

BOLETIN DEL
MUSEO CHILENO
DE ARTE PRECOLOMBINO

Santiago de Chile



Nº 3

1989

FUNDACION FAMILIA LARRAIN ECHENIQUE

Presidente: Sergio Larrain García-Moreno; *Secretario:* Julio Philippi Izquierdo; *Tesoro-*
ra: Carlos Alberto Cruz Claro; *Consejeras:* Juan de Dios Vial Larrain (Rector de la
Universidad de Chile), Juan de Dios Vial Correa (Rector de la Pontificia Universidad
Católica de Chile), Máximo Honorato Alamos (Alcalde de la Ilustre Municipalidad de
Santiago), Mario Arnello 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:* Francisco Mena Larrain; *Conservadora:*
Pilar Alliende Estévez; *Jefa Administrativa:* Julia Arriagada Palma; *Relacionadora Pú-*
blica: Carolina Blanco Vidal.

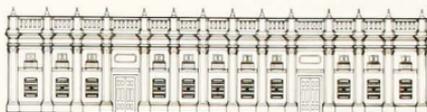
BOLETIN DEL MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

Representante Legal: Carlos Aldunate del Solar; *Editor:* Francisco Mena Larrain; *Asis-*
tente de Edición: José Luis Martínez Cereceda; *Consejeros:* José Pérez de Arce Anton-
cich, Luis Cornejo Bustamante y José Berenguer Rodríguez; *Productor:* Fernando Mal-
donado Roi.

Cuerpo de Consultores: José Alcina Franch, Warwick Bray, Michael D. Coe, Christopher
B. Donnan, Alberto Rex González, George Kubler, Betty Meggers, Grete Mostny, Gor-
don 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 pensa-
miento 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, Ministe-
rio 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

Nº 3

1989

Esta edición del *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* se publica gracias a la colaboración de Fundación Andes.

CONTENIDO

	Páginas
Presentación <i>El Editor</i>	7
La faz oculta de la escultura mexicana <i>José Alcina Franch</i>	9
El "ulluchu" en la iconografía y ceremonias de sangre moche: la búsqueda de su identificación <i>S. Henry Wassén</i>	25
El plato zoomorfo diaguita: variabilidad y especificidad <i>Luis E. Cornejo Bustamante</i>	47
Los símbolos envolventes: una etnoestética de las mantas mapuches <i>Pedro Mege Rosso</i>	81
Colaboradores	115

PRESENTACION

Al asumir la responsabilidad de Editor del Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino –en reemplazo de José Berenguer, quien se ha alejado temporalmente del país por motivos de estudio– quisiera reiterar los principios y objetivos de esta publicación, de la que Berenguer ha sido uno de los principales inspiradores y colaboradores.

Si el objetivo del Museo Chileno de Arte Precolombino es dar a conocer obras de alta calidad artística en el contexto de las culturas nativas de América, el Boletín aspira a ser un aporte al desarrollo del estudio antropológico del arte en nuestro medio.

En este número, presentamos cuatro valiosos trabajos que ejemplifican en parte la diversidad de enfoques susceptibles de aplicar al estudio del arte narrativo americano, dejando abierta la invitación a otros aportes que contribuyan a definir este campo de estudios.

Abordando un aspecto intrigante y poco conocido del arte escultórico azteca, José Alcina Franch presenta una serie de relieves puestos intencionalmente a recaudo de una observación casual, y analiza sus representaciones desde una perspectiva iconográfica y mitológica ya tradicional en el estudio del arte prehistórico.

Dentro de este enfoque interpretativo, podríamos también incluir el trabajo de Henry Wassén. Este destacado investigador sueco nos ofrece un estudio de la iconografía Moche supliendo el conocimiento mitológico documental –que en este caso es inexistente– con analogías funcionales basadas en análisis etnobotánicos y farmacológicos como los que ha venido desarrollando en antropología desde hace casi treinta años.

Por su parte, el trabajo de Luis Cornejo ofrece un atisbo del potencial de las técnicas informáticas y el análisis estadístico en una aproximación al arte que prescinde de referencias ajenas a los objetos arqueológicos mismos, pero que revela patrones y relaciones cuyo interés sobrepasa lo meramente descriptivo.

Finalmente, entregamos al lector la segunda parte del trabajo de interpretación textil mapuche que iniciara Pedro Mege en el número anterior de este Boletín. En esta ocasión, el artículo se centra en el makuñ, utilizando la riqueza de la información etnográfica directa y diversos recursos tomados de la antropología cognitiva y teorías semióticas, para iluminar aspectos del simbolismo y función del arte nativo, tanto hoy como ayer.

