansión de Tiwanaku.

De ahí que, si bien es aparente que en tiempos de Tiwanaku la parafernalia inhalatoria llegó a ser mucho más numerosa y variada en los Andes Centro-Sur que en otras épocas y que los iconos altiplánicos eran reproducidos en una infinidad de estos artefactos, la relevancia de esta modalidad específica de consumo de alucinógenos en la propia sociedad de Tiwanaku es una presunción que debe ser críticamente examinada. La posición adoptada en este artículo es que por mucho que se observe una correlación positiva entre la expansión de Tiwanaku y la parafernalia inhalatoria, la demostración de la importancia de la inhalación de alucinógenos en esa sociedad es todavía una cuestión pendiente.

No deja de ser paradójico que la mayoría de la iconografía circuntitikaka se halle en San Pedro de Atacama en instrumentos de inhalación, en circunstancias que en Bolivia el hallazgo de estos instrumentos aparece casi como una rareza. Por eso, pese a que la intuición sugiere que la presunción que discutimos es correcta, es claro que en el corazón del territorio tiwanakota ésta no se encuentra cuantitativamente respaldada por evidencias directas.

Desde hace mucho tiempo parece haberse asumido que los instrumentos eran hechos de material

perible y que éstos, al quedar enterrados en los depósitos arqueológicos, fueron destruidos por la humedad. Las lluvias, que en la región circuntitikaka alcanzan un promedio anual de hasta 700 mm (Monheim 1956), así como las periódicas inundaciones que afectan grandes extensiones de las orillas del lago (Winterhalder y Thomas 1978; también Kolata 1982), son, en efecto, agentes de destrucción de mucha evidencia orgánica. Semejante hecho ha dado como resultado, por ejemplo, que las afirmaciones sobre el trabajo textil en Tiwanaku dependan casi totalmente de los tejidos con diseños de ese estilo enterrados y preservados en la árida costa chileno-peruana (cf. Bennett 1946; Browman 1978; Conklin 1983). A diferencia de la costa —agrega Bennett (1946: 117)—, en el altiplano la preservación es pobre, tanto que nada se sabe de los trabajos hechos de madera, calabazas, fibras vegetales y otros materiales perecibles, aunque no hay duda que ellos existieron. Yendo más al punto, Ponce (1969: 53; 1981 a: 65) se ha lamentado reiteradas veces de que nada de madera haya perdurado en Tiwanaku, imposibilitando una comparación sistemática con artefactos encontrados en regiones más secas. Por supuesto, hasta el momento se ignora si lo más

usual en la región circuntitikaka eran los instrumentos inhalatorios hechos de madera, tal como ocurre en el desierto de Atacama, en donde aquellos manufacturados en este material son lejos superiores en número a los hechos de piedra. Pero de haber sido ése el caso, la humedad pudo ser el principal causante de que los supuestos especímenes de madera no se hayan conservado (para una opinión similar, véase Browman 1978: 336; a una conclusión parecida llega Wassén 1985: 32, respecto de las tabletas etnográficas de la cuenca amazónica).

En forma coherente, los hallazgos de Niño Korin demuestran que cuando en Bolivia se encuentran depósitos arqueológicos a buen recaudo de lluvias e inundaciones (e.g. en aleros o cuevas, véase Wassén 1972: 14-15), es factible exhumar instrumentos inhalatorios de madera con diseños, si no idénticos, muy similares a los mejores ejemplares recuperados en San Pedro de Atacama (compárese Le Paige 1965: láms. 13, 59 y 60 con Wassén 1972: fig. 12). Las condiciones climáticas, por lo tanto, son potencialmente explicativas del bajo número de instrumentos inhalatorios encontrado en territorio circuntitikaka.

Por supuesto, esto no prueba que en Tiwanaku dichos instrumentos hayan tenido una gran profusión. Bien podría ser que allí la inhalación de alucinógenos haya sido una práctica restringida sólo a unos cuantos sujetos. Aunque sabemos que esta práctica puede llegar a estar virtualmente generalizada en un momento dado en una comunidad, como quizás lo sugiere una parte del cementerio de Quitur-6 (San Pedro de Atacama), en donde una de cada tres tumbas contiene tabletas para alucinógenos (Constantino Torres, comunicación personal 1983), en otros casos puede ser privativa de unos pocos individuos, tal como aparentemente ocurre hoy en algunas ceremonias de los barasana, del río Piraparaná, donde únicamente una parte de los hombres que consumen alucinógenos por vía oral, también lo hace por las narices (Reichel-Dolmatoff 1978: 164). Otra situación posible es que esta práctica se realice sin mediar instrumento alguno. Sabemos que aun cuando la administración de polvos se hace frecuentemente usando tubos y tabletas, es posible asimismo prescindir de estos artefactos, tal como se observa entre los yanomami, del sur de Venezuela, quienes para consumir el acto de inhalación emplean tan sólo una mano y el pulgar e índice de la

otra (véase Downey 1977). Obviamente, en las dos últimas situaciones la cantidad de instrumentos susceptibles de ingresar en contexto arqueológico puede ser mínima y hasta nula.

Pero más importante que lo anterior: en ninguno de los tres casos mencionados se podría estar seguro de que la cantidad relativa de instrumentos de inhalación es una buena medida de su relevancia en esa sociedad. Por eso, en vez de respaldar excesivamente nuestras inferencias en el número de artefactos disponibles, parece más productivo orientar una parte de los esfuerzos en generar un tipo de evidencia más cualitativa, pero que, no obstante, pueda ser utilizada como criterio de importancia.

LA VIA ICONOGRAFICA

La búsqueda de evidencias del uso de alucinógenos en las culturas andinas a través de la iconografía, es una estrategia que ha sido ensayada por varios autores. Unos han identificado la parafernalia (Cordy-Collins 1977; Donnan 1978; Torres 1981), otros los efectos producidos por estas sustancias en los individuos (Cané 1985, 1986; Cordy-Collins 1980; Paul y Turpin 1986) e, incluso, algunos han reconocido las plantas utilizadas (Donnan 1978; Mulvany 1984; Sharon 1980). Sin embargo, hay que decir que sólo unos pocos de estos intentos aluden a la modalidad de administración de alucinógenos que aquí nos ocupa (Cordy-Collins 1980; Torres 1981), si bien todos —con independencia de la validez de sus identificaciones— han sido de extrema utilidad para diseñar nuestra propia estrategia de búsqueda.

Ciertamente no es por casualidad que esta "aproximación iconográfica" (De Smet 1985: 57) haya sido ensayada por primera vez sobre la base de la imaginería de Chavín, Moche, Nazca, Paracas y San Agustín; el arte de estas culturas está entre los más expresivos en todos los Andes. El punto es: ¿en qué medida podríamos decir lo mismo del arte de Tiwanaku?

Es común en la imaginería de Tiwanaku la representación de felinos con alas, serpientes con cabeza de felino, camélidos con elementos fitomorfos, animales con atributos antropomorfos, seres humanos con rasgos zoomorfos, manos con cuatro

dedos, pies con tres dedos, manos en posiciones anatómicamente imposibles, etcétera. Se trata de un arte que a menudo recurre a combinaciones fantásticas para dar forma a su universo iconográfico. Rara vez se destaca, sin embargo, que este arte hace gala también de cierto naturalismo. Con frecuencia es posible encontrar en las tumbas de zonas más secas o en el propio medio circundante, las prendas de vestir y los animales que aparecen representados en sus cerámicas y esculturas. Posnansky (1945: figs. 7, 8 y 119 y láms. XIII-XVI) señaló el camino para este género de comparaciones, al poner de manifiesto las similitudes de ciertos diseños con seres o rasgos del mundo real. Bennett (1946: 114), por su parte, fue quizás el primero que identificó patrones textiles en las esculturas de piedra de Tiwanaku. Últimamente, Conklin (1983: figs. 23-25) ha sugerido convincentemente que ciertas bandas cefálicas halladas *in situ* en momias del "Período de Tiahuanaco", en Pisagua (norte de Chile), son las mismas representadas en la cabeza de algunas estatuas de esa cultura altiplánica. Por lo demás, son conocidos los gorros de cuatro puntas polícromos encontrados en la costa chileno-peruana (Berenguer y Dauelsberg Ms.: fig. 19) y Cochabamba, que son virtualmente idénticos a los representados en algunos vaso-retratos de Tiwanaku (Posnansky 1957: 115 y láms. LXVI G-H).

Por nuestra parte, llamamos la atención a los gorros de piel de San Pedro de Atacama (Llagostera y Costa 1984: 63 y 70), que parecen ser el elemento que imprime una forma "abombada" al contorno de la cabeza de algunos *keru* y vaso-retratos de Tiwanaku (Berenguer y Dauelsberg Ms.: figs. 7 y 11; Posnansky 1957: láms. LXVI A-F). También hacemos notar las similitudes entre las túnicas halladas en varios cementerios del norte de Chile (Berenguer y Dauelsberg Ms.: fig. 15; Llagostera y Costa 1984: figs. 63-65) y las que visten el Personaje Frontal de la Puerta del Sol y algunos de sus símiles en otras esculturas (Posnansky 1945, vol. I: 154 y vol. II: fig. 133). Destacamos, además, la semejanza entre una máscara de madera encontrada recientemente en Topáter (Calama), que incluso exhibe el típico "ojo alado", y aquella que portan algunos monolitos de Tiwanaku (Posnansky 1945: figs. 103 y ss.).

Lo anterior sugiere que el arte de Tiwanaku es muchas veces naturalista en su inspiración. Guar-



Figura 3. *Keru*: a) de cerámica, Tchecar Sur (tumba 850), San Pedro de Atacama, cortesía de Myriam Tarragó; b) de madera, San Pedro de Atacama, Museo Arqueológico R. P. Gustavo Le Paige, S. J.

dando las debidas proporciones, no poco de lo que Donnan (1978) dice sobre el naturalismo Moche podría aplicarse al arte de Tiwanaku. Dice este autor que prácticamente todos los objetos exhiben una directa relación con detalles que eran visibles en el medio ambiente inmediato a aquel en el cual los artistas Moche se desenvolvían e, incluso, hasta los seres más fantásticos y sobrenaturales se componen de partes derivadas de objetos visibles en el entorno (Donnan 1978: 29). Si al menos parcialmente ése fuera el caso del arte de Tiwanaku (y creemos haber entregado buena prueba de ello más arriba), un examen de su imaginería puede ser de extrema utilidad para generar el tipo de evidencia que aquí interesa. Más aún cuando notamos que se trata de un arte realista en ciertos detalles, como se desprende de su preocupación por representar las uñas de los personajes y, en algunos casos, como el del monolito "Ponce" (Ponce 1981 a: 185 y 232), hasta los omóplatos y tobillos. En suma: si las prácticas inhalatorias se hallan de alguna manera involucradas en la iconografía de Tiwanaku, tal hecho debiera ser ostensible a través de un cotejo similar al realizado en los párrafos precedentes.

La expectativa con que empezamos esta investigación (Berenguer 1985), y que aquí hacemos explícita, es que tanto los componentes de la parafernalia inhalatoria como los efectos externos de los alucinógenos sobre los individuos, aparezcan expresados en la imaginería de Tiwanaku. Más específicamente, que aparezcan expresados en las esculturas de piedra, puesto que las conexiones entre éstas y el consumo nasal de alucinógenos han llegado a ser evidentes a través de la presencia de muchas de sus imágenes en los instrumentos inhalatorios de madera recuperados en el territorio atacameño (véanse Berenguer 1981; Le Paige 1965; Núñez 1964; Torres 1984, 1987).

LA PARAFERNALIA

Torres (1981: 55) ha sugerido que en algunas estatuas de San Agustín (Colombia) se hallan representados instrumentos de inhalación análogos a los usados actualmente por ciertas tribus amazónicas. Concretamente, dice que estas estatuas sostienen en sus manos recipientes hechos de conchas de caracol y tubos inhaladores. Vale la pena, entonces, exami-

nar la zona de las manos en las estatuas de Tiwanaku.

Existe general acuerdo entre los especialistas en que el motivo que algunos monolitos de Tiwanaku tienen en su mano izquierda es un *keru* o vaso de lados divergentes (véanse Bennett 1956: fig. 24; Posnansky 1945: 194; Ponce 1981 b: 99). En la costa y el desierto centro-sur andino es común encontrar estos vasos de madera (Focacci 1961; Núñez 1963 b), de cerámica (Berenguer y Dauelsberg Ms.), y excepcionalmente de oro (Le Paige 1964), algunos de los cuales muestran un estrecho parecido con el objeto representado en estos monolitos (fig. 3). El *keru* es la más típica forma de cerámica en Tiwanaku (Bennett 1956: 69); sin embargo, la existencia de *keru* de madera en el altiplano no ha sido aún fehacientemente comprobada. Con todo, es muy posible que su ausencia en el registro arqueológico de esa región obedezca a las malas condiciones de preservación.⁶

En cambio, ha habido pocos ensayos por interpretar el motivo que estos monolitos presentan en la otra mano, con resultados muy divergentes. A nuestro modo de ver, las evidencias más sugerentes de una relación entre la iconografía de Tiwanaku y las prácticas inhalatorias yacen, precisamente, en la mano derecha de algunos de estos monolitos.

En el gigantesco monolito "Bennett" (Bennett 1956), encontrado en el Templo Semisubterráneo y atribuible a la fase IV, el motivo en cuestión adopta la forma de una "U" invertida terminada en dos cabezas de peces. En su interior hay un diseño rectangular, del cual salen seis cabezas de falcónidas. Sobre el segmento horizontal de la "U" hay otras tres cabezas de peces, con la del centro mucho más ancha que las que la flanquean. Debajo de la mano, el motivo continúa en un meandro o greca, rematado por cuatro cabezas de falcónidas y al medio, dos círculos concéntricos. Este motivo, que para algunos es un "símbolo de dádiva de agua, lluvia o luz" (Posnansky 1945: 194), "un objeto (parecido a un cetro) difícil de identificar" (Bennett 1956: 108 y 149) o simplemente "un cetro con elementos simbólicos" (Kauffmann-Doig 1983: 432), parece ser la tableta de un equipo inhalatorio (fig. 4). La parte que asoma por debajo de la mano es probablemente el "mango" o apéndice típico en algunos de estos artefactos (véase Introducción), o, quizás, la parte inferior de una bolsa, que en este

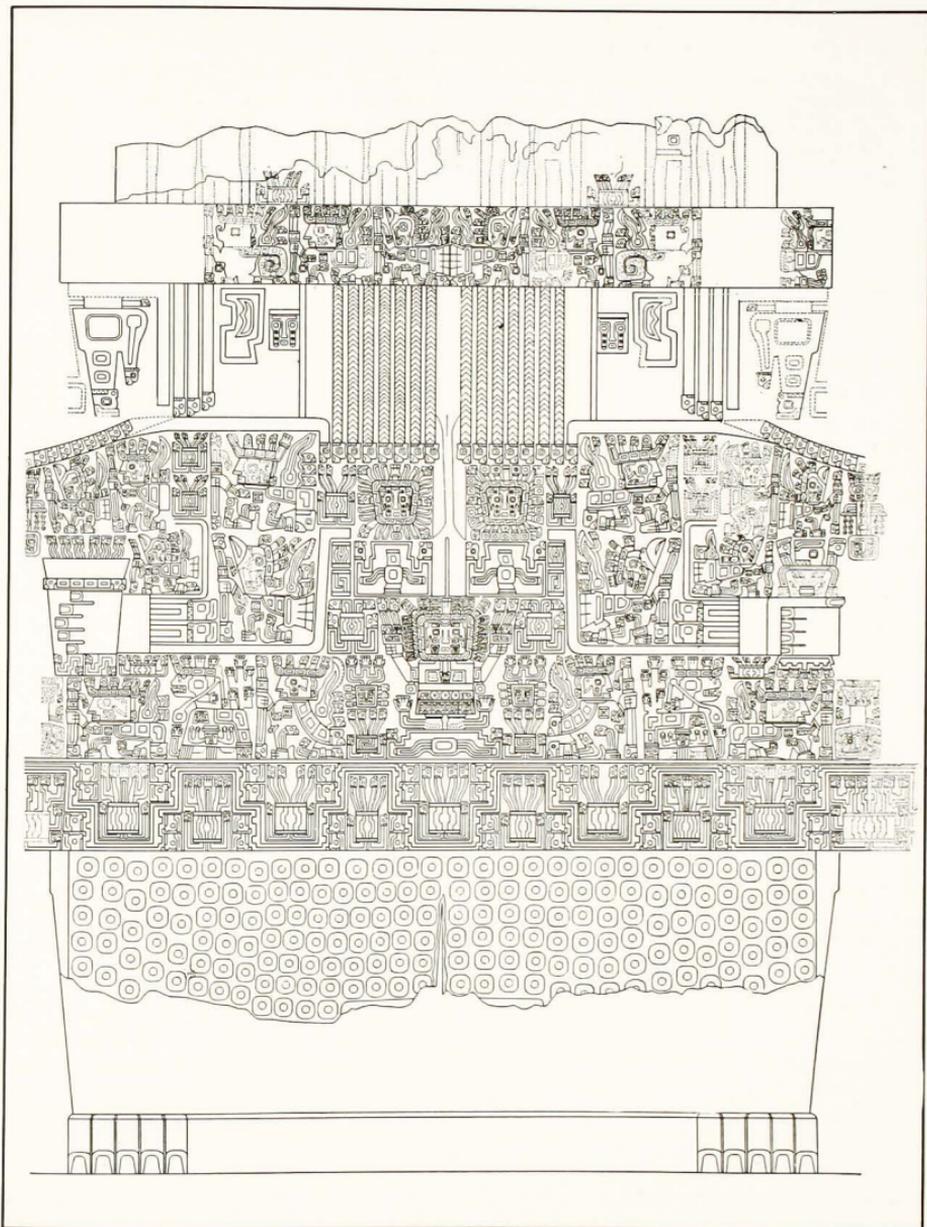


Figura 4. Dibujo extendido del monolito "Bennett", según Posnansky (1945: fig. 113a). Obsérvese el elemento que porta en su mano derecha (derecha en el dibujo).

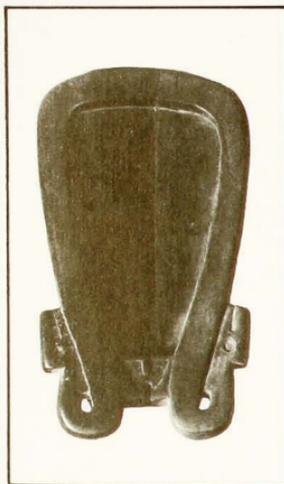


Figura 5. Tableta de madera, Chiu-chiu, largo 16,8 cm, ancho 9,6 cm, N° 42.4.196, Göteborgs Etnografiska Museum. Cortesía de Sven-Erik Isacson.

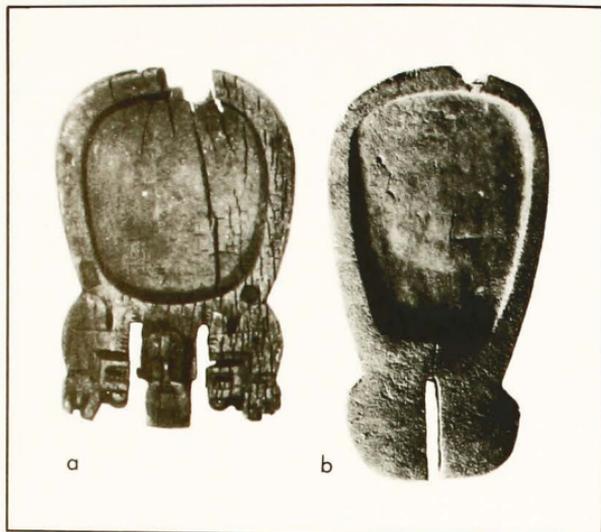


Figura 6. Tabletillas de madera: a) Caspana, Museo Nacional de Historia Natural, cortesía de Pilar Alliende; b) Catarpe, San Pedro de Atacama, Museo Arqueológico R.P. Gustavo Le Paige, S.J.

caso remata en cabezas a manera de borlas. La parte de arriba, en cambio, es aparentemente la cavidad de la tableta. Los tres apéndices superiores podrían ser otras tantas figuras talladas de la misma tableta, o, más probablemente, corresponder a los extremos de tubos, espátulas o manos de moler, ya que, como dijimos en la Introducción, estos artefactos usualmente tienen tallada allí una figura (véase Llagostera y Costa 1984: figs. 85 y 115; también Wassén 1972: fig. 26). Notablemente, la mano que aprisiona estos artefactos no es una mano derecha, sino una izquierda, colocada en una posición anatómicamente imposible (cf. Bennett 1956: 108 y fig. 25) y semiempuñada.

No se conocen tabletas con esta morfología específica, aunque hay varias que se le parecen mucho. Es el caso de una tableta encontrada en Chiu-chiu, actualmente en el Göteborgs Etnografiska Museum (Rydén 1944: fig. 114). En efecto, si se invierte la posición con que la publica Rydén, se notará que es muy similar al objeto que porta en su mano "derecha" el monolito "Bennett", salvo, naturalmente, por la ausencia en aquella del "mango" o apéndice (fig. 5). Lo mismo se puede decir de varias

tabletillas halladas en Caspana y San Pedro de Atacama (fig. 6).

Otro caso igualmente claro es el del monolito "Ponce", encontrado en el Templo de Kalasasaya y atribuido también a la fase IV (Ponce 1981: 185 y 232). En este caso, la "U" invertida tiene en el interior un rectángulo del cual salen dos cabezas de peces y en su segmento horizontal presenta tan sólo una ancha cabeza de pez (fig. 7). Debajo de la mano hay dos rectángulos concéntricos rematados en un elemento con tres apéndices flanqueado por dos cabezas de peces. Como en la anterior, la efigie lleva un *keru* en la mano izquierda y el motivo que acabamos de describir en la otra. Este último ha sido interpretado como un *keru* (Boero 1980: 86-89), pero es casi idéntico al del monolito "Bennett", y, en consecuencia, muy parecido a las mencionadas tabletas de Chiu-chiu, Caspana y San Pedro de Atacama. Sin embargo, el monolito "Ponce" presenta dos particularidades dignas de destacar. La primera es que inmediatamente encima de la mano alcanza a asomar lo que parece ser el verdadero recipiente o cavidad de la tableta, lo que implicaría que la "U" invertida es más bien el "mango" o apén-

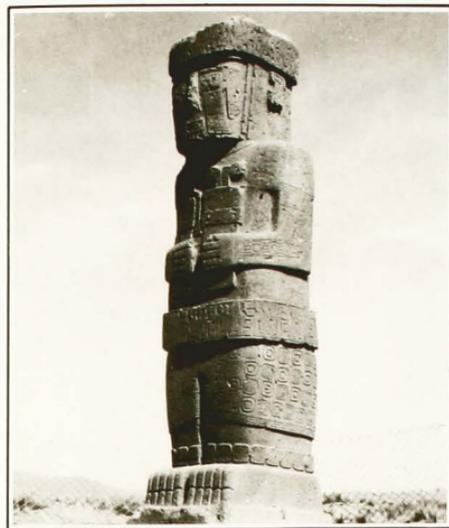


Figura 7. Monolito "Ponce". Nótese el elemento que lleva en su mano derecha (izquierda en la fotografía). Cortesía de José Estévez.



Figura 8. Tableta de madera, Tchecar (tumba 697), largo 13,4 cm, ancho 4,5 cm. San Pedro de Atacama, Museo Arqueológico R.P. Gustavo Le Paige, S.J.

dice. Tabletas con esta forma hay por decenas en San Pedro de Atacama (fig. 8). La segunda particularidad es que varios de los Personajes de Perfil grabados en la espalda y debajo de los brazos del monolito, portan en la mano el mismo motivo que hemos interpretado como una tableta. Resta agregar que la mano "derecha" del monolito "Ponce" presenta la misma anomalía que la del monolito "Bennett".

Un tercer caso es el de una pequeña estatua, aparentemente encontrada en Puno (Perú) y actualmente depositada en The Metropolitan Museum of Art (fig. 9). La efigie presenta en su mano derecha un motivo rectangular, rematado en su parte superior por una cabeza de falcónida. Estimamos que se trata de una tableta. Es cierto que tampoco se conocen especímenes reales con esta morfología específica, pero algunas tabletas de Chiuchiu (Mostny 1956: fig. 7) y San Pedro de Atacama, que tienen un apéndice tallado en forma de cóndor, son directamente comparables al motivo en cuestión (fig. 10). El motivo que tiene en la mano izquierda, sin embargo, no parece ser un *keru*, como en los casos anteriores. En su parte rectangular, el motivo es

idéntico al de la otra mano, pero en el apéndice difiere notoriamente. En nuestra opinión, se trataría también de una tableta, similar a aquellas de apéndice plano y con recortes en sus bordes (fig. 11). Lo interesante de esta estatua es que, al igual que el monolito "Ponce", vuelve a sugerir que la cavidad de las tabletas se encuentra en la mitad inferior del motivo. Además, presenta dos particularidades destacables: la ausencia de la anomalía en las manos y la presencia en la mano izquierda de una posible tableta, en lugar de un *keru*.

Varios otros monolitos atribuidos a la fase IV, como los denominados "Kochamama" y "El Fraile", así como también aquel encontrado en Puma Punku (Posnansky 1945: figs. 99, 108, 109 y 111), sostienen un *keru* en su mano izquierda y eventualmente podrían llevar una tableta en la otra. Desgraciadamente, el deterioro que presentan en esa zona no permite establecer esto último con claridad (fig. 12). No obstante, es esperable que así sea, dada la consistencia con que este motivo aparece en la mano "derecha" de las otras estatuas. En todo caso, al igual que en el monolito "Ponce", algunos Personajes de Perfil grabados en la banda cefálica del



Figura 9. Estatuilla de Puno (?), alto 46,7 cm, ancho 12,4 cm, N° 1979.206.833, The Metropolitan Museum of Art. Cortesía de Julie Jones.



Figura 10. Tableta de madera de San Pedro de Atacama, Museo Arqueológico R. P. Gustavo Le Paige, S.J.

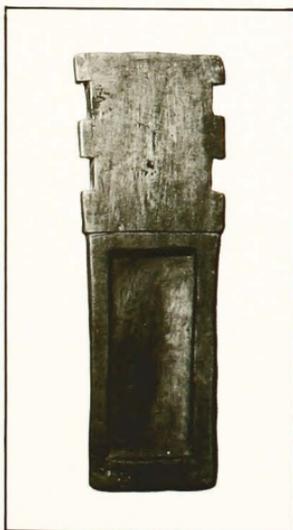


Figura 11. Tableta de madera, Quitor-6 (tumba 3618), largo 14,2 cm, ancho 4,6 cm, San Pedro de Atacama, Museo Arqueológico R. P. Gustavo Le Paige, S.J.



Figura 12. Monolito "El Fraile". Cortesía de José Estévez.

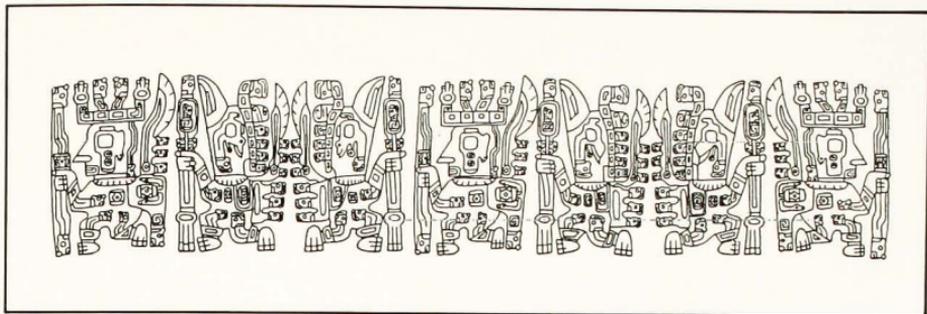


Figura 13. Personajes de Perfil grabados en el monolito "Kochamama", según Posnansky (1945: fig. 100c).

"Kochamama" y en el pecho del llamado "Idolo del Sol" (Posnansky 1945: figs. 132 y 133), portan en su única mano objetos similares a las presuntas tabletas de los monolitos "Bennett" y "Ponce" (fig. 13). Vale decir, al menos los monolitos "Kochamama" e "Idolo del Sol" presentan en su imaginaria motivos asimilables a la parafernalia inhalatoria. En el caso de "El Fraile" y del monolito de Puma Punku, la posibilidad de una relación con estos artefactos es una proposición que merece ser considerada, pero para la cual no hay suficientes pruebas.

Lo observado en los Personajes de Perfil grabados en los monolitos "Ponce", "Kochamama" e "Idolo del Sol", debiera estimular una revisión de los denominados "cetros" en el resto de la iconografía de Tiwanaku, ya que es posible que algunos sectores de ellos representen a veces instrumentos relacionados con las prácticas inhalatorias. Por vía de ejemplo: llama la atención que el motivo rectangular presente en el interior de las "Ues" invertidas de los monolitos "Bennett" y "Ponce" aparezca en la mano de algunos Personajes de Perfil grabados en varios de estos monolitos y también en la Puerta del Sol. Llama la atención, además, que este motivo parece ser el mismo que se alterna por pares con tabletas y *keru* en la superficie superior del "receptáculo lítico de ofrenda" encontrado en el Templo Semisubterráneo (fig. 14). Sobre esta base, tenemos la impresión de que representa un mortero cilíndrico para moler sustancias psicoactivas, semejante al hallado en Niño Korin (fig. 15). Compárese a este último con los mencionados motivos presentes en el interior de las "Ues" invertidas, en las manos de

algunos Personajes de Perfil y en el "receptáculo lítico". Con todo, hay que enfatizar que concedemos a esta identificación un carácter mucho más especulativo.

Digamos para finalizar que seguramente a muchos resultará insólito que tabletas y, eventualmente, otros instrumentos de inhalación sean sostenidos en las manos en tan precario equilibrio, cuestión que quizás arroje una sombra de duda sobre las identificaciones que hemos propuesto en esta sección. Pero si observamos a los Personajes Frontales del mencionado "receptáculo", constataremos que encima de la mano izquierda hay representado un objeto en un equilibrio no menos precario, pero nadie dudaría por ello que se trata de un *keru* (fig. 16).⁷

LOS EFECTOS

En la sección anterior se ha propuesto que algunos de los principales componentes de la parafernalia inhalatoria se hallan representados en varias de las más conocidas estatuas de Tiwanaku. Siguiendo previas sugerencias de Cordy-Collins (1980) para la iconografía de Chavín y de Von Reis Altschul (1967: 313) sobre el motivo "lágrimas" en el propio monolito "Bennett", en la presente sección ensayaremos identificar en la litoescultura de Tiwanaku imágenes de individuos que reflejen o hagan suponer el consumo de alucinógenos. Estas identificaciones se derivan de analogías etnográficas con la inhalación de alucinógenos en tribus de la cuenca amazónica.

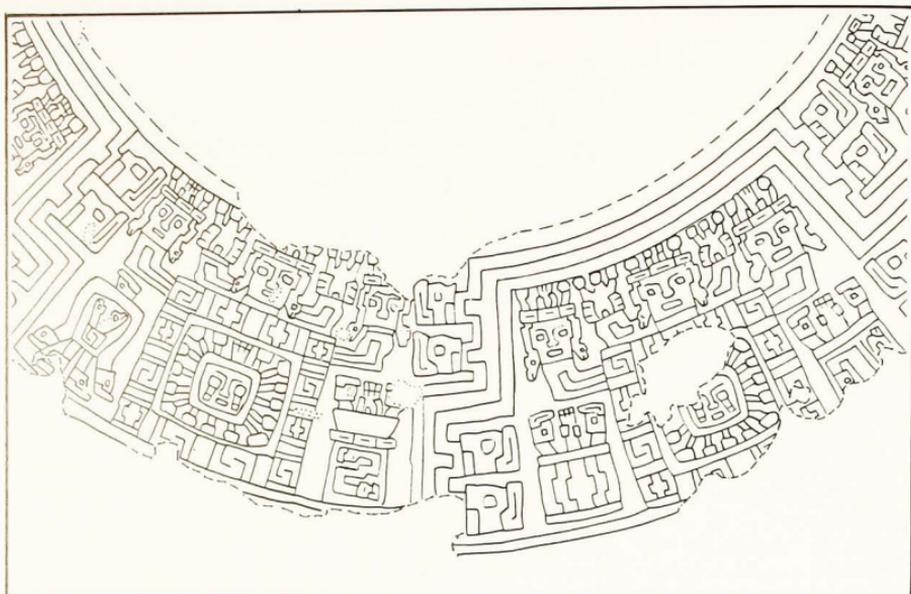


Figura 14. Detalle de los diseños grabados en el "receptáculo lítico de ofrenda", según Ponce (1981 b: lám. 14).



Figura 15. Mortero de madera, Niño Korin, alto 5,5 cm, N° 70.19.30, Göteborgs Etnografiska Museum. Cortesía de Sven-Erik Isacson.

Del análisis anterior se concluye que en la litoesultura de Tiwanaku los Personajes de Perfil se encuentran muchas veces vinculados a la parafernalia inhalatoria. Esta vinculación se ve reforzada por el hecho de que algunas versiones no aladas de estos personajes, tales como los sacrificadores-narigones de los lindeles de calle Linares y Kantatayita (aquí fig. 17a y Conklin 1986), aparecen representadas en el apéndice de varias tabletas de San Pedro de Atacama (fig. 17b) y de Niño Korin. Luego, el análisis recaerá aquí en este género de personajes.

La cabeza

Hace algún tiempo, relejendo la monografía de Wassén (1965) sobre inhalación de sustancias psicoactivas y su parafernalia asociada entre los indígenas sudamericanos, dimos con una descripción que evoca a varios de estos personajes que tienen el rostro dirigido hacia lo alto. En la descripción que Wassén transcribe sobre el consumo de estas sustancias entre los puinave (sureste de Colombia y

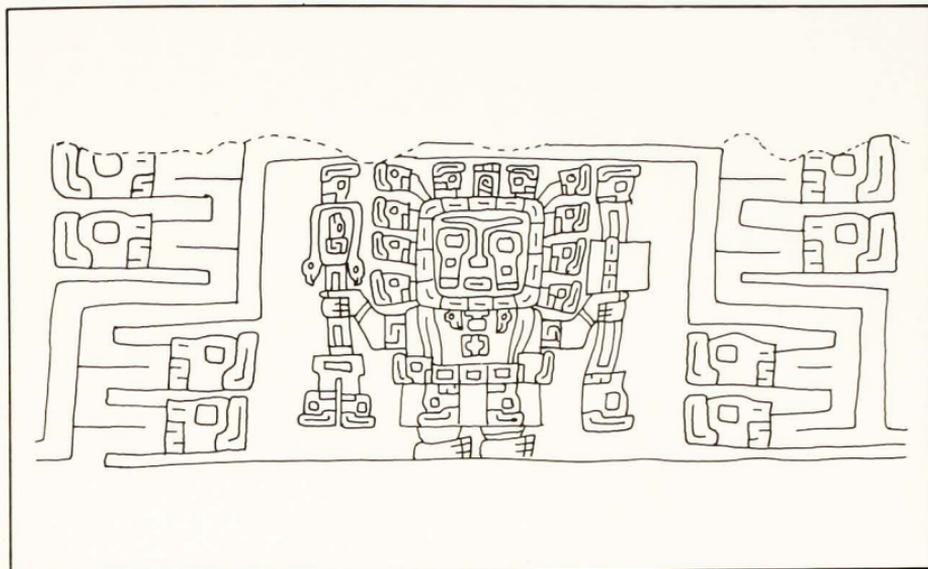


Figura 16. Personaje Frontal grabado en el "receptáculo lítico de ofrenda", según Ponce (1981 b: lám. 16).

territorio adyacente de Venezuela), señala:

Mr. [José María] Rozo was also (Sept. 11th, 1937) observing the effects of the powder which the curer Manuel was inhaling through a bone while a boy was administering it to him [...] "After a while the sorcerer started to gesticulate, to handle the instruments (that is, objects used in curing as two rattles, a piece of quartz, etc.) and to rub his body. *All this he was doing while looking upward while he spoke in a whisper in an incomprehensible language*" (Wassén 1965: 19, énfasis nuestro).

Sobre la única base de este dato, no se puede asegurar que los Personajes de Perfil con la faz hacia arriba correspondan, efectivamente, a individuos bajo la influencia de algún alucinógeno. Pero en el contexto en que hemos planteado la discusión, es por lo menos llamativo que este gesto, observado en indígenas que positivamente están bajo esos efectos, se repita en sujetos de los cuales se sospecha están relacionados con las prácticas inhalatorias.

Los ojos y las emanaciones

En la segunda parte de la transcripción de Wassén,

referida más arriba, se dice que los individuos vuelven los ojos hacia el cielo y se añaden dos datos que apuntan, igualmente, a la sintomatología externa del acto de inhalación: los ojos a medio cerrar y las emanaciones o flujos nasales. En palabras de Wassén (1965: 19): "Sometimes he half-closed his eyes, as an idiot, and turned them to heaven. From his nostrils a black, thick liquid was flowing, it was the *mauka* [moco]"

Ciertamente, no hay nada en las vacías cuencas oculares de los Personajes de Perfil de la litoescultura de Tiwanaku, como tampoco en las de los sacrificadores de las tabletas atacameñas, que permita establecer una relación con el primero de estos síntomas. Pero es demasiado conocido el hecho de que cuando versiones de estos personajes aparecen representadas en los textiles recuperados en la costa y el desierto, éstas suelen presentar el ojo dividido en un campo oscuro y otro claro (véase Conklin 1983). No es forzar los datos sugerir que este rasgo es una manera convencionalizada de representar los ojos a medio cerrar de individuos en éxtasis por el consumo de algún alucinógeno. Otra posibilidad es que el campo oscuro represente una pupila anormal-

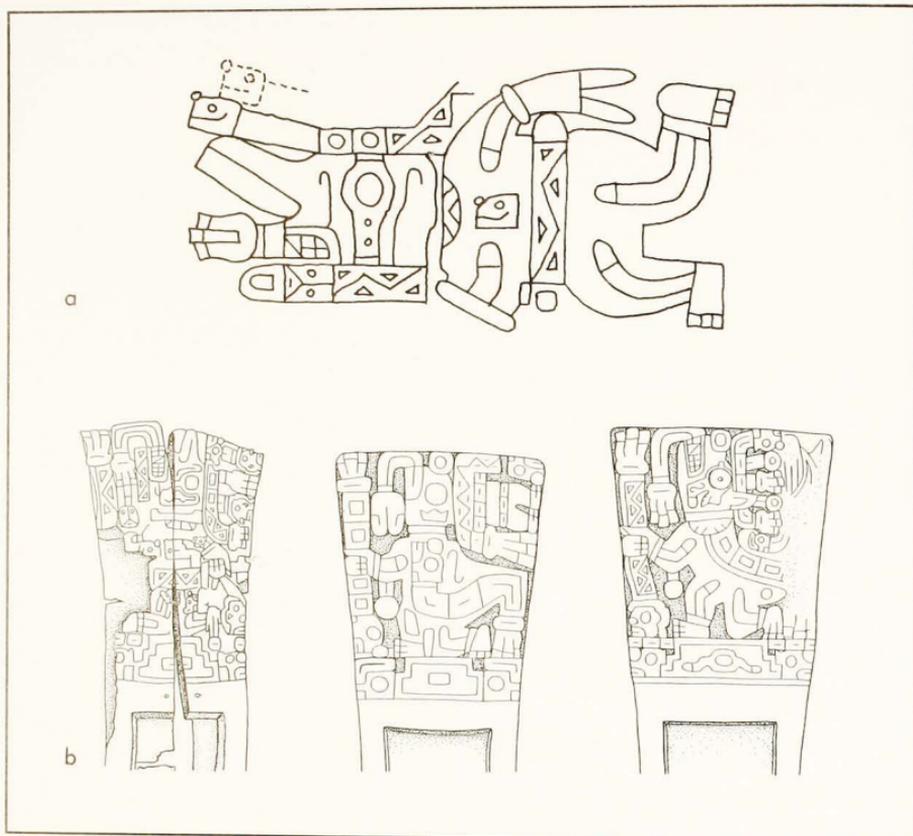


Figura 17. Personajes de Perfil: a) detalle en lintel de calle Linares, según Posnansky (1945: 140a); b) detalle en tabletas de madera de San Pedro de Atacama, según Torres (1987: figs. 5-7).

mente dilatada por una intoxicación de esta naturaleza. Cualquiera sea el caso, la importancia de los ojos para representar intoxicaciones extáticas en el arte andino es un hecho reconocido; baste recordar los ojos con pupila excéntrica en figuras Chavín, Nazca y otras culturas centro-andinas (cf. Mulvany 1984). Si esto es válido para los personajes de los textiles, entonces hay presunciones válidas para atribuir lo mismo a sus equivalentes de la litoescultura de Tiwanaku y de las tabletas atacameñas.

En cuanto a los flujos nasales, en estos personajes tampoco hay proyecciones que puedan interpretarse como tales producto del consumo de algún

alucinógeno (cf. Cordy-Collins 1980). Todavía más, ni siquiera aparecen en los Personajes de Perfil de las tabletas de San Pedro de Atacama. Sin embargo, es sumamente interesante que estos últimos, aquellos de los linteles de Kantatayita y calle Linares, y los Personajes de Perfil con cabeza de falcónida tallados en la espalda del monolito "Ponce", muestren proyecciones que surgen de la boca. La salivación y los vómitos son uno de los síntomas más visibles en individuos que inhalan alucinógenos, tal como refiere Seitz (1967: 328) que ocurre con la inhalación de *epéna* entre los waika, un grupo yanomami del Orinoco superior. En estas situa-

ciones, la saliva fluye en un principio con tanta mucosidad como en un gargajo y es verosímil la idea de que, para representar la intoxicación, los artistas seleccionaran este fenómeno como uno más entre aquellos que lo caracterizan.

Las posturas

Con relación a la postura que los indígenas adoptan al inhalar estas sustancias, Wassén agrega:

...the information from Martius (1867, p. 411) that the Mura were snuffing *paricá* in a kneeling position. Uhle (1915, p. 136) [...] also added the case of a Yaruro Indian (of the Venezuelan Llanos) in the action of taking *rapé* in a kneeling position, this according to a drawing published by M.E. de Rivero in a work from 1875 unfortunately not at my disposal when writing this book (Wassén 1965: 58, énfasis nuestros).

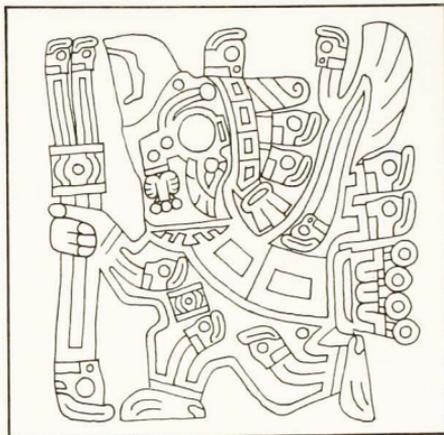


Figura 18. Personaje de Perfil de la Puerta del Sol.

En otro artículo (Berenguer 1985) dijimos que la postura de los Personajes de Perfil de la Puerta del Sol, aparentemente inclinados con una rodilla en tierra, sugiere la "posición arrodillada" referida en la cita anterior (fig. 18). Al igual que Wassén, en ese entonces no teníamos a nuestra disposición el dibujo publicado por De Rivero. De allí que en el contexto del tema que estábamos tratando, nos haya parecido natural plantear esa relación. Posteriormente, sin embargo, tuvimos oportunidad de ver el dibujo mencionado por Uhle (De Rivero 1857: 104) y en él se aprecia que el individuo no se encuentra inhalando en una posición semiarrodillada, como creíamos, sino plenamente genuflexa.⁸ En definitiva: difícilmente se puede establecer una relación entre la postura con que inhalan los yaruro y la pose de los Personajes de Perfil de la Puerta del Sol. Naturalmente, esto vale también para otras versiones de estos personajes de Tiwanaku.

Sin embargo, estamos persuadidos de que esta postura algo tiene que ver, si bien no ya con aquella específica de la inhalación, muy probablemente, sí, con la que a veces adoptan convulsivamente los individuos cuando están bajo los efectos de ciertas drogas. Para fundamentar este punto, permítasenos primero hacer un rodeo.