Creemos que en la misma diversidad de este número y en lo que podría juzgarse incluso como una falta de coherencia, reside su principal mérito, como sensor y canal de expresión de los esfuerzos actuales por aproximarnos a una comprensión antropológica del arte.

Nos parece también digno de destacar el que se reúnan en este número las contribuciones de dos autores europeos de larga trayectoria, con las de dos jóvenes investigadores del Museo Chileno de Arte Precolombino, quienes además emplean en sus análisis colecciones de nuestra institución.

Vayan para ellos nuestros sinceros agradecimientos, los que hacemos extensivos a consultores, revisores y muy especialmente a la Fundación Andes, sin cuya colaboración habría sido imposible mantener esta publicación.

LA FAZ OCULTA DE LA CULTURA MEXICA

José Alcina Franch

En un libro reciente, *Arte y Antropología*, nos referíamos en el capítulo 11, titulado "Arte para nadie", a una serie de piezas del arte azteca, en las que una parte de la obra iba a quedar oculta durante siglos, hasta que la impenitente curiosidad del hombre contemporáneo—arqueólogo o crítico de arte—removiese de su lugar tales obras y las inspeccionase de arriba abajo, por todos sus costados. Los ejemplos que mencionábamos entonces eran solamente dos: la *Coatlicue del Museo* y la cabeza de *Coyolxauhqui*, igualmente conservada en el Museo Nacional de Antropología de México (Alcina 1982: 186-189). En esta ocasión reuniremos un más amplio número de piezas escultóricas mexicas en que esa circunstancia se produce igualmente.

Muchos de los ejemplos que utilizaremos en la presente oportunidad no son tan inamovibles como los dos citados anteriormente, ya que se trata de piezas de menor peso y, por consiguiente, con muchas posibilidades y aun probabilidades de que en algún momento fuesen movidas de su sitio y contempladas incluso por ese lado oculto, al que nos queremos referir en este ensayo. Lo que une a todas esas piezas de la escultura mexicana entre sí, es el hecho de que se trata de "relieves" que han sido realizados, en su mayor parte, por el lado inferior de la base de una pieza mayor, de manera que se enfrentan con el suelo o la tierra, y en la medida en que se hallan en esa posición nunca serían contemplados por espectador alguno, ajeno al mundo secreto y misterioso del sacerdocio para el que se habían realizado por los "especialistas" a su servicio. En teo-

ría, pues, esas esculturas o relieves se hicieron "para nadie".

LAS REPRESENTACIONES

Los ejemplos que mencionamos en las páginas que siguen podrían agruparse en varias series que, brevemente, sintetizamos en la forma siguiente: a) representaciones relacionadas con el inframundo; b) representaciones relativas al agua; c) representaciones relacionadas con la fertilidad; d) representaciones de "completamiento", y e) otras representaciones con carácter sustantivo, adjetivo o metafórico.

Antes de entrar en materia conviene, sin embargo, que precisemos algunos presupuestos conceptuales en relación con el arte de los aztecas, mexicas o tenochcas. Habría que decir, en primer lugar, que, en nuestra opinión, el arte azteca es un lenguaje (Alcina 1986) que forma parte de una serie múltiple de sistemas glíficos, a los que se añade el uso de *emblemas* complejos, tal como los ha definido Pasztory (1983), pero también utiliza procedimientos lingüísticos semejantes a lo que en el lenguaje literario conocemos como *metáforas* o *difrasismos*, de los que el náhuatl ofrece múltiples ejemplos.

Si tenemos en cuenta que el contenido del "discurso" artístico mexicana es fundamentalmente religioso, las claves para entender ese lenguaje hay que buscarlas en la concepción religiosa o en la cosmología y cosmogonía del pensamiento azteca. Aun-

que no es posible referirnos con detalle a esos principios aquí (Alcina 1984: 105-107; Klein 1976), debemos recordar algunos de los que afectan más directamente a la temática de este ensayo.

Quizás el principio dual es uno de los que van a dominar toda nuestra actual presentación, ya que, con independencia de las cuatro direcciones del mundo, hay que tener en cuenta que éste se divide en dos: un supramundo o mundo celeste y un inframundo o mundo subterráneo. En la medida en que lo de arriba y lo de abajo es una oposición que se puede traducir por las parejas: vida-muerte; Tonatiuh-Mictlantecuhtli; diurno-nocturno; Huitzilopochtli-Tezcatlipoca; entonces, ambas posiciones representan una división dual del mundo. Ese principio dual está representado simbólicamente por *Ometecuhtli* y *Omecihuatl*, equivalente a 2 Señor y 2 Señora, respectivamente, que recibirán también los nombres de *Tonacatecuhtli* y *Tonacacihuatl*, Señor/Señora de la Vida y de la Creación. Constituyen el principio dual del origen del mundo; puede decirse que son el principio masculino y femenino de la dualidad, que a su vez es el principio creativo por excelencia, ya que ellos fueron los padres de los cuatro *Tezcatlipoca* y, por lo tanto, el principio de los dioses y de los hombres. Ese principio dual perdurará y se perfeccionará hasta llegar a concretarse en el *Tloque Nahuaque*, el “dueño del cerca y del junto”, el Sol y la Tierra.

Pero el principio dual reaparece de múltiples maneras en todo el sistema religioso mexica: es, por una parte, la dualidad sexual que se presenta en muchos dioses que funcionan como parejas –por ejemplo, *Mictlantecuhtli* y *Mictecacihuatl*, o *Tlaltecuhli* y *Coatlicue*, que son la tierra en sentido masculino y femenino–, pero es también la dualidad que significa uno y su contrario, como ocurre con la oposición *Huitzilopochtli-Tezcatlipoca*, como Sol diurno el primero y Sol nocturno el segundo.

Es importante tener en cuenta que la comunicación entre ambos mundos, el superior y el inferior, se produce precisamente por la quinta dirección, el centro, que por eso es el lugar del nacimiento y del enterramiento, especie de cueva o vagina, por donde fluye el agua que es en este caso la vida, o “monstruo de la tierra” que devora a los seres vivientes.

No hay que olvidar que en la concepción del mundo entre los mexicas, tiempo y espacio tienen

un valor similar, son intercambiables o vienen a coincidir de algún modo. Por eso, el quinto sol, que equivale a la quinta dirección del mundo, o centro, es *Nahui Ollin*, o 4 Movimiento; es la época en que vivimos bajo el signo de *Huitzilopochtli* y está dicho que acabará mediante terremotos, lo que sólo es posible evitarlo con sacrificios sangrientos dedicados a los dioses y muy especialmente a *Huitzilopochtli*.

El inframundo

Como hemos dicho más arriba, la mayor parte de las piezas que vamos a analizar en este ensayo corresponden a representaciones que se relacionan con el inframundo. Vamos a enlistar y describir, si no todas las piezas, las más importantes que se relacionan con este tema.

1. *Caja de piedra*. Base. Representación de *Tlaltecuhli*, con cráneo a la espalda. Hamburgisches Museum für Völkerkunde. Colección Hackman. Seler 1904; Gutiérrez Zolana 1983: 41-45, fig. 10, Nicholson 1983: 64-66 (fig. 1).
2. *Caja de piedra o Tepetlacalli*. Fondo. Rostro de *Tlaltecuhli* muy esquematizado. Museo Nacional de Antropología, México (N° Inv.: 11-3488). Gutiérrez Solana 1983: 50-51, fig. 22.
3. *Cuauhxicalli*. Base. Representación de *Tlaltecuhli* con cráneo a la espalda. Museum für Völkerkunde, Berlín. Colección Waagen. Gutiérrez Solana 1983: 83-84, fig. 49; Nicholson 1983: 37 (fig. 2).
4. *Cuauhxicalli*. Base. Representación de *Tlaltecuhli*. Museo Nacional de Antropología, México (N° Inv.: 11-4011). Gutiérrez Solana 1983: 93, fig. 68.
5. *Cuauhxicalli*. Base. Representación de *Tlaltecuhli* o *Izpapalotl* (?). Museo Nacional de Antropología, México (N° Inv.: 11-2995). Sánchez 1886; Gutiérrez Solana 1983: 95-96, fig. 73; Nicholson 1983: fig. 13 a (fig. 3).
6. *Cuauhxicalli*, o prisma de piedra. Base. Representación de *Tlaltecuhli* como *Tlaloc*. Museo Nacional de Antropología, México (N° Inv.: 11-3280). Caso 1952; Nicholson 1983: 56-59, fig. 12; Gutiérrez Solana 1983: 118-121, fig. 86 A.



Figura 1. Base de una caja de piedra del Hamburgisches Museum für Völkerkunde.