La literatura etnográfica a menudo da cuenta de posturas asumidas por individuos mientras se hallan intoxicados (Furst 1968; Schultes 1972: 25; Schultes y Hoffman 1980: 141; Seitz 1967: 330; Reichel-Dol-

matoff 1978: 115 y ss.). La información quizás más interesante a este respecto, por lo reiterativa y atinente a este aspecto, es la obtenida por el último de estos autores entre los desana, un grupo tukano del territorio del Vaupés (sudeste de Colombia). Según éste, cuando los hombres aspiran polvos de *vihó* y están ya bajo su influencia, se "vuelven" jaguar en un sentido muy literal, físico, y tal comportamiento es descrito por ellos como "ponerse panza arriba" (Reichel-Dolmatoff 1978: 115): "vestidos con la ropa del jaguar alzan sus rostros, vuelven la espalda hacia abajo, hacia donde está el estómago" (Texto 99 de los desana, en Reichel-Dolmatoff 1978: 116). Testimonios como éste se repiten en varios de estos textos y la idea es siempre la misma: para volverse jaguares, "voltean el vientre hacia arriba... Y la espalda la voltean a donde está el estómago" (Reichel-Dolmatoff 1978: 124 y pss.).

Ante nuevas preguntas, nuestros informantes enseñaban la posición alzando los puños cerrados a la altura de los ojos y al mismo tiempo doblaban el cuerpo hacia atrás en una postura intensamente forzada. Es decir, representaban la posición del hombre-jaguar como la misma postura convulsiva que adopta una persona bajo la influencia del *rapé* narcótico [sic]. Este paralelo es difícil de explicar. Si las convulsiones de un hombre intoxicado significan que está listo para volverse jaguar, la imagen de un jaguar "al revés" se basaba también, según toda probabilidad, en un hecho observado (Reichel-Dolmatoff 1978: 124).

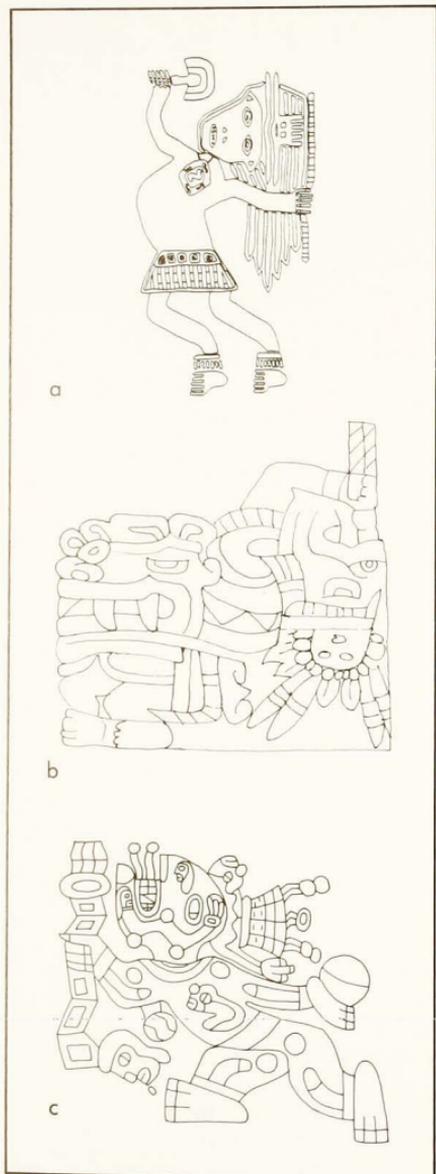


Figura 19. Personajes de Perfil: a) detalle de textil Parakas, adaptado de Paul y Turpin (1986); b) detalle del obelisco "Tello", según Rowe (1977: fig. 6); c) detalle en cerámica Pukara, según Posnansky (1957: lám. LVI B-c).

Al tenor de estos datos, es en extremo sugerente que ciertas imágenes presentes en varios textiles Parakas, aparezcan ejecutando una forzada contorsión: lo hacen echando la cabeza hacia atrás y levantando el pecho hacia arriba, arqueando profundamente la espalda, en una postura que recuerda claramente aquello de "ponerse panza arriba" de las citas anteriores. Como se sabe, Paul y Turpin (1986: 21 y pss.) interpretaron a estos personajes como la representación del "Chamán Extático", sugiriendo que el trance pudo ser inducido por danzas, sonidos monótonos producidos por la música, privación sensorial o fuertes intoxicantes (fig. 19a). El consumo de alucinógenos en Parakas no ha sido aún comprobado; sin embargo, a la luz de los datos etnográficos antes señalados, es procedente vincularlo a estos personajes. Es más, resulta de sumo interés que la postura o contorsión de la cual hablamos, se halle aparentemente representada también en el obelisco "Tello", de Chavín (fig. 19b), cuya relación con el consumo de alucinógenos ha sido sugerida por otros autores (e.g. Cané 1985, 1986; Mulvany 1984). En efecto, en la base de ese obelisco hay dos personajes ejecutando una contorsión tan forzada como la de los presuntos "chamanes extáticos" de Parakas, con el agregado de que el dúo sostiene cerca de la boca un objeto que —especulativamente— podría identificarse como un tubo inhalador. Por lo demás, según Cordy-Collins (1980: 88-89), el hallazgo en Chavín de varios pequeños morteros y manos de morteros, así como de tubos de hueso, todos finamente tallados con imágenes "sobrenaturales", deja pocas dudas de la vigencia allí de prácticas inhalatorias.

Particularmente importante para nuestra argumentación es que una postura o contorsión semejante parece estar presente en personajes sacrificadores de Pukara, el más probable ancestro de la cultura Tiwanaku (fig. 19c). Sus cabezas alzadas producen una obvia identificación con los personajes de Parakas y Chavín, y este rasgo, junto con sus colmillos entrecruzados, evoca a los sujetos desana que inhalan alucinógenos para convertirse en jaguares. Aunque en Pukara no se han encontrado todavía implementos inhalatorios, la vigencia allí de esta modalidad de administración de alucinógenos es una proposición viable, toda vez que hay registros de estos instrumentos en fases costeras contemporáneas con —y aparentemente muy vincu-

ladas a—esa cultura, tal como en la fase Alto Ramírez (Rivera 1980: 86). Además, se han identificado rasgos estilísticos e iconográficos de Pukara en tabletas de San Pedro de Atacama (Elías Mujica, comunicación personal 1984; Torres 1987), cuestión que, en conjunto con lo anterior, hace plausible la idea de que en la región circuntitikaka el consumo nasal de alucinógenos date, al menos, del período Intermedio Temprano (ca. 500 a. C.-300 d. C.). En el contexto de este artículo, por otra parte, habría que reconocer que los ojos divididos y las emanaciones bucales de estos personajes de la cerámica Pukara favorecen esta hipótesis.

Básico es recordar que la relación iconográfica entre los sacrificadores de Pukara y los Personajes de Perfil de Tiwanaku ha sido destacada numerosas veces (últimamente en Isbell y Cook 1987). Es cierto que la postura de ambos no es la misma que la de aquellos de Parakas y Chavín. Tales diferencias podrían entenderse, quizás, como variaciones estilísticas dentro de una misma serie iconográfica; después de todo, estarían implicados un largo intervalo de tiempo y una amplia área geográfica. Sin perjuicio de lo anterior, nos inclinamos a pensar que para representar el estado de intoxicación, las cuatro culturas seleccionaron básicamente un mismo evento simbólico: la-cabeza-vuelta-hacia-arriba-de-individuos-en-trance-sosteniendo-objetos-en-las-manos.⁹ Empero, Parakas y Chavín parecen haber enfatizado el instante más dramático de ese evento —la forzada contorsión—; en cambio, Pukara se limitó a representar una contorsión menos intensa, y Tiwanaku, luego de una fase en la que hizo lo mismo que Pukara (véanse linteles de Kantatayita en Boero 1980 y Conklin 1986, y de calle Linares, aquí en fig. 17a), aparentemente terminó formalizando esta postura, representando a los individuos como si reposaran con una rodilla en tierra.

A la luz de los antecedentes presentados, digamos para finalizar que si el éxtasis provocado por la inhalación de alucinógenos fue un componente cultural de Tiwanaku, los Personajes de Perfil parecen ser los sujetos de estas experiencias.

SUMARIO Y CONCLUSIONES

Se señaló en la Introducción que la importancia de las prácticas inhalatorias en la sociedad de Tiwa-

naku es todavía un problema pendiente de demostración. En realidad, las evidencias de instrumentos en la región circuntitikaka son cuantitativamente tan mínimas, que si no es por la presencia de iconografía altiplánica en las tabletas atacameñas, apenas se dispondría de argumentos para esbozar una inferencia en ese sentido. Ante esta carencia, la aproximación iconográfica ensayada en este trabajo ha probado ser una estrategia útil, que genera una evidencia sin duda más indirecta y más cualitativa, pero no por ello de menor significación. Para usar la iconografía como fuente de evidencia, argumentamos previamente que el arte de Tiwanaku representa a los artefactos y seres del mundo circundante con tanta fidelidad como otras de las más expresivas culturas andinas. Sólo demostrando esta cuestión era posible justificar una búsqueda allí de imágenes relacionadas con las prácticas inhalatorias. Esa búsqueda se centralizó en ciertos monolitos, bajorrelieves y otras obras escultóricas, toda vez que las conexiones entre éstas y el consumo nasal de alucinógenos han llegado a ser ostensibles a través de la presencia de muchas de sus imágenes en los instrumentos inhalatorios de madera encontrados en regiones más secas.

En nuestro análisis, primero hicimos notar que uno de los principales componentes del equipo inhalatorio —la tableta— se halla representado en varias de las más conocidas esculturas de Tiwanaku. Tenemos la impresión de que otros componentes de este equipo, así como también objetos cuya relación con las prácticas inhalatorias no ha sido aún suficientemente establecida, se encuentran igualmente representados en estas esculturas. Sin embargo, otorgamos a esto último el carácter de mera conjetura. Con todo, hay que reconocer que ciertos motivos del “receptáculo lítico de ofrendas” favorecen dicha impresión. Como segundo punto del análisis, procuramos identificar en la litoescultura imágenes que reflejaran o hicieran suponer el consumo de alucinógenos. En nuestra opinión, los argumentos que allí entregamos apoyan una hipótesis en ese sentido, aunque son insuficientes para discernir la vía de administración del alucinógeno. Esta se infiere, más bien, por evidencia circunstancial, ya que los personajes que supuestamente están bajo los efectos de sustancias psicoactivas, aparecen en instrumentos de inhalación, mas nunca en objetos atribuibles a otra modalidad de administración

(¿*keru*?). Por otra parte, siempre quedará en pie la cuestión de hasta qué punto es lícito llegar a las interpretaciones que hemos propuesto, haciendo uso de analogías con sociedades distantes en espacio y tiempo, y mucho más simples que la de Tiwanaku. Obviamente, ésta es una de las limitaciones de nuestro estudio. Empero las hemos hecho bajo la convicción de que las prácticas inhalatorias en los Andes Centro-Sur tienen viejas raíces en la cuenca amazónica, supuesto que, desde ya, hace legítimo el intento.

El problema es: ¿son estas evidencias una prueba de la importancia de la inhalación de alucinógenos en la sociedad de Tiwanaku? En principio sí, desde que los instrumentos inhalatorios y, eventualmente, los efectos de los alucinógenos sobre sus usuarios, están representados en obras escultóricas que, en su gran mayoría, yacen en templos, templos y otros edificios públicos de su más conspicuo centro ceremonial. Luego, toda la relevancia y notoriedad que estas esculturas tuvieron, es razonable hacerla extensiva a cada uno de los elementos que componen su imaginería.¹⁰

Nuestras reticencias provienen, primero, del trasfondo chamánico de la experiencia alucinatoria, que parece contradecir la teocracia organizada (González 1974) sugerida por los grandes centros ceremoniales de Tiwanaku; y segundo, de la escasa o ninguna existencia de instrumentos de inhalación en regiones tan secas como la atacameña, pero simularmente afectas a la influencia e, incluso, a la ocupación directa de esa cultura altiplánica, como lo son los extremos norte de Chile y sur del Perú.

En un próximo trabajo abordaremos estos problemas con detalle. Por mientras, sólo adelantamos la hipótesis de que el chamanismo pareciera haber subsistido en la sociedad de Tiwanaku, largo tiempo después de que se consolidara un sacerdocio institucionalizado. Ambos coexistieron, acaso al igual que más tarde lo hicieron "hechiceros" y "pontífices" en la sociedad incaica (Guamán Poma 1980 [1613]: 247-253). Ya en franco retroceso, es quizás sólo en este sector de la sociedad de Tiwanaku que el uso de alucinógenos por vía nasal se conserva, como una suerte de arcaísmo más propio de sociedades tribales de raigambre amazónica que de los emergentes estados andinos. La paulatina pérdida de relevancia de las prácticas inhalatorias en Tiwanaku, que es un fenómeno que durante el

período Intermedio Tardío (ca. 1000-1470 d. C.) va a producirse también en la región atacameña y más tarde aún en el noroeste argentino, parece reflejarse en los monolitos de la fase IV, que en una mano portan el emblema de una práctica ya en recesión (la tableta) y en la otra, probablemente lo que es el emblema de una nueva práctica (el *keru*), esta vez de indiscutible raigambre andina.

AGRADECIMIENTOS. Al Dr. Sven-Erik Isacson, Depto. de América Latina del Göteborgs Etnografiska Museum, por su gentileza al enviarme las fotografías de las piezas 42.4.196 y 70.19.30. Asimismo, a la Dra. Julie Jones, Curadora de The Metropolitan Museum of Art, por hacernos llegar la fotografía de la pieza 1979.206.833. También al Profesor José Estévez, del Instituto Nacional de Arqueología, de Bolivia, por las fotografías e ilustraciones que me enviara de algunos monolitos. Muy especialmente, voyan mis reconocimientos para Ralph Cané, Elías Mujica (INDEA), Lautaro Núñez (U. del Norte), Constantino M. Torres (Florida International University) y para mis colegas del Museo Chileno de Arte Precolombino, Carlos Aldunate, Francisco Gallardo y José Luis Martínez, por sus inapreciables observaciones a varias versiones de este artículo. Los errores, por supuesto, son de mi exclusiva responsabilidad.

NOTAS

¹ Este artículo es una versión ampliada y corregida de "Evidencias de inhalación de alucinógenos en esculturas Tiwanaku" (Berenguer 1985).

² Un reciente análisis bibliográfico sobre tales hallazgos muestra que el empleo de estos instrumentos abarcó en el pasado una extensa área geográfica, entre la Sierra Nevada de Santa Marta (Colombia) y Coquimbo (Chile), y un no menos extenso período que va desde ca. 1200 a. C., en la costa sur peruana, hasta el momento del contacto con los españoles, en el noroeste argentino (Torres 1986).

³ Otras dos culturas son Chavín (Cordy-Collins 1980) y San Agustín (Torres 1981).

⁴ Dicho parentesco es el resultado de vínculos de diversa índole, mantenidos por esa cultura altiplánica con San Pedro, uno de los principales complejos culturales del desierto chileno. Desde mediados de la fase Quitur (ca. 600 d. C.) hasta las postrimerías de la fase Coyo (ca. 1000 d. C.): *sensu* Berenguer et al. 1986), San Pedro de Atacama y otras localidades del desierto fueron incorporadas a una esfera de interacción económica y religiosa desarrollada por Tiwanaku en los Andes Centro-Sur, cuya naturaleza exacta está siendo paulatinamente comprendida (Berenguer y Dauelsberg Ms.; Browman 1978, 1980, 1984; Kolata 1982, 1986; Mujica 1985; Núñez y Dillehay 1979).

⁵ Únicamente 46 tabletas de esta localidad presentan afinidades estilísticas e iconográficas con Tiwanaku (Torres 1987), pero eso no disminuye el hecho de que el hallazgo de este tipo de

artefactos en San Pedro de Atacama en tiempos de Tiwanaku, ha sido infinitamente más frecuente que en la región circuntitikaica. Por lo demás, y el recuento de Torres han quedado fuera 114 tabletas que carecen de decoración, pero la forma de muchas de las cuales es similar a las otras 46 y, por cierto, a las encontradas en el propio altiplano. Así, la cantidad de tabletas de San Pedro de Atacama imputables a una relación con Tiwanaku podría ser harto mayor de lo que esa cifra indica.

⁶ Ponce (1969: 58) dice que "en una tumba hollada por campesinos de las inmediaciones y poco antes que comenzaran las excavaciones científicas formales [...] en Tiwanaku se recogió unos trozos de vaso de madera con decoración geométrica incisa".

⁷ Con estos antecedentes en mente, uno puede aceptar que objetos tan evidentemente textiles, como muchos de aquellos denominados "cetros", puedan aparecer como sostenidos en las manos sin doblarse. Queda a la especulación si estas representaciones de objetos en posiciones "insólitas" obedecen a una situación irreal que se buscó expresar como tal o se explican, más bien, por algún artefacto sólido del cual aquéllos colgaban. En este último caso, estamos pensando en los "cetros" de madera encontrados en el noroeste de Argentina, que tienen orificios para ese efecto (González 1983); también en las dos estatuas inkaicas que acompañaban a la del sol en el Cuzco, las que "...tenían cada una un asta en la mano, mayor que de alabarda, y en ellas engastadas unas hachas de oro a manera de porras, que estaban cubiertas con una funda como manga, que las tapaba todas y caía hasta abajo" (Cobo 1964 [1630]: 158).

⁸ La escena muestra a un indígena en cuclillas sosteniendo una tableta de forma ovoidal. El sujeto que inhala está enfrente de él, apoyado en el suelo en sus dos rodillas, una mano y un codo, aspirando por un tubo desde la tableta que sostiene su acompañante. Cerca de ellos hay dos objetos que, ostensiblemente, forman parte de la parafernalia inhalatoria: un tubo (?) y un cubilete de concha de caracol.

⁹ Tanto en un video de Downey (1977) sobre los yanomami, como en la descripción que Reichel-Dolmatoff (1978: 154 y 160) hace sobre la ceremonia del *yajé* entre los barasana, el chamán en trance por el consumo de alucinógenos porta varas, sonajeros u otros objetos en las manos.

¹⁰ En Mariscotti (1978: 59-65) hay un útil resumen sobre el culto de ciertas piedras y peñascos sagrados entre los pueblos andinos. Particularmente sugerentes son las referencias a Avila sobre "la conversión en piedra de las deidades o antecesores deificados, que se veneraban como señores de ciertos manantiales y lagunas y como fundadores de las obras de canalización, y describen las prácticas cúllicas que, en ocasión de la limpieza de acequia, se realizaban junto a los monolitos en cuestión" (Mariscotti 1978: 64). Cobo (1964 [1630]: 162), por su parte, consigna lo siguiente: "Usaban en vida todos los reyes y señores de la casta de los Incas hacer cada uno su estatua que representase su misma persona, y con cierta solemnidad y ceremonia la tomaba por hermano, llamándola *guauque*, que significa eso". Cobo sigue diciendo que hacían estas estatuas de tamaño variable y de diversos materiales, entre ellos la piedra, y opina que esta antigua costumbre venía de tiempos inmemoriales, agregando que, aunque en un principio era propia sólo de reyes y señores, con el tiempo se extendió a cualquier "hombre principal". Obviamente, no es posible afirmar que lo mencionado en estas citas se

aplique en forma exacta a los monolitos de Tiwanaku, pero de ellas fluye ostensible la importancia de este género de monumentos en el mundo andino y, por extensión, de los objetos que puedan llevar en las manos.

REFERENCIAS

- BENNETT, W. C.
1946 "The archaeology of the Central Andes". *Handbook of South American Indians*, Julian H. Steward (Ed.), vol. II: 599-618, Washington, D.C.
1956 *Excavaciones en Tiahuanaco* (edición original en inglés de 1934), Biblioteca Pacea-Alcaldía Municipal, La Paz.
- BERENGUER, J.
1981 "En torno a los motivos biomorfos de la Puerta del Sol". *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural* 38: 167-181, Santiago.
1985 "Evidencias de inhalación de alucinógenos en esculturas Tiwanaku". *Chungará* 14: 61-69, Arica.
- BERENGUER, J.; A. DEZA, A. ROMÁN y A. LLAGOSTERA
1986 "La secuencia de Myriam Tarragó para San Pedro de Atacama: un test por termoluminiscencia". *Revista Chilena de Antropología* 5: 17-54, Santiago.
- BERENGUER, J. y P. DAUENBERG
Ms. "El Norte Grande en la órbita de Tiwanaku". *Culturas de Chile*, Jorge Hidalgo et al. (Eds.), Editorial Andrés Bello, Santiago (en prensa).
- BOERO, H.
1980 *Descubriendo Tiwanaku*, Editorial Los Amigos del Libro, La Paz y Cochabamba.
- BOMAN, E.
1908 *Antiquités de la région Andine de la République Argentine et du Désert d'Atacama*, 2 vols., Imprimerie Nationale, Librairie H. le Soudier, Paris.
- BROWMAN, D. L.
1978 "Toward the Development of the Tiahuanaco (Tiwanaku) State". *Advances in Andean Archaeology*, David L. Browman (Ed.), pp. 327-349, Mouton Publisher, The Hague.
1980 "Tiwanaku expansion and Altiplano economic patterns". *Estudios Arqueológicos* 5: 107-120, Antofagasta.
1984 "Tiwanaku: Development of interzonal trade and economic expansion in the Altiplano". *Social and Economic Organization in the Prehispanic Andes*, David L. Browman et al. (Eds.), Proceedings 44 International Congress of Americanists, Manchester 1982, BAR International Series, 194.
- CANÉ, R.
1985 "Problemas arqueológicos e iconográficos: entosques nuevos". *Boletín de Lima* 37: 38-44, Lima.
1986 "Iconografía de Chavín: 'caimanes o cocodrilo' y sus raíces shamánicas". *Boletín de Lima* 45: 86-95, Lima.

- COBO, P. B.
1964 [1630] "Historia del Nuevo Mundo". *Biblioteca de Autores Españoles, Obras del P. Bernabé Cobo*, t. II, Madrid.
- CONKLIN, W. J.
1983 "Pucara and Tiahuanaco tapestry: Time and style in a sierra weaving tradition". *Nawpa Pacha* 21: 1-44, Berkeley.
1986 "The Mythic Geometry of the ancient Southern Sierra". *The Junius B. Bird Conference on Andean Textiles*, A Pollard Rowe (Ed.), pp. 123-135, The Textile Museum, Washington, D.C. (1984).
- CORDY-COLLINS, A.
1977 "Chavín Art.: Its Shamanic/Hallucinogenic Origins". *Pre-Columbian Art History, Selected Readings*, A. Cordy-Collins y J. Stern (Eds.), pp. 353-362, A Peek Publication, Palo Alto.
1980 "An artistic record of the Chavín hallucinatory experience". *The Masterkey for Indian Lore and History* 54 (3): 84-93, Los Angeles.
- DE RIVERO, M. E.
1857 *Col. de Memorias Científicas*, vol. I.
- DE SMET, P. A. G. M.
1985 *Ritual enemies and snuff in the Americas*, Latin America Studies 33, Amsterdam.
- DONNAN, CH. B.
1978 *Moche Art of Peru*, Museum of Cultural History, University of California, Los Angeles.
- DOWNY, J.
1977 *Yanomami: Healing real time*, Videocassette Crolyn KCA-30, U-MATIC, en depósito en el Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
- FOCACCI, G.
1961 "Keros de madera en las culturas indígenas de Arica". *Boletín del Museo Regional de Arica* 5: 5-6 y 19-27, Arica.
- FURST, P. T.
1968 "The Olmec Were-Jaguar Motif in the Light of Ethnographic Reality". *Dumbarton Oaks Conference on the Olmec* (1967), E. P. Benson (Ed.), pp. 143-178, Washington, D. C.
- GONZÁLEZ, A. R.
1974 *Arte, estructura y arqueología*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires.
1980 "Nota sobre religión y culto en el noroeste argentino prehispánico". *Baessler-Archiv* 31: 219-282, Berlín.
- GUAMAN POMA DE AYALA, F.
1980 [1613] *El Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*, Edición a cargo de J. V. Murra y R. Adorno, Siglo Veintiuno, México, D.F.
- ISEBELL, W. H. Y A. G. COOK
1987 "Ideological Origins of an Andean Conquest State". *Archaeology* 40 (4): 26-33.
- KAUFFMANN-DOIG, F.
1983 *Manual de arqueología peruana*, 8ª edición, Ediciones Peisa, Lima.
- KOLATA, A. L.
1982 "'Tiwanaqu: Portrait of an Andean Civilization'". *Field Museum of Natural History Bulletin* 53 (8): 13-28.
1986 "'The Agricultural Foundations of the Tiwanaku State: A View from the Hearthland'. *American Antiquity* 51 (4): 748-762.
- LATCHAM, R. E.
1938 *Arqueología de la región atacameña*, Prensas de la Universidad de Chile, Santiago.
- LE PAIGE, G.
1964 "'El Prececerámico en la cordillera atacameña y los cementerios del período Agroalfarero de San Pedro de Atacama". *Anales de la Universidad del Norte* 3, Antofagasta.
1965 "'San Pedro de Atacama y su zona (14 temas)'. *Anales de la Universidad del Norte* 4, Antofagasta.
1973 "'Tres cementerios indígenas en San Pedro de Atacama y Toconao". *Actas del VI Congreso de Arqueología Chilena*, octubre de 1971, pp. 163-187, Universidad de Chile, Santiago.
- LLAGOSTERA, A. Y M. A. COSTA
1984 *Museo Arqueológico R. P. Gustavo Le Paige*, San Pedro de Atacama, Depto. de Extensión Cultural del Ministerio de Educación, Santiago.
- MARISCOTTI, A. M.
1978 "'Pachamama Santa Tierra". *Indiana*, Suplemento 8, Gebr. Mann Verlag, Berlin.
- MONHEIN, F.
1956 "'Beiträge zur Klimatologie und Hydrologie des Titicacabecknes". *Heidelberger Geographische Arbeiten* 1.
- MOSTNY, G.
1956 "'Una tumba de Chiuchiu". *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural* 26: 1-55, Santiago.
- MUJICA, E.
1985 "'Altiplano-Coast Relationships in the South-Central Andes: From Indirect to Direct Complementarity". *Andean Ecology and Civilization*, Sh. Masuda, I. Shimada y C. Morris (Eds.), pp. 103-140, Tokio.
- MULVANY, E.
1984 "'Motivos fitomorfos de alucinógenos en Chavín". *Chungará* 12: 57-80, Arica.
- NÚÑEZ, L.
1963 a "'Problemas en torno a la tableta de rapé". *Anales de la Universidad del Norte* 2: 149-168, Antofagasta.
1963 b "'Los keros del norte de Chile". *Antropología* vol. I (2º semestre): 71-88, Santiago.
1964 "'Influencia de Tiahuanaco en la talla de madera". *Boletín de la Universidad de Chile* 50: 51-56, Santiago.
1965 "'Desarrollo cultural prehispánico en el norte de Chile". *Estudios Arqueológicos* 1: 37-115, Antofagasta.
- NÚÑEZ, L. Y T. DILLEHAY
1979 *Movilidad giratoria, armonía social y desarrollo*

- en los Andes Meridionales: patrones de tráfico e interacción económica*, Universidad del Norte, Antofagasta.
- OBLITAS, E.
1963 *Cultura callawayá*, La Paz.
- OYARZÚN, A.
1931 "Las tabletas y tubos para aspirar la paricá en Atacama". *Revista Chilena de Historia y Geografía* 72: 68-76, Santiago.
- PAUL, A. Y S. A. TURPIN
1986 "The Ecstatic Shaman theme of Paracas textiles". *Archaeology* 39 (5): 20-27.
- PONCE, C.
1981 a *Tiwanacu: espacio, tiempo y cultura*, Ed. Los Amigos del Libro (4ª ed., 1ª ed. 1972), La Paz y Cochabamba.
1981 b *El Templo Semisubterráneo de Tiwanaku*, Librería y Editorial Juventud (5ª ed., 1ª ed. 1963), La Paz.
- POSNANSKY, A.
1945 *Tiwanacu, la cuna del hombre americano*, vols. I-II, J. J. Agustin Publisher, New York.
1957 *Tiwanacu, la cuna del hombre americano*, vols. III-IV, Ministerio de Educación, La Paz.
- REICHEL-DOLMATOFF, G.
1978 *El chamán y el jaguar*, Siglo Veintiuno Editores, México, D. F.
- RIVERA, M.
1980 "Algunos fenómenos de complementariedad económica a través de los datos arqueológicos en el área Centro-Sur Andina: la fase Alto Ramírez reformulada". *Estudios Arqueológicos* (Número Especial): 71-103, Antofagasta.
- ROWE, J. H.
1977 "Form and Meaning in Chavín Art". *Pre-Columbian Art History. Selected Readings*, A. Cordy-Collins y J. Stern (Eds.), pp. 307-332, A Peek Publication, Palo Alto.
- RYDÉN, S.
1944 *Contributions to the Archaeology of the Rio Loa Region*, Elanders Bocktryckeri Aktiebolag, Göteborg.
- SCHULTES, R. E.
1972 "An Overview of Hallucinogens in the Western Hemisphere". *Flesh of the Gods*, P. T. Furst (Ed.), pp. 3-54, Nueva York y Washington.
- SCHULTES, R. E. Y A. HOFFMAN
1980 *The Botany and Chemistry of Hallucinogens*, Charles C. Thomas Publisher, Springfield, Illinois.
- SEITZ, G. J.
1967 "Epéna, the Intoxicating Snuff Powder of the Waika Indians and the Tucano Medicine Man, Agostino". *Ethnopharmacologic Search for Psychoactive Drugs*, D. H. Efron, B. Holmstedt y N. S. Kline (Eds.), pp. 315-338, California.
- SHARON, D.
1980 *El Chamán de los Cuatro Vientos*, Siglo Veintiuno Editores, México, D.F.
- TORRES, C. M.
1981 "Evidence for snuffing in the Prehispanic stone Sculpture of San Agustín, Colombia". *Journal of Psychoactive Drugs* 13 (1): 53-60.
1984 "Tabletas para alucinógenos de San Pedro de Atacama: estilo e iconografía". *Tesoros de San Pedro de Atacama*, pp. 23-36, coedición Museo Chileno de Arte Precolombino & Banco O'Higgins, Santiago.
1986 "Tabletas para alucinógenos en Sudamérica: tipología, distribución y rutas de difusión". *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 1: 37-53, Santiago.
1987 "The iconography of the Prehispanic snuff trays from San Pedro de Atacama, Northern Chile". *Andean Past*, Ithaca (en prensa).
- UHLE, F. M.
1912 "Las relaciones prehistóricas entre el Perú y la Argentina". *XVII Congreso Internacional de Americanistas* (1910), pp. 509-540, Buenos Aires.
1913 "Tabletas de madera de Chiu-chiu". *Revista Chilena de Historia y Geografía*, t. III (4º trimestre), N° 20: 454-458, Santiago.
1915 "Las tabletas y tubos de rapé en Chile". *Revista Chilena de Historia y Geografía*, t. XVI (4º trimestre), N° 20: 114-136, Santiago.
- VON REIS ALTSCHUL, S.
1967 "Wilca and its Use". *Ethnopharmacologic Search for Psychoactive Drugs*, D. H. Efron, B. Holmstedt y N. S. Kline (Eds.), pp. 307-314, California.
- WASSEN, S. H.
1965 "The use of some specific kinds of South American Indians snuff and related paraphernalia". *Etnologiska Studier* 28: 1-116, Göteborg.
1967 "Anthropological survey of the use of South American snuff". *Ethnopharmacologic Search for Psychoactive Drugs*, D. H. Efron, B. Holmstedt y N. S. Kline (Eds.), pp. 233-289, Washington, D. C.
1972 "A Medicine-man's implements and plants in a Tiwanacoid tomb in Highland Bolivia". *Etnologiska Studier* 32: 8-114, Göteborg.
1985 "Convergent approaches to the analysis of hallucinogenic snuff trays". *Annals of Göteborgs Etnografiska Museum*, Arstryck 1983/84, Borgströms Motala.
- WINTERHALDER, B. P. Y R. B. THOMAS
1978 "Geocology of Southern Highland Peru. A Human Adaptation Perspective". *Occasional Paper* 27, Institute of Arctic and Alpine Research University of Colorado, Colorado.

FLAUTAS ARQUEOLOGICAS DEL EXTREMO SUR ANDINO

José Pérez de Arce A.

INTRODUCCION

El área extremo sur andina, tal como es definida por Lumbreras (1981: 42), comprende el sur de Chile desde la región del Maule hasta el golfo de Reloncaví y la vertiente oriental de los Andes adyacente, que corresponde al territorio argentino. El límite norte, difícil de precisar a causa de la interrelación cultural que ha existido en esa zona en el pasado, se ubica para los efectos de este trabajo en el sector de Angostura, al sur de Santiago. Esto obedece a la clara diferencia en el material organológico que se encuentra a ambos lados de dicho límite.

Este artículo forma parte de un proyecto de estudio del material organológico precolombino del área, y se complementa con una revisión del problema de cronología (Pérez de Arce 1986) y con el análisis de otros instrumentos musicales cuyo origen prehispánico en el área es más o menos evidente, incluyendo datos sobre uso y función, los que serán publicados posteriormente.

Para este artículo hemos utilizado el término "arqueológicos" en vez de precolombinos para referirnos a todos los instrumentos confeccionados en materiales no perecibles (piedra y cerámica), los que en su gran mayoría han sido el resultado de hallazgos fortuitos. La falta de referencias cronológicas o culturales hace imposible diferenciar cuáles de ellos son pre o posthispánicos, y aun cuando creemos que algunos pueden haber sido confeccionados en tiempos posthispánicos, son el fruto de una tradición de origen anterior.

La muestra que sirvió de base para este artículo, cuyo catálogo se incluye al final, está compuesta por 144 instrumentos, que comprenden tanto los que han sido publicados por otros autores como los que son descritos por primera vez. Todos ellos corresponden a tipos de flautas emparentados organológicamente, contruidos en piedra y algunos en cerámica. El orden seguido para describirlos en el catálogo obedece a las características organológicas, vale decir, de construcción interna del tubo, embocadura, agujeros de digitación y posibilidades sonoras. Las características externas, tales como forma y ornamentación, no son relevantes para este propósito. La carencia de uniformidad que se detecta en la construcción de estos objetos hace de cada uno de ellos un ejemplar único y esto obligó a realizar una descripción individual de cada ejemplar.

Hasta el momento no se ha publicado una revisión más o menos completa de este material. En su trabajo acerca de los instrumentos musicales precolombinos de Chile, Grebe (1974) toca este tema e ilustra algunos ejemplares, pero dado el carácter del mismo, sólo presenta un panorama muy general sobre los instrumentos que nos interesan. Hay autores que han incluido la descripción de algunos instrumentos en artículos de mayor envergadura. Cabe destacar entre ellos a Joseph (1930), quien presenta una colección de instrumentos hallada en Paicaví, en las cercanías de Concepción; Mena (1974), quien en su estudio sobre organología prehispánica describe algunos instrumentos del área que nos inte-

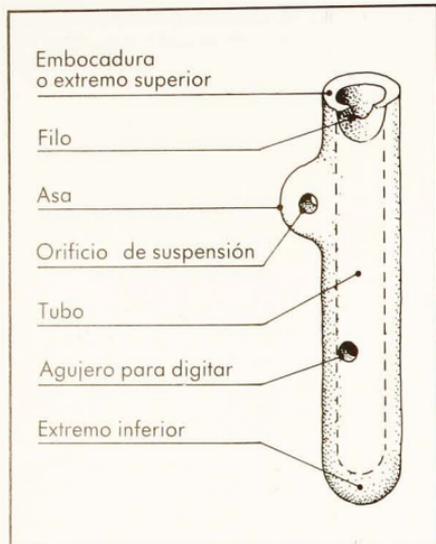


Figura 1. Nomenclatura utilizada para denominar las diferentes partes de las flautas de piedra.

resa; Pérez de Arce (1982), Philippi (1903) y muchos otros autores que describen algún instrumento en el curso de sus trabajos.

La amplitud de la muestra que presentamos en el catálogo permite hacer ciertos alcances de carácter general, los que hemos agrupado en tres grandes temas: el primero es el material y la técnica de construcción; el segundo es el tañido, es decir, la facilidad y peculiar forma de producir sonido de los instrumentos, y el tercero es acerca de las características del sonido emitido, esto es, afinación y timbre.

MATERIAL Y TÉCNICA DE CONSTRUCCIÓN

Todos los ejemplares estudiados, salvo escasas excepciones, están confeccionados en piedra. Generalmente se trata de un tipo de piedra blanda, fácil de trabajar, cuyo color va desde el blanco hasta diversos tonos de verde, amarillo y gris. Los ejemplares más hermosos y de confección más cuidada coinciden con la utilización de un tipo de piedra

verde de hermoso aspecto y susceptible de un acabado muy prolijo, y comúnmente poseen una o más perforaciones para ser colgados. La elección del material, en especial este de color verde, está probablemente relacionada con algunas propiedades mágicas o sagradas atribuidas por los mapuches a cierto tipo de piedras (Guevara 1916: 177; 1899 a: 300, 301; González 1982: 20, 21). Entre éstas destacan las *llancas*, de color verdoso, que eran utilizadas colgadas al cuello y tenidas en gran aprecio. González de Nájera (1971: 47) dice que "estas... son las piedras preciosas y el oro de los indios, y entre ellos tiene el primer lugar como entre nosotros el diamante". Esto permitiría explicar la elección de este material, existiendo muchos otros que ofrecen indudables facilidades para la construcción de los mismos instrumentos, como son la caña, la madera, la cerámica, etcétera (fig. 1).

Otro aspecto que podría estar indicando el alto valor concedido al material es la reutilización de instrumentos dañados o rotos. Llama la atención la gran cantidad de artefactos que presentan esta característica: las flautas de pan con un tubo roto han sido trabajadas de modo de eliminarlo y seguir utilizando el instrumento con menos tubos; las flautas cerradas que se rompen en el extremo distal continúan usándose como flautas abiertas. Todo esto indica claramente que hay una intención de conservar el objeto a pesar de que sus cualidades musicales han sido alteradas. Este comportamiento es distinto al que encontramos en áreas andinas de más al norte: cuando se produce la rotura de un tubo en una flauta de pan se desecha el instrumento o se repara de tal forma de contar con los mismos sonidos del instrumento original. Si en el área extremo sur andina la variación de carácter musical no alteró aparentemente el valor concedido al artefacto, puede deberse a que éste está dado principalmente por el material en que fue confeccionado.

Todos los ejemplares estudiados corresponden a flautas que constan de uno o más tubos sonoros que no son sino otras tantas perforaciones más o menos cilíndricas realizadas en el bloque de piedra.

Algunos ejemplares inacabados nos permiten suponer el método utilizado en su confección (cf. B 26 y B 27); se realizaba primeramente la forma externa, incluyendo la perforación de las asas y el pulido final, para luego perforar el tubo, el que falta en los ejemplares mencionados.

El tubo era taladrado con ayuda de un punzón. Joseph (1930: 34, 35) describe un par de estos artefactos hallados por él en las dunas de Paicaví, sitio abundante en flautas líticas. Uno de ellos es de hueso y el otro de piedra (sílex xiloideo), ambos con un diámetro de 0,6 cm y un largo respectivo de 8 y 7 cm. Un extremo está adaptado para poder taladrar con movimiento rotatorio produciendo perforaciones profundas y de pequeño diámetro; en cambio, el otro permite ser usado a modo de formón para excavar, o bien de cucharita para retirar el polvillo. Esta conformación se presta admirablemente para realizar la perforación de los tubos de diámetro discontinuo que describiremos más adelante. El nombre del punzón de hueso, *pin-cuhue*, está relacionado con los nombres de flautas que aparecen descritos a partir del siglo XVI: *pin-cullhue*, *pivullhue*, *pinullo* y otros semejantes (Valdivia 1887: s/n.; Febrés 1764: 350, 595, 598; Havestadt 1883: 512, 747, 749).¹

En varios tipos de flautas aparece una forma especial de tubo que hemos llamado de diámetro discontinuo en razón de que está compuesto de dos secciones de diámetro diferente: una distal, de diámetro pequeño y hecha con un taladro rotatorio circular, y una proximal, de diámetro mayor, hecha con excavaciones longitudinales.

La técnica descrita, de perforar el tubo luego de finalizada la forma externa, explica la existencia de errores de construcción en que el extremo inferior del tubo se abre al exterior. De hecho, a pesar de existir gran número de ejemplares que presentan el tubo abierto, muy pocos presentan signos inequívocos de haber sido contruidos intencionalmente de esa forma: de catorce instrumentos descritos en el catálogo como de tubo abierto, sólo seis de ellos (A 1, A 2, A 10, A 12, A 13, D 1) fueron confeccionados originalmente como tales. En estos casos el método de construcción empleado parece ser, en todos ellos, la perforación simultánea del tubo a partir de los dos extremos del instrumento para encontrarse en el interior, técnica que hallamos con frecuencia en los ejemplares de la región de los valles transversales. Los otros casos obedecen a abertura accidental del taladro durante la perforación o bien a rotura del tubo. En ambos casos existen algunos ejemplares que presentan los bordes de la abertura distal pulida, lo que indica una intención de continuar utilizando el instrumento en ese es-

tado. Lo que resulta imposible es determinar si se ha usado algún tipo de sustancia para cerrar este extremo. De hecho los mapuches conocían el *upe* (brea, resina, goma-pe; Valdivia 1887: s/n.), y una de las flautas estudiadas (E 29) posee restos de una sustancia que selló el tubo abierto. Es posible que algunos ejemplares tuvieran los tubos cerrados de esta forma y en otros permanecieran abiertos, tal como sucede en la región de los valles transversales; donde hallamos instrumentos esmeradamente reparados con madera, resinas y metal, mientras otros presentan repasadas las aberturas accidentales y nuevos agujeros en los tubos restantes.²

La existencia de agujeros de digitación también parece ser una excepción para las flautas de esta área. De un total de veintiocho ejemplares descritos con esta característica en el catálogo, doce de ellos pertenecen al grupo descrito como "flautas antropomorfas" (C 1 a C 12) y apenas siete a flautas cerradas (C 13 a C 20), destacándose sólo un ejemplar de carácter absolutamente excepcional, provisto de tres agujeros (C 21). En general, todos los instrumentos parecen haber sido concebidos para ser utilizados colgando al cuello, como lo describe González de Nájera (1971) o como se continúan utilizando hasta el presente (González 1982: 23; Hilguer 1966: 25). Los métodos más usuales son la perforación de dos agujeros laterales, que a veces se practican en asas que sobresalen de los lados del cuerpo del instrumento, o bien una perforación ubicada en la base, o, en los ejemplares carentes de perforaciones, el cordón era probablemente amarrado al cuerpo del instrumento.

El exterior presenta formas irregulares o más o menos rectangulares, en algunos casos con el extremo inferior redondeado.

SONIDO

Tañido y posibilidades sonoras

Todas las flautas estudiadas en este artículo pertenecen al tipo sin aeroducto, es decir, el sonido se produce al acomodar los labios en el borde de la embocadura y dirigir el soplo hacia el borde opuesto, que hace las veces de filo. En realidad, ninguno de estos instrumentos posee un filo especialmente trabajado. En algunos se encuentra un

pequeño desgaste para adelgazar la pared superior del tubo, pero en muchos casos el filo está constituido tan sólo por la superficie plana del extremo proximal. Esta característica exige cierta habilidad por parte del músico, al mismo tiempo que permite variar en forma significativa la afinación, el timbre y el volumen del sonido.

En las flautas abiertas (A 1 a A 13) es posible obtener dos sonidos, uno con el tubo abierto y otro con el tubo cerrado. Suponiendo que ningún ejemplar haya tenido tapón inferior, en cuyo caso se comportaría como tubo cerrado, es posible obtener el extremo inferior con un dedo, especialmente en aquellos ejemplares que tienen el agujero terminal situado a un costado del instrumento, o bien con la palma de la mano en los otros. Los sonidos conseguidos con el tubo cerrado son más fáciles de obtener, poseen mayor potencia y nitidez. En algunos casos es imposible producir sonidos nítidos con el tubo abierto.