7. *Relieve del Teocalli de la Guerra Sagrada*. Parte alta del templo. Representación de *Tlaltecuhтли* entre dos escudos. Museo Nacional de Antropología, México. Pasztory 1983: lám. 130; Gutiérrez Solana 1983: fig. 170 (fig. 4).
8. *Placa de piedra*, representando una figura de *Tlaltecuhтли*. Museo Nacional de Antropología, México (Nº Inv.: 11-3278). Gutiérrez Solana 1983: fig. 172 (fig. 5).
9. *Monolito*. Base. En los laterales del monolito se representan varias imágenes de *Tecpatl*; en la base hay una representación de *Tlaltecuhтли*. Museo Nacional de Antropología, México (Nº Inv.: 11-3107). Gutiérrez Solana 1983: fig. 174.
10. *Bloque de piedra prismática* (85 x 77 x 75 cm). Pieza reutilizada para servir como base de una columna colonial. En la base se halla una representación de *Tlaltecuhтли*. Museo Nacional de Antropología, México (Nº Inv.: 11-3369). Gutiérrez Solana 1983: fig. 175.
11. *Placa de piedra* (107 x 83 x 37 cm). Se representa una figura de *Tlaltecuhтли* o *Itzpapatotl*. Museo Nacional de Antropología, México (Nº Inv.: 11-3278). Gutiérrez Solana 1983: fig. 177 (fig. 6).
12. *Coatlicue del Museo*. Base. Representación de *Tlaltecuhтли* como *Tlaloc*. Museo Nacional de Antropología, México (Nº Inv.: 11-3329). Gutiérrez Solana 1983: fig. 195 (fig. 7).
13. *Disco de piedra* (diámetro: 124 cm). Representación de *Tlaltecuhтли*. Museo Nacional de Antropología, México (Nº Inv.: 11-3187). Gutiérrez Solana 1983: fig. 198.
14. *Disco de piedra*. Representación de *Tlaltecuhтли*. Museo Nacional de Antropología, México. Gutiérrez Solana 1983: fig. 205.
15. *Tepetlacalli*, o caja de piedra. Base. Representación de *Cipactli*, con tocado de *Tlaloc*. Museum of the American Indian, Heye Foundation, New York. Colección Nicolás Islas y Bustamante. Gutiérrez Solana 1983: 46-49, fig. 18.



Figura 2. Base de un *cuauhxicalli*. Museo Nacional de Antropología, México.

16. *Tepetlacalli*. Fragmento de caja de piedra. Base. Representación de *Cipactli*. Museo Nacional de Antropología, México. Gutiérrez Solana 1983: 58, fig. 33.
17. *Cuauhxicalli*. Base. Representación de *Tlaltecuhтли*. Museum für Völkerkunde de Viena. Seiler 1904 c; Gutiérrez Solana 1983: 85, fig. 53.
18. *Cuauhxicalli*. Base. Representación de *Tlaltecuhтли*. Museum of the American Indian, Heye Foundation, New York. Gutiérrez Solana 1983: 85-86, fig. 56.
19. *Disco perforado*. Base. Representación deteriorada de *Tlaltecuhтли*. Museum of the American Indian, Heye Foundation, New York. Gutiérrez Solana 1983: fig. 171.
20. *Placa de piedra* (51 x 42 x 12,5 cm). Representación de *Tlaltecuhтли*. American Museum of Natural History. Nicholson 1967: fig. 7; Gutiérrez Solana 1983: fig. 173.
21. *Escultura de Pictecacihuatl*. Base. Representación de *Tlaltecuhтли* como *Tlaloc* (fragmento). Museo Nacional de Antropología, México. Pasztory 1983: láms. 107-109; Gutiérrez Solana 1983: fig. 196.
22. *Escultura de Quetzalcoatl* (?). Base. Representación de *Tlaltecuhтли* como *Tlaloc*. Museo

- Nacional de Antropología, México. Gutiérrez Solana 1983: fig. 197; Pasztory 1983: lám. 117.
23. *Placa de piedra*. Relieve representando a *Tlaltecuhтли*. Templo Mayor de México. Gutiérrez Solana 1983: fig. 206.
 24. *Serpiente*. Base. Fragmento de la representación de *Tlaltecuhтли* (?). Museo Nacional de Antropología, México (N° Inv.: 11-3490). Inédito (fig. 8).
 25. *Placa de piedra*. Dos fragmentos. Representación de *Tlaltecuhтли* según la reconstrucción de Nicholson (1954: fig. 4). Museo Nacional de Antropología, México. Nicholson 1954, 1967 y 1983 (fig. 9).
 26. *Placa de piedra*. Fragmento. Representación de *Tlaltecuhтли*. Templo Mayor de México (N° Inv.: 10-220483). Nicholson 1983: 60-61.
 27. "*Piedra de los Cinco Soles*". Relieve en uno de los laterales representando a *Tlaltecuhтли* de manera muy esquemática. The Time Museum, Rockford, Illinois. Nicholson 1983: 42.
 28. *Chacmool*. Base. Se representa una figura de *Tlaltecuhтли* como *Tlaloc*, en un medio acuático simbolizado por ondas, caracoles, peces, etc. Museo Nacional de Antropología, México (N° Inv.: 11-3013). Nicholson 1983: 33.
 29. *Tepetlacalli o caja de piedra*. Base. Representación de *Tlaltecuhтли* (fragmentos). Museum of Mankind, Londres. Colección Brasseur de Bourbourg Q82 Am. 860. Baquedano 1984: 91.
 30. *Bloque prismático de piedra*. Base. En uno de los lados del bloque (62 x 64 x 52 cm), probablemente la base, se representa a *Tlaltecuhтли* como *Tlaloc*. Templo Mayor de México (N° Inv.: 10-220479). Cultura... 1986: fig. 111.

Una vez que conocemos sucintamente las piezas que van a servir de base para nuestro análisis, debemos hacer una observación que consideramos fundamental acerca de la "perspectiva" utilizada por el artista mexicana en la representación en relieve de la serie de divinidades o seres que aluden al inframundo en las piezas mencionadas más arriba. Si observamos las reproducciones de estas piezas en los libros citados y en otros muchos, podremos apreciar que existen dudas acerca de dónde situar la cabeza del personaje: en la parte superior o en la inferior de la imagen. Para entender cuál debe ser la posición correcta en cada caso, es preciso que avancemos,

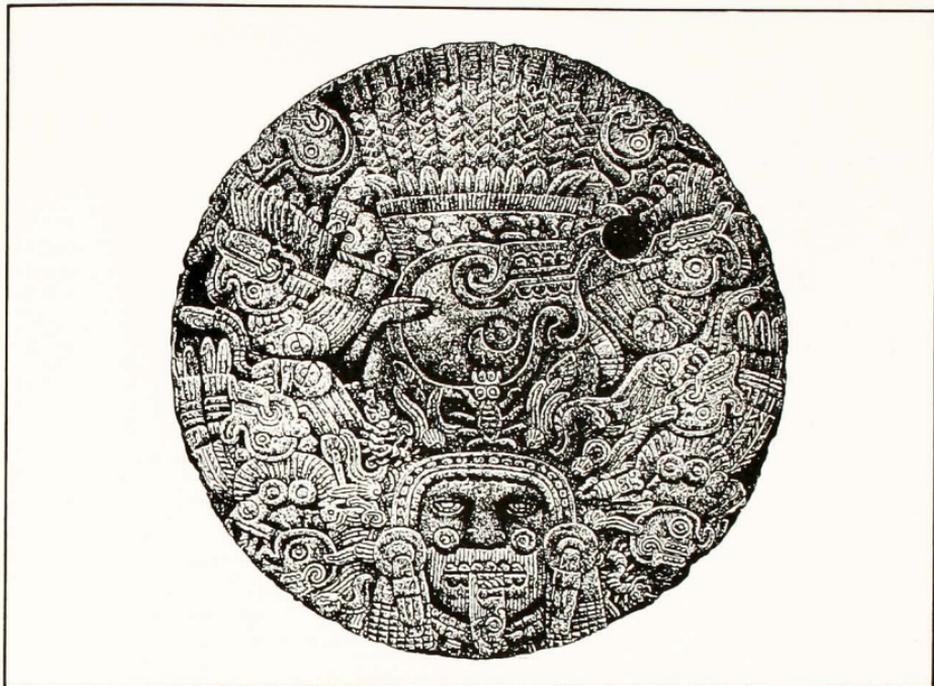


Figura 3. Base de un *cuauhtlicalli*. Museo Nacional de Antropología, México.

primeramente, cuáles son los tipos que pueden distinguirse dentro de esa expresión ciertamente vaga o ambigua de personajes del inframundo.

Las series que, en mi opinión, cabe establecer —con indicación de los números de referencia de la lista anterior—, son las siguientes:

- a) *Tlaltecuhltli* abstracto: 1, 2, 3, 4, 7, 8, 14, 17, 18, 19, 20, 23, 25, 27.
- b) *Tlaltecuhltli* realista: 5, 9, 10, 24, 26, 29.
- c) *Tlaltecuhltli* como *Tlaloc*: 6, 12, 13, 21, 22, 28, 30.
- d) *Itzpapalotl*: 11.
- e) *Cipactli*: 15, 16.