En las flautas cerradas (B 1 a B 51) se obtiene normalmente un solo sonido. Algunos instrumentos permiten un segundo sonido (tercer armónico) con facilidad, en especial aquellos que poseen el tubo de diámetro discontinuo. Los mapuches actualmente aseguran que este tipo de tubo permite dar dos sonidos, y en algunos casos se perciben dos sonidos simultáneamente en intervalo impreciso. En la actualidad, los mapuches al tocar las *pifilcas* de madera, que organológicamente son similares a éstas, utilizan con frecuencia un par de sonoridades provenientes de dos grupos de tañedores que se alternan, creándose con ellas una heterofonía. Otro recurso que se utiliza es que los tañedores soplan con distinta intensidad el mismo instrumento, obteniendo el tercer armónico, o bien sujetan dos instrumentos diferentes, soplándolos alternadamente (Robles 1911: 562; Isamitt 1937: 59, 60; González 1982: 39, 40).

Las flautas antropomorfas (C 1 a C 12) (fig. 2) han dado lugar a una disparidad de opiniones respecto a su uso, ya que la forma y posición del tubo y del agujero de digitación recuerdan el hornillo y conducto de aspiración de las pipas mapuches. Algunos autores (Bullock 1944: 150 a 152; Ortiz 1968: lám. VII) han coincidido en interpretarlas como pipas; en cambio, otros (Joseph 1930: 65, 66; Grebe 1974: 39, 40; Pérez de Arce 1982: N° 38) se inclinan a interpretarlas como instrumentos musicales. En mi opi-

nión, la segunda versión se ve favorecida por varios factores. En primer lugar, en la mayoría de los ejemplares el tubo es proporcionalmente más largo y profundo que el hornillo de las pipas y ninguno de ellos presenta rasgos de hollín, como ocurre con frecuencia en éstas. En segundo lugar, el agujero de digitación es muy poco apropiado para ser ocupado como tubo de aspiración. Es sumamente difícil aplicar los labios directamente en él para aspirar y, por otra parte, la estrechez del conducto impide introducir la caña u otro objeto que haga las veces de boquilla. Además, en ocasiones este agujero no conecta con la base del tubo, sino un poco más arriba, lo que no ocurre jamás en las pipas, ya que de este modo la combustión no alcanzaría hasta la base del hornillo.

No se debe descartar la posibilidad de que algunos de estos ejemplares hubiesen servido para un uso no musical. Llama la atención encontrar entre ellos ciertos rasgos que no aparecen o son escasos en los otros tipos de flautas estudiadas: la existencia de un agujero de digitación, la existencia de un ejemplar confeccionado en cerámica (C 12) y, finalmente, la dificultad que presentan algunos de ellos para ser tañidos. Dos de los ejemplares menos aptos para el uso musical provienen de Vichuquén (C 6) y de Malloa (C 11), en las cercanías de Rancagua, es decir, en el extremo norte del área en estudio, lo cual podría interpretarse como un origen foráneo para esta forma, a la que correspondería un uso diferente al musical, el que con el tiempo habría sido incorporado a la organología local al difundirse su uso hacia el sur. Desgraciadamente la falta casi absoluta de datos de origen geográfico de los objetos estudiados impide profundizar en forma más detenida este tema.

En todo caso, existe un factor que ha sido determinante para identificar estos objetos como instrumentos musicales, y es la existencia de las flautas bitonales (C 13 a 21) (fig. 3). Organológicamente, esto es, en cuanto a la estructura del tubo y agujero de digitación, son similares a las flautas antropomorfas, mientras su forma externa los emparenta con las flautas cerradas (B 1 a 51). Por este hecho, y a falta de antecedentes que aclaren las dudas más arriba mencionadas, hemos optado por incluir todos los objetos que respondan a la tipología que hemos definido como flautas antropomorfas.

El agujero de digitación permite producir dos sonidos. En las flautas antropomorfas (C 1 a 12) tal

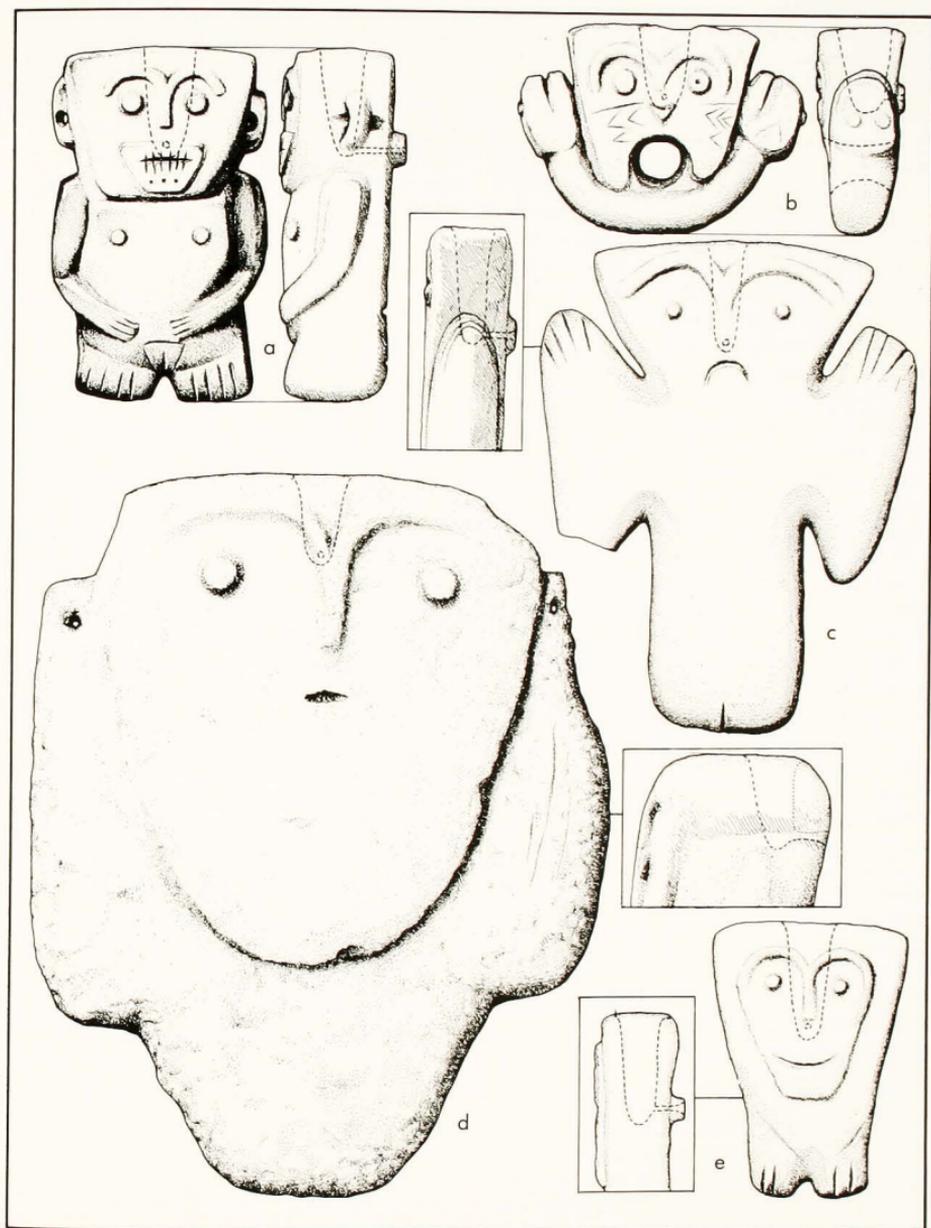


Figura 2. Flautas (pitos) longitudinales, aisladas, cerradas, con agujeros: a) Cat. C 2 – MCHAP: 216 MAP. 1; b) Cat. C 1 – CP: 3; c) Cat. C 5 – MHN: 729 (11697); d) Cat. C 6 – MHN: 34 (11699); e) Cat. C 3 – CP: 2.

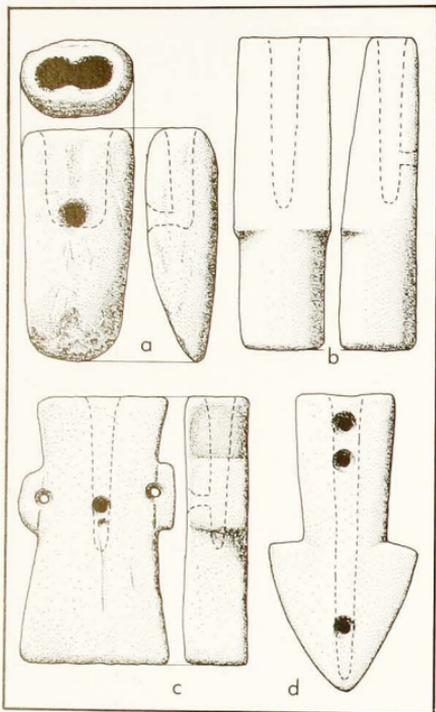


Figura 3. Flautas (pitos) longitudinales, aisladas, cerradas, con agujeros: a) Cat. C 14 - CUCO: 6.III.A.2; b) Cat. C 15 - MMJAR: II.13.71; c) Cat. C 17 - CUCO: s/n.; d) Cat. C 20 (Basado en Joseph 1930: fig. 38).

variación es pequeña (alrededor de una tercera), siendo en las flautas bitonales (C 13 a 21) más pronunciada.

El cambio de digitación (agujero abierto-agujero cerrado) requiere una modificación en la posición de la boca y fuerza del soplo, por lo cual no es posible efectuar cambios rápidos ni efectos tales como el trino.

Una de las flautas antropomorfas (C 9) posee un pequeño agujero enfrentando al agujero de digitación posterior común a todo este grupo. Este segundo agujero puede interpretarse como apto para digitar también, aun cuando la alteración musical es muy leve. Es posible que sólo obedezca al propósito de facilitar la perforación del agujero posterior, o bien con otra intención que se nos escapa. Este

mismo ejemplar posee cuatro perforaciones poco profundas colocadas simétricamente a ambos lados de la embocadura, en el extremo proximal. Grebe (1974: 34, 40) sostiene que se trataría de una flauta de pan inconclusa, opinión que no compartimos, ya que tanto el detallado y minucioso acabado externo, así como la lustrosidad que presenta su superficie, hablan a favor de un objeto que estuvo largo tiempo en uso, y que se encontraba perfectamente terminado. Las perforaciones son demasiado poco profundas y cónicas para que sea posible emitir sonidos definidos en ellos. Si bien no podemos descartar la posibilidad de que fuesen utilizados para tañer con el sistema de "chifle" que describiremos más adelante, también pueden obedecer a un principio puramente ornamental. De hecho el uso de pequeños agujeros taladrados es utilizado junto con las rayas incisas en la decoración de varios ejemplares (B 2, E 5, E 8).

Un ejemplar (C 20) con tres agujeros de digitación descrito por Joseph (1930: fig. 38) permite obtener cuatro sonidos.

Amberga (1921: 100) describe en detalle la forma de tocar la flauta de pan: "Algunos viejos araucanos pudieron explicarme cómo se tocaba esta flauta. Yo les tomé tono por tono para formar melodía; pero les pareció cosa ridícula, así no se toca, me dijeron. Comenzaron ellos a mostrarme la manera de tocarla, moviéndola rápidamente de arriba abajo. Pero ellos mismos confesaron que el artista que solía tocarla en tiempos antiguos debió disponer de pulmones superiores a los modernos para aguantar este modo de tocar". Esta cita tiene varios puntos interesantes. En primer lugar, señala la diferencia entre el sistema de ejecución conocido por Amberga y el propio de los mapuches. Estos no tocan "melodías", les parecen cosa ridícula. En cambio, mueven el instrumento rápidamente de arriba abajo (puede entenderse de derecha a izquierda), con lo cual se ha de producir un efecto poco definido en cuanto a la afinación. Durante el curso de la investigación experimenté con varios de los instrumentos esta especial técnica de ejecución. Existe un tipo de flautas que parece adaptarse especialmente a esta forma de tañer: se trata de ejemplares en los cuales el orden de los tubos es aparentemente irregular, sin ajustarse a ningún patrón definido. Esta característica sólo la hallamos en la área extremo sur andina, y los ejemplares que la

presentan tienen, por lo general, otros rasgos propios del área, tales como los tubos cortos y cónicos que emiten sonidos agudos y constreñidos a un rango más o menos reducido, por lo que resultan especialmente aptos para esta técnica de emisión, ya que responden fácilmente al pasar frente a la boca. El resultado es un sonido muy especial, poco definido en cuanto a su afinación y con mucho "aire", como soplado, cuyo efecto es más rítmico que melódico. Es posible alterarlo modificando la posición del instrumento y de la boca, la forma del sople así como el ritmo y rapidez del movimiento, y en manos de un ejecutante experto puede llegar a producir interesantes resultados.

Es muy probable que la voz "chifle" que han utilizado varios autores al mencionar este instrumento se refiere a este especial sonido. De Augusta (1966: 180) refiere que los mapuches producen un "chifle" pasando (los agujeros) delante de la boca. Asimismo, Valdivia (1887: s/n.) y Febrés (1764: 597) utilizan este término al referirse al *pituchahue*. El primero dice que es un "chifle con que chiflan", mientras el segundo lo define como "una tablita con muchos agujeros con que chiflan en sus bebidas", y ambos precisan que *pitucan* es "chiflar".

Esta aparente irregularidad en el ordenamiento de los tubos se explica entonces por una búsqueda de un "chifle" particular, ya que el efecto obtenido depende de la secuencia en el largo de los tubos. Una confirmación de que tales ordenamientos responden a una intención precisa lo da el hecho de existir, al menos en dos casos, un par de ejemplares en que se repite idéntica disposición, ordenamiento y tamaño de los tubos. El primer caso lo constituyen dos ejemplares de cinco tubos provenientes de Nueva Imperial y Toltén y descritos por Joseph (1930: fig. 39, cf. E 47) y Amberga (1921: 100, cf. E 50), respectivamente. La identidad entre ambas descripciones es tal que parecen referirse al mismo instrumento, salvo por un detalle: el ejemplar descrito por Amberga posee ambas orejas rotas, y el descrito por Joseph diez años más tarde las posee enteras y fue encontrado en un lugar diferente, aunque en la misma zona de Temuco.

El otro caso se refiere a dos ejemplares de siete tubos, el primero proveniente de Lanahue y examinado por el autor (E 35), y el segundo proveniente de Pocuno y descrito por Joseph (1930: fig. 36).

También aquí la identidad entre ambos ejemplares es sorprendente y su calidad de instrumentos diferentes sólo fue posible confirmarla gracias a una nota que al respecto me enviara el señor Héctor Zumaeta, director del Museo de Cañete, informándome acerca del origen del hallazgo del ejemplar de Lanahue, su paso por una colección privada y su posterior depositación en el Museo, todos datos diferentes al ejemplar descrito por Joseph.

Estos pares de instrumentos similares indican claramente que, al menos en algunos casos, se tuvo la intención concreta de reproducir el mismo "chifle" en más de un ejemplar. La cercanía geográfica de los pares de objetos señalados puede indicar que este "chifle" particular era característico de un individuo o de un grupo social.

Un caso distinto de relación entre dos instrumentos lo constituye un ejemplar, único en su especie, que consta de dos series de tubos perforados en las caras opuestas de un mismo bloque de piedra (E 40) (fig. 4). Para tañerlo se debe hacer uso de uno a la vez, siendo necesario invertir el instrumento para tañer el otro, lo cual imposibilita el uso de ambos simultáneamente. La forma y disposición de los tubos sugiere que fue usado con el sistema de ejecución descrito por Amberga. Tal vez el hecho de constar de dos instrumentos independientes unidos entre sí responde a la necesidad de que un mismo individuo tenga la posibilidad de utilizar dos "chifles" diferentes en cualquier momento.

Desgraciadamente es poco lo que se puede profundizar respecto a este sistema de ejecución, ya que en la actualidad está en desuso y la única descripción existente —la de Amberga en 1921— se refiere a una práctica antigua. El instrumento también se ha extinguido y los escasos ejemplares en que se ha documentado su uso musical, con posterioridad al relato de Amberga, se refieren a él como sustituto de otras tantas flautas cerradas tocadas alternadamente: cada tubo se toca por separado, como si se tratara de un instrumento independiente, tal como resulta de la descripción del tañido actual de las flautas cerradas (I.N.A. 1981: N° 111; González 1982: 20). De hecho existe en la actualidad un instrumento que ha nacido del uso simultáneo de dos flautas cerradas, y consta de un trozo de madera con dos tubos perforados uno junto al otro (Pérez de Arce 1986).

El tañido de las flautas globulares (F 1 a F 6) es

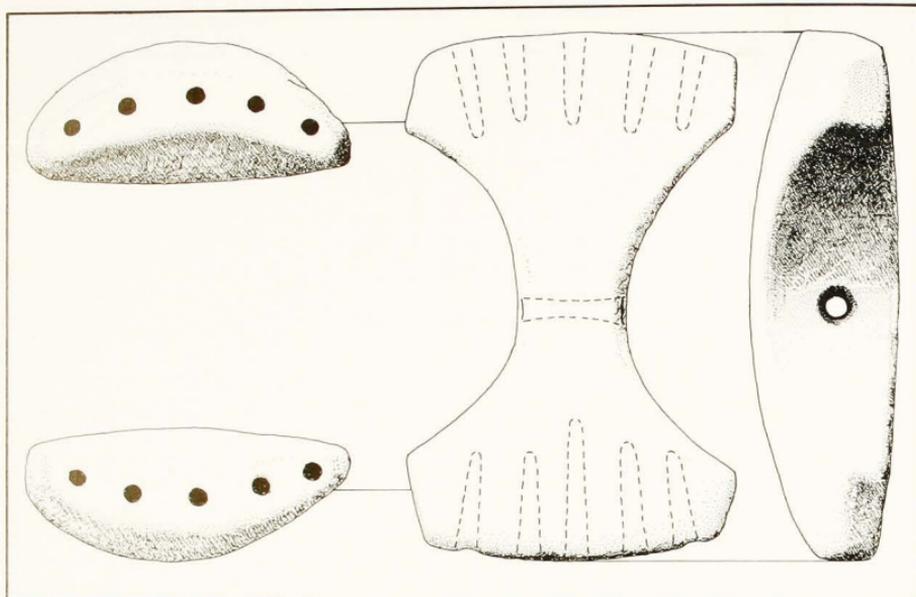


Figura 4. Flauta de pan cerrada doble, con diez tubos, Cat. E 40 - MHNCO: A.III.403.

fácil y la digitación es cómoda. Pueden ser digitadas con una o ambas manos y producen cuatro alturas de sonidos.

Afinación y timbre

Al intentar describir los sonidos que emiten estos instrumentos nos topamos con ciertas dificultades que es necesario aclarar.

Las posibilidades musicales que el investigador descubre en un instrumento no siempre son las mismas que utilizaba el indígena que lo construyó. Se puede apreciar esto en el uso de la flauta de pan. Nuestra experiencia, basada en el uso de tales instrumentos en el resto de América y del mundo, nos indica que es preciso obtener una escala de sonidos a partir de la serie de tubos del instrumento. El mapuche, sin embargo, utilizaba el efecto de "chifles", en que la afinación es mucho menos importante que el factor rítmico. Si no contáramos con la detallada descripción que Amberga (1921) hace de esta técnica, no podríamos conocerla y nuestra

propia descripción de los sonidos sería parcialmente errónea. Tal vez lo mismo sucede con otros instrumentos, sin que podamos saberlo. No obstante, el estudio de las afinaciones es útil, pues entrega datos de altura de cada instrumento, timbre y otras particularidades del sonido, todas las cuales permiten caracterizar las preferencias auditivas de una cultura.

Las flautas arqueológicas estudiadas están, en muchos casos, en malas condiciones y no es posible obtener sonidos de ellas. Las que emiten sonidos presentan muchas veces una gran variabilidad en sus afinaciones. Para ejemplificar este hecho basta observar los resultados de tres mediciones acústicas hechas a un mismo instrumento, la flauta de pan doble (E 40) (fig. 5). Joseph (1930: 64, 65), sin entregar mayores datos acerca del método utilizado para realizar la medición ni para su escritura, da la siguiente afinación: $Mi6 + 3/4$, $Mi6 + 3/4$, $Do6$, $Fa6 + 1/7$, $Mi6 + 1/4$ para la primera serie, y $Sol6 + 5/14$, $Fa6 + 3/7$, $Fa6 + 1/7$, $Mi6 + 1/4$, $Re6 + 7/8$ para la segunda. Ante la ausencia de antecedentes por parte de este autor, suponemos que las fracciones se refie-

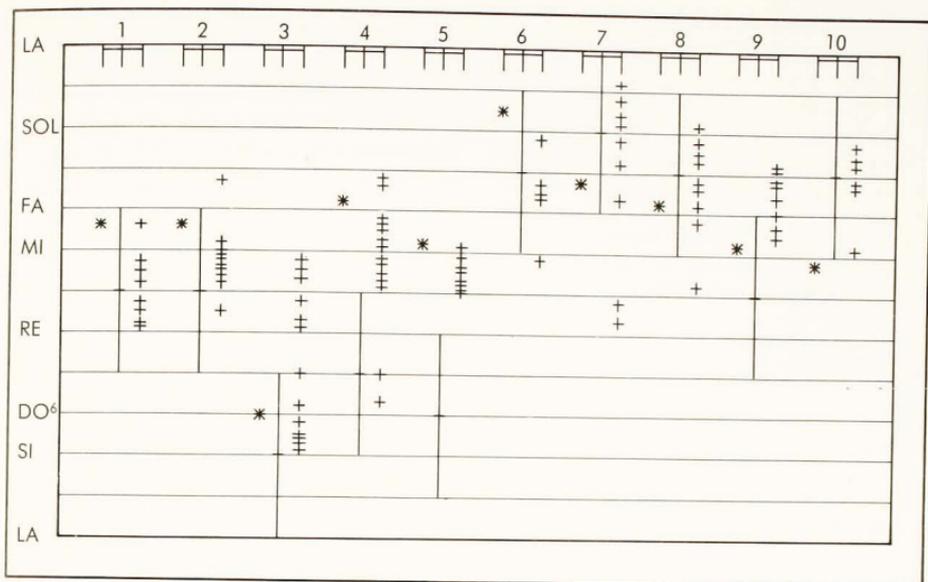


Figura 5. Comparación de tres anotaciones de la afinación de un instrumento (cat. E 40) realizada en tres circunstancias distintas. A la izquierda está la referencia a la escala temperada (La = 440) y arriba están numerados los tubos del instrumento, 10 en total. Para cada tubo se han indicado las tres mediciones: a la derecha (asteriscos), la realizada por Joseph (1930: fig. 40); al medio (línea con una pequeña cruz al centro), la realizada por el autor en 1982; a la izquierda (cruces pequeñas), la realizada por el autor en 1986 (ver texto). A falta de mayores indicaciones dadas por Joseph, se interpretó su sistema de notación como fracciones del intervalo existente entre una nota y la que le sigue hacia arriba, es decir, fracciones de semitono en algunos casos (entre si y do, entre mi y fa) y fracciones de tono en otros (entre el resto de las notas).

ren a la distancia entre la nota y la que le sigue en la escala. El examen que realicé en el Museo de Historia Natural de Concepción en 1982, utilizando como referencia un diapason acústico de lengüeta (cromático) "Kraat" (La = 440), dio los siguientes resultados: Re#6, Re#6, Si5, Do#6, Do6 para la primera serie, y Fa#6, Sol#6, Fa#6, Re#6, Fa#6 para la segunda, todos con un rango de variación de \pm un tono.

Posteriormente realicé en el Museo Chileno de Arte Precolombino, en Santiago, una nueva medición, esta vez utilizando un afinador electrónico "Korg Chromatic Tuner" (ajustado a La = 440) capaz de definir la altura de sonido con gran exactitud. La repetición sucesiva de ambas series dio resultados diferentes en cada ocasión (ver fig. 5). Esta variación tonal se debe a características de construcción de los tubos. En las flautas sin aeroducto que nos interesan, esta variación tonal se presenta más

marcada cuando el tubo tiene las siguientes características:

1. Tubo cerrado. En los tubos abiertos el efecto es menor.
2. Sin agujeros, o con éstos tapados. Al tener agujeros abiertos, el tubo se comporta como abierto.
3. Tubo de longitud pequeña (sonidos agudos).
4. Embocadura de diámetro ancho.

Además de la variación tonal, encontramos con frecuencia sonidos complejos en los cuales no es fácil distinguir la altura principal de otras que la acompañan. En ocasiones esto se produce porque suenan simultáneamente varios componentes armónicos. En los tubos discontinuos se superponen a veces otros sonidos que no corresponden con los armónicos, y en las flautas de pan es frecuente que el sonido de los tubos adyacentes interfiera con el que uno desea escuchar.³

En general, todas las flautas estudiadas tienden a dar sonidos agudos, sobre todo si las comparamos con las de otras zonas de América. Los escasos ejemplos que dan sonidos graves pueden interpretarse como el resultado de una influencia foránea. Este hecho está directamente relacionado con la forma y tamaño de los tubos: los tubos cortos y cónicos característicos de esta zona, dan sonidos agudos, mientras que aquellos largos y cilíndricos (generalmente de diámetro discontinuo) son propios de áreas más septentrionales.

DISCUSION Y CONCLUSIONES

Los antecedentes presentados permiten distinguir una tradición local que se diferencia notablemente de otras de áreas vecinas, la que ha influido y ha aceptado influencias sin perder algunas de sus particularidades más marcadas, cuales son el uso de un material específico en la construcción de los instrumentos, ciertas características formales distintivas y, por último, un uso musical propio. A continuación revisaremos estos tres puntos comparándolos con los antecedentes que poseemos de otras áreas de América.

En primer término, tenemos el uso de la piedra para confeccionar los instrumentos. La elección de este material aparece escasamente representada en otros lugares: si observamos en un mapa la distribución de instrumentos musicales confeccionados en este material, notaremos que hay una clara concentración en el área extremo sur andina, la que disminuye paulatinamente al alejarnos hacia el norte, concluyendo con algunos ejemplares aislados en el área centro-sur andina en la zona del desierto y de la puna norte.⁴ Hacia el sector de Patagonia la presencia es casi nula: tan sólo conozco un pito de piedra perteneciente a los tehuelches que se halla en el Museo Salesiano de Punta Arenas. En la pampa parecen no haber existido y en otros sectores del continente se encuentran escasamente algunos ejemplares aislados que no parecen formar parte de una tradición. Esta distribución espacial habla a favor del origen extremo sur andino de la tecnología de la piedra para confeccionar flautas.

Dentro de los aspectos formales podemos destacar como características generales la existencia de tubos cerrados de diámetro continuo, la ausencia de

agujeros de digitación, la forma externa semirrectangular con una perforación basal o dos laterales para su suspensión, o bien carencia de éstas.

El tubo cerrado fue relativamente escaso en América. Lo hallamos en el área centro-sur andina escasamente representado por pequeños ejemplares de cerámica carentes de agujeros de digitación (Izizkowitz 1935: 183; Bird 1962: fig. 49 c; Pérez de Arce 1982: N° 37), y también en los bailes religiosos que continúan realizándose en el área meridional andina, esta vez de caña y conocidos como "flautones de chino". Se desconocen ejemplares arqueológicos de este último tipo, pero sin duda son el resultado de una tradición precolombina. Un tercer ejemplo se halla en cierto tipo de flautas de hueso, utilizadas en tiempos precolombinos en una amplia zona que abarca desde el área extremo sur hasta la centro-sur andina y de las cuales se conocen sólo representaciones o descripciones de los primeros tiempos de contacto. Probablemente se trata de flautas de fondo cerrado, pero, curiosamente, en el área que nos ocupa parece haberse establecido una diferencia notable entre éstas y las flautas de piedra, como veremos más adelante al discutir la unidad de la muestra. La información que tenemos del resto del continente revela la existencia de ejemplares aislados confeccionados en materiales diversos.

La presencia del tubo discontinuo coincide con el área de dispersión del tubo cerrado y aparece también en ejemplares de cerámica en el área centro-sur andina y en los "flautones de chino" hechos de caña del área meridional andina. No es fácil descubrir a qué obedece esta forma. A simple vista, en los ejemplares de piedra el ensanchamiento proximal facilitaría la perforación de los tubos al permitir un acceso más holgado para taladrar el extremo distal, pero su existencia en otros materiales plantea otra posibilidad para explicar su origen: se trata del "flautón de chino", ya mencionado, el que está hecho con dos secciones de caña de distinto diámetro que encajan telescópicamente entre sí, permitiendo al músico ajustar el largo total del tubo hasta obtener la altura de sonido deseada. El resultado final, una vez fijas las dos secciones con cera y amarras, es parecido al tipo de tubo de diámetro discontinuo ya descrito. El traspaso de esta forma a los ejemplares de cerámica se explica gracias a la técnica empleada para fabricar estos instrumentos, que consistía en utilizar un "alma" de caña que luego desaparecía

durante la cocción.⁵ A su vez, los ejemplares de piedra serían el resultado del traspaso de esta forma a partir del original de caña o, lo que es más probable, a partir de las flautas de cerámica. Por último, no se debe descartar la posibilidad de un origen distinto, tal como sería la copia de la cavidad interna de las pipas de piedra rectas, en las que el hollow forma depósitos que adoptan una forma que se asemeja notablemente con la descrita (cf. Fernández 1980: fig. 7). Las relaciones entre pipas y flautas aparecen en varios puntos del área de dispersión de esta forma de tubo y hasta el momento no existe un estudio al respecto. Como quiera que sea, todo indica que esta forma fue introducida al área desde el norte y se sobrepuso al uso del tubo de diámetro continuo, de tamaño corto y ligeramente cónico. Este último no tiene antecedentes claros en otras áreas y parece haberse originado en la zona que trata este estudio.

La existencia de agujeros de digitación también parece corresponder a una intrusión foránea dentro del área. Los relativamente escasos ejemplares que hallamos corresponden a casos más o menos excepcionales, como vimos al tratar las técnicas de construcción. Si bien este rasgo es compartido parcialmente con el área meridional andina, no ocurre lo mismo más al norte, en donde encontramos flautas con un número variable de agujeros.

La forma externa rectangular o semirectangular se destaca de la que se presenta en otras áreas. Esta diferencia es más notable en las flautas de pan, la que está circunscrita claramente al área extremo sur en su forma rectangular o semirectangular, totalmente distinta a la forma escalerada que aparece en la región de los valles transversales hacia el norte. Entre ambas, en la región de Chile central, aparece un tercer tipo que comparte características de ambos (Pérez de Arce 1986) (fig. 6).

Las perforaciones de suspensión de los instrumentos también son características del área que nos ocupa: mientras más al norte encontramos ejemplares con un asa lateral, en general muy bien trabajada, aquí encontramos dos asas laterales, a veces dos perforaciones efectuadas en el cuerpo del instrumento, o bien una perforación en la base o la ausencia de asas o perforaciones.

En resumen, podemos postular para la zona un tipo de instrumento caracterizado por la forma externa semirectangular o rectangular, con dos perfo-

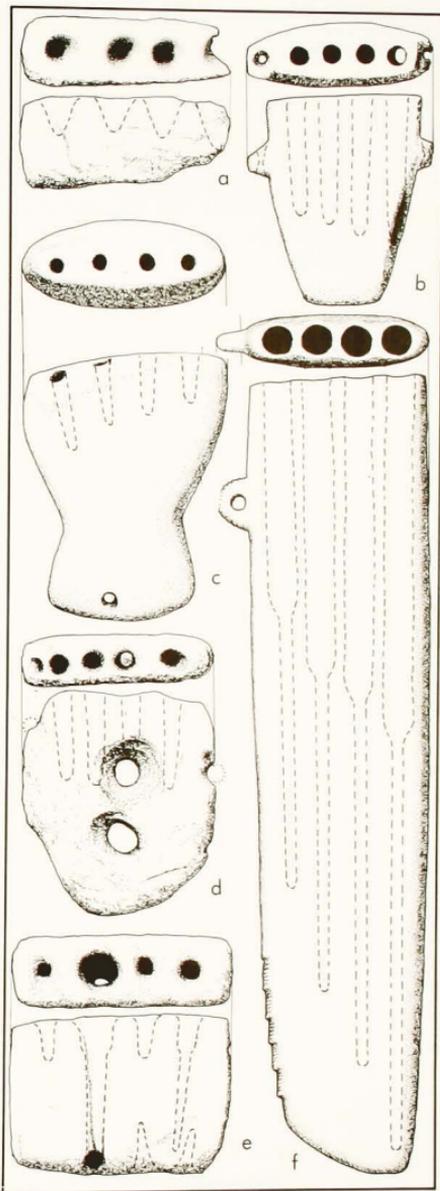


Figura 6. Flautas de pan cerradas, de cuatro tubos: a) Cat. E 21 – MRA: s/n.; b) Cat. E 29 – CMC: CH 85 CL 223; c) Cat. E 23 – CRV: s/n.; d) Cat. E 24 – MCHAP: 1353.193; e) Cat. E 22 – MMJAR: II.12.71; f) Cat. E 30 – MNHN: 3516 (88).

raciones laterales o una basal o sin ellas, con uno o más tubos cerrados, de diámetro continuo, ligeramente cónico y de tamaño pequeño. Encontramos sólo seis ejemplares en el catálogo que reúnen características diferentes a las mencionadas: forma redondeada, un asa lateral, tubo largo y de diámetro discontinuo (A 3, A 4, A 5, A 10, B 15 y E 30). Todos ellos revelan características muy similares a los ejemplares que hallamos en las culturas Aconcagua y Diaguita chilena (Chile central y región de los valles transversales). Dos de ellos (A 10 y E 30) son similares a ejemplares encontrados en la zona de Santiago, no sólo en las características mencionadas, sino incluso en el tipo de piedra empleada, lo que sugiere que fueron confeccionados en este lugar y luego transportados al sur.

Otro aspecto que contrasta con las manufacturas de instrumentos del norte es la falta de homogeneidad en la forma. Desde Chile central hacia el norte es fácil distinguir tipos de instrumentos en los cuales se repiten las formas, tanto exteriores como interiores, casi sin variación de un ejemplar a otro. Al revisar el catálogo nos encontramos con el caso opuesto: cada ejemplar posee una forma única, producto probablemente de un artesano distinto en cada caso. Las escasas excepciones a esta norma se refieren a los dos pares de flautas de pan ya mencionados (E 35-E 40 y E 47-E 50), que pueden ser la obra de dos artesanos, y también cierto grupo de flautas cerradas (B 9 a B 14, B 17 a B 24), las que si bien no son copias idénticas la una de la otra, repiten un tipo muy similar. Su semejanza con las actuales *pifilcas* de madera sugiere una existencia más tardía que el resto de las flautas cerradas, ya que sólo esta forma habría perdurado en el tiempo. Es muy posible, por lo tanto, que esta tradición haya sido introducida al área junto con otras, tal como el tubo de diámetro discontinuo.

En lo relativo al uso musical, podemos contraponer la modalidad rítmica propia del área con el uso melódico común más al norte. Esta diferencia se advierte en forma clara al comparar el sistema de tañido de la flauta de pan tal como es descrito por Amberga con aquel utilizado corrientemente en la zona centro-sur y en otros lugares de América. Mientras al mapuche le interesa el "chifle" rítmico en el que importa poco la exacta afinación de los sonidos y, en general, la precisión y nitidez de éstos, en el segundo caso poseen gran importancia

estos factores, utilizándose el instrumento para formar melodías en que la afinación, la nitidez y la precisión tienen un papel destacado en la ejecución. Algunos autores han caído en el error de valorar el instrumento mapuche de acuerdo al sistema de ejecución nortino: Amberga, por ejemplo, reconoce su error al tratar de tomar "tono por tono" al instrumento (1921), y Erize (1960: 143), al describir un instrumento, dice que es "sin escala prevista de antemano, por lo que daba sonidos disparatados".

La falta de interés en la afinación precisa también se advierte en la ejecución de las flautas cerradas, como veremos al tratar el tañido de éstas. Desgraciadamente todos los datos que poseemos respecto al tañido son recientes, careciendo casi en forma total de datos respecto al pasado. Sin embargo, la gran dificultad que presenta el estudio de la afinación en todos los ejemplares del catálogo revela una falta de interés, de parte de los constructores, por solucionar este aspecto, lo que coincide a su vez con los usos históricos mencionados.

Un aspecto fundamental para valorar los datos obtenidos de la muestra que presentamos en el catálogo es el determinar hasta qué punto ésta es fragmentaria o bien corresponde a un grupo definido dentro de la organología del área en tiempos prehispánicos. Este aspecto está relacionado con la calidad del hallazgo de los objetos y con el material en que están confeccionados. Casi todos ellos han sido encontrados en forma fortuita, muchas veces solos, a veces enterrados a cierta profundidad. Es muy posible que sean el resultado de ofrendas funerarias, tal como el descrito bajo la sigla E 41. Más importante que esto, sin embargo, es el problema del material. El clima del sur de Chile, por sus características de humedad ambiente, no permite la conservación de materiales orgánicos. Este hecho plantea la duda que la muestra sea sólo una parte de un conjunto mayor de instrumentos confeccionados en una variedad de materiales. Para responder a esta duda repasaremos todos los tipos de materiales que han sido utilizados en el área para la confección de instrumentos musicales, tanto en tiempos precolombinos como hasta el presente.

En primer lugar está la piedra. Todos los ejemplares de este material están incluidos en el catálogo y tienen en común su semejanza organológica: se trata exclusivamente de flautas longitudinales. Como viéramos al tratar el material, el uso de éste

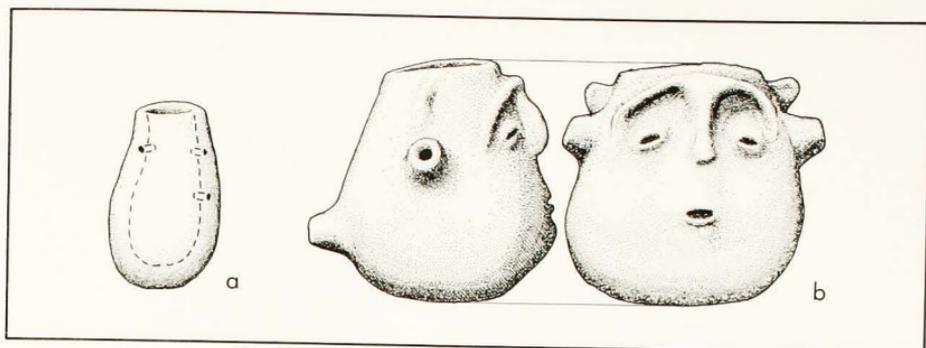


Figura 7. Flauta (pito) globular de cerámica: a) Cat. F 1 – MRLS: 2446; b) Cat. F 3 – (Basado en Joseph 1930: fig. 44).

puede haberse originado en el área y su permanencia en el tiempo parece coincidir aproximadamente con el período precolombino, aun cuando perduró, perdiendo intensidad, en los siglos posteriores al contacto (Pérez de Arce 1986).

El material cerámico también corresponde a ejemplares arqueológicos incluidos en el catálogo. De un total de siete ejemplares, seis de ellos (F 1 a F 6) (fig. 7) pertenecen a flautas globulares y, por lo tanto, diferentes organológicamente a las flautas de piedra. Por otra parte, los dos ejemplares examinados por el autor (F 1 y F 2) están estrechamente emparentados con ejemplares similares de la región de Atacama y del noroeste argentino, lo que sugiere una introducción al área, de muy poco éxito a juzgar por la escasez de ejemplares detectados.

Si bien no se han conservado ejemplares de hueso, conocemos una representación de un músico tañendo un instrumento de este material (G 1) (fig. 8), así como abundantes referencias a su uso durante los primeros siglos de la Conquista. Si bien organológicamente pertenece al mismo tipo que las flautas cerradas de piedra, existen numerosos antecedentes que llevan a la conclusión de que, en el pasado, este instrumento era considerado más relacionado con los tambores y las trompetas que con otros flautas (Pérez de Arce 1986: 104).

La caña se conoce solamente gracias al registro histórico más o menos reciente y corresponde a diversos tipos de trompetas, cuyo origen parece ser prehispánico. Dos tipos de flautas de caña, una travesera y otra longitudinal, poseen una serie de características comunes que las distinguen del resto de las

flautas: comparten el mismo nombre, poseen cuatro agujeros de digitación y su uso es melódico y solista. Todo parece indicar que han sido introducidas al área en un tiempo que es imposible precisar (Pérez de Arce 1986: 86-87).

La madera también se conoce a través del registro histórico reciente y corresponde a dos tipos de membranófonos, un timbal y un tambor, cuyo origen probablemente sea prehispánico. Asimismo existen flautas de pan y flautas cerradas de madera, las que aparentemente han desplazado a las de piedra en tiempos posteriores al contacto español. Por último, tenemos el arco musical, cuya antigüedad en el área es desconocida (Pérez de Arce 1986: 79-80-81-82).

La calabaza sirvió, desde tiempos precolombinos, para la fabricación de un idiófono, la maraca. También se conoce un tipo de timbal de este material, bastante poco frecuente y de antigüedad desconocida (loc. cit.).

Las conchas sirvieron para hacer dos tipos de idiófonos: sonajeros de caracol, de origen prehispánico, y raspadores de bivalvos, de antigüedad desconocida.

El metal fue introducido en tiempos posteriores al contacto con el clarín español, como reemplazo de la caña en la trompeta, en sonajeros y cascabeles y en el idiófono de punteo, y como reemplazo de la madera en el timbal. Asimismo otros materiales, tales como goma o plástico, han reemplazado el uso de la caña en las trompetas.

Haciendo un resumen y eliminando los casos excepcionales, así como aquellos en que es posible



Figura 8. Representación de un músico tañendo una flauta de hueso, Cat. G 1 - MNHN: 30.770.CH.II.35.

deducir un origen posthispánico, tenemos los siguientes materiales, relacionados cada uno con un tipo de instrumento:

- PIEDRA : FLAUTAS
- CAÑA : TROMPETAS
- MADERA : MEMBRANOFONOS
- HUESO : (Un tipo especial de flauta)
- OTROS : IDIOFONOS

Esta relación está en íntima concordancia con el agrupamiento que se observa en la terminología mapuche utilizada para nombrar estos instrumentos durante los primeros siglos del contacto (Pérez de Arce 1986: lám. 17). Por lo tanto, podemos suponer que la muestra es representativa de un grupo definido de instrumentos, así como esta agrupación era entendida en el área en tiempos prehispánicos. Tal

parece que las flautas de piedra como conjunto eran consideradas un tipo de instrumento, sin importar mucho las diferencias entre ellas, el que se contraponía a los hechos de otros materiales. Esto explica que se encuentren algunos ejemplares en que, tras una rotura o falla, se ha modificado la estructura interna para adaptarlo a otro tipo de instrumento, lo cual indica que de algún modo interesaba el contar con una flauta de piedra, importando menos el tipo específico que ésta fuera.

Todas las características anotadas constituyen el signo inequívoco de una tradición musical propia de esta área. Su gran fuerza y coherencia la hicieron perdurar a través de los siglos a pesar de las numerosas influencias producidas por el contacto, primero con las áreas andinas de más al norte, y, luego, con la cultura española y criolla.

CATALOGO

Se incluyen a continuación la totalidad de los instrumentos estudiados. El orden y características de la información que los acompañan son los siguientes:

– Letra y título corresponden a las características organológicas que destacan al grupo, es decir, construcción del tubo sonoro y embocadura. La clasificación general sigue el patrón establecido por Sachs-Hornbostel (trad. Vega 1946).

Todas las flautas son del tipo sin aeroducto o canal de aire, lo que hemos abreviado con el título "pito".

– Número correlativo seguido de una sigla en mayúsculas que señala el museo o colección en el que fue estudiado (ver detalle más abajo), seguida del número de inventario que posee en dicha colección.

– Datos bibliográficos, si es que ha sido publicado anteriormente. Los ejemplares publicados que no fueron ubicados por el autor aparecen señalados a continuación de los que fueron objeto de un examen por parte de éste.

– Características organológicas más sobresalientes que permiten agrupar los distintos ejemplares entre sí: forma, número de tubos y agujero(s) de digitación, asas, etc.

– Datos anexos, cuando existen o son relevantes: lugar de origen, tipo de piedra (si no se menciona, se refiere al tipo conocido como "piedra talco" de color blanquecino), forma, corte (se entiende corte del cuerpo perpendicular a su longitud), estado de conservación y huellas de uso.

– Dimensiones (en mm).

Abreviaciones usadas

CAG	Colección Américo Gordon, Temuco.
CMC	Colección Mayo Calvo, Santiago.
CP	Colección Particular, Santiago.
CRV	Colección Ruperto Vargas, Santiago.
CUCO	Colección Universidad de Concepción.
MADB	Museo Arqueológico Dillman Bullock, Angol.
MAHNFF	Museo de Arqueología e Historia Natural Francisco Fonk, Viña del Mar.
MAPN	Museo de Arte Precolombino Nacional, Santiago.
MCHAP	Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
MHAUAV	Museo Histórico y Arqueológico de la Universidad Austral, Valdivia.
MHAV	Museo Histórico y Arqueológico de Villarrica.
MHN	Museo Histórico Nacional, Santiago.
MHNCO	Museo de Historia Natural de Concepción.
MMJAR	Museo Mapuche Juan Antonio Ríos, Cañete.
MNHN	Museo Nacional de Historia Natural, Santiago.
MRA	Museo Regional de la Araucanía, Temuco.
MRLS	Museo Regional de La Serena.

A. FLAUTA (PITO) LONGITUDINAL, AISLADA, ABIERTA, SIN AGUJEROS (FLAUTA ABIERTA)

Este tipo de flautas consisten en un simple tubo abierto en ambos extremos. Es posible que los ejemplares estudiados tuvieran originalmente el extremo inferior obturado con alguna sustancia. Sin embargo, en los ejemplares arqueológicos, este tapón, si ha existido, ha desaparecido sin dejar huellas. Debido a ello las describiré como tubo abierto y analizaré sus posibilidades musicales como tales.

1. CUCU: s/n. °Tubo de diámetro continuo. Forma lanceolada. El tubo se desvía con respecto al eje, abriéndose en un costado inferior (fig. 9 a).
Dimensiones: (alto) 68 x (ancho) 29 x (grueso) 22.
Tubo: (diámetro embocadura) 9 x (diámetro terminal) 7 x (largo) 44.
2. CUCO: G.II.4(41).CAP.P.4. Tubo de diámetro continuo. Forma lanceolada con un pequeño angostamiento hacia el extremo superior. Corte planoconvexo. El tubo está confeccionado en dos etapas: primero se taladró desde la parte superior hacia abajo y luego desde un costado de la base hacia el interior.
Dim.: 90 x 40 x 18. Tubo: 6 x 6 x 62.
3. CP: s/n. Tubo de diámetro discontinuo, un asa sin perforar. Encontrado en el río Perquillauquén.
Dim.: 173 x 44 x 26. Tubo: 12 x 5 x 173.
4. MMJAR: 4.18.70. Tubo de diámetro discontinuo, un asa. Realizado en piedra dura, negra. Falta el extremo superior. El tubo se perforó con intenciones de dejarlo cerrado, pero su extremo inferior se abrió hacia la superficie. Aparentemente se usó con el tubo abierto (fig. 9 c).
Dim.: 97 x 36 x 20. Tubo: ? x 9 x ?.
5. MNHN: 3819 (391). Tubo de diámetro discontinuo, un asa. Encontrado en Contulmo. Es posible que originalmente haya sido una *pifilca* de tubo cerrado, la que se fracturó perdiendo el extremo inferior. Posteriormente, se pulimentó esta fractura y se siguió utilizando en la forma que conocemos actualmente. Una ligera marca en el extremo inferior del tubo puede ser la huella de un tapón, hoy desaparecido (fig. 9 b).
Dim.: 105 x 40 x 28. Tubo: 9 x 7 x 105.
6. MCHAP: 1357.197 (Museo Chileno... 1983: 79). Tubo de diámetro discontinuo, dos asas (asimétricas). Piedra café-verdosa. Este curioso instrumento, transformado actualmente en flauta de tubo abierto, fue primitivamente una flauta de pan con dos o más tubos. El extremo ancho de los tubos está desbastado irregularmente, obteniéndose un corte triangular. Probablemente debido a una rotura se lo transformó a su estado actual. Para este efecto, se invirtió, utilizando la antigua base como embocadura y el extremo superior (actualmente inferior) se adelgazó y pulió para utilizarlo como asa, hoy rota. También se suprimió un sector medio del otro tubo, quedando éste reducido a dos asas con los orificios paralelos a los tubos.
Dim.: 133 x 66 x 37. Tubo: 6 x ? x ? (fig. 9 d).
7. MADB: 1444. Tubo de diámetro discontinuo, dos asas. Encontrado en el fundo San Ramón de Los Sauces, Angol. De corte cuadrangular. La embocadura posee un rebaje que forma una pequeña muesca en V.
Dim.: 185 x 74 x 22. Tubo: 15 x 9 x 185 (fig. 9 e).
8. MAHNFF: 56. Tubo de diámetro discontinuo, dos asas. Confeccionado en piedra negra y dura. Falta el extremo inferior y existe una rotura en un costado, quedando abierto el tubo.
Dim.: 112 x 42 x 20. Tubo: 14 x 6 x 112.
9. MHAUAV: s/n. Fragmento superior de un instrumento que posiblemente poseía el tubo de diámetro discontinuo. Proviene de la Quinta Krahmer, Valdivia.
Dim.: 70 x 63 x 25. Tubo: 13 x ? x ?.
10. MNHN: II-537. Fragmento. Un asa. Confeccionado en piedra rojiza. Falta el extremo superior.
Dim.: 110 x 30 x 20. Tubo: ? x 7 x ?.
11. MRA: 384 (350). Fragmento inferior de un instrumento, cuya base se ensancha externamente. Tal vez corresponde al tipo de tubo de diámetro discontinuo con dos asas, aunque no es posible asegurarlo.
Dim.: 73 x 44 x 27. Tubo: ? x 8 x ?.
12. MNHN: 5013 (1587) (Philippi 1903: 15). Encontrado en la isla Mocha. Tubo de diámetro continuo, dos asas. Ejemplar roto en el extremo inferior.
Dim.: 121 x 65 x 28. Tubo: 12 x ? x 121.
13. MNHN: 5012 (1586). Philippi (1903: 15) publica, junto con el anterior, otro instrumento de igual procedencia. Tubo de diámetro continuo, dos asas. Está roto en un costado y posee dos agujeros pequeños en el otro costado. Actualmente se encuentra en el Museum of American Indian de Nueva York.
Dim.: 126 x 59 x 28. Tubo: 15 x ? x 126.

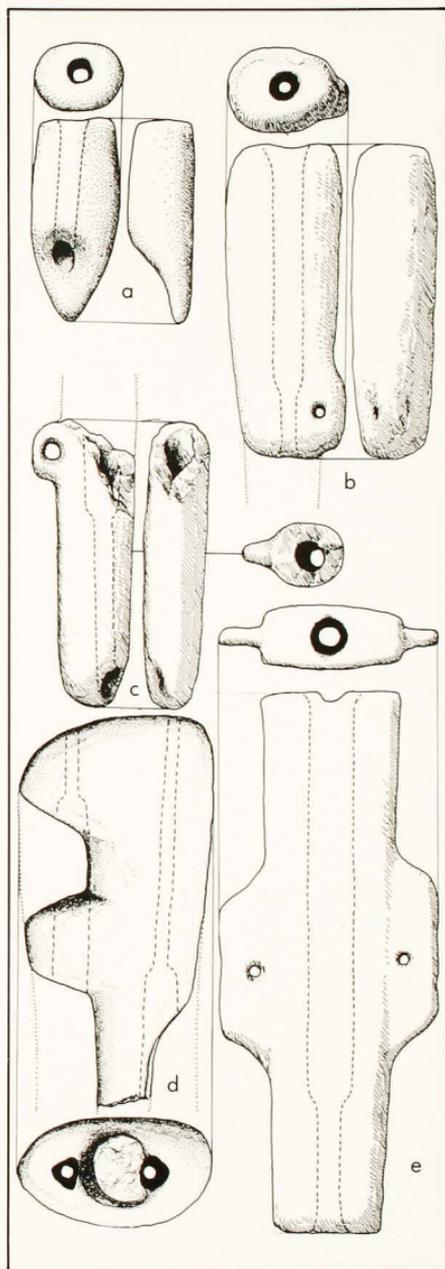


Figura 9. Flautas (pitos) longitudinales, aisladas, abiertas, sin agujeros: a) Cat. A 1 – CUCO: s/n.; b) Cat. A 5 – MNHN: 3819 (391); c) Cat. A 4 – MMJAR: 4.18.70; d) Cat. A 5 – MCHAP: 1357.197; e) Cat. A 7 – MADB: 1444.

B. FLAUTA (PITO) LONGITUDINAL, AISLADA, CERRADA, SIN AGUJEROS (FLAUTA CERRADA)

1. CUCO: s/n. Tubo de diámetro continuo. Probablemente se trata de una *pifilca* de mayor tamaño, la que se fracturó y, luego de pulir este sector, continuó usándose en su estado actual. La superficie presenta una ornamentación sencilla realizada con incisiones (fig. 10 a). Dim.: 67 x 31 x 21. Tubo: 5 (diámetro embocadura) x ? (largo).⁷
2. CUCO: CAP.P.24 (Grebe 1974: lám. VI, N° 12). Tubo de diámetro continuo. Una de sus caras posee un rostro toscamente grabado. Dim.: 109 x 58 x 24. Tubo: 7 x 20.
3. CUCO: s/n. (Grebe 1974: lám. VI, N° 14). Tubo de diámetro continuo. Presenta una curiosa forma con tres escotaduras, tal vez relacionada con formas de puntas de flechas presentes en otros ejemplares (fig. 10 b). Dim.: 96 x 57 x 25. Tubo: 7 x 41.
4. MADB: 61.19.6 (Grebe 1974, lám. VI, N° 11). Tubo de diámetro continuo. Proviene de Contulmo. La piedra tiene una coloración café. Representa un animal; sus cuatro patas sirven para apoyar el instrumento. Grebe (loc. cit.) clasifica erróneamente este instrumento como flauta globular, atendiendo a la forma externa y no a la forma del tubo (fig. 10 c). Dim.: 57 x 92 x 38. Tubo: 13 x 67.
5. MMJAR: 11.9.71. Tubo de diámetro continuo. Confeccionado en piedra blanca. El tubo es poco profundo y acentuadamente cónico. En un costado posee un rostro antropomorfo tallado en relieve, y en el lado opuesto, un pequeño saliente circular. Estos rasgos lo emparentan con los instrumentos antropomorfos con un agujero de digitación, el que no habría sido abierto aún en este ejemplar, quedando inconcluso (fig. 10 g). Dim.: 140 x 56 x 28. Tubo: 9 x 36.
6. CUCO: CAP.P.19.I.A.3(33). Tubo de diámetro continuo, dos asas sin perforar. Tiene forma de cruz (fig. 10 d). Dim.: 94 x 43 x 20. Tubo: 7 x 37.
7. CUCO: s/n. (Joseph 1930: fig. 35). Tubo de diámetro continuo, dos asas. Proviene de Contulmo. Piedra de color café. La embocadura está practicada en el costado superior, produciendo una escotadura redonda. Sólo un asa está perforada, la otra se encuentra rota. Dim.: 105 x 58 x 21. Tubo: 7 x 74.
8. CUCO: s/n. (Joseph 1930: figs. 35 y 36). Tubo de diámetro continuo, dos asas. Está rota en la embocadura, en un asa y en el extremo inferior, quedando el tubo abierto. Dim.: 109 x 41 x 20. Tubo: 10 x 94.
9. CUCO: CAP.P.5.I.A.2(29). Tubo de diámetro continuo, dos asas. Dim.: 135 x 31 x 18. Tubo: 7 x 121.
10. MRA: 2040. Tubo de diámetro continuo, dos asas. Piedra de color gris, de grano muy fino y blando. La superficie es tosca, sin pulimento. Dim.: 190 x 47 x 20. Tubo: 23 x 57.
11. MRA: 2041. Tubo de diámetro continuo, dos asas. Muy semejante al instrumento anterior, está reparado en el extremo inferior. Dim.: 175 x 40 x 30. Tubo: 13 x 60.
12. CUCO: I.A.1 (Joseph 1930: fig. 36). Tubo de diámetro continuo, dos asas muy pequeñas y sin perforar. Dim.: 210 x 58 x 27. Tubo: 7 x ?.⁸
13. MAHNFF: 115. Tubo de diámetro continuo, dos asas sin perforar. Piedra color blanco. De confección bastante tosca. Posee una superficie lustrada, lo que indica que fue bastante usada. Dim.: 210 x 91 x 39. Tubo: 14 x 205.
14. CP: s/n. (Pérez de Arce 1982: N° 36). Tubo de diámetro continuo, dos asas sin perforar. Piedra de color blanco-amarillento. La embocadura posee un rebaje en forma de escotadura redonda que facilita la emisión del sonido. Posee ornamentación incisa en ambas caras: en una existe una "línea guía" que ha servido al artesano para disponer el espacio y la dirección del tubo, y que encontraremos con frecuencia en otros ejemplares. A partir de ella salen numerosas líneas diagonales hacia los costados. La otra cara posee una cruz y

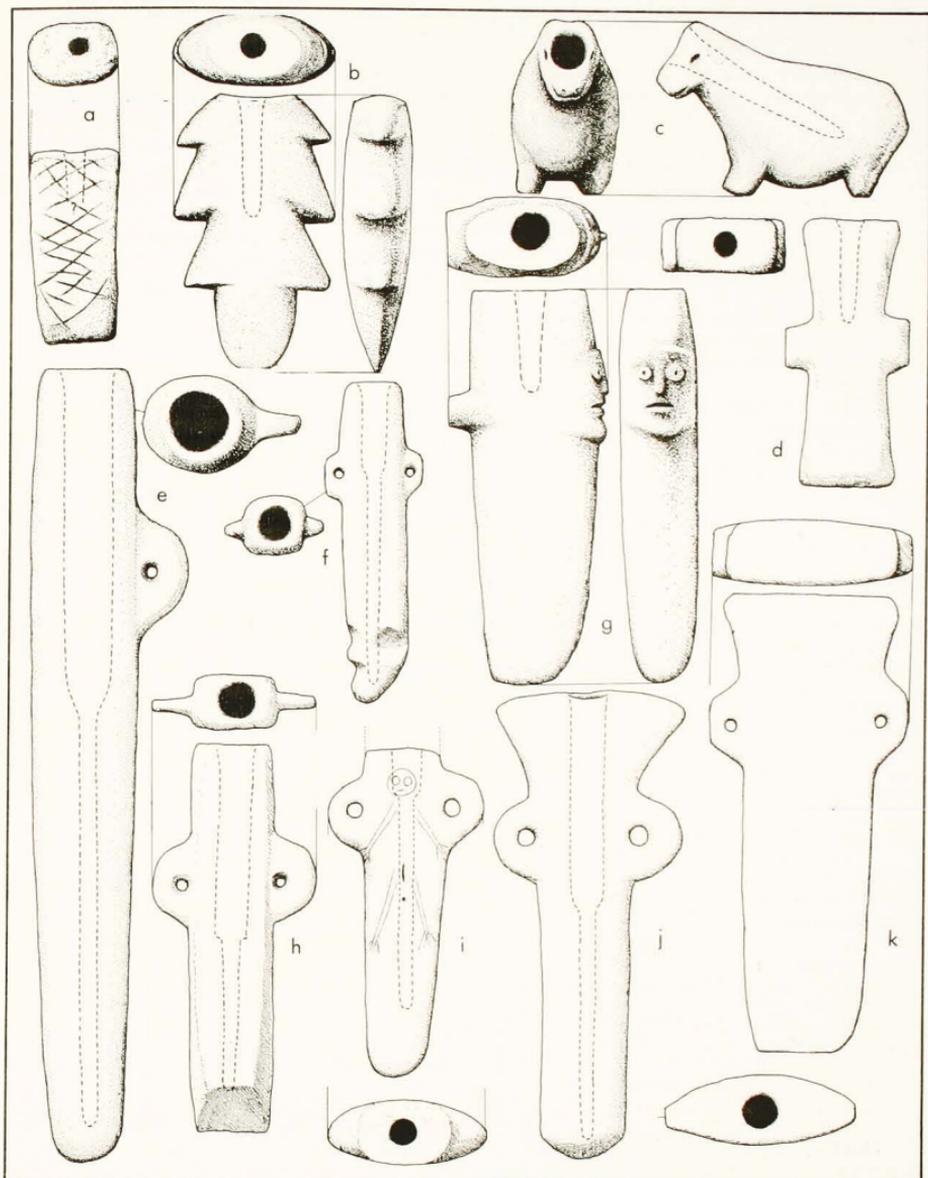


Figura 10. Flautas (pitos) longitudinales, aisladas, cerradas, sin agujeros: a) Cat. B 1 – CUCO: s/n.; b) Cat. B 3 – CUCO: s/n.; c) Cat. B 4 – MADB: 61.19.6; d) Cat. B 6 – CUCO: CAP.P.19.I.A.3. (33); e) Cat. B 15 – MNHN: 3806 (378); f) Cat. B 17 – MCHAP: 1534.194; g) Cat. B 5 – MMJAR: 11.9.71; h) Cat. B 19 – MADB: 75.9.52; i) Cat. B 25 – CMC: CH.IV.17.CC.68; j) Cat. B 23 – MNHN: 3817 (389); k) Cat. B 27 – MRA: 383.

y de base redonda. Cerca de su base se abre el agujero de digitación, que sale a la cara posterior (opuesta a la figuración antropomorfa), presentando un peculiar saliente producido por el desbaste de la superficie posterior. Encontramos los siguientes ejemplares:

1. CP: 3 (Pérez de Arce 1982: N° 38). Confeccionado en piedra verdosa. Posee una gran perforación en la mitad inferior, la que puede servir para colgar o sostener el instrumento. Sobre ésta se ha representado el rostro antropomorfo, correspondiendo dicha perforación a la boca. Bajo ésta se ha representado una serpiente bicéfala (fig. 2 b).
Dim.: 72 x 100 x 30. Tubo: 16 x 29 x (agujero) 2.
2. MCHAP: 216, MAP: 1 (Pérez de Arce 1982: N° 38; Museo... 1982: 42, 43, 58). Confeccionado en piedra verde. Representa una figura antropomorfa en la que destacan la boca con los dientes marcados y con tres incisiones en el labio inferior, ambos pechos, las manos contra el vientre, sexo femenino y cortas piernas. Ambas orejas poseen perforaciones y pueden ser utilizadas como asas. La confección es muy cuidadosa, los detalles finamente trabajados y el pulido es muy parejo (fig. 2 a).
Dim.: 120 x 73 x 44. Tubo: 17 x 37 x 2.
3. CP: 2 (Pérez de Arce 1982: N° 38; Joseph 1930: 65, 66) Piedra café. Posee el rostro levemente destacado en relieve y dos piernas rudimentarias. Probablemente éste es el mismo artefacto publicado por Joseph como "pifilca antropomorfa de Contulmo" (fig. 2 e).
Dim.: 95 x 67 x 31. Tubo: 14 x 41 x 2.
4. MADB: 338 (Bullock 1944: 150 a 152; Grebe 1974: 34, 40; Aldunate 1978: 39). Proviene de Maquehue, cerca de Temuco. De gran tamaño, posee el rostro con grandes arcos ciliares, manos a los costados con los dedos destacados, sexo femenino, piernas pequeñas y ornamentación de líneas en zigzag sobre el cuerpo.
Dim.: 155 x 141 x 37. Tubo: 13 x 38 x 2.
5. MHN: 729 (11697). Proveniente de Carampangue. Piedra verdosa. Las manos están apenas esbozadas y el extremo inferior presenta una línea que puede ser interpretada como el sexo femenino o la separación entre ambas piernas (fig. 2 c).
Dim.: 170 x 130 x 31. Tubo: 15 x 38 x 2.
6. MHN: 34 (11699). Proviene de Vichuquén. Piedra café claro, de aspecto arenoso y desmenuzable. El rostro está en relieve, los brazos apenas destacados y la parte inferior redondeada. Posee dos perforaciones a la altura de las orejas. La cara posterior presenta un rostro toscamente realizado mediante incisiones. El tubo, muy ancho y poco profundo, está roto a la altura del agujero de digitación (fig. 2 d).
Dim.: 250 x 200 x 66. Tubo: 18 x 32 x 3.
7. MHNCO: A. III. 339. Ejemplar inconcluso, semejante al anterior, con el tubo apenas iniciado.
Dim.: 170 x 150 x 50. Tubo: 14 x 7 x ?.
8. MRA: 2342. Hallado en Gorbea, se diferencia de todos los otros ejemplares en su doble representación antropomorfa. Ambos personajes, señalados respectivamente con el sexo masculino y femenino, están unidos por el cuerpo, compartiendo las piernas y el ano, indicado entre ambas piernas. La embocadura, ubicada entre las dos cabezas, es de difícil acceso para soplar; el agujero de digitación, muy cómodo, carece del característico saliente en forma de botón.
Dim.: 185 x 155 x 48. Tubo: 229 x 17 x 3.
9. MADB: 67.19 (Grebe 1974: 34-40). Piedra amarilla. Presenta rostro y ambas manos con los dedos señalados a los costados. No posee piernas. Dos perforaciones laterales hacen las veces de asas. Su superficie se halla cubierta de decoración incisa, tanto en el anverso como en el reverso. Frente al agujero de digitación se abre otro en dirección opuesta, quedando ubicado justo en la base de la nariz del personaje. El extremo superior posee, junto a la embocadura, cuatro perforaciones poco profundas colocadas simétricamente dos a cada lado (fig. 11 a).
Dim.: 89 x 97 x 31. Tubo: 16 x 48 x 2.
10. Joseph (1930: 65-66) ilustra un ejemplar hallado en Lincuyín que presenta el rostro destacado en relieve, manos a los costados y piernas separadas.
Altura aprox.: 120.
11. Medina (1882: lám. I) ilustra un ejemplar muy semejante a C 6, proveniente de Malloa, cerca de Rancagua. El extremo inferior está roto. Este autor lo interpreta como "ídolo".
Dim. aprox.: 100 x 135 x ?.
12. Ortiz (1968: lám. VII) publica un ejemplar que también parece corresponder a este tipo. Confeccionado en cerámica gris oscura, presenta una cabeza destacada del cuerpo, brazos ligeramente separados del cuerpo en la parte superior, manos apoyadas en el vientre y sexo femenino. Tanto el agujero de digitación como el tubo están deteriorados (fig. 11 b).
Dim.: 125 x 79 x 38. Tubo: 16 x 17 x 2.

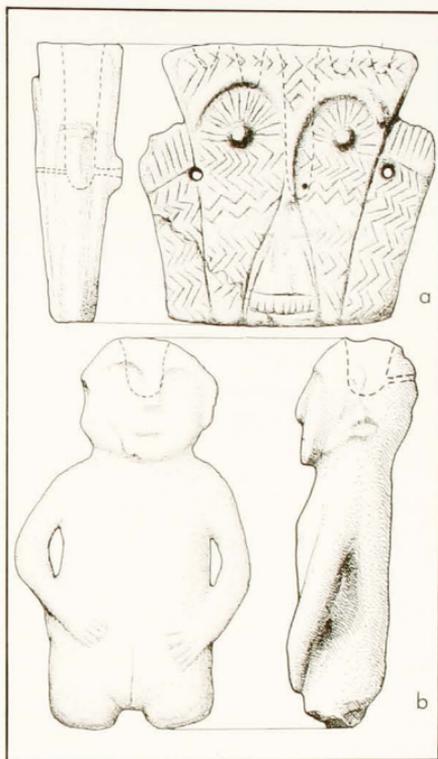


Figura 11. Flautas (pitos longitudinales, aisladas, cerradas, con agujeros: a) Cat. C 9 – MADB: 67.19; b) Cat. C 12 – MHNCO: A. III. 204 – (Basado en datos y dibujos enviados al autor gentilmente por don José Vergara Aravena, y en Ortiz 1968: lám. VII).

El segundo grupo (*flautas bitonales*) reúne a varios instrumentos de piedra que repiten las formas de las flautas de tubo cerrado, continuo y sin agujeros. Se diferencian de éstas al poseer un agujero de digitación, de tamaño sensiblemente mayor al de las flautas de tipo antropomorfo.

13. CUCO: s/n.

Dim.: 40 x 20 x 14. Tubo: 8 x 26 x 4.

14. CUCO: 6 III. A. 2. Al parecer, la intención primera del artesano fue confeccionar una flauta de pan de dos tubos, pero luego, debido a la rotura del tabique que separaba ambos tubos, procedió a transformarla en el instrumento actual, quedando el tubo con sección elíptica (fig. 3 a).

Dim.: 78 x 39 x 27. Tubo: 22-7 x 32 x 8.

15. MMJAR: II.13.71. Proviene de Contulmo. Está confeccionado en piedra blanca. A diferencia de los anteriores, es de confección cuidadosa (fig. 3 b).

Dim.: 104 x 33 x 27. Tubo: 9 x 57 x 5.

16. MHAUAV: s/n. Proviene de la Quinta Krahmer, Valdivia. Confeccionado en piedra dura, gris (esteatita). Posee dos orificios de suspensión laterales, uno de ellos roto. El extremo inferior también está roto, dejando ver el extremo del tubo.

Dim.: 66 x 25 x 18. Tubo: 9 x 65 x 3.

17. CUCO: s/n. Posee dos asas (fig. 3 c).

Dim.: 90 x 55 x 21. Tubo: 9 x 53 x 4.

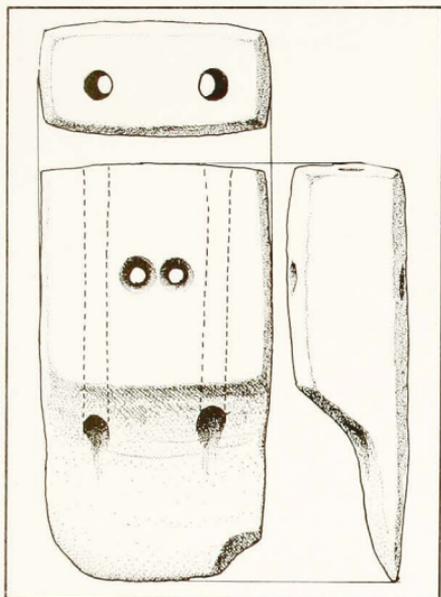


Figura 12. Flauta de pan abierta, Cat. D1 – MHNCO: A. III. 255.

18. Joseph (1930: 40-67) ilustra un instrumento proveniente de Paicaví, con dos asas sin perforar, colocadas más abajo de la mitad del instrumento. Posee una decoración de líneas paralelas en forma de zigzag.
Altura aprox.: 80.

19. Grebe (1974: 47) menciona ocho "pifilcas simples con un agujero de digitación", sin mayores detalles. Es probable que algunas correspondan con las aquí descritas.

20. Joseph (1930: 40-67) publica un ejemplar de piedra proveniente de Mahuilqui. Tiene forma de flecha y en un costado posee tres agujeros alineados con respecto al tubo (fig. 3 d).
Altura: 10. Largo tubo: 96.

21. Grebe (1974: 38, lám. V, N°s 12, 13, 14) publica dos artefactos que tal vez correspondan a este tipo. Ella los describe como "ocarinas líticas" de dos y cuatro agujeros de digitación, lo que sugiere una cavidad vascular. Más adelante, sin embargo, describe para ambos un tubo que posee dos agujeros de digitación a los costados, añadiendo que el primer ejemplar posee el tubo cerrado y el segundo, abierto. Para complicar aún más las cosas, los dibujos muestran un instrumento que parece poseer tres agujeros de digitación y un asa lateral y otro también con tres agujeros y con el extremo inferior abierto en lo que parece ser una rotura del ejemplar, al que faltaría el segmento inferior.

D. FLAUTA DE PAN ABIERTA

Son flautas formadas por dos o más tubos abiertos sin agujeros de digitación. Tal como se explica al tratar las flautas aisladas de ese tipo, no sabemos si estos ejemplares fueron usados en su estado actual o si poseyeron algún tipo de tapón que obturara su base.

No se incluyen dentro de esta categoría las flautas de pan con algunos tubos abiertos y otros cerrados, o aquellas que presentan los tubos abiertos accidentalmente. Tan sólo un ejemplar examinado muestra ambos tubos abiertos durante la confección.

1. MHNCO: A. III. 225 (Pérez de Arce 1982: N° 42). Piedra café. Dos tubos de diámetro continuo, dos orificios de suspensión en la parte media del cuerpo. La parte inferior está desbastada en un costado, adelgazándose hacia el extremo inferior. Es posible que en este

sector haya existido una amarra que cerrara los tubos (fig. 12).

Dim.: 98 x 54 x 27. Tubos (de izquierda a derecha en el dibujo): 7 (diámetro embocadura) x 60 (largo); 7 (diámetro embocadura) x 58 (largo).

E. FLAUTA DE PAN CERRADA

Se incluyen en este capítulo todas las flautas formadas por dos o más tubos cerrados. También las que poseen tubos cerrados y abiertos en el mismo instrumento y las que presentan aberturas accidentales. Esta amplitud de criterio para incluir tipos diferentes bajo un mismo título, está basada en la dificultad que existe para diferenciar los casos accidentales o fortuitos de aquellos en que hay una intención expresa de obtener tubos abiertos. Es muy posible que todos éstos obedezcan a errores en la construcción.

1. CUCO: G.III.A.1(46). Dos tubos de diámetro continuo. La superficie superior está desbastada irregularmente, produciéndose un filo aguzado en la embocadura. La superficie superior y el costado presentan "líneas guías" que dividen el cuerpo del instrumento delimitando el sector que ocupa cada tubo (fig. 13 a).

Dim.: 97 x 71 x 33. Tubos: 10 x 86; 19 x 64.

2. CAG: s/n. Dos tubos de diámetro continuo. Excavado por don Américo Gordon en 1985 en un fuerte posthispánico en las cercanías de Pitrufuquén. Confeccionado en piedra amarilla, aparentemente sin trabajar el exterior. Posee las huellas de un tercer tubo en un costado, pero el pulimento en esa zona indica que continuo utilizándose en su estado actual; falta un trozo en la zona superior, afectando a la embocadura (fig. 13 b).

Dim.: 47 x 35 x 15. Tubos: 6 x 20; 6 x 17.

3. MADB: 1496. Dos tubos de diámetro continuo, un orificio de suspensión basal. Proveniente de Gorbea. Confeccionado en piedra blanca. Posee una curiosa forma acinturada y "líneas guías" en la parte superior y costados. Ambos tubos están abiertos en la base por desvío del taladro durante su confección. El extremo inferior está roto, faltando un pedazo. La superficie rota se pulió y continuó usándose en el estado actual (fig. 13 c).

Dim.: 116 x 59 x 28. Tubos: 10 x 93; 10 x 94.

4. CUCO: s/n. Dos tubos de diámetro continuo, con orificio de suspensión basal y un asa lateral. Piedra gris compacta. Algunas letras incisas en su superficie indican un uso posthispánico. La perforación del asa basal está hecha con cierto descuido, lo que indica que quizás fue practicada con posterioridad a la confección del instrumento (fig. 13 d).

Dim.: 59 x 40 x 17. Tubos: 7 x 43; 6 x 51.

5. MADB: 131 (Grebe 1974: lám. VII). Dos tubos de diámetro continuo, dos asas. Piedra café-grisácea. Los tubos son ligeramente cónicos. Posee ornamentación de líneas incisas y círculos hechos con taladro en ambas caras y costados, y una "línea guía" en la superficie superior (fig. 13 h).

Dim.: 59 x 49 x 14. Tubos: 10 x 36; 10 x 41.

6. MNHN: 3.501(73) (Medina 1882: 302; Márquez M. 1934: 319, 320). Dos tubos de diámetro continuo, dos asas. Proveniente de Los Ulmos, Región de Los Lagos. Piedra gris-amarillenta. La superficie presenta estrías profundas producidas por abrasión mediante una cuerda. Entre ellas, algunas incisiones muy leves en forma de líneas paralelas formando zigzags y semicírculos. Medina cree que estas estrías sirvieron para follarlo con lana, lo que no parece probable. Un costado inferior y ambas asas están rotos, quedando abierto un tubo (fig. 13 e).

Dim.: 71 x 50 x 21. Tubos: 7,2 x 52; 7,5 x 54.

7. CP: s/n. Dos tubos de diámetro discontinuo, un orificio de suspensión basal. Confeccionado en piedra blanca. La superficie está ornamentada con incisiones de líneas paralelas en zigzag y reticulado. El asa basal presenta un ligero desgaste.

Dim.: 124 x 39 x 26. Tubos: 10 x 90; 11 x 107 (fig. 13 f).

8. MCHAP: 1356.196 (Museo Chileno... 1983: 79). Dos tubos de diámetro discontinuo, dos asas. Proveniente de Valdivia. Piedra amarilla. Ornamentación simple de líneas incisas y punteadas. La superficie superior presenta una "línea guía". Ambos tubos están abiertos en la base por desvío del taladro durante su confección. Uno de sus costados conserva huellas de un tercer tubo. Luego de la rotura de éste, se desbastó este costado, dejando un saliente que fue utilizado como asa (fig. 13 i).

Dim.: 246 x 70 x 32. Tubos: 17 x 222; 14 x 218.

9. MCHAP: 1358.198 (Museo Chileno... 1983: 79). Proveniente de Valdivia. Piedra verdosa. Fragmento inferior de un instrumento, de dos tubos probablemente discontinuos a juzgar por el diámetro y separación de éstos. La superficie está pulida, con anchas estrías en la base (fig. 13 g).

Dim.: 89 x 53 x 29. Tubos: 7,2 x ?; 7,2 x ?.

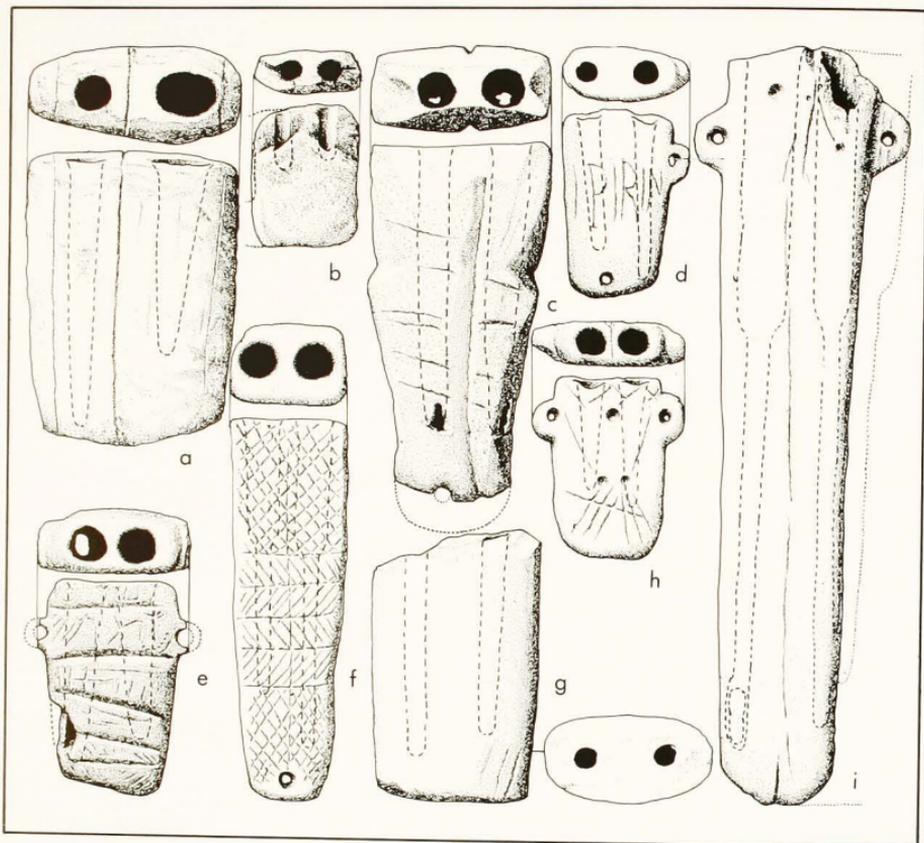


Figura 13. Flautas de pan cerradas, de dos tubos: a) Cat. E 1 – CUCO: G.III.A.1 (46); b) Cat. E 2 – CAG: s/n.; c) Cat. E 3 – MADB: 1496; d) Cat. E 4 – CUCO: s/n.; e) Cat. E 6 – MNHN: 3.501 (73); f) Cat. E 7 – CP: s/n.; g) Cat. E 9 – MCHAP: 1358.198; h) Cat. E 5 – MADB: 131; i) Cat. E 8 – MCHAP: 1356.196.

10. CMC: CH.1186.CC.224 (Pérez de Arce 1982: N° 45). Tres tubos de diámetro continuo. Proveniente de Chillupén, Villarrica. Posee una pequeña ornamentación hecha con taladro en una de las caras (fig. 14 a).
Dim.: 40 x 40 x 15. Tubos: 7,5 x 19; 6,5 x 19; 7,5 x 20.

11. MNHN: 4320 (893) (Mena 1974: 47). Tres tubos de diámetro continuo. Proveniente de Contulmo. Piedra verdosa. Los tubos son cónicos y poco profundos. Un costado muestra huellas de un cuarto tubo, el que se alisó para seguirse usando en forma actual (fig. 14 c).
Dim.: 53 x 58 x 26. Tubos: 6,4 x 7,2; 6,6 x 15; 7,2 x 14.

12. MHAV: Rca. V.RS.032 (Pérez de Arce 1982: N° 45). Tres tubos de diámetro continuo, un orificio de suspensión basal. Proveniente de Villarrica. Piedra verde, compacta. Ambas caras están ornamentadas mediante líneas incisas. El tubo III sale al exterior en la base.
Dim.: 45 x 40 x 10. Tubos: 6,5 x 36; 6,7 x 29; 6,8 x 37 (fig. 14 d).

13. CUCO: s/n. Tres tubos de diámetro continuo. Un asa y un orificio de suspensión lateral. Una línea hecha por abrasión cruza el instrumento a la altura del asa (fig. 14 b).
Dim: 43 x 31 x 14. Tubos: 5 x ?; 5 x ?; 5 x ?.¹¹

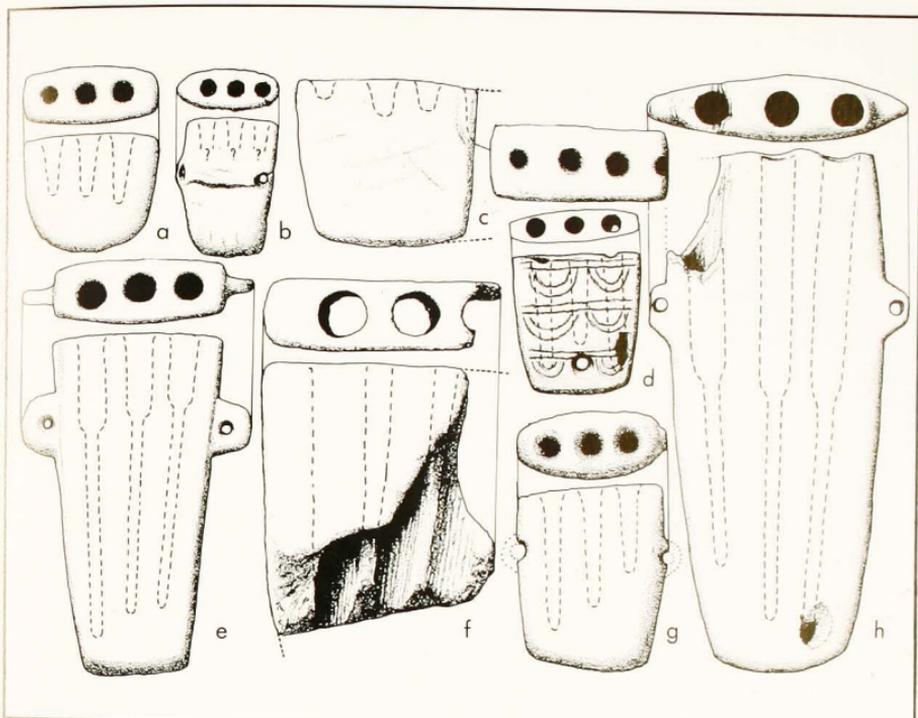


Figura 14. Flautas de pan cerradas, de tres tubos: a) Cat. E 10 – CMC: CH.1186.CC.224; b) Cat. E 13 – CUCO: s/n.; c) Cat. E 11 – MNHN: 4320 (893); d) Cat. E 12 – MHAV: Rca. V. RS.032; e) Cat. E 17 – MMJAR: II.15.71; f) Cat. E 18 – CUCO: A.III.I (50); g) Cat. E 14 – CUCO: s/n.; h) Cat. E 16 – MADB: 1426.

14. CUCO: s/n. Tres tubos de diámetro continuo, dos asas rotas (fig. 14 g).

Dim.: 59 x 49 x 22. Tubos: 7 x 45; 7 x 38; 7 x 29.

15. MHAUAV: s/n. Tres tubos de diámetro continuo, dos asas rotas. Proviene de la Quinta Krahmer, Valdivia. El extremo superior está reparado.

Dim.: 90 x 56 x 24. Tubos: 8 x 45; 8 x 53; 8 x 45.

16. MADB: 1426. Tres tubos de diámetro discontinuo, dos asas. Proveniente de Tehualda, cerca de Osorno. El tubo II está abierto en la base, el tubo I en la embocadura (fig. 14 h).

Dim.: 157 x 85 x 20. Tubos: 11 x 131; 11 x 150; 11 x 165.

17. MMJAR: II.15.71. Tres tubos de diámetro discontinuo, dos asas. Proveniente de Contulmo. El tubo III posee una pequeña saltadura en la embocadura (fig. 14 e).

Dim.: 108 x 74 x 20. Tubos: 9 x 96; 9 x 84; 9 x 86.

18. CUCO: A.III.I (50). Piedra rosácea. Fragmento superior de un instrumento con tres tubos de diámetro discontinuo (fig. 14 f).

Dim.: 86 x 75 x 24. Tubos: 13 x ?; 12 x ?; ? x ?.

19. MADB: 61.19.8. Proveniente de Contulmo. Extremo inferior de un instrumento con tres tubos, originalmente de diámetro discontinuo.

Dim.: 108 x 68 x 28. Tubos (medidos con respecto a la altura máxima de la pieza): 7 x 62; 7 x 82; 6 x 101.