Sin duda la serie más abundante es la que hemos llamado "*Tlaltecuhltli* abstracto". Este personaje aparece con una cierta frecuencia en los códices. Nicholson (1967) reproduce los que aparecen en el Codex Telleriano-Remensis (f° 20-r), Codex Bor-

bonicus (14) y Códice Tudela (f° 104-r). En este último el texto en castellano dice:

Tlaltecuhltli Tlalcooteotl
 Abraçan estos dos demonios el cielo y tierra de la parte del Norte y cuando avia tempestades de la parte del Norte sacrificaban y llamavan a estos demonios (Tudela 1980: 313).

En estos casos, la representación de *Tlaltecuhltli* consiste en un cuadrúpedo con garras, de aspecto humanoide con un colgante en su parte trasera, cuya característica más específica es una gran boca abierta, sin mandíbula inferior —agnática— y grandes colmillos, en cuya parte central puede haber un cuchillo de pedernal (*tecpatl*) a modo de lengua. En los códices la representación parece dorsal y las patas traseras —o piernas, si es un personaje humano— se hallan en la parte inferior de la imagen. Sin embargo, si invertimos la imagen, el rostro del monstruo de la tierra se halla enfrentado al observador de manera que el cuchillo o *tecpatl* está en pri-

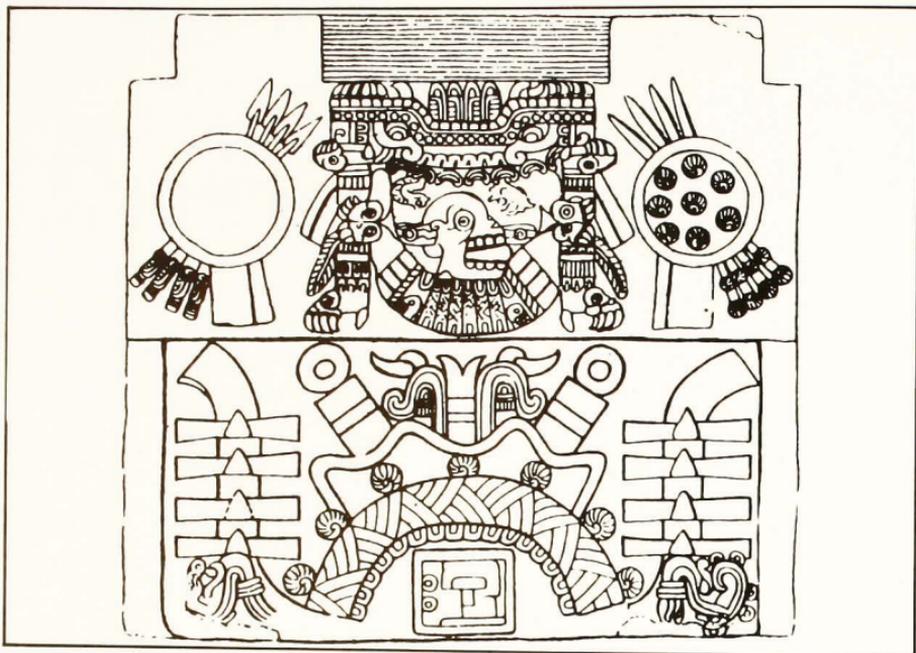


Figura 4. Parte superior del *Teocalli* de la Guerra Sagrada. Museo Nacional de Antropología, México.

mer plano y en planos sucesivos la boca, los ojos y los cabellos del personaje, lo que si por una parte parece más lógico, por otra propendería a interpretar la figura como “descendente”. Si es correcta la interpretación de Mendoza (1977: diagr. 4), la entrada en la Casa de las Águilas de Malinalco sería la boca de *Tlaltecuhli*, o bien dos cabezas de dragones enfrentados, como también se interpreta este tipo de imágenes.

En el caso de los relieves, aunque hay algunos que siguen de cerca la representación de los códices, incluso señalando un solo *tecpatl* en la boca del monstruo (fig. 2), en la mayor parte de los casos la figura se ha hecho mucho más abstracta y geométrica, el número de cuchillos llega hasta cuatro y en cierta medida el conjunto se podría interpretar, según acabamos de indicar, como dos bocas enfrentadas con un solo ojo cada una y siempre sin mandíbula inferior. Siendo, por lo general, piezas que no tienen una orientación definida, el hecho de que en la parte dorsal del personaje aparezca un cráneo

—generalmente de perfil— tiende a que las representaciones se hagan en la forma indicada para los códices.