20. CUCO: 6.III.A.3(60). Piedra blanca. Fragmento inferior de un instrumento con tres tubos de diámetro discontinuo. Dim.: 121 x 62 x 22. Tubos (cf. N° 19): 10 x 109; 10 x 96; 9 x 80.
21. MRA: s/n. Cuatro tubos de diámetro continuo. Trabajado en un bloque de piedra negra, compacta, aprovechando la forma natural. Los tubos son muy cónicos y poco profundos. Roto en el costado del tubo IV (fig. 6 a). Dim.: 32 x 72 x 25. Tubos: 13 x 13; 12 x 12; 12 x 14; 12 x 14.
22. MMJAR: II.12.71. Cuatro tubos de diámetro discontinuo. Proveniente de Contulmo. Piedra blanca. Extraño ejemplar aparentemente sin terminar. Los tubos son muy irregulares. El tubo II se abre en la base y los tubos III y IV están iniciados también desde la base, quizás con intención de abrirlos. Los tubos II y IV presentan cierta discontinuidad, debida quizás a factores de fabricación más que a intención expresa (fig. 6 e). Dim.: 56 x 77 x 26. Tubos: 5 x 14; 12 x 54; 6 x 16; 7 x 50.
23. CRV: s/n. Cuatro tubos de diámetro continuo, un orificio de suspensión basal. Piedra amarilla. Tubos cónicos y cortos. La confección general es cuidadosa. El exterior está pulido (fig. 6 c). Dim.: 96 x 74 x 31. Tubos: 6 x 30; 6 x 24; 6 x 23; 6 x 18.
24. MCHAP: 1353.193 (Museo Chileno... 1983: 79). Cuatro tubos de diámetro continuo. Piedra amarilla. Fue realizado aprovechando una piedra en su forma original, con dos orificios naturales al centro. El tubo III se abre a una de estas perforaciones. En la superficie superior se observa el inicio de un quinto tubo, el que no se continuó por falta de espacio en el bloque de piedra. Posee huellas de la existencia de dos asas laterales (fig. 6 d). Dim.: 80 x 69 x 18. Tubos: 6 x 30; 6 x 33; 6 x 23; 7 x 34.
25. MAPN: 0477. F.E. Cuatro tubos de diámetro continuo, dos asas. Piedra verdosa jaspeada. Confección cuidadosa. Dim.: 77 x 73 x 20. Tubos: 7 x 61; 6 x 54; 7 x 47; 7 x 37.
26. MMJAR: 15.47.72. Cuatro tubos de diámetro continuo, dos asas. Proveniente de Cañete. Piedra blanca. Confección cuidada. Un asa está rota. Dim.: 57 x 53 x 21. Tubos: 7 x 24; 7 x 28; 7 x 30; 8 x 36.
27. MRA: 381 (Pérez de Arce 1982: N° 42). Cuatro tubos de diámetro continuo, dos asas sin perforar. Piedra color café. Falta un trozo en el costado. Dim.: 88 x 59 x 25. Tubos: 7 x 65; 7 x 48; 7 x 55; 7 x 42.
28. MRAT: 382 (Pérez de Arce 1982: N° 42) Cuatro tubos de diámetro continuo, dos asas. Piedra gris blanca. Superficie con ornamentación de cuatro semicírculos levemente trazados. Confección cuidada. Tubo I quebrado en embocadura, un asa rota. Dim.: 73 x 73 x 22. Tubos: 7 x 35; 6 x 48; 6 x 55; 6 x 62.
29. CMC: CH.85.CL.223. Cuatro tubos de diámetro continuo, dos asas. Piedra gris oscura. El tubo IV está abierto en su base por desvío de taladro. Quedan restos de una sustancia que debió servir de tapón, con apariencia de cera de abeja. Las asas tienen la perforación paralela a los tubos. Una de ellas está rota (fig. 6 b). Dim.: 73 x 67 x 22. Tubos: 6 x 41; 8 x 44; 8 x 48; 9 x 30.
30. MNHN: 3516 (88) (Mena 1974: 48; Aldunate 1978: 39; Pérez de Arce 1982: N° 42). Cuatro tubos de diámetro discontinuo, un asa. Proveniente de Collipulli. Confeccionado en piedra rojiza jaspeada (combarbalita). Un costado inferior presenta un escalonado hecho con pequeñas incisiones. La factura general es muy cuidadosa, con un pulimento final en toda la superficie. El tubo IV tiene una pequeña rotura en un costado, la que es posible utilizar como agujero de digitación (fig. 6 f). Dim.: 285 x 75 x 18. Tubos: 9 x 182; 9 x 219; 9 x 245; 10 x 273.
31. MADB: 61.31.1. Cinco tubos de diámetro continuo. Hallado en Fernando Puz, cerca de Angol. Falta todo el costado superior. Los tubos son cónicos y poco profundos (fig. 15 a). Dim.: 36 x 61 x 7. Tubos: 5 x 15; 15 x 19; 6 x 17; 6 x 18; 5 x 15.
32. MCHAP: 1359.199 (Museo Chileno... 1983: 79). Cinco tubos de diámetro continuo, un orificio de suspensión basal. Piedra verde oscura. Superficie pulida, con ornamentación de líneas incisas en zigzag. El tubo I está abierto en la base por desvío de taladro. Existe un pequeño desgaste de uso en el orificio de suspensión (fig. 15 b). Dim.: 74 x 55 x 16. Tubos: 6 x 67; 6 x 56; 6 x 50; 5 x 46; 6 x 42.
33. MCHAP: 1352-192 (Museo Chileno... 1983: 79). Cinco tubos de diámetro continuo, dos asas sin perforar. Piedra amarillenta. Tubos I y III abiertos en la base por desvío de taladro. Dim.: 55 x 28 x 24. Tubos: 5 x 43; 3 x 39; 9 x 35; 5 x 29; 5 x 27.

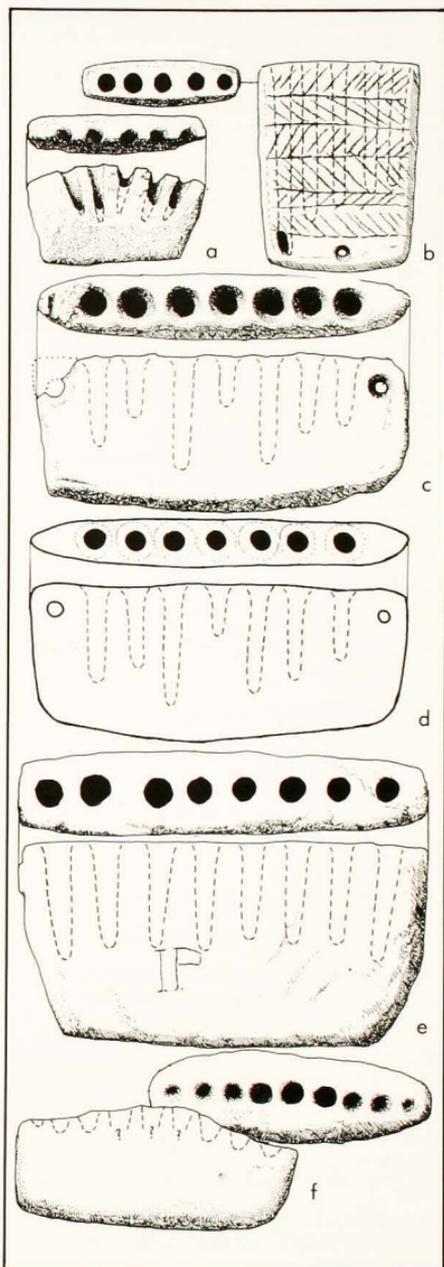


Figura 15. Flautas de pan cerradas, de cinco, siete, ocho y nueve tubos: a) Cat. E 31 – MADB: 61.31.1; b) Cat. E 32 – MCHAP: 1359.199; c) Cat. E 35 – MMJAR: 11.10.71; d) Cat. E 49 – (Basado en Joseph 1930: 63, figs. 31, 36, 37); e) Cat. E 37 – MNHN: 3807 (379); f) Cat. E 38 – CUCO: s/n.

34. CUCO: s/n. Seis tubos de diámetro continuo, dos orificios de suspensión laterales. Confeccionado en un bloque de forma irregular. Dim. aprox.:¹² 30 x 95 x 20.
35. MMJAR: II.10.71. Siete tubos de diámetro continuo, dos orificios de suspensión laterales. Proveniente del lago Lanalhue. Confeccionado en piedra blanca. Tubos ligeramente cónicos, con la embocadura ensanchada en forma de embudo. La base es irregular. Está roto en un costado superior (fig. 15 c).
Dim.: 55 x 128 x 25. Tubos: 7 x 31; 8 x 21; 7 x 39; 6 x 18; 6 x 39; 7 x 28; 7 x 25.
36. CUCO: 6.II.62 (Grebe 1974: lám. VI, N° 12). Siete tubos de diámetro continuo, dos asas. De forma redondeada en el extremo inferior. Las asas presentan una forma muy elaborada.
Dim. aprox.:¹³ 70 x 100 x ?.
37. MNHN: 3807 (379) (Mena 1974: 44). Ocho tubos de diámetro continuo. Proviene de Angachilla, Región de Los Lagos. Confeccionado en piedra verdosa. El exterior está sin pulir. Dos letras, "L.P.", grabadas en un costado, parecen ser de factura más reciente. Es posible que originalmente haya tenido un asa en un costado, el que se encuentra pulido en la actualidad. Los tubos VI y VII están rotos en la embocadura (fig. 15 e).
Dim.: 71 x 140 x 29. Tubos: 8,3 x 42; 8,4 x 38; 7,4 x 38; 8 x 39; 7 x 34; 8,2 x 37; 7,7 x 37; 7,5 x 41.
38. CUCO: s/n. Ocho tubos de diámetro continuo. Confeccionado en un trozo irregular de piedra (fig. 15 f).
Dim. aprox.:¹⁴ 40 x 95 x 30.
39. CRV: 2 (Pérez de Arce 1982: N° 37). Piedra amarilla. Fragmento de un instrumento con más tubos, posee cinco en la actualidad. Probablemente tenía dos asas laterales. El extremo existente conserva restos de una que se rompió. El segmento que quedó adherido se reutilizó abriéndole un nuevo orificio, pero, quizás en vista de la fragilidad de este nuevo arreglo, se practicó otra perforación un poco más arriba, en el cuerpo del instrumento.
Dim.: 71 x 89 x 29. Tubos: 8 x 34; 8 x 35; 8 x 33; 9 x 40; 9 x 38.
40. MHNCO: A.III.403 (Joseph 1930: 64, 65, figs. 8, 31, 36, 40; Pérez de Arce 1982: N° 52). Proviene de Contulmo. Trabajado en piedra color gris claro. El bloque está tallado en forma acinturada visto en sentido frontal y lenticular visto en sentido lateral. En cada extremo se produce una superficie sobre la cual se han practicado dos series de cinco tubos cónicos y cortos. La parte central posee un agujero de suspensión (fig. 4).
Dim.: 170 x 109 x 46. Tubos: (serie superior) 6 x 31; 6 x 27; 7 x 29; 7 x 31; 6 x 29; (serie inferior), 7 x 32; 7 x 34; 6 x 44; 6 x 36; 6 x 33.
41. La machi Quinturraí¹⁵ recuerda haber visto en su juventud un instrumento de dos tubos, pequeño, de forma rectangular, con dos asas laterales según su descripción. Su apariencia era de "hueso", lo que tal vez indica la "piedra talco" de color blanco, común a muchos ejemplares estudiados. Fue hallado en la tumba de un cacique, junto al ajuar y al cadáver del caballo. Posteriormente fue vuelto a enterrar, por respeto al difunto.
42. Grebe (1974: 47, lám. VI) publica los siguientes ejemplares:
Cuatro instrumentos de dos tubos, con los códigos 12.I.A.1; 51.III.A.1; 52.III.A.1 y 72.IV.A.2, sin especificar su proveniencia ni detallarlos.
43. Un instrumento de tres tubos, sin datos.
44. Dos ejemplares de cuatro tubos ilustrados y sin mayores datos.
45. En el inventario del Museo Nacional de Historia Natural de Santiago aparece, bajo el N° 3818.390, un instrumento de tres tubos que proviene de Contulmo. Una ilustración muestra una forma semirectangular acinturada al medio, con el extremo inferior redondeado y de corte ovalado.
46. El inventario del Museo Arqueológico Dillman Bullock, de Angol, posee el dato de un instrumento de cuatro tubos proveniente de Contulmo, bajo el N° 61.19.7.
47. Joseph (1930: figs. 31, 36, 37, 39 y 63) publica los siguientes ejemplares:
Un instrumento de cinco tubos de diámetro continuo, dos asas, hallado en Nueva Imperial. Las perforaciones de las asas son paralelas a los tubos.
Dim.: 100 x 110 x ?. Tubos: ? x 90; ? x 87; ? x 65; ? x 78; ? x 49.
48. Un instrumento de forma rectangular con seis tubos, aparentemente sin asas. La embocadura de los tubos presenta un ensanchamiento cónico en forma de embudo. La superficie presenta una ornamentación a base de círculos incisos. Proviene de Púcon. Ancho aprox.: 80.

49. Un instrumento de siete tubos, casi idéntico al descrito bajo el N° 35. Fue hallado en Pocuno. Posee también embocadura cónica y asas incluidas en el cuerpo. La parte superior presenta cierto desgaste por uso (fig. 15 d).

Dim.: 55 x 130 x 15. Tubos: ? x 34; ? x 28; ? x 42; ? x 18; ? x 38; ? x 31; ? x 25.

50. Amberg (1921: 98 a 100; Márquez M. 1934: 321) describe un instrumento con cinco tubos de diámetro continuo, dos asas. Encontrado en los bosques ribereños del río Toltén. Es muy similar al descrito por Joseph. Ambas asas están rotas.

Dim.: 110 x 90 x 15. Tubos: ? x 90; ? x 90; ? x 75; ? x 60; ? x 60; ? x 15.

51. González (1982: 20) observó aún en uso el único instrumento de cerámica descrito hasta el momento en la zona. Se trata de un antiguo instrumento con cuatro tubos de diámetro continuo y un orificio de suspensión basal. Actualmente está roto, conservándose sólo dos tubos en buen estado. Se encuentra en la localidad de Kachim.

Dim.: 80 x 16 x 15. Tubos: ? x 60; ? x 55; ? x 52; ? x 45.

F. FLAUTA (PITO) GLOBULAR

Se denominan así todas las flautas en que la cavidad interna presenta una forma globular, sin importar el aspecto externo.

Son muy escasas en la zona mapuche. Existen sólo evidencias definidas de instrumentos de arcilla con tres agujeros de digitación.

1. MRLS: 2446 (Iribarren 1957: 17, 20; 1969: 104; 1971: 35; Pérez de Arce 1982: N° 69). Proveniente de Temuco. Está confeccionado en arcilla de grano grueso. La forma es ovoidal; se produjo la cavidad interior seguramente presionando con un dedo y luego se practicaron los tres agujeros en el costado mediante un palito (fig. 7 a).

Dim.: 57 x 32 x 32. (Diámetro embocadura) 9,4; (agujeros) 2,6; 2,5; 2,4.

2. MRA: s/n. Instrumento muy semejante al anterior, de tamaño un poco mayor. Proviene de la costa, al sur de Tirúa.

Dim.: 75 x 35 x 41; 15; 5; 5; 5.

3. Joseph (1930: 59, 60) publica un interesante artefacto encontrado cerca de Temuco. Posee la forma de un cantarito antropomorfo con tres agujeros que se abren a los costados mediante pequeños salientes. Este autor cree ver en él una especie de pipa, pero tanto la conformación de la cavidad como la disposición de los agujeros con respecto a ésta, me hacen pensar en una flauta globular, ya que este último detalle es ineficiente al tratarse de una pipa (fig. 7 b).

4. Un ejemplar, encontrado en Curacautín, se quebró hace años y su dueño lo botó en trozos, perdiéndose todo rastro. El señor Américo Gordon (1980: 64, comunicación personal al autor), que vio este instrumento, lo recuerda como de forma ovalada y cuatro o cinco agujeros, lo cual significa un agujero de embocadura y tres o cuatro para dígitar.

5. MADB: 67. 2. 5. Registrado en el inventario del Museo. Fue encontrado entre las ruinas de una casa vieja, el 14 de junio de 1967, en Huequén.

6. MADB: 80. 5. También registrado en el inventario, sin más datos.

G. REPRESENTACION DE UN MUSICO

1. MNHN: 30.770.CH.II.35 (Berdichewsky-Calvo 1972-1973: 539; Aldunate 1978: 8). Un pequeño cántaro exhumado en Lican Ray está modelado en forma de una figura antropomorfa, la cual sostiene un instrumento musical cerca de su boca, en actitud de tañerlo. Además de ser la única representación de este tipo descrito para la zona, esta pieza es muy interesante, ya que el instrumento está suficientemente bien realizado como para poder identificarlo. Se trata de una flauta longitudinal alargada, sin agujeros de digitación visibles, que presenta una embocadura más ancha que el cuerpo del instrumento, con una leve depresión central. El cuerpo es ligeramente curvo y aparentemente está cerrado en el extremo inferior o, en todo caso, está siendo cerrado por la mano que lo sostiene desde ese extremo. Estos antecedentes, así como la ausencia de asas, permiten suponer que se trata de una flauta de hueso. De hecho su forma concuerda con *quenas* de hueso utilizadas más al norte, no así con las flautas cerradas de piedra o madera (estas últimas actuales), las cuales se diferencian en tener el cuerpo recto, casi siempre con dos asas laterales, y se asen del centro o parte superior del instrumento. Flautas de hueso no se han conservado en la zona, pero conocemos de su uso gracias a las numerosas menciones que aparecen en documentos de los siglos XVI a XVIII, en los cuales se especifica que eran fabricadas con tibias humanas o de animales.¹⁶

Dim.: 118 x 74 x 81.

AGRADECIMIENTOS. La investigación que dio origen a este trabajo fue posible gracias al apoyo del Museo Chileno de Arte Precolombino y de su personal.

Deseo agradecer especialmente a todas las personas e instituciones que facilitaron desinteresadamente la información necesaria para confeccionar el catálogo, en especial a los señores directores y personal de los museos histórico y arqueológico de la U. Austral de Valdivia, Regional de la Araucanía de Temuco, Juan Antonio Ríos de Cañete, de Historia Natural de Concepción, de Historia Natural de Santiago, así como a los señores Julio Mariángel y Ruperto Vargas; la señora Mayo Calvo y la machi Quinturraí.

NOTAS

¹ Valdivia 1887: s/n.; Febrés 1764: 350, 595, 598; Havestadt 1883: 512, 747, 749. Otros nombres para el punzón son *maq*, *mag*, *katahue* (Inostroza et. al. 1986: 69).

² Una detallada descripción de estos instrumentos será publicada en el futuro por el autor.

³ Por razones de espacio no se incluye en este artículo la tabla con mediciones acústicas realizada con los instrumentos que aparecen en el catálogo. Esta será publicada en el artículo dedicado a la cronología (Pérez de Arce 1986).

⁴ Una revisión de los ejemplares del noroeste argentino y altiplano boliviano aparece en Márquez M. 1934: 315-331.

⁵ La técnica descrita, aplicada a las antaras nazcas, aparece en Hart-Terre 1973: 48-50.

⁶ Todos los ejemplares de la colección de la Universidad de Concepción fueron estudiados por el autor durante su exhibición pública realizada en el local de dicha exposición en 1982. Dado que se hallaban todos pegados contra una plancha de madera, fue imposible realizar mediciones completas, así como estudiar los sonidos.

⁷ No fue posible realizar mediciones en este y otros ejemplares, pues el panel en que se hallaba expuesto fue retirado imprevistamente de la exposición de la cual formaba parte (ver nota anterior).

⁸ Véase la nota 7.

⁹ Véase la nota 7.

¹⁰ Véase la nota 7.

¹¹ Véase la nota 7.

¹² Véase la nota 7.

¹³ Véase la nota 7.

¹⁴ Véase la nota 7.

¹⁵ Comunicación personal al autor.

¹⁶ Para un completo análisis al respecto, ver Pérez de Arce 1986.

REFERENCIAS

ALDUNATE DEL SOLAR, C.

1978 *Cultura Mapuche*, Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación, Santiago.

AMBERGA, J. DE

1921 "Una flauta de pan araucana". *Revista Chilena de Historia y Geografía*, año XI, t. XXXVII, Santiago.

BERDICHEWSKY, B. Y CALVO, M.

1972-1973 "Excavaciones en cementerios indígenas de la región de Calafquén". *Boletín de Prehistoria* número especial, Actas del VI Congreso de Arqueología Chilena, U. de Chile, Santiago.

BIRD, J.

1962 *Art and Life in Old Perú: an Exhibition*, The American Museum of Natural History, New York.

BULLOCK, D.

1944 "Algunos tipos de cachimbas antiguas chilenas". *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural*, t. XXI, Santiago.

DE AUGUSTA, FRAY F. J.

1966 *Diccionario Araucano*, 2ª. ed., Santiago.

ERIZE, E.

1960 *Diccionario comentado mapuche-español*. Cuadernos del Sur. Impresión patrocinada por la Comisión Nacional Ejecutiva del 150 aniversario de la revolución de mayo. Instituto de Humanidades, U. Nacional del Sur, Bahía Blanca.

FEBRÉS, A.

1764 *Arte de la lengua general del reino de Chile*, Lima.

FERNÁNDEZ DISTEL, A.

1980 "Hallazgos de pipas en complejos precerámicos del borde de la puna jujeña (Rep. Argentina) y el empleo de alucinógenos por parte de las mismas culturas". *Estudios Arqueológicos*, U. de Chile, Sede Antofagasta, Ed. Universitaria, Santiago.

GAY, C.

1854 *Album d'un voyage dans la république du Chili*, Ed. Thunot, Paris.

GONZÁLEZ DE NAJERA, A.

1971 *Desengaño y Reparación de la Guerra del Reino de Chile*. (1601-1607), Ed. Andrés Bello, Santiago.

GONZÁLEZ GREENHILL, E.

1982 *Vigencia de instrumentos mapuches en tres comunidades de la zona de Araucanía*. Trabajo elaborado dentro del programa del curso de metodología de la investigación dictado durante 1980 en la Fac. de Ciencias y Artes Musicales de la U. de Chile (mecnografiado), Santiago.

GORDON, A.

1980 "Curacahuín". *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural* N° 37, Santiago.

GREBE, M. E.

1974 "Instrumentos musicales precolombinos de Chile". *Revista Musical Chilena*, año XXVIII, N° 128. Fac. de Ciencias y Artes Musicales, U. de Chile, Santiago.

GUEVARA, T.

1899 "Historia de la civilización de Araucanía". *Anales de la Universidad de Chile*, t. CIII, Imp. Cervantes, Santiago.

- 1916 "La mentalidad araucana". *Anales de la Universidad de Chile*, t. XXXIX, año 74, Soc. Imp. Barcelona, Santiago.
- GUNCKEL, H.
1965-1966 "El idioma mapuche en la nomenclatura botánica chilena". *Revista Universitaria* N°s 28-29, año L-LI, U. Católica de Chile, Santiago.
- HART - TERRE, E.
1973 *Estética de la cerámica prehispánica nazca*, Ed. Juan Mejía Baca, Lima.
- HAVESTADT, B.
1883 *Chilidugú sive tractatus linguae chilensis (1777)*, 2ª ed. Nova Immutata, curavit Dr. Julius Platzmann, Leipzig.
- HILGUER, M. I.
1966 *Huenunñamku*, University of Oklahoma Press, Norman.
- I.N.A.
1981 *Cultura Mapuche en la Argentina* (Catálogo exposición), Instituto Nacional de Antropología, Subsecretaría de Estado de Cultura, Ministerio de Cultura y Educación, Buenos Aires.
- INOSTROSA, J.; H. MORA Y R. MORRIS.
1986 *Tesoros de la Araucanía*, Museo Regional de la Araucanía, Temuco.
- IRIBARREN CHARLIN, J.
1957 "La flauta de pan y otros instrumentos indígenas". *Publicaciones del Museo y de la Sociedad Arqueológica de La Serena*, Boletín N° 9, La Serena.
1969 "Estudio preliminar sobre los instrumentos musicales autóctonos del área norte de Chile". *Revista Rehue* N° 2, Inst. de Antropología U. de Concepción, Concepción.
1971 "Instrumentos musicales del Norte Chico chileno (Prov. de Atacama y Coquimbo)". *Publicaciones del Museo Arqueológico de La Serena*, Boletín N° 14, La Serena.
- ISAMITT, C.
1937 "Cuatro instrumentos musicales araucanos". *Boletín Latinoamericano de Música*, t. III, Montevideo.
- IZIKOWITZ, K. G.
1935 *Musical and other sound instruments of the american indians - A comparative ethnographic study*, Göteborg.
- JOSEPH R. H., C.
1930 "Antigüedades de Araucanía". *Revista Universitaria* N° 9, año XV, U. Católica de Chile, Santiago.
- MÁRQUEZ MIRANDA, F.
1934 "Una nueva flauta de pan lítica del noroeste argentino y el área de dispersión de esta clase de hallazgos". *Notas Preliminares del Museo de La Plata*, t. II, Buenos Aires.
- MEDINA, J. T.
1882 *Los aborígenes de Chile*. Imp. Gutenberg, Santiago.
- MENA KEYMER, M. I.
1974 *Instrumentos musicales y otros objetos sonoros en las culturas prehistóricas de Chile*. Memoria para optar al título de Licenciada en Música, Fac. de Artes Musicales y de la Representación, U. de Chile (mecanografiada), Santiago.
- MOLINA, J. I.
1782 *Saggio Sulla Storia Naturale del Cili*. Stamperia di S. Tomasso d'Aquino, Bologna.
- MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO Y BANCO O'HIGGINS (Eds.)
1982 "Catálogo", *Museo Chileno de Arte Precolombino*, págs. 49-85, Imp. Ograma, Santiago.
- MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO Y BANCO O'HIGGINS (Eds.)
1983 "Catálogo", *Platería Araucana*, págs. 69-84, Imp. Ograma, Santiago.
- ORTIZ TRONCOSO, O.
1968 "Descripción de un conjunto de pipas indígenas del sur de Chile". *Antropología* N° 1, Museo de Concepción, Concepción.
- PÉREZ DE ARCE A., J.
1982 *La música en el arte precolombino* (Catálogo de exposición), Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
1986 "Cronología de los instrumentos sonoros del área extremo sur andina". *Revista Musical Chilena*, U. de Chile, Santiago.
- PHILIPPI, F.
1903 "Arqueología". *La Isla Mocha*, Estudios monográficos, Anales del Museo Nacional de Chile publicados por orden del Gobierno de Chile, Santiago.
1983 *Platería Araucana*, Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
- ROBLES RODRÍGUEZ, E.
1911 "Costumbres i creencias del pueblo araucano". *Anales de la Universidad de Chile*, t. CXXXVIII, Imp. Cervantes, Santiago.
- VALDIVIA, L. DE
1887 *Arte, Vocabulario y Confesionario de la Lengua de Chile* (1606), Ed. facsimilar, Platzmann, Leipzig.

LOS SIMBOLOS CONSTRICTORES: UNA ETNOESTETICA DE LAS FAJAS FEMENINAS MAPUCHES

Pedro Mege R.

Tejer *trariwe*¹ es un privilegio de mujeres ricas y dotadas. La mujer que "tiene buena cabeza" y tiempo excedente en sus labores domésticas es afortunada, puede tejer de manera especial. Logrará apresar en su mente los símbolos más complejos de su cultura textil. Será una cazadora de símbolos profundos, del pasado y del presente, los que combinará con su particular habilidad.

Si de niña se "tiene buena cabeza", aprenderá de su madre —siempre una gran tejedora— los símbolos más delicados y densos, los que la introducirán en una esfera donde la naturaleza es paralenguaje, hablará con un cuerpo de significados ausentes, "metafísicos". La realidad física se hará representacional, símbolo, donde lo real será siempre materia de la imaginación.²

Hemos tratado de penetrar el mundo de los textiles;³ más que el de la manufactura y de su factor tecnológico —prácticamente, el *trariwe* "afirma el cuerpo" apretando la cintura, función crucial para el pesado trabajo cotidiano—, el de lo simbólico.⁴ Porque es el lado de este mundo el que se disuelve con mayor rapidez, por tanto, su reconstrucción es urgente, aunque desgraciadamente siempre será parcial.

El *trariwe*, la gran faja de la mujer adulta,⁵ es un recipiente semántico de gran amplitud, que logra una estructura signica que sobrepasa a cualquier otro textil dentro de la cultura mapuche. De ahí su importancia como clave de significación profunda

de los contenidos cognitivos de la estética mapuche.

En nuestro análisis utilizamos continuamente una conceptualización lingüística, sin la intención de una analogía reductivista a favor de ésta. Los símbolos se construyen y proceden de una *manera* lingüística, sin ser de ninguna forma el universo de los símbolos *homologable* al de los signos. Los conceptos lingüísticos suponen una iluminación del texto, un alivio en la lectura del tejido. La reducción y supuesta identidad unívoca de ambos dominios, han causado en la teoría antropológica ya suficiente confusión.⁶ Los símbolos *requieren de un discurso* para su criptología, para "hablar"; al recibirlo de las tejedoras lo supondremos siempre "coherente", si se nos permite la expresión, de significación inmediata. No contamos, desgraciadamente, con el espacio para su hermenéutica, déficit que pensamos superar en otra oportunidad.

La cultura mapuche como "todo integrado", como ensoñación malinowskiana, no existe, ni ha deseado existir jamás. En el específico dominio simbólico de los *trariwe* no queremos abrigar tampoco la esperanza holística, tan burda.

Hemos tenido, por consiguiente, que hacer un corte analítico seleccionando una parte del todo, por razones de método y de investigación, desoyendo con angustia su exquisita diversidad. Es así como una gran cantidad de alternativas estructurales de *trariwe* no serán analizadas.

LA PALABRA DEL TRARIWE

La posibilidad de todos los trasuntos, de toda figuratividad de nuestros medios de expresión, descansa en la lógica de la figuración.

Wittgenstein (1980: 34-35)

El *trariwe* nos “habla en lenguas”, es una estructura de comunicación cuyos “vehículos de significación” (Geertz 1983: 118) son fundamentalmente heteróclitos. No se les puede escuchar en base a una única clave de significación. La diversidad de sus manifestaciones iconográficas y sus variadas formas de articulación producen un texto con heterogeneidad significativa. Generando “códigos múltiples” con varios niveles semánticos (Hatcher 1985: 161) cimentados en una gran densidad signica.

Por lo tanto, se hace necesario discriminar y recorrer cada una de sus vías de expresión, ya que “el punto de partida de cualquier investigación es la exacta descripción, y la descripción siempre conduce a romper las grandes unidades en otras pequeñas y, luego, a colocar bien diferenciadas etiquetas sobre cada uno de sus componentes” (Leach 1970: 99). Para enseguida poder descubrir entre éstas los puntos de enlace, “como las partes se conjuntan entre sí” (Leach 1970: 100); y, así, lograr finalmente un *gran sentido total* en estas interconexiones de los diversos núcleos semánticos que la componen.

Esta densidad representacional nos obliga a desmenuzar la integralidad simbólica del tejido, para así descubrir *su lógica*, “su modelo mental [...] definido por la variación infinita de una misma tautología” (Barthes 1978: 244). Su mecánica estructural, la de sus símbolos, para por último “hablarlos” fluidamente en su propio idioma y con sus variaciones dialectales.

Mecánica de la creación semiótica

En la creación de sus símbolos icónicos, el tejido, por sus propias características de realización técnica, elige un mecanismo terriblemente eficiente, el de *la simetría axial*. Esto se debe en gran medida a la estructura factual del tejido, ya que, para formar una figura determinada dentro de él, la tejedora,

primero, debe establecer el lugar en que la desea ubicar dentro de la totalidad, y siempre a partir de un “centro” arbitrario del entramado de su urdimbre. Enseguida, mentalmente, elige a su vez el centro de la representación; la divide por un corte transversal y la despliega simétricamente contando las hebras hacia la derecha e izquierda en cada una de las mitades que forman la figura. Engarzándola, así, en la integralidad del diseño de su tejido.

Esta “matemática de la representación” encuadra perfectamente con el *principio de simetría axial*. Este último se vale de un sutil juego de igualdades y diferencias complementarias en el diseño figurativo, construyendo sus iconos a partir de dos ejes elementales HORIZONTAL/VERTICAL, los que dan los parámetros de la simetría de la forma de la representación.

El *principio de simetría axial* está sometido a un doble patrón: al *desdoblamiento* —analizado sistemáticamente por primera vez en la obra de Boas (1947) entre los kwakiutl, haidas y tsimshian— y al que denominaremos como *desarticulación*.

El *desdoblamiento* como principio fundamental de la arquitectura de la representación no se basa en un simple juego de simetrías, sino que estructura las formas por medio de una bisectriz a la manera de un *tajo-corte (split)* del referente tridimensional para poder representarlo en un plano bidimensional como significativo.

Lévi-Strauss (1970: 235) nos dice al respecto que “la *split representation* en la pintura o el dibujo resultaría solamente de extender a las superficies planas la aplicación de un procedimiento que se impone naturalmente en el caso de los objetos tridimensionales”.

La *desarticulación* consiste, como mecánica de la representación, en que conjuntamente con los ejes perpendiculares de cualquier desdoblamiento, coexisten otros oblicuos a éstos. La desarticulación es, de hecho, también un desdoblamiento, pero que sitúa sus ejes de manera oblicua a los de éste, que son siempre más frecuentes e importantes en la composición total del textil, ya que son los *ejes rectores*. La desarticulación es construida simétricamente por desdoblamiento, siguiendo un *patrón de asimetría* que se enmarca necesariamente en el equilibrio formal general del textil.

La desarticulación y el desdoblamiento se dividen, cada uno, en dos subtipos: *suplementarios* y

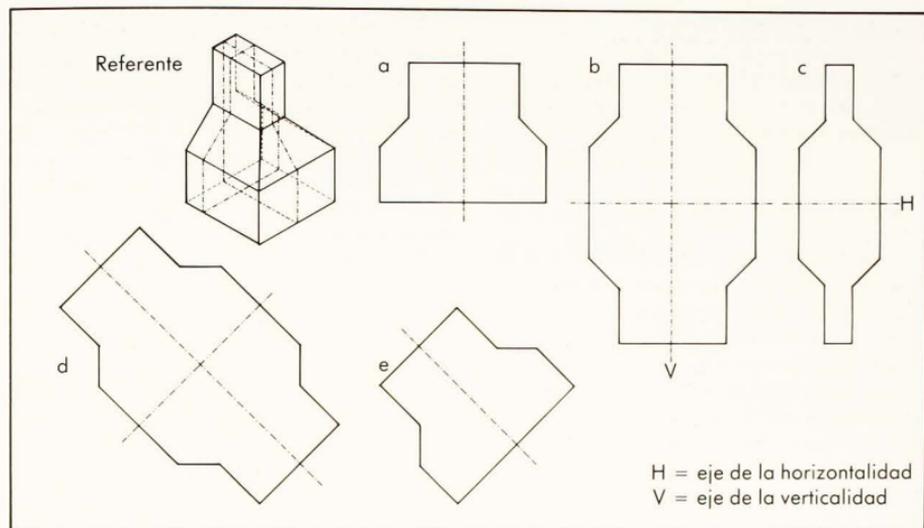


Figura 1. Procesos de desdoblamiento y desarticulación. a) desdoblamiento complementario vertical; b) desdoblamiento suplementario; c) desdoblamiento complementario horizontal; d) desarticulación suplementaria; e) desarticulación representativa.

complementarios. En los desdoblamientos suplementarios se logra una equivalencia absoluta de los elementos desdoblados, tanto en el eje horizontal como en el vertical; y en la desarticulación coinciden todos los elementos desdoblados en diagonal.

En cambio, en los desdoblamientos complementarios sólo se alcanza una equivalencia parcial, en uno de los elementos desdoblados. En el *desdoblamiento complementario horizontal* la equivalencia figurativa se produce en el eje horizontal, y en el *complementario vertical*, en su correspondiente. La desarticulación complementaria, por basarse en desdoblamientos sobre rectas oblicuas, no obedece ni a la horizontalidad ni a la verticalidad (fig. 1).

Como último mecanismo estético tenemos a la *dislocación*. Esta no obedece al "principio de simetría axial", sino que es una técnica de *conformación representacional*. Lévi-Strauss (1981: 14) lo describe operando como "por una extraordinaria mezcla de convención y de realismo, un cirujano dibujante lo ha (al icono del referente) desollado y desarticulado, hasta le ha sacado las entrañas para reconstruir un nuevo ser". La dislocación desintegra y reintegra en un nuevo orden estructural a la repre-

sentación figurativa primitiva, siguiendo pautas estrictamente estéticas más que realistas. En definitiva, "la dislocación de los cuerpos y los rostros en el arte [...] son los órganos y los miembros mismos los que se hallan recortados, y con ellos se reconstruye un individuo arbitrario [...] según reglas convencionales sin relación con la naturaleza" (Lévi-Strauss 1970: 228, 229).

Sustancia del significante en el tejido

La sustancia semiótica -Hjelmslev (1980) la denomina como "sustancia de expresión" - para el caso del fenómeno textil se reduce simplemente a su *materialidad*. Con Humphrey (1976: 71) y siguiendo a Hjelmslev, diremos que la sustancia del significante serían "los objetos materiales usados" para la confección del tejido.

Pero al hablar de "materialidad de los objetos" se descubre que ésta está sometida a un proceso de transformación técnica. Se hace necesario que el proceso técnico de transformaciones sea parte, también, de la "materialidad" del tejido a modo de com-

plementación de esta materialidad.

La sustancia semiótica, entonces, no es sólo materia, es además trabajo, es decir, la transformación de esta materia por medio de energía —otra “materia”— de una tecnología.

Sustancia del significante como “valor”

La sustancia semiótica se presenta como un *set* de elementos interrelacionados que en su unidad objetiva-tecnológica establecen un *valor*.

Al analizar De Saussure (1974: 200) el concepto de valor en su “parte material”, nos dice que “lo que importa en la palabra no es el sonido por sí mismo, sino las diferencias fónicas que permiten distinguir esas palabras de todas las demás, pues ellas son las que llevan la significación”. En el contexto que tratamos, diremos que el valor de la sustancia se determina en oposición a otros tejidos. Pero este “valor” total de la sustancia semiótica se establece por contraposición asociativa de sus elementos internos y con otros tejidos.

En definitiva, para descubrir el “valor” de un tejido se deben analizar los elementos materiales (objetual-tecnológicos) frente a los elementos de otro tejido, ya que el “valor” por sus características no se define jamás a partir de un elemento aislado —en este caso tejido—, sino comparándose con otros.

Por último, los valores son por definición *limitados*, y como dicen Gadet y Pecheux (1984: 58), el valor debe enmarcarse en una realidad lingüística limitada, y no como “una red de diferencias sin término positivo”.

Las características del valor del tejido serían de un mismo tipo de lo que llama De Saussure (1974: 213) “paradigmas de flexión”, donde los caracteres de las series asociativas no son indefinidos, el número de casos es determinado y su sucesión no está ordenada especialmente. Se establece en sí una unidad de valores restringidos, compuestos por diversos subvalores que la integran. La *relación* de estos subvalores arrojará el *valor total* de la sustancia semiótica de un tejido.

Parecería a la lingüística una contradicción absurda suponer un “valor” evidentemente semántico a toda sustancia del contenido; en otras palabras, que ella quiera-decir-algo, siendo por definición muda. Pero la realidad sémica del lenguaje y la del

tejido son diferentes, ya que están fundadas en sustancias evidentemente distintas. Por un lado, emisión de sonidos, y por el otro, manufactura de textiles. Los atributos de ambas son de otro orden y por el ámbito “más concreto” de la sustancia sémica del tejido ésta es sometida por la cultura a una especial consideración. Es así como por la contraposición de los materiales del tejido “sin significación” descubrimos un “valor” que sufre en la mente de las tejedoras una semantización más acá que el de la emergencia de un *valor* netamente lingüístico.

El sonido del tejido

Hemos dicho que la sustancia del “lenguaje del tejido” es susceptible de una valoración de significado. La sustancia es sólo *lana*, pero ésta se valora simbólicamente en dos planos: en sí y por los procesos a que es sometida antes de encarnarse en representación.

En el primer plano, el valor se genera en relación con la calidad de la materia prima: “calidad de la lana”. El factor determinante de la “calidad de la sustancia” es económico; eso sí, no hay que confundir los niveles de análisis y pensar que el valor es de mercadería, y no simbólico.

En el segundo plano, interviene un factor de trabajo *en* la lana, asociado directamente a la eficiencia particular de cada tejedora en el ciclo de producción textil, en la gestación de una *serie valórica*. Este ciclo comprende las siguientes etapas: hilado = *fium*; teñido = *pür*; tejido = *düwen*.

Hilado: La calidad del hilado se valora en términos de espesor (grueso/delgado), regularidad (parejo/disparejo) y firmeza (apretado/suelto); al integrarse valóricamente, dan la primera medida de significación para la sustancia del tejido.

Teñido: La lana es a su vez teñida, y en este acto sufre otra valoración la sustancia semiótica. Esta depende de la calidad del teñido en un doble sentido: calidad de los colores por su homogeneidad y brillo, más su permanencia (si destiñe o no).

El teñido sufre una segunda valoración total a partir de su origen: si éste es producido por procedimientos “naturales” o anilinas industriales. El teñido “natural” (por medio de tierra, raíces, corteza, hojas, hierbas, etc.) requiere de un conocimiento

amplio y altamente sofisticado, que se tiene en alta estima. Son las cualidades de los colores y su respectivo proceso de fijación los ingredientes configuradores del valor del teñido.

Tejido: El valor que completa la significación de la sustancia es la calidad del tejido, la arquitectura de la prenda, la excelencia de su realización técnica; que no es más que el reflejo directo de la habilidad de la tejedora. Además de este primer valor asignado de "excelencia técnica" —el que surge, obviamente, por la confrontación y contraste de los tejidos—, emerge uno segundo y complementario, la evaluación de la *densidad simbólica* que pueda soportar cada pieza. Esta se mide por el "volumen significante relativo" (cantidad de elementos valorables como semas) que pueda contener cada textil.

Se produce así una relación directa entre el *grado de densidad* y la *valoración técnica*, ya que a mayor densidad crece la posibilidad de valoración semiótica, de oposición; es decir, el aumento de su potencialidad representacional.

Proceso valórico de la sustancia del significante

Permanentemente, cada tejedora establece criterios discriminatorios del tejido, a partir de sus propios tejidos, contrastando estos últimos, valorativamente, frente a la totalidad del universo de los demás tejidos. Para este fin se vale de una *polaridad clasificatoria* que está dada por el par opuesto (KAMELKALEI/WESAKALEI); donde *kamelkalei* denota "lo bonito" o "lindo", y connota un resultado favorable en la obtención de un trabajo, "lo bueno", la buena calidad artefactual. Por su parte, *wesakalei* denota "lo feo", y connota imperfección en la realización del trabajo, "lo malo". En este dualismo clasificatorio, los factores de valoración son el hilado, teñido y tejido funcionalmente ligados.

La connotación, en este contexto, la entenderemos como las asociaciones emotivas vinculadas a un término determinado (Osgood, Suci y Tannenbaum 1957), de manera extralingüística. Es así como la tejedora asocia a esta polaridad un carácter positivo a *kamelkalei* y otro negativo a *wesakalei*.

Si una tejedora afirma que un tejido ajeno es *kamelkalei*, es que éste es igual o superior al que es

capaz de confeccionar; y si lo considera *wesakalei*, es evidentemente inferior a los suyos. Existe entre ambas categorías polares una *gradación* de significaciones intermedias, de matices. Sólo al descifrar el sentido más sutil de la connotación de la valoración de la tejedora sobre un textil ajeno, se descubre en qué sitio del *continuum* (KAMELKALEI-WESAKALEI) ha ubicado a éste, y, por añadidura, el respeto que le merece su ejecutora.

El trariwe: su forma significante

Una forma de significante serán "las reglas para la combinación, exclusión, oposición, adscripción espacial, etc., de la sustancia de expresión" (Humphrey 1976: 71). Para Hjelmslev (1980: 73-89) la "expresión" es lo que para nosotros el significante.

El *trariwe* posee una estructura semiótica de bastante complejidad. Dicha complejidad se debe en gran medida a las diferentes unidades interrelacionadas que lo componen. Esto hace necesario que toda lectura del "discurso" del *trariwe* suponga una clara identificación y diferenciación de sus unidades componentes básicas.

Segmentación semiótica de sus componentes

La primera segmentación semiótica que estableceremos estará compuesta por dos *unidades mayores*, mutuamente excluyentes: el *borde* y el *centro*. Estas unidades a su vez están formadas por subunidades altamente estructuradas, formadas por grupos de símbolos excluyentes entre sí. Cada una de éstas posee una particular *forma* de articular sus símbolos y de generar sus transformaciones significantes (fig. 2).

La lectura a la que serán sometidas estas dos *unidades mayores* (borde/centro) se ejecutará en el sentido de su producción sónica: el orden de su generación, de cómo la tejedora los articula sintagmáticamente. Así, se descubre la concatenación de los símbolos a partir de su emergencia en el acto de crear las representaciones del tejido. En este acto elemental del tejer se explicita el sentido de las lecturas. Este *sentido de lectura* no obedece tanto al hecho concreto de tejer, como más bien al sentido de la representación abstracta, que se ubica en la

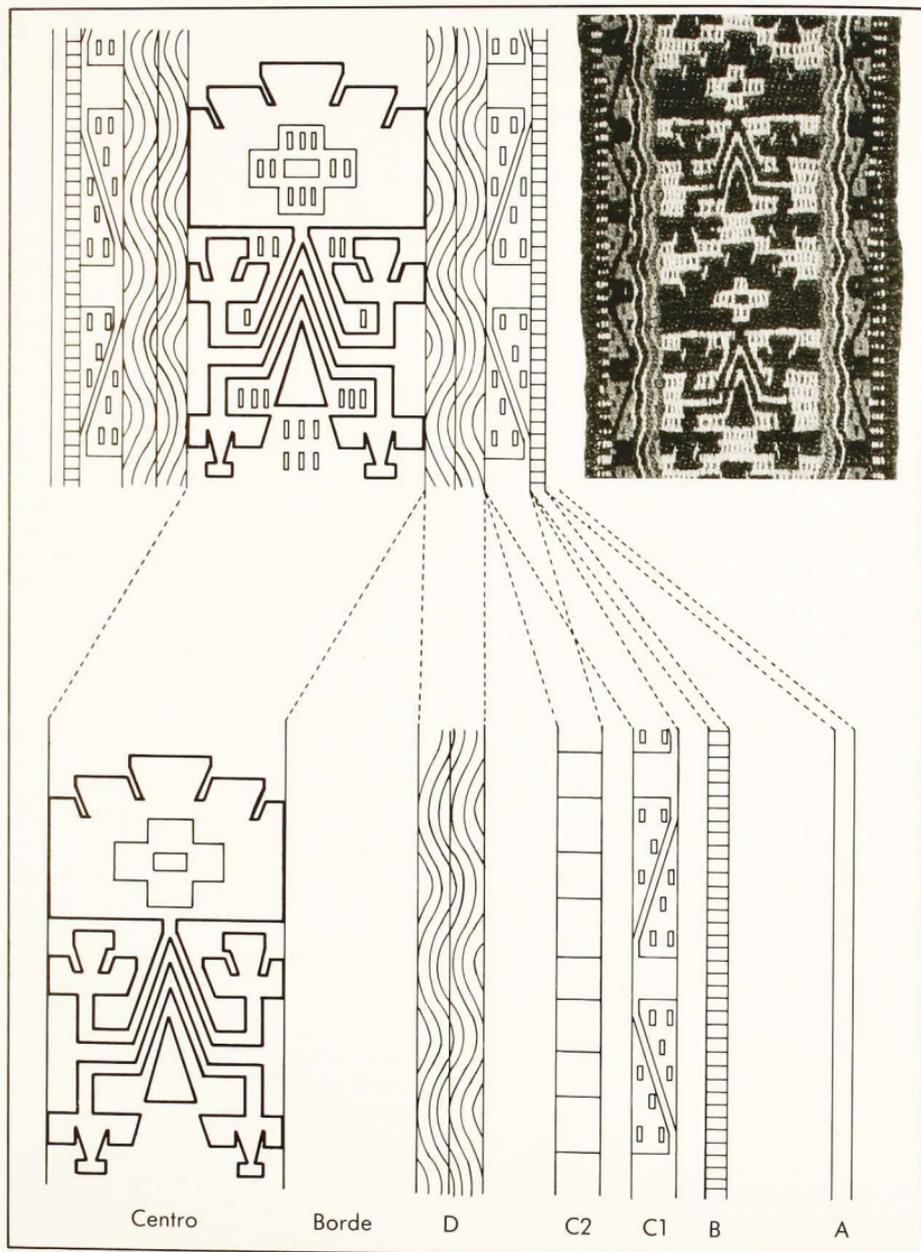


Figura 2. Unidades de centro y borde.

mente de la tejedora. Ella, en su recreación mental –aparte de imaginar todo el simbolismo del tejido–, imprime a cada figura un sentido espacial (lectura).

El borde: Este requiere de una doble lectura: vertical y horizontal, obedeciendo a la particular forma de sus cadenas sintagmáticas. El borde está compuesto por subunidades que se encadenan en una sucesión vertical de símbolos. La conexión de estas sucesiones verticales en la globalidad de la unidad se establece a través de una lectura horizontal, que las integra en un solo discurso a partir de sus realidades particulares (fig. 2).

Todo *trariwe* posee dos bordes opuestos (paralelamente invertidos) –simultáneos, diría De Saussure–, de idénticas características de significantes. La identidad entre ambos es total, ya que la lectura de uno basta para la comprensión inmediata del otro. Son dos estructuras absolutamente simétricas e inversas.

Se establece aquí el primer principio de posición en desdoblamiento del *trariwe*: el de los bordes reflexivos.

El centro: La estructura de su diseño supone una lectura vertical. Sus símbolos se van alternando a lo largo del *trariwe*. Puede el *centro* poseer desde un único motivo hasta una variedad de ellos. Si sucede esto último, los diferentes símbolos se alternan a lo largo del *trariwe* siguiendo secuencias de sucesión claramente preestablecidas. Estas se dividen –fraccionan al centro– en una secuencia *superior-inferior*, o *superior-central-inferior*, que están dadas por los tipos de iconos que configuran el tejido.

Las secuencias que produce el *centro* no siguen una estructuración tan rígida como la que aparece en el *borde*. La elección o no, de secuencias y su tipo, se genera dentro de marcos bastante flexibles que están sometidos sólo a ciertas constantes de variación que la tejedora debe respetar en su elección del sintagma central. Esta posibilidad combinatoria del *centro* guarda relación directa en su relación estructural con el *borde*.

Relaciones estructurales borde-centro

Borde y *centro* son evidentemente una unidad y su separación obedece sólo a razones analíticas, tanto

para nosotros como para la tejedora. De hecho, existe entre ellos una relación inversa con respecto a los símbolos particulares que contienen. Esta relación se basa en un principio de *condensación simbólica*. La densidad signica de cada una de las subunidades guarda una relación inversa con la otra. En otras palabras, a mayor densidad simbólica –condensación– que contenga una de las subunidades, menor será la de la otra.

Es así como cuando el *borde* alcanza su máxima condensación de significantes, el *centro* presenta una única representación icónica. Y a la inversa, cuando el *centro* llega a usar toda su posibilidad icónica, el *borde* se simplifica ostensiblemente, perdiendo y/o simplificando alguno de sus componentes.

La tejedora pareciera que se viese obligada a “elegir” la complejización de una de las subunidades en detrimento de la otra; y esto por un impedimento más bien a nivel técnico-cognitivo, ya que la utilización de la globalidad simbólica –que contiene la estructura del *trariwe*– parece humanamente improbable, dado el volumen de las combinaciones de tejido que implicaría.

La forma semiótica y sus iconos

Comenzaremos el análisis de los significantes del *trariwe* con la subunidad que alcanza un mayor grado de regularidad, el *borde*; para finalizar con el *centro*, cuya complejidad y amplitud de variación icónica son mucho mayores.

Estructura signifiante del borde

El *borde* está compuesto por elementos de gran estabilidad formal, que asumen el carácter de lexicemas, o son susceptibles de ser comprendidos como tales. Los estudiaremos en su orden de aparición, de la periferia al centro, es decir, de cómo emergen al ser tejidos (cuadro 1).

Lexema A = UPUL: La estructura de este lexema se reduce a un único morfema, color rojo o, excepcionalmente, café. Es una verdadera página-enblanco, un espacio vacío en rojo que abre el curso del *trariwe* por un lado y lo cierra por el otro.

CUADRO 1

Lexemas del borde	
Lexema A	= UPUL; traducible a: borde/orilla/margen.
Lexema B	= WELU NGIYE; traducible a: NGIYE, lugar/sitio/espacio – WELU, alternancia, “lugar de las alternancias”.
Lexema C1	= PICHINIMIN; traducible a: PACHI, pequeño/chico/menudo – NIMIN, representaciones simétricas, “pequeñas representaciones simétricas”.
Lexema C2	= WILPA; traducible a: segmentos de colores claros y brillantes.
Lexema D	= TRIFULEL; traducible a: “lo que se tuerce en ondas”. (Ver fig. 2.)

Su falta de representaciones figurativas anticipa el discurso de éstas en su pobreza significativa.

El rojo, como color que inicia el discurso vertical, abre sin figuras.

Lexema B = WELU NGIYE: Los significantes se forman en una alternancia presencia-ausencia del color. La figura está definida solamente por el color. Es decir, donde hay color existe la figura.

El lexema se organiza a partir de un principio de oposición, en términos de *marcas*. La parte blanca es lo marcado, la ausencia de figura en un discurso

CUADRO 2

	OPOSICION	
	no marcada	marcada
COLOR	+	-
FIGURA	+	-
Clave: presencia = (+); ausencia = (-).		

de figuras, ya que es más que el color blanco; para ser precisos, es falta de color. Es una lana que no se tiñe, incolora por naturaleza.

La parte no marcada es la presencia de figura a través del color. Se origina así una oposición a partir del principio de marcación, que se repite sin solución de continuidad (cuadro 2).

No se puede decir que el motivo de WELU NGIYE se configure por desdoblamiento, sino más bien por el interjuego que se produce entre las oposiciones (presencia-no marcada / ausencia-marcada), lo que determina la *alternancia* (color-figura / sin color-sin figura).

Lexema C1 = PICHINIMIN: Los significantes se ordenan por medio de un principio general de desdoblamiento y uno particular de desarticulación.

El lexema se construye por una gran oposición en desdoblamiento en lo figurativo y en su complemento de colores. En una de sus partes, internamente al desdoblamiento, ésta se descompone en un eje de desarticulación. Desdoblamiento y desarticulación se integran totalmente en la estructura simétrica del color y la figura. Ya que *nimín* es simetría pura, el todo se sacrifica en busca del equilibrio y la armonía (fig. 3).

Los colores que rellenan las figuras son el fucsia, rojo o verde, sobre un fondo púrpura.

Lexema C2 = WILPA: Las figuras son definidas, al igual que en el WELU NGIYE, por su carga de color. Se confunden así los significantes del color y figura, fundiéndose en uno.

La articulación de los significantes es por medio de un mecanismo de alternancia; no se puede hablar de desdoblamiento –al igual que en el lexema B–, sino de alternancias sucesivas como principio configurador básico del lexema.

En esta alternancia de colores se establece una alianza entre grupos de ellos. El primer grupo de colores está formado por la *primera etapa* (BLANCO/NEGRO) y los últimos colores de la *octava etapa* (ROSADO/NARANJO), es decir, toma, notablemente, los extremos de la *color encoding sequence*. El segundo grupo, el que se le opone, toma las etapas intermedias: *segunda etapa* (ROJO), *tercera etapa* (AMARILLO/VERDE), *quinta etapa* (AZUL) y *sexta etapa* (CAFÉ). (Véase capítulo “La simbología del color”.)

En este caso el blanco no es ausencia de color, sino la presencia de éste. Ya que figura y color conforman el morfema, la ausencia de color es una falta también de figura, lo que sería un contrasentido.

Es importante señalar que al lexema C2 nunca se lo encuentra junto al lexema C1. Todo *borde* elige a uno de los dos; éstos son lexemas necesariamente excluyentes en el discurso del *borde*.

Se podría suponer que el lexema C2 es una transformación simplificada del lexema C1 en términos figurativos. El hecho de no existir una concordancia en los colores y que la combinatoria de colores del lexema C2 es de una mayor complejidad, hace suponer que son dos entidades diferentes. En resumen, por un lado el lexema C1 complejiza al máximo sus morfemas figurativos y el lexema C2 los de color.

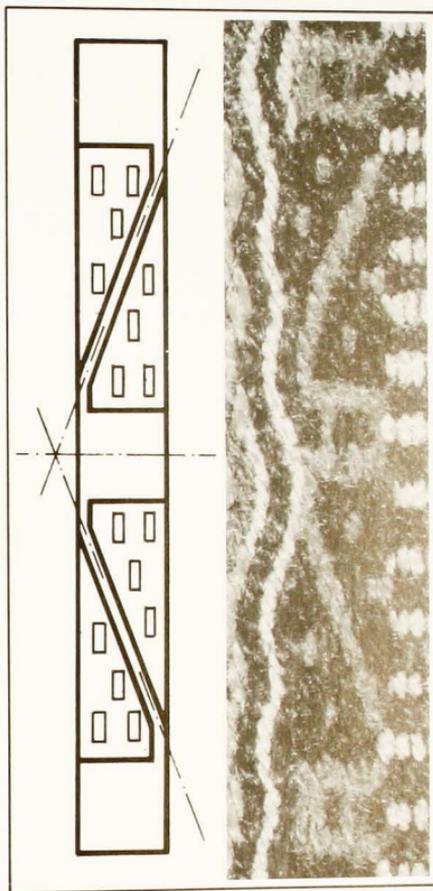


Figura 3. *Pichinimiñ* con desdoblamiento complementario horizontal y con desarticulación complementaria.

Lexema D = TRIFÜLEL: La complejidad de la estructura interna del TRIFÜLEL hace necesario el análisis por separado de cada uno de los morfemas que lo integran.

Está compuesta por dos pares de morfemas, que son opuestos entre sí, y que en pareja se oponen a los otros dos restantes.

Es decir, tenemos una primera gran oposición entre pares de morfemas, que a su vez están sometidos a una segunda oposición interna. Cada morfema está compuesto por una equivalencia tanto de colores como de figuras. Tenemos que las oposiciones se *valoran* a partir del color, ya que las figuras permanecen como recipientes del valor de color, al ser siempre de forma idéntica.

Para explicar la oposición de colores dividiremos al lexema D en sus cuatro morfemas constituyentes: [(Da/Db)/(Dc/Dd)]. El principio de oposición es el CLARO/OSCURO; todo color claro se opone a uno oscuro. La primera pareja (Da/Db) está compuesta por Da = (BLANCO)/Db = (NEGRO-ROJO-CAFÉ), y la segunda (Dc/Dd), por Dc = (AMARILLO-ROSAO-NARANJO) / Dd = (ROJO-VERDE-AZUL-CAFÉ) (fig. 4).

Estructura significativa del centro

Los símbolos del *centro* son pura iconografía, los que están estructurados en subunidades que de nin-

guna manera logran el grado de coherencia y definición que presenta el *borde*. Estas sólo se pueden establecer a través de un criterio inductivo, ya que en las tejedoras no existe una clasificación terminológica de las subunidades del *centro*, sólo de sus iconos. El establecimiento de éstas será totalmente analítico –siguiendo cierto principio de inmanencia– y estarán dadas por secuencias icónicas que empíricamente se funden en la totalidad iconográfica del *centro*.

La demarcación de estas subunidades permite

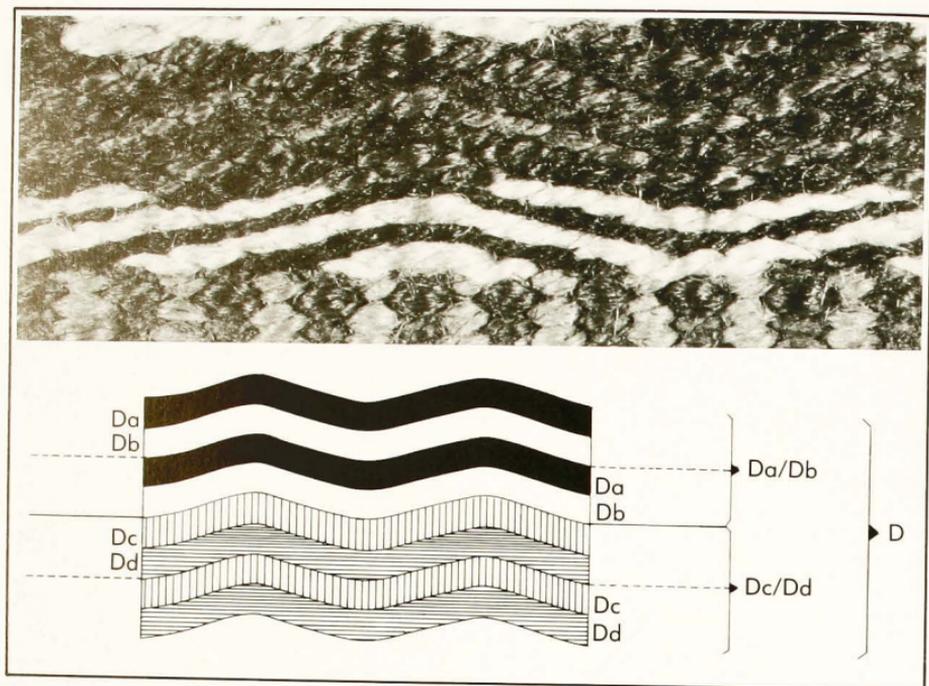


Figura 4. *Trifúlel* con sus cuatro pares de morfemas: lexema D = $(Da/Db) \times 2 + (Dc/Dd) \times 2$.

visualizar con claridad la mecánica de articulación de las diferentes representaciones icónicas, porque no todos los “discursos” del *centro* están sometidos a la misma normativa de agrupación de sus iconos.

Partiremos analizando los iconos por separado, para luego dar una visión de conjunto a partir de las subunidades en que éstas se agrupan.

Iconos-imágenes: Lexema I = LUKUTUEL: Es una figura antropomorfa con sus piernas y brazos flectados. *Luku* significa rodilla, y *lukutuel* es el arrodillado, principio participio pasado.

Los significantes se construyen en la representación por medio de un desdoblamiento complementario vertical. LUKUTUEL está compuesto por dos morfemas: *lonko* = la cabeza, y *kalül* = cuerpo. *Lonko* incluye una cara; *kalül* integra *apiuke* = corazón, a *pūnon trewa* = “las huellas dejadas en el camino al pisar un perro” (nos cuenta la tejedora), las extremidades, y a *wisiwel* (fig. 5).

LUKUTUEL, la gran representación, se constituye como significante en la materia prima de la iconografía fitomorfa del *centro*. A partir de él se establecen todas las posibilidades semióticas de los iconos fitomorfos, al ser sometido a una constante operación de *dislocación*, “desmembración”, que se vuelve a reintegrar pasando de la esfera del significante antropomorfo al fitomorfo, de la carne a la madera.

Su integridad antropomorfa se desperdiga y se la reconstituye en imágenes icónicas del mundo vegetal.

Iconos-imágenes: Lexema II = TEMU: El TEMU o temo (*Temu divaricatum*) es un árbol cuya representación en el *trariwe* es una maravillosa síntesis de morfemas constitutivos de LUKUTUEL, mezclados y adheridos a otros que generó la representación por sí misma. El establecimiento de estos arreglos se consigue a partir de dos morfemas de LUKUTUEL. De

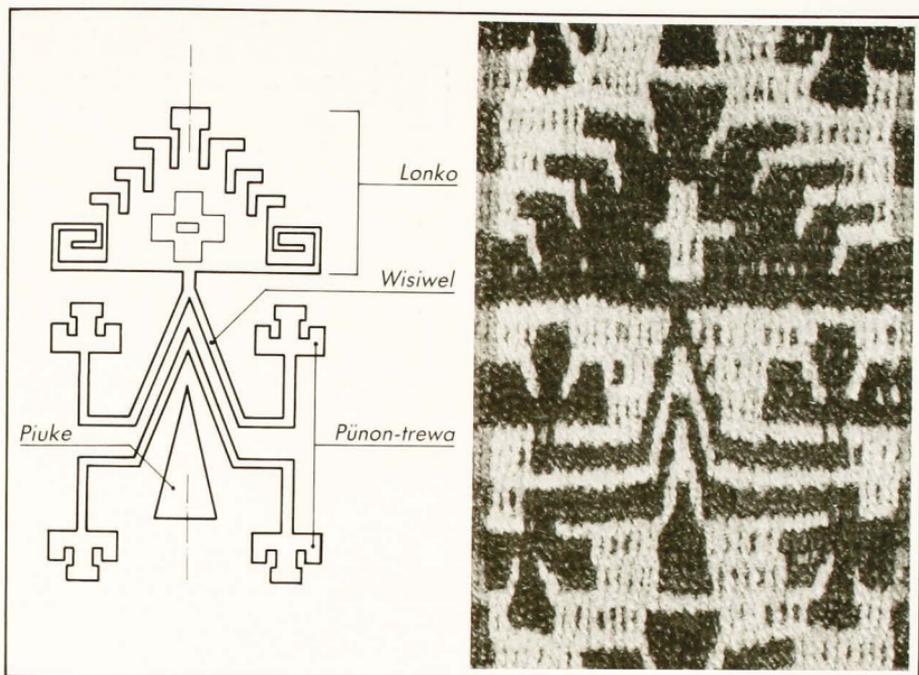


Figura 5. *Lukutuel* con sus componentes morféimicos. Construido por desdoblamiento complementario vertical.

lonko, se rescatan la totalidad de sus unidades, pero se lo pone "pies arriba", al transformarse en la base de la nueva configuración simbólica, *su raíz*. Algunas representaciones de TEMU prescinden de *lonko*.

De *kalül* se utiliza un brazo que se transforma en rama; su tronco de carne es deformado, estirado, hasta convertirse en líneas paralelas y oblicuas de palo; y, por último, se le agrega el follaje, por medio de un mecanismo de anexión, que es un morfema completamente extraño a LUKUTUEL (fig. 6).

El TEMU se configura por medio de un proceso bastante más complejo que el simple desdoblamiento complementario de LUKUTUEL. Este es básicamente un proceso de "armonía asimétrica". La cabeza-raíz permanece fiel a su construcción original, a diferencia del cuerpo-tronco, que sufre una asimetrización a partir de una desarticulación respecto de los ejes de desdoblamiento de la cabeza-raíz, más la agregación de un brazo-rama. El follaje intermedio se yuxtapona en un esfuerzo de equili-

brio de la asimetría del tronco. Por último, la copa de TEMU equilibra, en su simetría de desdoblamiento, la figura total (fig. 7).

Existe otra posible representación de TEMU, eligiéndose otros morfemas de LUKUTUEL, asignándoles a éstos otro orden articulatorio.

Es así como en este caso se omite a *lonko* y se utiliza de *kalül* una parte, más *piuke*, una pierna y un brazo. La mecánica de la construcción del lexema es similar a la anterior, sólo que el equilibrio total de la figura se consigue por la complementación simétrica del brazo y su pierna opuesta. El *piuke* queda sometido a su desdoblamiento vertical original, el de su anterior poseedor, LUKUTUEL (figs. 8 y 9).

Iconos-imágenes: Lexema III = RAYEN: RAYEN al igual que TEMU rescatan elementos morféimicos de LUKUTUEL, pero su elaboración figurativa obedece a procesos más sencillos. *Rayen* significa flor (ge-

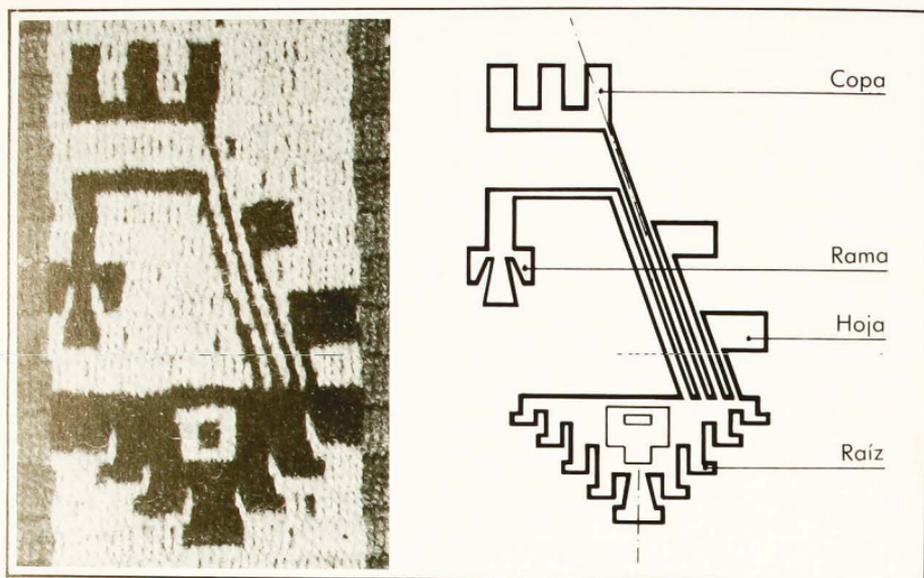


Figura 6. *Temu* con sus componentes morfémicos. Construido por un desdoblamiento complementario vertical y una desarticulación complementaria.

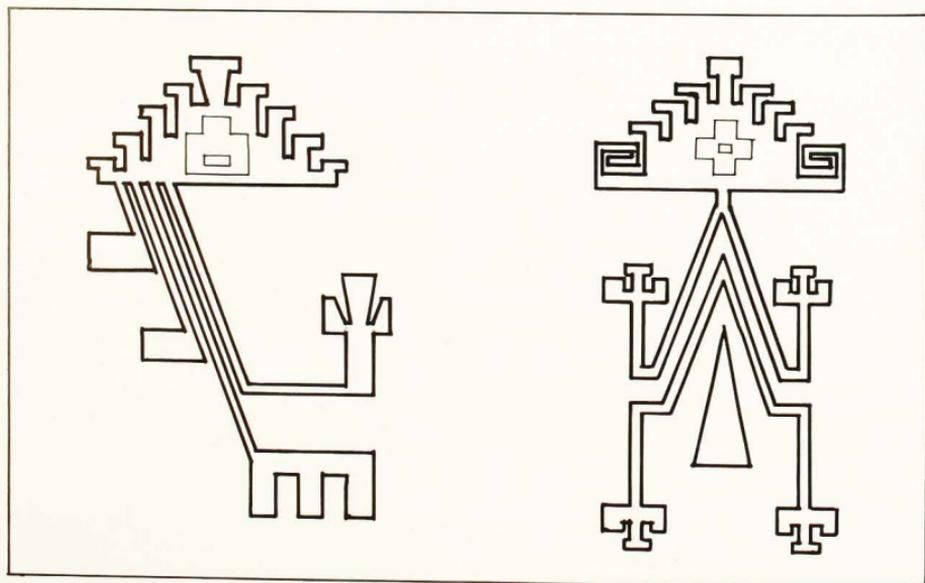


Figura 7. Proceso de dislocación (*luketuel* → *temu*).

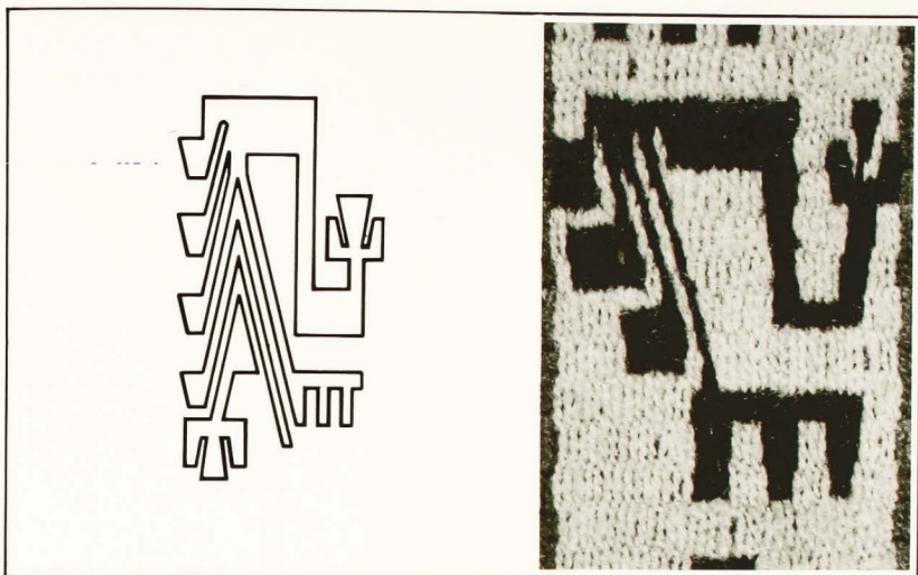


Figura 8. *Temu*.

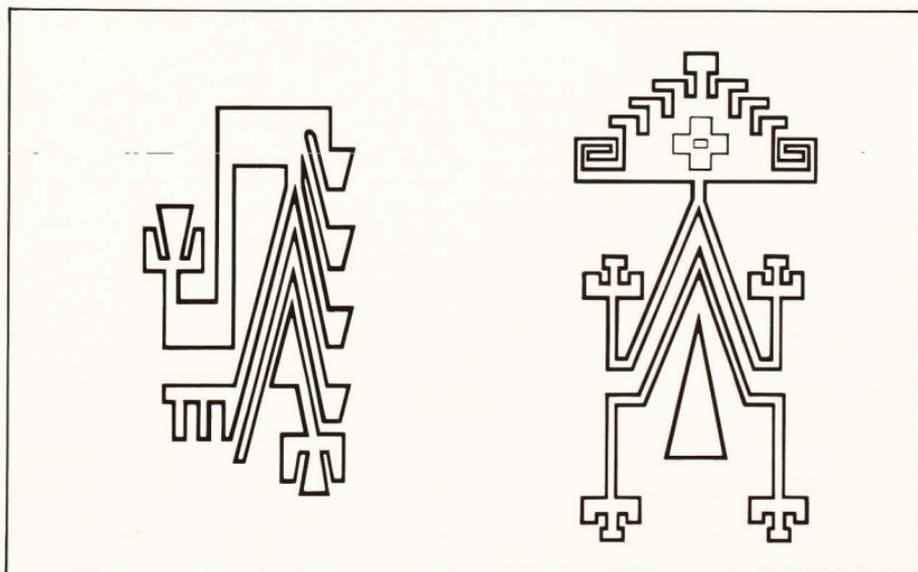


Figura 9. Proceso de dislocación (*lukutuel* → *temu*).

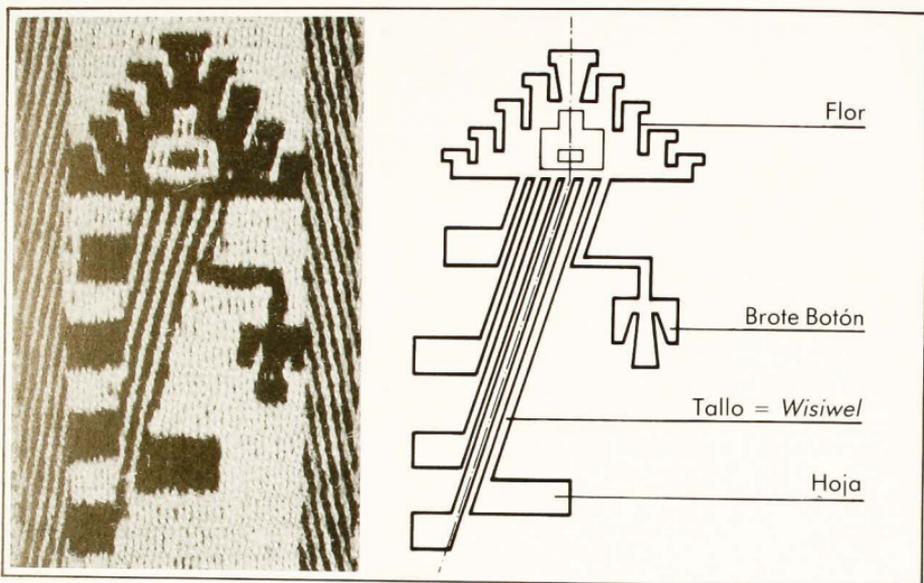


Figura 10. *Rayen* y sus componentes morféimicos. Construido por desdoblamiento complementario horizontal y desarticulación complementaria.

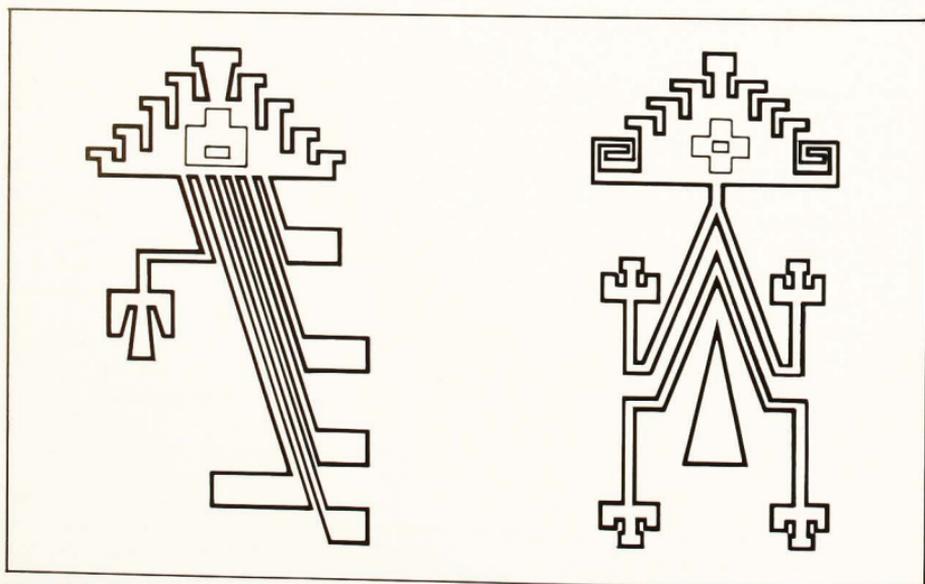


Figura 11. Proceso de dislocación (*lukutuel* → *rayen*).

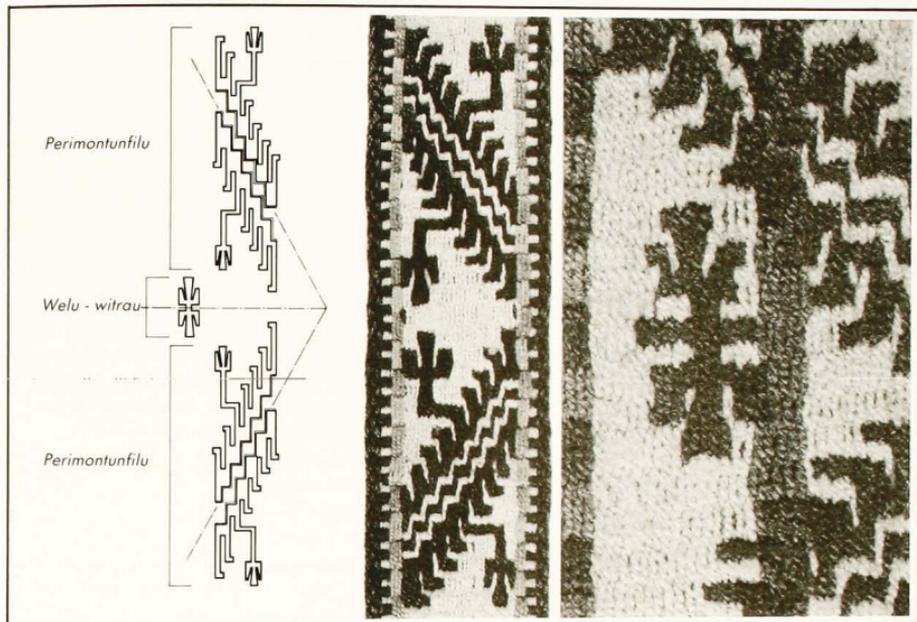


Figura 12. *Perimontunfilu* construido por un desdoblamiento complementario y una desarticulación complementaria. *Welu-witrau* formado por un desdoblamiento suplementario.

nérico). Representa a las flores en general, ya que las tejedoras le asignan nombres absolutamente diversos y sin aparente conexión, dependiendo cada denominación de su particular predilección (fig. 10).

Pareciera emerger de una “estilización” del significante de TEMU. Sin éste como antecesor figurativo, RAYEN seguramente no hubiera existido, puesto que entre LUKUTUEL-TEMU-RAYEN se vislumbra un posible patrón generativo transformacional.

Su mecánica configurativa a partir de la dislocación de LUKUTUEL es parecida a la de TEMU; la única diferencia esencial es que su “tallo” en su desarticulación consigue el equilibrio de la representación por medio de un “brote-botón” y las hojas (fig. 11).

Por lo demás, *lonko* es mantenida idénticamente y transformada en flor. *Kalül* se transforma en tallo de cuatro líneas oblicuas paralelas (WISIWEL) —por lo general cuatro—, obedeciendo éstas a las cuatro extremidades de LUKUTUEL. Una de ellas —brazo o

pierna— es mutada en brote—botón y se le anexas hojas al tallo. Innovaciones ajenas, todas éstas, a la realidad antropomorfa de su progenitor.

Iconos-ímagenes: Lexema IV = PERIMONTUNFILU: *Perimontun* es la visión mítica, asume el sentido de un presagio revelador; *filu* es la culebra. Esta imagen colosal es la representación de una gran cantidad de culebras entrelazadas y ensortijándose entre sí.

La presencia de LUKUTUEL dentro de esta figura es menos determinante en la totalidad de la representación; a veces, inclusive, desaparece, sin perturbar en nada su estructura básica. Sólo se lo puede percibir al integrarse en PERIMONTUNFILU las extremidades de éste.

La articulación de los morfemas constituyentes se consigue a través de un juego de desdoblamientos y desarticulaciones. Un gran desdoblamiento horizontal al centro, acompañado por dos desarticulaciones, todos complementarios (fig. 12).

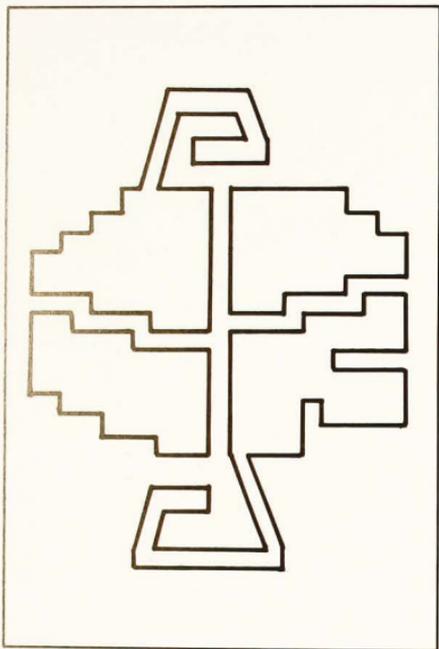


Figura 13. *Ligtui*.

Iconos-ímagenes: Lexema V = WELU-WITRAU: WELU-WITRAU es traducido por las tejedoras como "dos manos que se estrechan fuertemente". Este lexema está compuesto por dos manos extraídas de LUKUTUEL unidas por las muñecas, en un desdoblamiento suplementario. Siempre se lo encuentra unido estructuralmente a PERIMONTUNFILU, estableciéndose entre ambos una interrelación de simetría (figs. 12 y 23).

Es importante destacar el carácter triádico de la representación, ya que las manos poseen tres "dedos", que son como significantes cruciales, al ser la tríada uno de los elementos básicos de la significación de WELU-WITRAU.

Iconos-ímagenes: Lexema VI = LIGTUI: Es una figura fitomorfa que representa a la planta *ligtu* (*Alstromeria ligtu*), de cuyo tubérculo se extrae una harina ("chuño"). Este lexema aparece siempre de una manera exclusiva en un tipo de *trariwe*, el que no comparte con ninguna otra figura.

Si LIGTUI es etiquetada como *nimiñ*, es totalmente simétrica y es construida a partir de un desdoblamiento suplementario. Pero si no es etiquetada de *nimiñ*, asume el carácter de un icono libre de las reglas del desdoblamiento, obediendo sólo a pautas de armonía estética (fig. 13).

Iconos-diagramas: Lexema Z = PRAPRAWE: La traducción etimológica de PRAPRAWE se define a partir de su constitución, compuesta por el sufijo *we*: del lugar, y *prpra*: sin sentido o razón, diríamos en esta esfera denotativa, de lo absurdo e inútil, donde toda acción fracasa porque la orientación se extraía. PRAPRAWE es un lugar donde los actos de conciencia que se gestan son espaciales, de orientación y ambientación. Es lo que nosotros entendemos por *laberinto*, y en éstos nuestra espacialidad se disuelve, se "hace aleatoria".

PRAPRAWE requiere, por lo tanto, de una forma donde los puntos de referencia no se den. Por esto, se estructura a partir de un desdoblamiento suplementario, donde la equivalencia de los opuestos es perfecta (fig. 14).

Por último, existe en la representación de PRAPRAWE una particularidad sorprendente. Ya dijimos que es "el espacio-del-sin-sentido", pero sí existe un sentido, casi exterior; una *dirección ascensional*. En PRAPRAWE uno no se dirige a ninguna o a todas partes, *siempre subiendo*. Todo en él es elevación, hacia arriba, a lo desconocido que queda en lo alto.

Iconos-diagramas: Lexema Y = WILLODZ: Es una figura cilíndrica, y como el tejido tiene sólo dos dimensiones, "es una espiral"—nos dice la tejedora—que se va cerrando en sí misma. Hay que imaginarla con profundidad, en perspectiva (fig. 15).

Joseph (1931: 33) la denomina *huilloz* y la define como "espirales cuadrangulares". Creemos, más bien, que su referente no es cuadrangular, sino su significante. Pues el significado del término alude siempre a una realidad circular, ya sea en espiral o tubular (Erize 1960: 193). Es por un problema técnico del diseño, más que nocional, por el que la tejedora opta por la representación cuadrangular, más fácil de plasmar en el tejido.

Iconos-diagramas: Lexema X = WISIWEL: WISIWEL se compone de líneas oblicuas paralelas que confor-

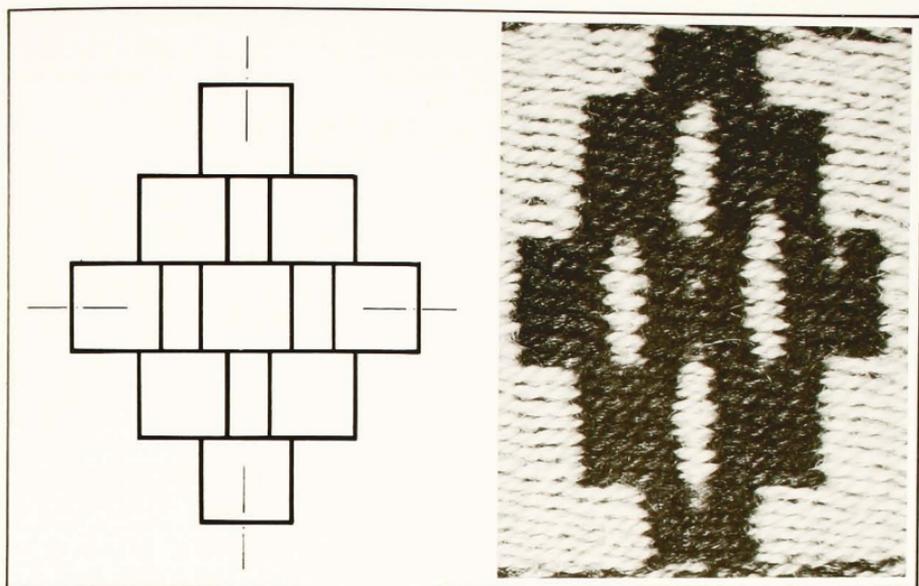


Figura 14. *Praprawe* construido por un desdoblamiento suplementario.

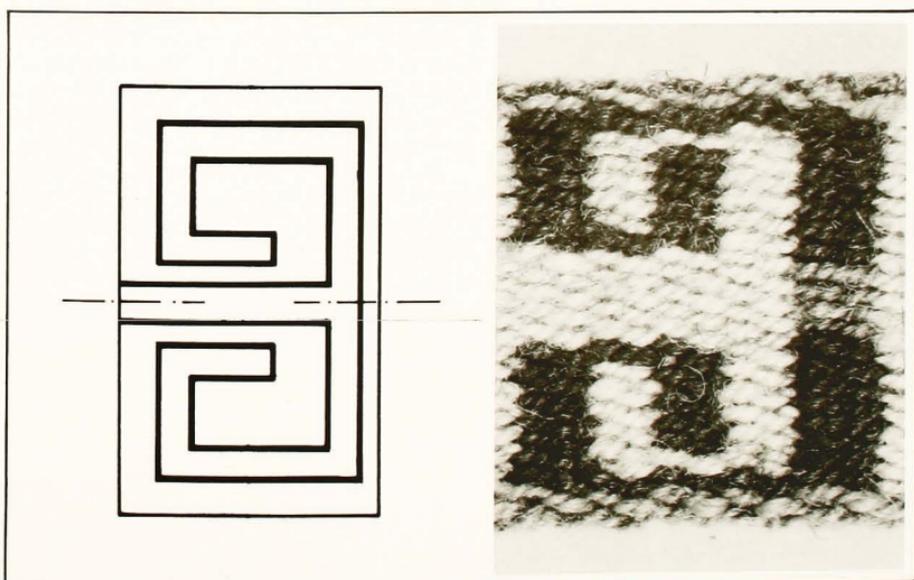


Figura 15. *Willodz* construido por un desdoblamiento complementario horizontal.