La serie de las piezas que hemos denominado “*Tlaltecuhli* realista” se plantean de manera parecida a las anteriores, en lo que se refiere al cuerpo del personaje; no así en lo que se refiere a la cabeza, que está tratada como la cabeza central de la famosa *Piedra del Sol* o Calendario Azteca, que, en definitiva, no sería la representación de *Tonatiuh*, como se ha creído, sino la de *Tlaltecuhli*, como sugieren Navarrete y Heyden (1974). En todos los casos la cabeza humana tiene la boca entreabierta y de ella sale un *tecpatl* divinizado y con el rostro invertido (Caso 1978: 48). Al tratarse de una representación realista de un rostro humano, la posición en que ordinariamente se reproducen estas piezas es con la cabeza en la parte inferior, con lo que todo el personaje podría interpretarse como un dios “descendente”.

La tercera serie señalada más arriba es la de las



Figura 5. Placa con relieve representando a *Tlaltecuhli*. Museo Nacional de Antropología, México.

imágenes de "Tlaltecuhтли como Tlaloc". Lo más destacado de estas figuras es el hecho de que el rostro se ha trazado como si se tratase de la representación de Tlaloc: se trata de una boca agnática, con cuatro grandes dientes o colmillos bajo la "bigotera". Hay que advertir, sin embargo, que las anteojeras no son verdaderamente círculos completos, aunque sí son casi completos. En este caso, la imagen del personaje es ventral: en el centro del vientre hay un círculo que encierra un signo de "turquesa" y del cual surgen cuatro a manera de rayos. Por esa razón, la cabeza del personaje cae sobre los hombros y, lógicamente, la parte inferior de la imagen corresponde a las piernas.

La cuarta serie de las que hemos mencionado, corresponde a una única pieza que ha sido interpretada como *Itzpapalotl* o Mariposa de Obsidiana; presenta una actitud parecida a la de *Tlaltecuhтли*, tanto en su forma abstracta como en su forma realista. En este caso, la posición de la cabeza en la parte inferior de la imagen es obligada, ya que las cuatro a seis alas de la mariposa se representan siempre por encima de la cabeza o cuerpo del animal (Alcina 1958: figs. 68-72).

Finalmente, hay una última serie de representaciones, compuesta de dos ejemplares de *Cipactli*, en las que el animal se ha representado de manera bastante naturalista y desde un punto de vista dorsal. Como no se trata de cabezas ni humanas ni semihumanas, la posición de la cabeza en la parte superior de la imagen puede ser tan adecuada como a la inversa.

Del conjunto de "monstruos de la tierra", entre los que se incluyen: *Cipactli*, *Tlaltecuhтли* e *Itzpapalotl* (Klein 1976: 55-60), tendríamos que considerar que solamente es obligada la posición vertical en el caso de *Tlaltecuhтли* como *Tlaloc*; en todos los demás casos entendemos que la cabeza debe situarse abajo, con lo que "aparentemente" sería un dios "descendente". Decimos que esa consideración sería aparente, porque, en realidad, tal posición, en nuestra opinión, es solamente un procedimiento de *perspectiva*.

Esta interpretación se basa fundamentalmente en la forma en que se ha realizado la escultura conocida como *Coatlícue del Metro* (fig. 10) y que es, en realidad, una representación de *Tlaltecuhтли*, ejecutada en tres dimensiones (Heyden 1971). En esa escultura la cabeza del dios está mirando hacia el

cielo o hacia la superficie del mundo en el cual habitan los hombres vivos, de forma parecida al rostro de *Tonatiuh* o *Tlaltecuhтли* de la *Piedra del Sol*, y en la forma en que aparece en la serie de los *Tlaltecuhтли* realistas de la relación mencionada arriba. Si se examinan los demás detalles del cuerpo de esta figura y se comparan con las restantes imágenes: garras de las manos, calavera de la parte posterior, cráneos y huesos cruzados del faldellín, cabezas agnáticas de las articulaciones, etc., se comprenderá que en los relieves de *Tlaltecuhтли* lo que se ha hecho es expresar de manera aplanada todo el volumen del cuerpo de este personaje que al situarse por debajo del nivel de la tierra, en el inframundo, viene a asomarse al mundo a través de un orificio por el que se observa en primer lugar el rostro del dios.

Si aceptamos esta visión dorsal del personaje como un procedimiento de *perspectiva*, enunciaremos las partes, según "planos", de manera que el primer plano corresponderá a la boca —agnática o no— con su *tecpatl*, los ojos, los cabellos, los brazos con sus manos-garras, el cinturón con su calavera y las piernas con su cola o adorno trasero. De ahí, pues, que las figuras descendentes no lo sean realmente, sino figuras emergentes de la profundidad del inframundo.