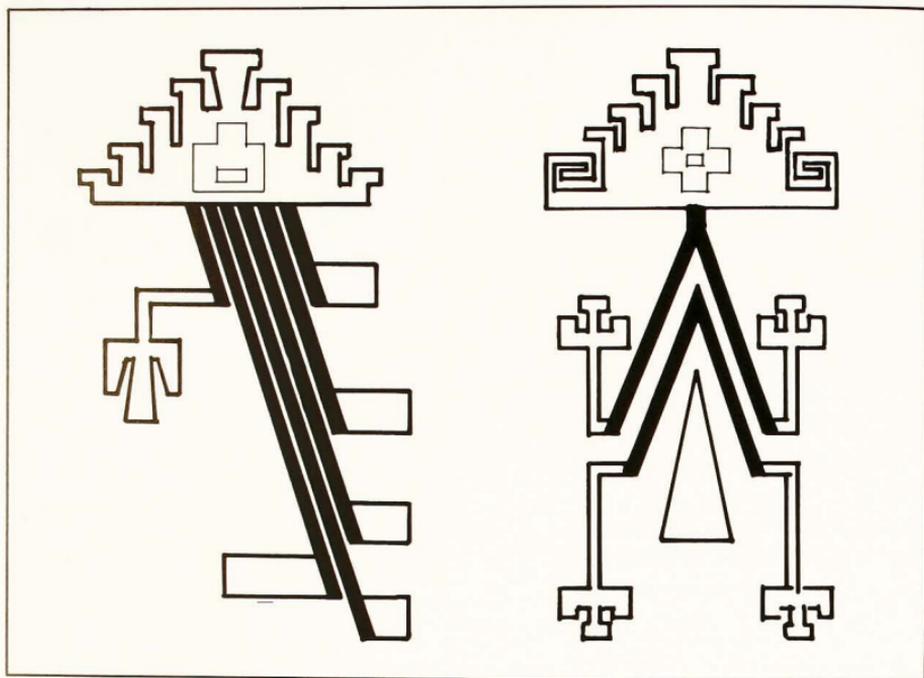


Figura 16. *Wisiwel* habitando al interior de *rayen* y *lukutuel*.

man el “centro” de diferentes figuras. Habita dentro de otras imágenes —es el caso de LUKUTUEL, TEMU, RAYEN, entre otras—, siendo sólo uno de los tantos morfemas de distintos lexemas (fig. 16).

Resulta extraordinariamente difícil el tejer con propiedad a WISIWEL; por eso las tejedoras le asignan un gran valor de ejecución a toda representación que lo contenga con corrección. Su “valor semántico” está asignado a un plano del significante, más allá de toda significación.

Significantes de colores en el centro

La ordenación de los colores del *centro* es extraordinariamente simple y regular. Las figuras se representan siempre en negro o en todos los rangos del rojo —muy excepcionalmente en café— sobre un fondo incoloro, sin teñir. El enorme contraste que se crea entre la forma y el fondo resalta a la figura,

para darle así una preeminencia sobre el conjunto atiborrado de colores del *borde*.

El único lexema que escapa a esta norma es LIGTUI, al invertir los valores. La figura no contiene colores y el fondo es negro o en todo el rango de los rojos.

Manta-azúcar

En su significado más lato quiere decir: “un tejido con figuras en forma de cubitos (panes, terrones) de azúcar”, pudiendo aparecer éste en *trariwe* y mantas; de ahí el prefijo *manta*.⁷

Es una representación que engarza sus figuras cúbicas como ladrillos de una pared (fig. 17). MANTA-AZÚCAR es la primera empresa textil que acomete toda mujer mapuche apenas contraído el matrimonio. La teje para ofrecerla como primer regalo de ella a su marido. Es un tejido muy sencillo si

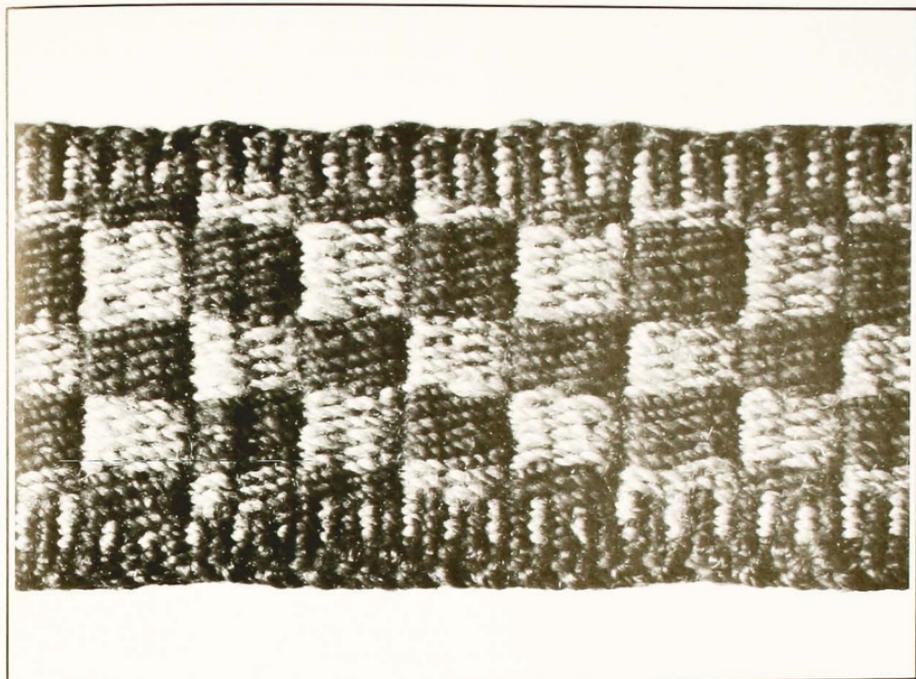


Figura 17. *Manta-azúcar*.

se lo compara con cualquier otro de *trariwe*, pero por ser el primero requiere de un gran esfuerzo por parte de la flamante esposa y se lo distingue fácilmente por la irregularidad del tejido y las imperfecciones del diseño.

Podemos decir que es un tejido sin sentido profundo; su significado descansa en el significante, ya que este último sólo dice lo que muestra: el esfuerzo de una tejedora principiante e inexperta que por medio de éste simboliza la búsqueda por reforzar su incipiente vínculo matrimonial.

Significantes en volumen

Todo *trariwe* acabado posee en sus extremos los hilos de la urdimbre, los que han quedado libres de trama, al ser éstos los que sujetan el *trariwe* al *witral* (telar). Su naturaleza semiótica es ambigua, han quedado necesariamente fuera del "discurso del te-

jido", pero a la vez permiten su existencia. La tejedora los rescata de su carácter residual, sin "forma", por medio de una nueva técnica. La que los introducirá en otro ámbito de la representación.

Con ellos no se puede tejer, pero sí se los puede manipular prescindiendo del telar, lo que permite crear significantes de distinta constitución a los del resto de la pieza. El resultado de este ejercicio en los flecos es la obtención de dos formas significantes: MULPIRU y TRENTRA. *Son representaciones que simbolizan a su referente tridimensionalmente*, a diferencia de toda la iconografía plana del resto del *trariwe*.

MULPIRU y TRENTRA, a pesar de su especificidad como significantes, mantienen relaciones estructurales con el resto del *trariwe*. La primera se establece con la subunidad del "borde"; de cada una de las subunidades de éste (UPUL, WELU NGIYE, PICHINIÑIÑ, WILPA y TRIFÜLEL) emerge una *única* forma en volumen –ya sea MULPIRU o TRENTRA,



Figura 18. *Trentra* y *mulpiru*.

indistintamente—. La segunda es una relación de “indeterminación”; el “centro”, al no poseer subunidades delimitadas verticalmente, genera, según el espesor y ancho de su entramado, una indeterminada cantidad de ambas formas.

TRENTRA: Se deriva etimológicamente de la palabra castellana *trenza*; recreada fonéticamente por el hablante de *mapudungun* en *trentra*. Su significado primitivo permanece inalterado, siendo su significante la “materialidad” de la trenza, y su referente, “las” trenzas (fig. 18).

MULPIRU: La tejedora nos explica: “tejido, hecho como: *mul*; como gusano, lombriz de tierra: *piru*”. Vocablo compuesto que simboliza a la lombriz. El significante del tejido imita zoométricamente a la lombriz de tierra y se la decora con círculos bicolores (fig. 18).

Transformaciones del significante

Analizaremos las transformaciones simbólicas a que están sometidos los *trariwe* en sus sintagmas, las que se generan dentro de la dualidad interna que hemos llamado *borde* y *centro*.

Hasta donde hemos podido comprobar —siguiendo en esto a Sperber (1984: 82-83)—, no se trata de un sistema signico generativo transformacional, entendido en un sentido estricto, sino más bien de un sistema “restringido de transformaciones”, donde las que se generan no son ilimitadas ni mucho menos. Son un número *restringido* y *estable* de eventuales variaciones articuladas en cadenas de morfemas “gramáticos” (lexemas) que toman un ropaje de sintagmas.

Transformaciones sintagmáticas del borde

Ya vimos cómo el *borde* está sometido a una doble lectura, primero a una lectura vertical y luego a una horizontal, que integra a las verticales.

La lectura vertical supone una invariación en la concatenación de los morfemas y lexemas. Es decir, los lexemas se suceden sin cambio y en órdenes regulares.

Las transformaciones se dan en el plano de la

lectura horizontal. Es aquí donde los lexemas compuestos por morfemas de forma y color son sometidos a un gran número de variaciones transformacionales.

La primera transformación que configura a los sintagmas, "frases", obedece a un mecanismo de (presencia/ausencia). Cada sintagma selecciona un grupo determinado de lexemas y excluye a otros para formar "frases", siempre dentro de un esquema rigidísimo de elección.

Dentro de cada una de estas "frases" se producen variaciones internas a cada lexema, generadas por cambios de colores, en el contenido de colores de éstos. Estas variaciones de colores crean verdaderos "dialectos" dentro de la "lengua" textil. Tenemos así, para cada *trariwe*, elementos que pertenecen a su "lengua simbólica"; es decir, *las constantes* significantes del sintagma del *borde*. Y otros que pertenecen al "dialecto", los componentes *móviles* del *trariwe*, que cada tejedora determina según su criterio.

Se podría hablar, tal vez, de "idiolectos" en el tejido, pero la normativa del tejido es tan sólida, que aunque existen, su expresión es ínfima e irrelevante en comparación a la "lengua" del tejido (cuadros 3 y 4).

CUADRO 3

Lexemas del borde	
Lexema A	= UPUL
Lexema B	= WELU NGIYE
Lexema C1	= PICHINIÑIÑI
Lexema C2	= WILPA
Lexema D	= TRIFÜLEL

Transformaciones sintagmáticas del centro

Hemos establecido que el *centro* es sólo susceptible de ser sometido a una lectura vertical. Al realizarse esta lectura emergen *tres unidades*, que son agrupaciones de lexemas equivalentes —caen dentro de

una misma categoría lexémica, sin ser idénticos—. Estas unidades se ordenan en el sentido en que se tejen dentro del *trariwe*, de arriba hacia abajo; siendo éstas la *superior*, *intermedia* e *inferior*.

El número de unidades presentes depende de la *relación borde-centro* que se establezca. Estas pueden ser una, dos o la totalidad de ellas en cada *centro* (ver infra "Relaciones estructurales borde-centro"). Empero el proceso de transformaciones del *centro* se produce en dos planos diferentes de la representación. Las que se establecen a lo largo de la sucesión de las unidades, o por combinaciones que se generan al interior de cada una de ellas.

Transformaciones sintagmáticas entre las unidades

Veremos aquí las transformaciones sufridas por las unidades —superior, intermedia e inferior— de la cadena sintagmática total del *centro* (cuadro 5).

Una mente estructuralista podría suponer que todas las unidades de lexemas se recombinarían hasta agotar la probabilidad matemática de éstas. Pero, aunque todo hace suponer que existen otras probables combinaciones, parece poco seguro afirmar que los lexemas del *centro* se someterían a ellas hasta el final.

Transformaciones sintagmáticas dentro de las unidades

Muchos *trariwe* presentan en su *centro* sólo a la figura de LUKUTUEL. Esto no significa de ninguna manera la presencia de un lexema repetido idénticamente, ya que la "cara" de LUKUTUEL cambia. Y al cambiar no lo hace —por lo general— de manera errática, sino que establece *secuencias de sucesión* de "caras". Forma, así, serialmente, una ordenación sintagmática en el interior de la unidad del *centro* (cuadro 6).

Las "caras" (fig. 19) que elige la tejedora parece que están sometidas a su antojo y no se encuentra ninguna relación en la elección de éstas con la secuencia a la que se subordinan, ni tampoco con el *borde*. Pareciera que los órdenes de sucesión en los sintagmas obedecieran a un patrón de configuración de gran amplitud relacional.

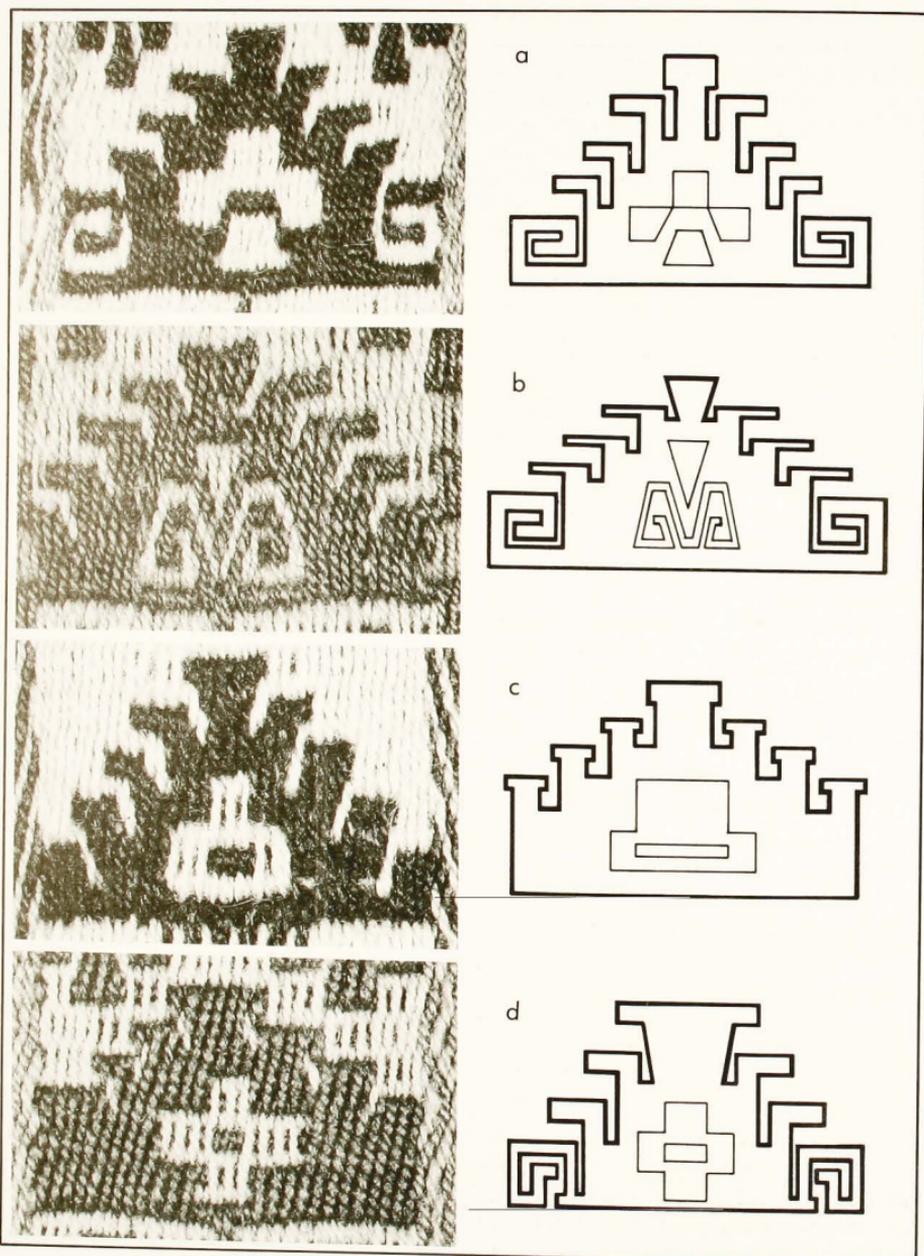


Figura 19. Posibles diseños de caras de *lonko* en *lukutuel*.

CUADRO 4

Cadenas sintagmáticas del borde.
Lectura horizontal

Sintagma Alfa

- Lexema A = color: ROJO-lengua.
 Lexema B = color: NEGRO/ROJO-dialecto; BLANCO-lengua.
 Lexema C1 = color: VERDE, ROJO, PÚRPURA, FUCSIA-lengua.
 Lexema (Da/Db) = Da = color: BLANCO-lengua; Db = color: NEGRO/ROJO-dialecto.
 Lexema (Dc/Dd) = Dc = color: NARANJA-lengua; Dd = color: VERDE-lengua.

Sintagma Beta

- Lexema A = color: ROJO/CAFÉ-dialecto.
 Lexema B = color: NEGRO/ROJO/PÚRPURA-dialecto; BLANCO/ROSADO-dialecto.
 Lexema C2 = color: NEGRO/BLANCO/ROSADO-dialecto; ROJO/AMARILLO/VERDE/AZUL/CAFÉ/NARANJA-dialecto.
 Lexema (Da/Db) = Da = color: BLANCO/NARANJA-dialecto; Db = NEGRO/ROJO/AZUL/CAFÉ-dialecto.
 Lexema (Dc/Dd) = Dc = color: ROSADO/AMARILLO-dialecto; Dd = VERDE/AZUL/CAFÉ/ROJO-dialecto.

Sintagma Gamma

- Lexema A = color: ROJO-lengua.
 Lexema B = color: BLANCO-lengua; ROJO-lengua.
 Lexema C2 = color: NARANJA-lengua; VERDE-lengua.
 Lexema (Dc/Dd) = color: ROJO-lengua; ROSADO-lengua.

Sintagma Delta

- Lexema A = color: CAFÉ-lengua.
 Lexema B = color: AZUL-lengua; BLANCO-lengua.
 Lexema C2 = color: ROJO-lengua; AZUL-lengua.
 Lexema (Da/Db) = color: VERDE-idiolecto; ROJO-lengua.
 Lexema (Dc/Dd) = color: ROSADO-dialecto; VERDE-dialecto (ídem Sintagma Beta).

Sintagma Epsilon

- Lexema A = color: ROJO-lengua.
 Lexema B = color: NEGRO-lengua; BLANCO-lengua.
 Lexema (Dc/Dd) = color: NEGRO/AZUL-dialecto; ROJO-lengua.
 Lexema (Da/Db) = color: NEGRO/CAFÉ-dialecto; BLANCO-lengua.

Sintagma Zeta

- Lexema A = color: ROJO-lengua.
 Lexema B = color: NEGRO/ROJO/AZUL-dialecto; BLANCO-lengua.
 Lexema (Dc/Dd) = color: AMARILLO/ROSADO/NARANJA-dialecto; VERDE/AZUL-dialecto.

Sintagma Eta

- Lexema A = color: ROJO/CAFÉ-dialecto.
 Lexema B = color: NEGRO/ROJO/AZUL-dialecto; BLANCO-lengua.
 Lexema C2 = color: ROJO/AMARILLO/ROSADO/NARANJA-dialecto; NEGRO/VERDE/AZUL/CAFÉ-dialecto.

Al Sintagma Delta se lo encuentra en un solo *travise*; la mecánica de transformación-estructuración es tan rigurosa, que un cambio morfémico (VERDE por BLANCO o NARANJA) en el Lexema (Da/Db) lo hace totalmente atípico.

El Sintagma Epsilon rompe la norma de sucesión al concatenar sus lexemas en el siguiente orden: LA, LB, L (Dc/Dd), L (Da/Db). Siendo, además, la estructura de colores en L (Dc/Dd) totalmente atípica.

El sintagma, al alterar el orden "normal", edifica un lexema donde su articulación de colores escapa a las reglas de transformación del *borde*, al oponer en él dos colores "oscuros" (NEGRO/AZUL) a otro "oscuro" (ROJO).

Clave: x/y = colores mutuamente excluyentes. Cada lexema elige sólo uno de la serie.

x; y = colores en relación de oposición, pares de oposición.

CUADRO 5

Cadenas sintagmáticas

Sintagma A	= sólo LUKUTUEL.
Sintagma B	= sólo PERIMONTUNFILU.
Sintagma C	= s-LUKUTUEL; i-PERIMONTUNFILU.
Sintagma D	= s-LUKUTUEL; i-TEMU.
Sintagma E	= s-LUKUTUEL; ia-TEMU, RAYEN; i-PERIMONTUNFILU.
Sintagma F	= s-LUKUTUEL; ia-PERIMONTUNFILU; i-LUKUTUEL.
Sintagma G	= s-LUKUTUEL; ia-PRAPRAWE; i-LUKUTUEL.
Sintagma H	= s-LUKUTUEL; ia-TEMU; i-LUKUTUEL.
Sintagma I	= s-LUKUTUEL; ia-PRAPRAWE, RAYEN; i-PERIMONTUNFILU.
Sintagma J	= s-LUKUTUEL; ia-PERIMONTUNFILU; i-TEMU.
Sintagma K	= s-LUKUTUEL; ia-PERIMONTUNFILU; i-TEMU, PRAPRAWE.
Sintagma L	= s-PERIMONTUNFILU; i-TEMU, RAYEN.

Clave: s = unidad superior; ia = unidad intermedia; i = unidad inferior.

CUADRO 6

Secuencias más generalizadas

Sintagma A:	(x; y; x; y;...).
Sintagma B:	(x, x, y; x, x, y;...).
Sintagma C:	(x, x, x, y; x, x, x, y;...).
Sintagma D:	(x, x, y, y; x, x, y, y;...).

Nota: Sólo intervienen dos variables (caras) en cada secuencia.

Sintagmas de lexemas con desarticulación: Todos los lexemas formados a partir de una desarticulación (TEMU, RAYEN, etc.) al articularse sintagmáticamente, producto de su desequilibrio de simetría, se suceden *invirtiendo* sus ejes de desarticulación y creando un zigzag entre ellos. Esto último, con el fin de lograr así recuperar la armonía de la totalidad de las representaciones (fig. 20).

Concatenación de los positivos y los negativos: Otra estructuración sintagmática se configura por medio de la alternancia de representaciones en *positivo*: figura en colores = NEGRO/ROJO; fondo incoloro; y en *negativo*: figura incolora; fondo en colores = NEGRO/ROJO (fig. 21).

Siempre se alternan necesariamente parejas idénticas, una en positivo y otra en negativo: LUKUTUEL y PERIMONTUNFILU principalmente.

Transformaciones del signifiante icónico por resemantización

TEMU nos ofrece el más claro ejemplo de cómo la progresiva pérdida de significación de una representación desencadena, necesariamente, la trasmutación de los significantes figurativos.

Ya vimos cómo por un proceso de dislocación de LUKUTUEL, más nuevos aportes representacionales, se va perfilando TEMU (ver infra "Iconos-imágenes: Lexema II = TEMU"). Este último, por su naturaleza fitomorfa, no necesita determinados órganos y miembros procedentes de una fuente simbólica de carne y huesos, que en un comienzo de su existencia sí soportó.

Diversos *trariwe* nos muestran la fuerza y el sentido de estas transformaciones de la representación fitomorfa, al ir progresivamente eliminando el corazón (*piuke*) de la parte dislocada a LUKUTUEL en TEMU. Es así como *piuke* se va sumergiendo en la globalidad de la figura, hasta desaparecer del todo; ya no tiene razón de ser en un contexto vegetal "descorazonado", que lo ha expurgado definitivamente (fig. 22).

En suma, comprobamos que, por lo general, toda resemantización reconfigura sus expresiones en beneficio de una coherencia signifiante-significado.

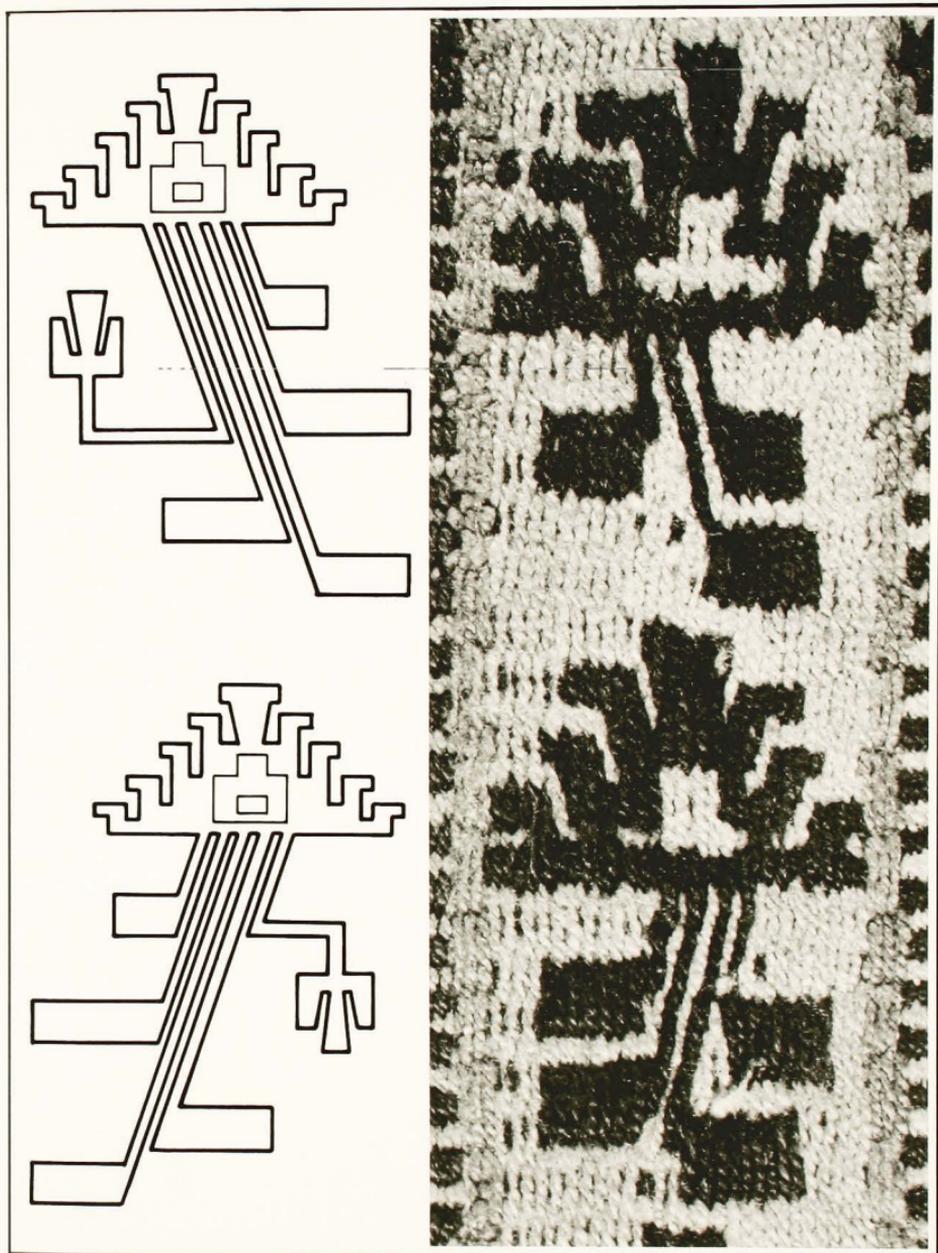


Figura 20. Equilibrio de las desarticulaciones por compensación formal de los ejes y las partes.

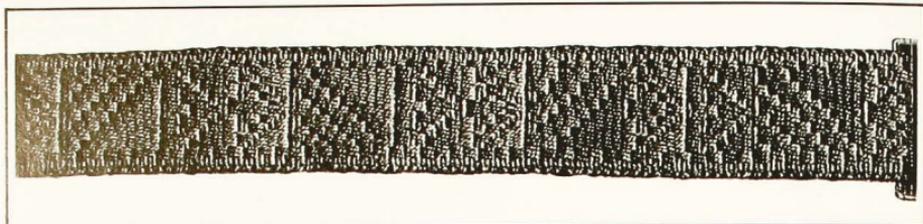


Figura 21. Concatenación de positivos y negativos (rojo/incoloro).

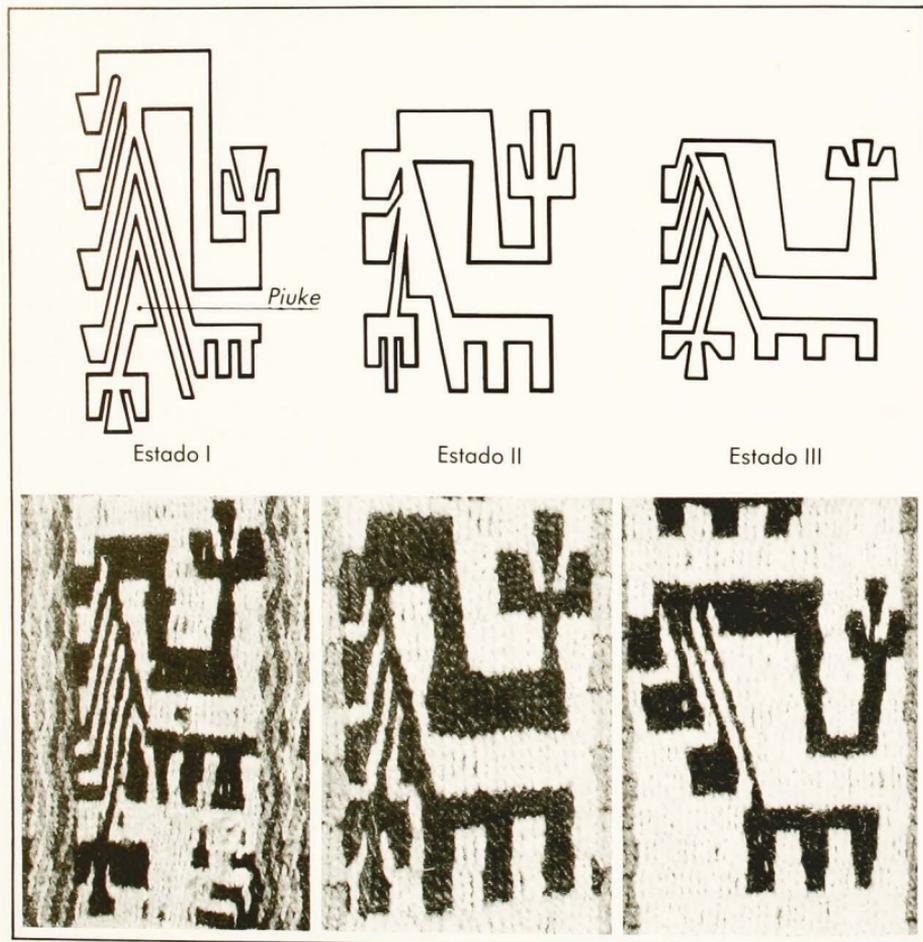


Figura 22. Genética fitomórfica de temu, con pérdida de piuke.

La forma semántica

Es verdad que en un conjunto perfecto de signos, a cada expresión debería corresponderle un sentido determinado; pero las lenguas naturales a menudo no cumplen este requisito, y hay que darse por satisfecho si, sólo en un mismo contexto, tiene la misma palabra siempre el mismo sentido.

Frege (1971 [1892]: 58)

Todo significado de lo simbólico se vuelca en un sistema de signos en su decodificación semántica. El paso de una esfera de la expresión paradigmática a la otra entraña la mediación de un sujeto hablante, que al hablar redefine e interpreta a partir de su apartamento cultural cada símbolo. La historia de esa cultura en la que está sumergido, esto es, en qué estado de integración se encuentra, y su posible perpetuación, son variables básicas en el resultado que se obtenga en una explicitación de los contenidos más profundos de ella.

La simbología del tejido se nutre de esa profundidad de los contenidos de lo mapuche. Pero la hermenéutica de estos símbolos está sometida a dos fuerzas de disgregación. La primera es la especialización que requiere el dominar este conocimiento, y la segunda es el fraccionamiento y desintegración de los discursos cruciales de la cultura mapuche (sobre ritos y mitos, principalmente).

Al hacer “hablar” a los textiles no hemos traspasado nunca el límite de lo émico, soportando muchas tentaciones. Ya que en definitiva toda hermenéutica es “personal”, rehecha por un especialista de la cultura, y si aún ésta se está disolviendo, cada lectura será fraccionaria. Frente a este espectáculo surge el espíritu holístico de la buena homogeneidad y del perpetuo sentido de todo lo decible.

Ningún símbolo escapa a la ambigüedad, a los silencios y contradicciones. Con mayor razón los que para sus portadores, la mayoría de las veces, no son más que significantes al servicio del ornamento.

Pareciera que el significado de muchos es parcial, que su sentido se nos escapa, definitivamente.

Símbolos del borde

El significado de éstos no va más allá que el explicar su propia estructura representacional. Cada lexema en su significación alude a un referente que es él mismo. Diríamos que el significado denota a su propio significante en su concreticidad: forma y color. (Ver págs. 95 y ss.).

Sólo los colores, al agruparse en un determinado patrón, “significan” su *conexión semántica* y nos enseñan sus parentescos ideológicos. (Véase capítulo “La simbología del color”).

Iconos del centro

Los símbolos del centro son siempre iconos; sus significados no son, la mayoría de las veces, absolutamente claros. Son antiguos.

Lukutuel, el símbolo desgarrado: El lexema de LUKUTUEL es fuertemente dinamizado; sufre, a través de continuas transformaciones en sus principales morfemas, un cambio semántico profundo. Pareciera que, diacrónicamente, estuviera destinado a desaparecer, al producirse en él, genéticamente, una resemantización hacia una identidad vegetal.

Tanto es así que, paralelamente a su transformación semántica, es desmembrado en sus unidades morfémicas y reagrupado en una recombinación morfémica. Esta dislocación de su ser significante le hace perder su sentido primitivo. Pareciera como si su carga semántica lo mantuviera integrado en sus partes constituyentes; pero que, al redefinirse ésta, fuera despedazado como significante en beneficio de otros universos simbólicos.

a) *El sentido temperado:* Cuando se observa con detención a LUKUTUEL se descubre, fácilmente, una figura antropozoomorfa con sus extremidades flecadas, sometida toda ella a un desdoblamiento, e inscribiéndola como una forma representacional icónica.

La tejedora nos dice: “Son (*lukutuel*) hombres o mujeres comunes rogando (*ngillan*) –puedo ser yo– en *ngillatun*, pies quedan hincados y brazos”. Es, primero que nada, una figura ritual, *cualquier participante del ngillatun* en una posición de súplica;

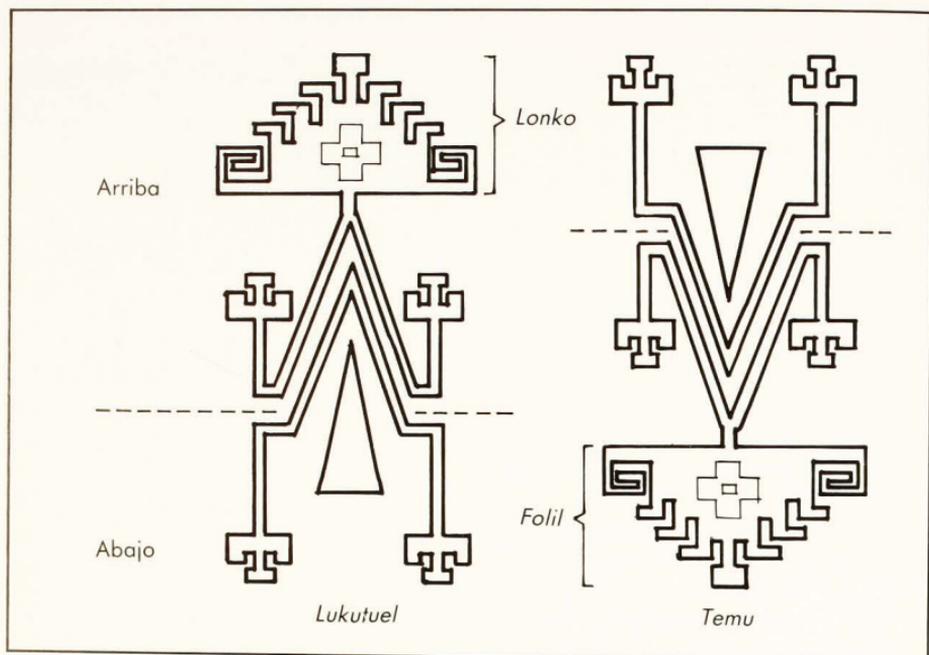


Figura 23. Trasmutación del significado por inversión del significante.

siendo la posición corporal de máxima significación ritual, es la postura por antonomasia en este contexto cúlctico. LUKUTUEL es la representación de todo mapuche ritualizado en su *ngillatun*.

Segundo, no es ningún ser numinoso, "privilegiado", en algún sentido, que actúe dentro del campo ritual. El "puedo ser yo", en otras palabras, alude a todo miembro partícipe de la rogativa.

Por último, es una figura con sexo "indeterminado" –"hombre o mujer"–, ni masculina ni femenina, pero ambos sexos reunidos e integrados en la representación.

LUKUTUEL es un símbolo coherente, en una armonía significante-referente sólida; es un icono que representa al mapuche en una de sus situaciones rituales más cruciales, rogando, en *ngillatun*.

b) *Pasaje de la carne a la madera*: Lukutuel es sometido a una violenta transformación en su significado, atacado en su sentido más profundo. Deja de hablar de lo que es, para traducirse en *temu*, un

árbol. Su naturaleza antropomorfa deja de existir, en un sentido restringido, manteniéndose su significante inalterado, pero con un significado absolutamente diferente, trasmutado.

Al asumir su nuevo significado, el significante cambia "exógenamente", sólo en sus relaciones sintagmáticas, en su forma de articularse al discurso. Ya que *lonko* (cabeza) es ahora en *temu*, *folil* (raíz); invirtiéndose su espacialidad, el arriba pasa a ser abajo, y a la inversa. El discurso no altera el significante en su particularidad, pero lo invierte en su lectura, al poner de cabeza a *lukutuel*, al resemantizarlo como *temu* (fig. 23).

Esto hace necesariamente "subir" en abstracción al símbolo que denota *temu*, su iconicidad se "convencionaliza", en otras palabras, se relativiza hacia adentro de la cultura mapuche, enturbiando el nexo referente-significante.

La primera desmembración a que es sometido LUKUTUEL es a su decapitación; el corte de su cabeza involucra un cambio semiótico y semántico.

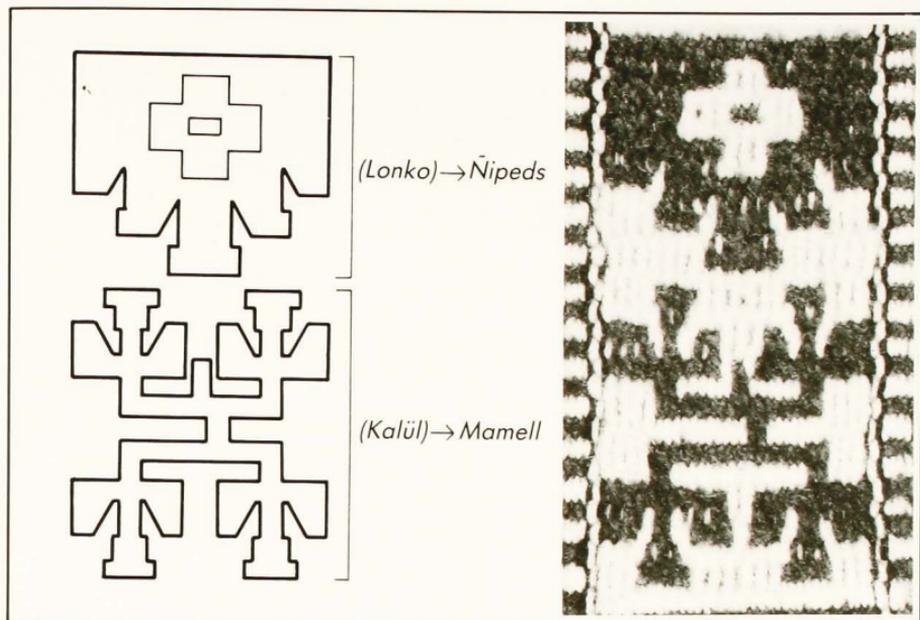


Figura 24. *Lukutuel* en su tránsito hacia una naturaleza vegetal (ver figura 4); el significante de *lukutuel* en función de significado con *n̄ipeds* y el de *kalül* con *mamell*.

Semiótico, al ser el morfema de la cabeza, *lonko*, invertido con respecto a su cuerpo, *kalül*; y en esta posición se resemantiza como un arbusto: *N̄IPEDZ* (*Baccharis pingraea*) (fig. 24).

Por otro lado, *lonko*, libre del cuerpo sin sufrir la inversión, tiene la posibilidad semántica y figurativa de ser raíz de árbol, FOLILMAMELL: *folil* = raíces; *mamell* = árbol. Y donde el tronco del árbol emerge de la parte superior de *lonko* (fig. 25).

La segunda desmembración se logra al simplificarse enormemente la estructura de WISIWEL en KALÜL. También a éste se le arranca el corazón, *piuke*, y se lo convierte en cualquier árbol. Ya sin cabeza y corazón, LUKUTUEL es una planta más (fig. 24).

c) *Inalterabilidad de los colores*: LUKUTUEL, a pesar de sus trasmutaciones, fue y es un emblema de lo femenino. Su imagen se asocia a un sentido de la fertilidad, una fertilidad permanente e inalterable que él genera como símbolo.

Sus colores, *rojo* o *negro*, son símbolos de la

sangre como sustancia germinadora de la vida, y es también la energía de la vida encerrada en un fluido negro, lluvia en las nubes del cielo.

Temu-rayen, fertilidad y su realización. Toda mujer al casarse recibe un *trariwe* con la representación de *temu*, el árbol de corteza roja que crece en lugares rodeados de agua. Este encierra en sí los significados de toda generatriz de la vida humana, lo uterino. *Temu* se recubre de una corteza roja; simbólicamente, el rojo es la sangre menstrual que cubre las paredes de la generatriz; y su entorno líquido actúa como elemento activador de todo proceso biótico, es el que perpetúa la vida de *temu*.

La tejedora nos cuenta: "Es el árbol de la virtud", entendiéndose a la virtud como "vida limpia de males", y los "males", como encarnados en enfermedades. Agrega: "Cuando nacía un niño (genérico) se busca un *temu* con *más* (harta, profunda) agua, se le lavan los *ngewen*, los ojos, con el agua del *temu*. Se le ponen gotitas, se le lavan para que

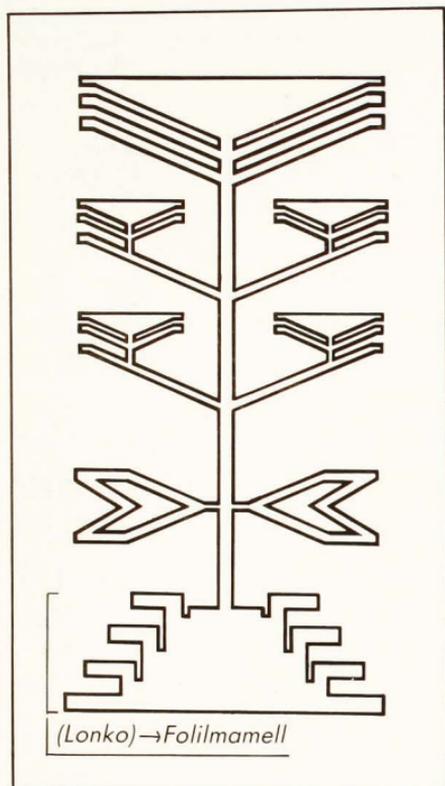


Figura 25. Un arreglo semántico: el 'núcleo' del cuerpo por el del árbol, la cabeza (*lonko*) por la raíz (*folil*).

vea. Se le lavan para que vea con claridad, para que no tenga enfermedad".

El "ver", en este contexto, es el vivir. Los ojos limpios y sanos son un símbolo de energía vital, de solidez corporal y espiritual. Esa agua que lava —que ha sido nutrida, impregnada de *temu*— insufla una vida poderosa.

Luego, nos habla de la corteza, lo "rojo es fecundidad"; pero esto no basta, no es suficiente *temu*; éste necesita aguas profundas, pesadas, oscuras..., cargadas de fuerza.

Los ojos los elige la cultura mapuche como los indicadores de vitalidad. Su activación y reforzamiento son básicos; ellos ven, pero existe el peligro de mirar en ellos, llenándolos de oscuridad.

Bachelard nos habla de que:

la primera lección dinámica del agua es, en efecto, elemental: el ser va a pedirle a la fuente una primera prueba de curación por un despertar de energía. [...] debemos tomar conciencia de que la hidroterapia no es únicamente periférica. Tiene un componente central. Despierta los centros nerviosos. Tiene un componente moral. Despierta al hombre a la vida enérgica. La higiene, en ese caso, es un poema (Bachelard 1978: 223).

Por medio de estas aguas energizadas, la madre les entrega a sus hijos una fuerza permanente de "virtud", en una concepción —poética, diría Bachelard, siendo por esto especialmente eficiente— donde enfermedad y "decadencia moral" van de la mano. Donde lo psicosomático es el gran reino de lo mórbido, esta palabra, *virtud*, nos da la pista de esta polivalencia (cognitivo-somático) de toda "patología" mapuche.

Temu da fertilidad y permite que los elementos externos a él que concretan la vida (agua—semen) estén presentes, se entremezclen con él, activando y perpetuando el proceso de la vida.

Rayen es un símbolo de la exuberancia de lo fecundo, es la representación de la vida gestada y realizada —que ha florecido—. La flor es la fecundidad plena y feliz, asociándose representacional siempre a *temu*, que le da la vida.

Perimontunfilu, la anunciación del ensueño: *Perimontunfilu* es una imagen de ensañación, es lamaraña-de-culebras-retorciéndose. Al ser, a la vez, un acto de conciencia, es ensañación pura (Bachelard 1982: 9-48), aunque sea soñada. *Perimontun* es una visión onírica y fantástica, presagiadora, terrible. Su recurrencia hace suponer una simbología explícita y pública, más que privada; más de orden mítico que privado, al ser parte del código simbólico de "las" *machi* y ubicarse dentro del dominio de lo femenino, de la tremenda magia de las mujeres.

Las culebras míticas encierran en su ser poderes, la fuerza de las energías cósmicas, que son fuerzas físico-míticas. *Filu*, la culebra, encarna las potencialidades del universo, y en su aparición de ensueño, *revela las fuerzas latentes de la persona en ensañación*, su posibilidad de ser dominadora y manipuladora, tanto de la naturaleza como de los hombres.

Perimontunfilu es uno de los índices ideacionales que utilizan "las" *machi* para detectar una pro-

bable discípula, a la que, por haber sido visitada por esta imagen durante sueños, por su acto de enseñanza, se le suponen poderes extraordinarios.

Welu-witrau, la constelación en tensión: Tradujimos, inicialmente, el lexema WELU-WITRAU como “dos manos que se estrechan fuertemente” (infra pág. 104); esta traducción inicial no es del todo completa, al faltarle un elemento de significación para conformar su pleno sentido. Estas “dos manos que...”, además, *se tiran*, cada una ejerce una fuerza contraria a la otra. Es este último agregado de significación suplementaria el que totaliza al semema de *welu-witrau*.

Además, se descubre en *welu-witrau* la existencia de un vínculo de significación final con órdenes astronómicos. Las tejedoras nos hablan de “un grupo de estrellas en contraste, están alineadas, contrapuestas”. Afortunadamente, para la comprobación de este vínculo contamos con un registro en mapuche efectuado por el padre Ernesto Wilhelm de Moesbach (1973), de los testimonios narrados por el cacique Pascual Coña, sobre el significado de *welu-witrau*.

Lo transcribimos en su totalidad:

ka tefachi witrán: kula fúchake wangélen wipéllkélei, ká kúla welu-wipéllkélei, epe krusfelei feichi épu wipéll (De Moesbach 1973: 79). (El énfasis es nuestro.)

De Moesbach (1973: 79), en su traducción, olvida ciertos detalles de significación, lo que hace necesario traducir nuevamente su registro. Se obtiene, así, el siguiente resultado: “El *tirón*: tres grandes estrellas alineadas, otras tres *aparejadas oponiéndose frente a frente* en alineación, casi cruzándose con la primera línea”. De Moesbach no precisa en el complejísimo espectro semántico de *welu* su específica denotación en este contexto; de ahí lo equivoco de su traducción en este aspecto. Por otro lado, advierte la ambigüedad y polisemia de *witrán(u)* al transcribirlo al castellano entre comillas; atribuyéndole la significación de “el tirador”, pero sin explicitar cualitativamente el tipo de “tirador”, o “tirador” de qué.

El concepto de *welu* se hace crucial para la comprensión del significado estructural de la frase. La significación de éste depende del contexto semántico en que se lo sitúe. Aquí lo hemos entendido “pares de objetos opuestos directamente uno al

otro (aparejados oponiéndose frente a frente)”; donde la identidad de las formas se da, pero en oposición. De Moesbach pasa por alto este exquisito concepto, ni siquiera lo considera. En *welu*, como nos dicen las tejedoras, todo es “contraste”, “contrapuesto”, pero en semejanza.

A su vez, *witrau* deriva de la forma verbal *witra*, que en su declinación *witratun* significa “tirar de algo”; *witratu*: “tirando” (De Augusta 1966: 282). Ya vimos que De Moesbach lo interpreta como “el tirador”. Creemos que el significado exacto de *witrau*, en este contexto, es *tirar*.⁸

En definitiva, el significado total de *welu-witrau* sería algo así como “las dos manos que, al estrecharse fuertemente, *se tiran*”.

Por un problema del significante de la representación (*split*) en el textil, las manos aparecen “tirándose” por las muñecas. Siendo, en realidad, el referente “dos manos *apretándose* al estrecharse” (fig. 26).

En un plano astronómico, la figura resultante de WELU-WITRAU es coincidente con la constelación de Orión, según De Moesbach (1973: 79). Nos confirma esta suposición la obra de Fray Félix José de Augusta (1966: 282).

La simbolización de Orión en el textil se efectúa por medio de un icono-diagrama, ya que al sobreponer su referente (constelación) a su significante (WELU-WITRAU), se produce una parcial coincidencia geométrica de las formas (fig. 26). Por último, el significante elige con especial cuidado al tres como elemento ordinal de su figura: las dos manos de tres grandes dedos. A su vez, en Orión, para la cosmovisión mapuche, todo se subordina al dominio del tres (“tres grandes estrellas...; otras tres...”). Existiendo, así, otra relación iconográfica entre referente—Orión, conformado por un juego de líneas con tres estrellas— y su significante WELU-WITRAU, las manos de tres dedos.

Ligtui, la infertilidad blanca: Simboliza la antesala de lo femenino, a la mujer con su ser fecundador en potencia. Toda mujer soltera, eventualmente casada, usa como distintivo a LIGTUI, como símbolo único de su *trarive*. Este no posee contenido de color, está vacío al no estar teñido, es incoloro. La soltería, además, coincide necesariamente con una situación premenstrual. Los futuros símbolos de su *trarive*, pasada la menarquía, serán rojos y negros,

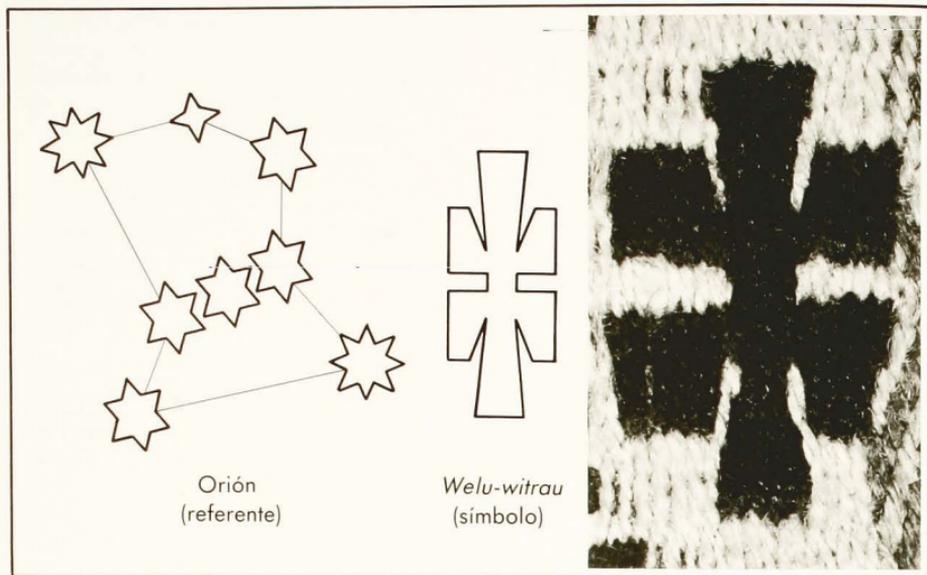


Figura 26. Orión, el referente de *welu-witrau*.

que son los grandes símbolos de la fecundidad. Pero, en su estado actual, transita por un período de latencia de su fecundidad y no debe llevar en su cintura los símbolos de la germinación.

Praprawe, el laberinto de "las" machi: El significado primero de *praprawe* lo entendimos como "el laberinto que se eleva". (ver infra "Iconos-digramas: Lexema Z = PRAPRAWE"). Cuando las tejedoras nos lo muestran en el *trariwe*, nos hablan del "laberinto" (fig. 14), pero no hay que olvidar que el centro de todo *trariwe* se rige por la ley del *desdoblamiento*, y entonces es una representación en *desdoblamiento*. Su referente no puede ser lo que vemos en su significante; el icono desdoblado "significa" una realidad necesariamente no desdoblada.

Hay entonces que *de-desdoblar*, unir las partes cortadas (*split*) de la figura, para descubrir y desentrañar su significado, el más profundo, con su referente escondido y su sentido final... No hay que olvidar que el referente sufre en la forma un doble desdoblamiento ("suplementario"), y que su reconstitución obliga a una doble operación.

La secuencia resultante de los *de-desdobra-*

mientos es la siguiente: *primera unión* del corte horizontal = "pirámide escalonada"; *segunda unión* del corte vertical = "escalera" (fig. 27). Como resultado se obtiene una superficie triangular escalonada en uno de sus lados. Las tejedoras nos hablan, entonces, que *praprawe* es también una "escalera", muy especial; más que escalera, son "los peldaños del *rewé*". El *rewé* es un símbolo de "lo ascendente", por él sube "la" *machi* a las alturas míticas. Cada peldaño de éste posee un profundo simbolismo,⁹ que es contenido en *praprawé*, ocultándolo secretamente en un laberinto de sentidos ascendentes.

LA SIMBOLOGIA DEL COLOR

La naturaleza del símbolo

Los colores en la cultura mapuche forman entre sí una compleja red de interrelaciones de mutua dependencia simbólica. Es decir, la significación de cualquier color debe relacionarse con la totalidad de éstos si se quiere obtener su sentido preciso. Semióticamente los colores se organizan estructuralmente

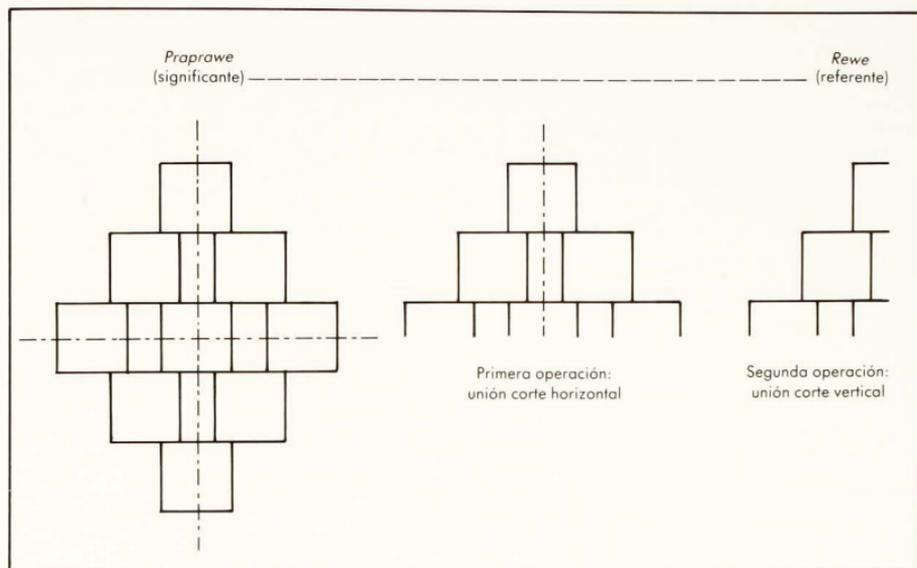


Figura 27. Proceso de 'de-desdoblamiento' en *praprawe*: del significante al referente con significado.

a partir de un doble sentido. Por un lado, por medio de un principio de solidaridad estética (afinidad formal entre colores), y, por el otro, en base a sus subyacentes enlaces semánticos.

Como símbolos son evidentemente iconos, con una funcionalidad de índice en diferentes planos de la vida de los mapuches; son, principalmente, explicadores de posiciones y estados políticos, sociales y económicos, como también ontológicos (humano, mítico, etc.), en asociación con el tipo de representación en que se encuentran contenidos y con la vestimenta a que pertenecen.

El sentido de cada color nunca es único, ya que éste depende exclusivamente del contexto a que se le asocie. Toda criptología del color debe asumir la polivalencia semántica de cada color particular.

Categorización terminológica

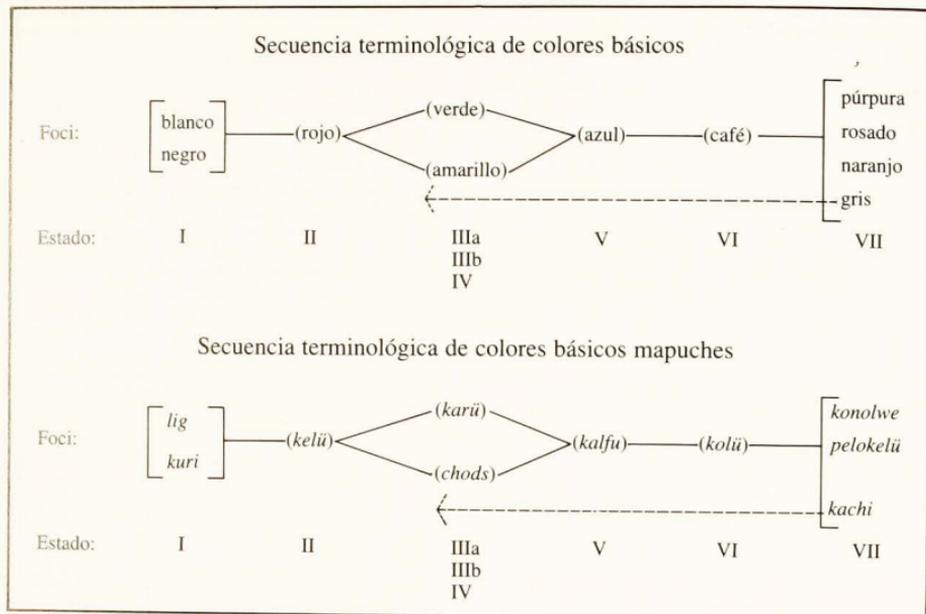
Para comprender las significaciones de los colores y sus relaciones a nivel significante, se hace necesaria una clasificación exhaustiva de éstos. Berlin y Kay (1969) establecieron los fundamentos tipológicos

del color, en su ya clásica *Basic Color Terms*. Esta ha sufrido hasta la actualidad una serie de revisiones por sus propios autores: Berlin y Berlin (1975); Kay (1981) y Kay y McDaniel (1978); y por parte de otros, como Conklin (1973), Crawford (1982), Baines (1985), principalmente. Evidentemente, consideraremos oportuno incluirlas sólo dentro del rígido y estrecho marco de nuestra empresa.

Al utilizar los resultados de Berlin y Kay y los posteriores aportes sobre su obra, debemos aclarar que no pretendemos dar solución y respuesta definitivas al problema de la *basic color terms* de la cultura mapuche, sino, por el contrario, restringiremos en un doble sentido la problemática. Primero, en cuanto al ámbito cultural global, tomando únicamente la esfera de la simbología del tejido; y segundo, su utilización sólo por un grupo de sujetos dentro de la cultura mapuche: las tejedoras.

Al hacerlo así estamos violentando uno de los criterios fundamentales para la elaboración de una clasificación del tipo *basic color terms*. Toda clasificación de estas características debe obedecer la siguiente norma metodológica: "Its application must not be restricted to a narrow class of objects"

Cuadro 7



(Berlin y Kay 1969: 7). En definitiva, con esto estamos generando una clasificación restringida en contraste a lo que podríamos llamar una *basic color terms classification* mapuche.

Esta última plantearía un problema de gran envergadura que sería fundamental resolver, ya que habría que considerar las diferencias significativas en categorizar de las diversas subculturas en la globalidad mapuche (Snow 1971). De hecho la tejedora mapuche es una especialista en colores, al verse obligada a su utilización constante. Sería de sumo interés descubrir qué características diferenciales existen en la ordenación y significación de los colores que se producen entre hombres y mujeres, y entre tejedoras y no tejedoras (Steckler y Cooper 1980). Esto, a su vez, permitiría iluminar el universo cognitivo y el grado de especialización que cada sexo y división del trabajo con su grado de especialización posee, en algo tan importante como son las concepciones del color.

En suma, aunque su aspecto expositivo pudiera hacer pensar a alguien en un desarrollo exhaustivo

de una *basic color terms categorization* sobre la cultura mapuche, ésta, sin embargo, no lo es. Sólo es válida en el restringido universo del tejido. Es importante, por consiguiente, señalar que el significado de los colores de los tejidos no puede ser proyectado gratuita y arbitrariamente sobre otros dominios semánticos y esferas cognitivas de la cultura mapuche. El vínculo con otros ámbitos será establecido cuando exista la absoluta certeza de su validez y relevancia, sin crear relaciones gratuitas y respetando los límites que los símbolos del tejido establecen a su "discurso" (cuadro 7).

SECUENCIA TERMINOLOGICA DE COLORES BASICOS

Para una simplificación expositiva hemos combinado y seleccionado elementos de dos secuencias. La primera, dada por Berlin y Kay (1969); y la segunda, que es una revisión de la primera, propuesta por Kay y McDaniel (1978).

Pontro-wirin: el gran código de colores

Existe una variedad de tejido denominada *pontro*, la frazada. Su diseño figurativo está compuesto por franjas paralelas verticales, las que reciben el nombre de *wirin*. Estas rayas están desprovistas de significado; son, se podría decir, "significantes huecos", sólo contenedores de color. En otras palabras, el significante es una franja recipiente de color, y si ésta es —por ejemplo— roja, su significado no es más que la confirmación de la existencia de la categoría de-lo-rojo. *Pontro-wirin* es un verdadero catálogo de las posibilidades colóricas del tejido, toda ella está contenida en él.

El significado de *wirin*, tomado como signo, no va más allá de su referente inmediato, careciendo de cualquier sentido profundo; sólo alude a "las franjas multicolores".

Pero, de hecho, no existe el *pontro* o *makuñ* (los ponchos contienen muchas veces *wirin*) que reúna en su estructura todos los *foci* que utiliza el código del tejido. Sólo al someterlos a una complementación recíproca por agregación se puede reunir la totalidad del abanico de colores del tejido en su globalidad.

Por otro lado, se descubre que en el tejido, casi de manera absoluta, se hace una utilización de lo *foci*. En otras palabras, en la elección de colores se selecciona el *foci* de la totalidad del rango del color; ésta no se sitúa nunca —con rarísimas excepciones— en los límites de cualquier rango de color. Esto precisa y da una gran consistencia a la categorización terminológica de los colores del tejido.

El significado de los colores

Las significaciones que se han atribuido a los colores dentro de la cultura mapuche se basan en un modelo lógico explicativo terriblemente ineficiente e inadecuado (Titiev 1951; Faron 1964; Grebe 1972; Bórquez 1976, principalmente). Podemos llamar a este modelo formal *dualista ingenuo*, donde toda significación se logra a través de una única oposición entre dos términos a partir de un criterio simple, eligiendo, además, un único contexto de significación. Suponiendo una "limpieza" de sentido en la significación de cada término de color, cada uno de ellos nos hablaría breve e inequívocamente

dentro de un único y prefijado contexto simbólico. Es decir, se supone una monosemia para cada término, reduciendo toda la riqueza polisémica de cada uno a una sola proposición, sin ambigüedades, sin acepciones. Supone, en definitiva, a la cultura mapuche basada en mecanismos semióticos de una simpleza absurda, donde lo derecho e izquierdo, lo bueno y lo malo, día y noche, etc., darían cuenta de todos sus contenidos y sutilezas, reduciéndola a una especie de positivismo lógico chato y unívoco.

Por un problema de restricción analítica daremos una pequeña muestra de esta maravillosa complejidad, asociándola directamente al tejido.

Kuri

¿Por qué vestirse de negro, si es el color inconfundible de la muerte, *wekufü* y sus secuaces? Se ha supuesto que el negro es un color sustancialmente nefasto. Pareciera más bien que lo nefasto es la ausencia de luz, la oscuridad total, su déficit. En definitiva, *la falta de color*. Desgraciadamente, la conceptualización mapuche al respecto no es lo bastante explícita, confundiendo a los investigadores. Un análisis más profundo revela la existencia de la misma categoría *kuri* para dos realidades: la ausencia de luz o color, y el *color negro*.

Wekufü y sus huestes son seres de las tinieblas, de la no-luz. Por ende, son negros, no reflejan luz, la absorben; diríamos que más bien por extensión terminológica que por una cualidad de color.

En la vestimenta, el negro es el color "original", es el color fundamental (Estado I) sobre el que los demás colores se posan. Las prendas básicas son negras (*kepan* y *chiripa*) y sólo aceptan colores en sus márgenes. El fondo negro es la estabilidad, el color más sólido.

Así, la ambivalencia del significado del negro fluctúa entre su simbolización de lo destructivo —la oscuridad— y de lo estable —el color negro—, que está *sumergido en un contexto de luz*, "los hombres bajo el sol". Además, el negro en su significación de lo destructivo es a la vez *opacidad*; en cambio, al asumir una significación de lo estable es *brillante*. La esfera de *wekufü* es opaca; en la ropa de verdadera calidad la lana negra brilla.

Esta ambigüedad del significado tiene al parecer un enlace de sentido, ya que tanto en una significa-

ción como en la otra están por un sentido de lo que es fuerte y poderoso. ¿Qué ser más avasalladoramente poderoso que *wekufü* en la oscuridad de la muerte? ¿Quién más fuerte que el hombre de ropa negra?

Lig

El blanco en su materialidad *es luz*; la categorización de este color debe ser asociada necesariamente a la claridad, no en cuanto valor, sino porque es luz concreta, sólida.

Este simboliza a la vida, a la existencia en su grado más sublime, en oposición a la oscuridad de la muerte.

La luz blanca en determinados contextos no es de ninguna manera vida; figuras míticas nocturnas y letales son luz concentrada, fosforescentes. Es el caso de *witranalwe* y *anchimallen*, espíritus de la noche cargados de una luz engeguecedora, vestidos de blanco. La luz blanca de estos seres pertenece al dominio de la oscuridad, medio dominado por *wekufü*. Así, su luminosidad se carga de una significación diferente —opuesta— al sumergirse en un medio de tinieblas y muerte.

Kelü

El rojo es básicamente sangre de diferentes tipos, y dentro del contexto del tejido, cuando adquiere valor significativo, siempre es sangre que fluye.

La sangre que fluye por menstruación es una sustancia poderosísima, y lo es aún más la de la menarquía, con la cual "la" *machi* pinta su *kultrán* (Verniory 1975: 80). Dentro de la esfera de lo femenino es la materia germinadora de la vida, es la sustancia de la gestación e impregna toda matriz de vida humana.

En la esfera de lo masculino, es impureza, lo que envenena por contaminación. El hombre evita este tipo de sangre y evidentemente no utiliza en su ropa los símbolos que se recubren con este icono de color.

El mundo masculino está impregnado de otro tipo de sangre que fluye, y es la sangre que emana de toda herida producto de la agresión. Es una sangre pura y vivificante para los hombres, se toma

del corazón de hombres y animales aún palpitante. El rojo en las vestiduras masculinas es, por lo general, esta sangre de la violencia que es reflejo directo de poder.

Es por esto que el vestirse con prendas rojas, o con motivos rojos, es señal de poder, de fuerza, que dan o quitan vida y que se relacionan con dos dominios diferentes: lo femenino y lo masculino. Si el hombre suscita el fluir de la sangre, es el índice de su poder, y si emana de las entrañas de la mujer, ésta también lo es. La utilización de estos símbolos implica el cargarse el cuerpo con símbolos tremendamente impresionantes y cruciales dentro de la *Lebenswelt* mapuche: la fuerza que anima la sexualidad mapuche, las señales de la guerra y la gestación.

Existen, además, seres sobrenaturales que se cubren con *makü* rojos —por ejemplo, *witranalwe*— (estos seres eligen también el *kum*, un rojo oscuro (De Moeschbach 1963: 225; De Augusta 1966: 105). Posiblemente se relacione el color de sus vestiduras por su apetencia por la sangre humana.

Este es un rojo de la oscuridad, y como los colores en el contexto de la noche están simbólicamente dominados por *wekufü*, se transforman en símbolos de la destrucción sobrenatural.

Chods

Existe una luz-calor necesariamente benigna, la amarilla. El sol y la luz se representan icónicamente por el amarillo. Más que luz, es calor germinador de vida. Esta emana por encima de la bóveda celeste, es el calor del supramundo, dándose un nexo fortísimo con el azul (*kalfu*), el color de la bóveda celeste —*lifken*— asociado a su vez con el blanco de la luna y las estrellas. Todos forman una unidad semántica, de modo que son colores "transformacionales", su identidad es equivalente aunque no idéntica; Grebe (1972: 59) demuestra, sin querer, este principio en banderas de *machi* y de *ngillatun*. (Ver sección *Kalfu*.)

El amarillo se asocia persistentemente al oro, el metal de los dioses. En el *wenu-mapu* se habita en el oro, que es el mundo de la luz más brillante; tanto es así que *milla* (oro) y *chods* son palabras homónimas del referente oro y luz brillante.

El concepto amarillo-oro presenta una ambiva-

lencia semántica en un plano sobrenatural. Resulta sorprendente que el *wekufü* de máxima jerarquía, *pulli-fucha* / *pulli-kuche*, figura mítica bisexual (De Augusta 1966: 12), viva en un mundo donde todo lo que les rodea sea de oro y se vista de oro, donde todo es amarillo. Pero este oro-amarillo está rodeado de una absoluta falta de luz, sumergido en un espacio subterráneo. *Pulli*, en este contexto, es lo subterráneo, lo inferior a *mapu*. Así que es oro-amarillo que no genera luz, no brilla y es frío y opaco, que quita más que da vida al ser maléfico y destructivo.

De manera particular, el amarillo simboliza a los *pillan* en los *ngillatun*; la ropa amarilla en éstos nos habla sólo de los *pillan*.

Karü

El verde se asocia directamente a la tierra, a una tierra muy especial; es la tierra donde todo es verde, y para un pueblo fuertemente ligado a actividades agrícolas y ganaderas, una "tierra verde" es evidentemente una proyección ideológica de la abundancia y la prosperidad buscada. Donde lo verde, el mundo vegetal, que a la vez todo lo nutre, se realiza con gran profusión y de manera inalterable.

Kalfu

El azul es un color positivo; simboliza, por lo general, el espacio celeste o el agua, dependiendo en qué contexto se sitúe. Es considerado, por esta doble representación, de espacio sacro y líquido vital, de una gran importancia.

La identidad cielo-agua es muy pronunciada y la frontera entre estos dos elementos es bastante difusa. En primer término, la bóveda celeste posee una ambigüedad de colores a partir de una dicotomía de elementos que, alternándose temporalmente, la pueden ocupar. Puede llenarse de luz, situación atmosférica que se denomina *lifken* (*lifken*: estar despejado, limpio) (De Augusta 1966: 121); siendo el color de este estado el azul. Grebe (1972: 59) se confunde, víctima de una analogía de su informante entre una situación climatológica, *lifken*, y su respectiva categoría de color, *kalfu*. Pero, al contener agua, se cubre de nubes, *chiwai*, siendo el color predominante el negro.

Durante el gran rito *ngillatun* –rogativa–, los mapuches utilizan esta dualidad terminológica para referirse al cielo: "*Ferenemiñ, kallfü wenu: ferene-miñ, kurü wenu*". Traducible a "favorécenos, cielo azul; favorécenos, cielo negro" (De Augusta 1934: 3). Lo más notable es que se sintetiza en un solo concepto: *kalfüchiwai*. De Augusta (1934: 256), afortunadamente, recoge "la explicación dada por los indígenas", los que le atribuyen la significación de "nieblas azules". En definitiva, *kalfüchiwai* son los cielos serenos (Llenos de luz = azules) y nublados (Llenos de agua = negros). Ambos son deseables –implorados– a partir de su mutua complementariedad sustancial. Así, negro y azul forman una dicotomía indisoluble, cuyo valor semántico sólo se descubre en el específico contexto del *ngillatun*. El negro, en este contexto de "lo azul" –ya que el cielo es el universo de lo azul–, sufre una valoración benéfica, asumiendo una significación correlacionada a la germinación, a la vida.

Además, en algunas rogativas-*ngillatun* se viste a una pareja de jóvenes de azul, a la mujer con *kallfü-ikiulla* y con *pañi-kallfü* sobre la cabeza; y al hombre con *kallfü-pañu* al cuello, montando en caballos blancos y alazanes. Los denominan *kallfü-malen* (la joven azul) y *kallfü-wentru* (hombre azul), respectivamente, y se les atribuyen poderes medicinales (De Augusta 1934: 30-31).

Es importante hacer notar que el azul de sus prendas puede ser cambiado, eventualmente, por amarillo; azul y amarillo en el contexto del *ngillatun* son colores equiparables y transformacionales (De Augusta 1934: 256).

Se puede decir, en términos generales, que el azul es el color de "lo constructivo", y al relacionarse otros colores, los impregna de valor "constructivo", germinadores y componedores de lo que representan.

El parentesco de los colores y su significado

La significación de los colores tiene una función subordinada en la articulación de ellos dentro del *trarawe*. Esta, más bien, se filtra en el mecanismo de asociación de los conjuntos de colores con valores de equivalencia, y de manera dependiente. No es la significación de cada color la que genera su

relación de pertenencia a un conjunto, sino que, más precisamente, acompaña a los procesos estructurales que configuran estos conjuntos.

El ejemplo más evidente de esta dependencia del significado del color nos lo da TRIFULEL, donde su principio articulario de colores se da en base a la oposición del CLARO/OSCURO, formándose dentro de éste dos grandes conjuntos: de los colores claros: BLANCO, AMARILLO, ROSADO, NARANJA, y de los oscuros: NEGRO, ROJO, VERDE, AZUL, CAFÉ.

Es evidente que el primer grupo está formado por colores de la "divinidad"—colores saturados de luz—, y que al segundo grupo pertenecen los colores de la realidad inmediata: ROJO = sangre, VERDE = flora, o los que los hombres enarbolan en búsqueda de la "divinidad": NEGRO, AZUL.

Es así como, sin intervenir el "sentido" directa y determinantemente en la ordenación de los colores, éste no es excluido de manera consciente, colándose en la estructura de los colores del *trariwe*, o, por lo menos, no la contradice.

CONSIDERACIONES FINALES

La base de la configuración representacional del *trariwe* está formada por símbolos icónicos. Su lectura implica necesariamente a referentes "concretos", basados en un "discurso material", el discurso textil. En un primer nivel de éste descubrimos símbolos figurativos, cuyos significantes nos "hablan" de por sí. A su vez, éstos son susceptibles de ser releídos a un nivel más profundo de significación al rellenarse las figuras de un contenido semiótico-semántico anexo, *el color*.

El molde figurativo contiene color, existiendo una relación directa e inequívoca entre ambos morfemas para formar un significado integrado a partir de esta *dicotomía figura-color*. En definitiva, el contenido semántico del icono posee dos aspectos significantes en identidad de significación: *forma y color*.

La simbología de los *trariwe* presenta una evidente ruptura en su continuidad significativa. Los símbolos son sometidos, según su contexto cultural específico, a procesos diferentes de semantización. La iconografía, por un lado, "se hace" simbólica en la medida que se aproxima a un realismo disgramático. El icono puede aproximarse tanto a su refe-

rente, que llega a asumir un aspecto de señal, al encontrarse lo suficientemente ligado el elemento significativo a una determinación del objeto en representación (ROJO: sangre fresca).

Por otro lado, el símbolo "tiende" al signo en la medida que la significación original de los iconos se va disolviendo diacrónicamente, debilitándose la relación significante-referente. Se encuentra el significante del símbolo-icono en un nuevo contexto de significación, ajeno con respecto al que lo originó ("pasaje": de la carne, *lukutuel*, a la madera, *temu*). Aquí, la cultura resemantiza hasta trasmutar la identidad de los iconos.

Descubrimos una profunda ambivalencia en la iconografía de los *trariwe* debido a su evidente emergencia en dos momentos distantes en el espacio-tiempo cultural. Primeramente, una simbología mapuche de sentidos que permanecen ausentes por su antigüedad (presencia relación-significante/referente); y otra presente, pero sometida a reelaboración (ausencia relación-significante / referente). Esto conlleva a que ciertos iconos actuales no representen lo que su origen les dicte, sino lo que, en un proceso de resemantización mapuche ("endocultural") y por defecto de un referente distante—principalmente mítico-ritual—, significan en el presente gracias a un *esfuerzo de disociación* entre los significantes del icono y sus pasados sentidos, para poder fundar un nuevo significado. En este cambio de los sentidos pasados se produce, paralelamente, una *degeneración* progresiva de los significantes.

Lo antes dicho no significa de ninguna manera una mayor "concreción" en los diseños mapuches actuales—generados como inventos sémicos dentro de una matriz de cognición mapuche contemporánea—. Por el contrario, al no encontrar los originales semiosis equivalentes por un proceso de discontinuidad cultural (no nos atrevemos a hablar de cultura) sufrida por la pérdida de los referentes primigenios, éstos "*suben*" en *abstracción* hasta llegar a ser iconos-imágenes. Metáforas representacionales, casi signos, por su grado de consenso.

... y algún día, en alguna parte, cuando él no estaba pensando, se colocaron, con toda su soberbia complejidad, en la combinación correcta. Surgió la figura en el tapiz.

Henry James

AGRADECIMIENTOS. Esta investigación fue posible gracias a un financiamiento otorgado por el Museo Chileno de Arte Precolombino y el Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile, a través del Instituto Indigenista Interamericano, perteneciente a la Organización de Estados Americanos. Las personas con que estoy en especial deuda son: Ruperto Vargas, por sus profundos conocimientos de terreno; Julia Arriagada, por su constante esperanza; Carlos Aldunate, por su confianza a toda prueba; Fernando Maldonado, por su paciencia y fotografías, y Héctor Mora, por su colaboración en la recolección del material.

NOTAS

¹ *Trariwe*, del verbo *trariin*: atar, amarrar, prender. La denotación precisa de *trariwe* sería: "el que se ata, amarra y sostiene".

² Para un tratamiento más extenso e iluminador sobre esta complejísima problemática, ver Cazeneuve (1967: 223-227).

³ Ocupamos dos técnicas de aprehensión etnográfica: la primera, y más importante, terreno de campo desarrollado en diversas oportunidades entre los años 1985 y 1986, en las localidades de Chucauco (Villarrica), Traiguén, Lumaco y Contulmo, principalmente. La segunda, trabajo de laboratorio en la revisión y análisis de material museográfico, en el Museo Chileno de Arte Precolombino, Museo Nacional de Historia Natural y Museo Regional de la Araucanía (Temuco), más colecciones privadas.

⁴ Sobre técnicas de hilado, teñido y tejido consultar a Balassa et al. (1972), Chertudi y Nordi (1962), Cervellino (1979), Hilger (1957), Hilger y Mondloch (1969), Joseph (1931) y De Moeschbach (1973). Son fundamentales en esta área los aportes de Isabel Baixa, del Depto. de Arte, Universidad Católica de Chile, Santiago.

⁵ Existen varios tipos de fajas femeninas: *trariwe: pichitrariwe*, *wisiweltrariwe*, *nimintrariwe*, *manta-azúcar trariwe*. Cuando nos referimos al *trariwe* suponemos al *nimintrariwe*, faja con representaciones simétricas de gran complejidad. Por un problema de espacio no podremos analizar la gama total de las etnocategorías del *trariwe*.

⁶ La especificidad de todo sistema simbólico frente a "su" lengua, el sistema sónico, ha quedado -pensamos- definitivamente establecido por Sperber (1984). Aconsejamos ver principalmente el capítulo "Symbolism and Language". Desgraciadamente no contamos con el espacio para tratar aquí este crucial aspecto.

⁷ MANTA-AZÚCAR es un préstamo tardío, su etiquetación castellana lo delata inmediatamente. Nuestra cultura lo conoce como diseño en "pancitos" o "panes de azúcar"; técnica muy de moda a comienzos de siglo en Europa y Estados Unidos. En Chile alcanzó una gran difusión entre las artesanas. Para lograr un diseño óptimo, la torsión no debe ser excesiva, ya que el hilado se enreda dificultando su tensión pareja en el telar. La joven mapuche inexperta equivoca el número de torsiones por centímetro, de ahí la irregularidad de su producto. Debo agradecer a Paulina Brugnoli el haberme entregado su exquisito conocimiento de esta técnica de nuestro pasado.

⁸ Algunos autores le atribuyen al "tirar" el sentido de arro-

jar, lanzar, hasta disparar. Ver Erize (1960: 541).

⁹ Para una exposición confiable de la significación mítica de los peldaños del *rewé*, consultar Grebe (1972).

REFERENCIAS

- BACHELARD, G.
1978 *El agua y los sueños*, Fondo de Cultura Económica, México.
1982 *La poética de la enseñanza*, Fondo de Cultura Económica, México.
- BAINES, J.
1985 "Color Terminology and Color Classification: Ancient Egyptian Color Terminology and Polychromy". *American Anthropologist* 87 (2): 82-97.
- BALASSA, A. et al.
1972 "Investigaciones sobre textiles mapuches y colorantes naturales". U. de Chile e Instituto de Desarrollo Indígena, DASIN, Concepción.
- BERLIN, B. Y E. A. BERLIN
1975 "Aguaruna color categories". *American Ethnologist* 2: 61-87.
- BERLIN, B. Y P. KAY
1969 *Basic Color Terms: Their Universality and Evolution*, University of California Press, Berkeley.
- BARTHES, R.
1978 *Sistema de la moda*, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona.
- BOAS, F.
1947 *El arte primitivo*, Fondo de Cultura Económica, México.
- BÓRQUEZ, A.
1976 "La filosofía mapuche". *Humboldt*, año 16 (59): 72-76.
- CAZENEUVE, J.
1967 *La mentalidad arcaica*, Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires.
- CERVELLINO, M.
1979 "El tejido mapuche, proceso de hilado, tejido y teñido en base a colorantes vegetales chilenos". *Boletín de Museos Chilenos, MUCHI*, 10: 8-25; Santiago.
- CONKLIN, H.
1973 "Color Categorization (review of Berlin and Kay 1969)". *American Anthropologist*, 75 (4): 931-932.
- CRAWFORD, T. D.
1982 "Defining 'Basic Color Terms'". *Anthropological Linguistics* 24 (3): 338-343.
- CHERTUDI, S. Y R. NORDI
1962 "Tejidos araucanos de la Argentina". *Cuadernos del Instituto Nacional de Investigación Folklórica* 2: 97-182.
- DE AUGUSTA, F. J.
1934 *Lecturas araucanas*, Imprenta San Francisco, Padre las Casas, Chile.
1966 *Diccionario araucano-español*, Imprenta San Francisco, Padre las Casas, Chile.

- DE MOESBACH, E. W.
1963 *Idioma mapuche*, Imprenta San Francisco, Padre las Casas, Chile.
1973 *Pascual Coña: Memoria de un Cacique Mapuche*, ICIRA, Santiago.
- DE SAUSSURE, F.
1974 *Curso de lingüística general*, Editorial Losada, S.A., Buenos Aires.
- ERIZE, E.
1960 *Diccionario comentado mapuche-español*, Cuadernos del Sur, Edit. Universidad Nacional, Buenos Aires.
- FARON, L. C.
1964 *Hawks of the Sun*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh.
- FREGE, G.
1971 *Estudios sobre semántica*, Ed. Ariel, Barcelona.
[1892]
- GADET, F. Y M. PECEUX
1984 *La lengua de nunca acabar*, Fondo de Cultura Económica, México.
- GEERTZ, C.
1983 *Local Knowledge: Further Essays in Interpretative Anthropology*, Basic Books, Inc., Publishers, New York.
- GREBE, M. E.
1972 "Cosmovisión mapuche". *Cuadernos de la Realidad Nacional*, CEREN 14: 46-73, Universidad Católica de Chile.
- HATCHER, E. P.
1985 *Art as Culture*, University Press of America, Inc., Lanham.
- HILGER, M. I.
1957 *Araucanian Child Life and its Cultural Background*, The Smithsonian Institution, Washington.
- HILGER, M. I. Y M. MONDLOCH
1969 "The Araucanian Weaver". *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural* 30: 291-298, Santiago.
- HJELMSLEV, L.
1980 *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Editorial Gredos, Madrid.
- HUMPHREY, C.
1976 "Algunas ideas de Saussure aplicadas a los dibujos mágicos buryat". *Antropología social y modelos de lenguaje*, E. Ardener y otros, Paidós, Buenos Aires.
- JOSEPH, C.
1931 *Los tejidos araucanos*, Imprenta San Francisco, Padre las Casas, Chile.
- KAY, P.
1981 "Synchronic Variability and Diachronic Change in Basic Color Terms". *Language, Culture and Cognition*, R. W. Casson (Ed.), Macmillan Publishing Co., Inc., New York.
- KAY, P. Y K. MCDANIEL
1978 "The Linguistic Significance of the Meanings of the Basic Color Terms". *Language* 54: 3.
- LEACH, E.
1970 *Un mundo en explosión*, Anagrama, Barcelona.
- LÉVI-STRAUSS, C.
1970 *Antropología estructural*, EUDEBA, Buenos Aires.
1981 *La vía de las máscaras*, Siglo Veintiuno Editores, México.
- OSGOOD, CH. E.; G. J. SUCI Y P. H. TANNENBAUM
1957: *The Measurement of Meaning*, Illinois University Press, Urbana.
- SNOW, D.
1971 "Samoan Color Terminology". *Anthropological Linguistics* 13 (3): 387-388.
- SPEERBER, D.
1984 *Rethinking Symbolism*, Cambridge University Press, Cambridge.
- STECKLER, N. A. Y W. E. COOPER
1980 "Sex Differences in Color Naming of Unisex Apparel". *Anthropological Linguistic* 22: 9.
- TITIEV, M.
1951 *Araucanian Culture in Transition*, University of Michigan Press, Michigan.
- YERNIORY, G.
1975 *Diez años en la Araucanía, 1889-1899*, Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago.
- WITTGENSTEIN, L.
1980 *Tractatus logico-philosophicus*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.

CONTENIDO

- 7 Presentación
 El Editor
- 9 El origen transpacífico de la cerámica
 Valdivia: una reevaluación
 Betty Meggers
- 33 Consumo nasal de alucinógenos en Ti-
 wanaku: una aproximación iconográfica
 José Berenguer R.
- 55 Flautas arqueológicas del extremo sur
 andino
 José Pérez de Arce A.
- 89 Los símbolos constrictores: una etnoesté-
 tica de las fajas femeninas mapuches
 Pedro Mege R.
- 131 Colaboradores