Es evidente que ese orificio por el que emergen *Tlaltecuhтли*, *Coatlícue*, *Itzpapalotl*, *Cipactli* o *Tlaloc*, es la quinta dirección del mundo, aquella por la que la vida se comunica con la muerte, o con el más allá, ya sea en el momento del nacimiento, a través de ese cordón umbilical que se entierra en el *temazcal*, ya sea en el momento de la muerte. No es extraño, pues, que el escultor haya realizado esos relieves justamente en la línea o en la superficie en la que ambos mundos, el infra y el supra, se ponen en contacto.

El mundo acuático

En la pieza 28 de la serie de personajes del inframundo hemos visto que se representaba una figura de *Tlaltecuhтли* con aspecto de *Tlaloc* en un medio acuático simbolizado por ondas, caracoles, peces, etc. En el conjunto de las piezas que estamos examinando en este ensayo, hay dos que tienen en común entre sí y con el ejemplar que hemos señalado el



Figura 6. Placa con relieve representando a *Tlaltecuhтли* o *Itz'papatl*. Museo Nacional de Antropología, México.



Figura 7. Base de la *Coatlicue del Museo*. Museo Nacional de Antropología, México.



Figura 8. Base de una serpiente representando a *Tlaltecuhltli* (fragmento). Museo Nacional de Antropología, México.

hecho de que las tres se refieren al mundo acuático. Mencionaremos en primer lugar las piezas:

31. *Chacmool*. Base. Representación de peces y caracoles sobre un fondo de ondas como símbolo de lo acuático. Museo Nacional de Antropología, México (N° Inv.: 11-4279).
32. *Prisma de piedra* (78 x 99 x 64 cm). Fragmento. En tres de sus lados hay representaciones de ondas, cráneos, huesos, manos y una mariposa con rostro parecido al de *Tlaloc*. Museo Nacional de Antropología, México (N° Inv.: 11-3385).

Es interesante mencionar que tanto la pieza 28 como la 31 corresponden a la base de un *chacmool*.

Aunque es bien conocida la importancia de *Tlaloc* y su culto no sólo en el México Central sino en toda el área de Mesoamérica (Broda 1971), en esta ocasión nos interesa destacar la importancia de ese culto en relación con lo inframundano. En ese sentido puede ser enormemente ilustrativo el texto de Fray Bernardino de Sahagún (1979: 700; Lib. XI, cap. XII, párrafo 1), en el que dice:

Los antiguos de esta tierra decían que los ríos todos salían de un lugar que se llama *Tlalocan*, que es como paraíso terrenal, el cual lugar es de un dios que se llama *Chalchihuitlicue*; y

también decían que los montes que están fundados sobre él, que están llenos de agua y por de fuera son de tierra, como si fuesen vasos grandes de agua, o como casas llenas de agua; y que cuando fuere menester se romperán los montes y saldrá el agua que dentro está y anegará la tierra; y de aquí acostumbraron llamar a los pueblos donde vive la gente *altépetl*, que quiere decir monte de agua, o monte lleno de agua.

El texto sahguntino viene por una parte a explicar el origen de los ríos en las fuentes, el hecho de que las tormentas descarguen en las montañas y origen avenidas y la realidad de un tan elevado nivel freático en la ciudad de México, pero al mismo tiempo se corresponde con las representaciones en los códices en los que el concepto de lugar definido por un cerro en cuya base se abre una cueva de la que, en ocasiones, mana agua.

La importancia del agua como elemento fecundante de la tierra y fuente, por lo tanto, del crecimiento de las plantas, justifica la amplia expansión y desarrollo del culto a *Tlaloc* en todo el ámbito territorial de Mesoamérica: tal importancia se ha visto no sólo corroborada con los descubrimientos del Templo Mayor de Tenochtitlán, sino elevada a un nivel realmente inesperado: las ofrendas de productos marinos o acuáticos, de símbolos característicos e incluso alusiones directas, se extienden no solamente por el ámbito del templo de *Tlaloc*,

sino también en la zona de la pirámide y templo de *Huitzilopochtli*. Es en ese sentido como Graulich quiere interpretar la figura del *chacmool* como piedra de sacrificios en el culto de los dioses de la lluvia (Broda 1982 ms.), lo que justificaría los relieves hallados en las bases de los dos ejemplares mencionados más arriba (piezas 28 y 31).

De otra parte, la relación entre el agua, la cueva y los dioses del inframundo, como *Tlaltecuhli*, *Coatlucue*, etc., queda así perfectamente aclarada, y justificadas esas imágenes en las que los atributos más característicos de *Tlaloc* aparecen en combinación con los típicos de *Tlaltecuhli*, y de la muerte: cráneos, cabezas agnáticas en las coyunturas, etc.

El mundo de la fertilidad

En relación con *Tlaloc*, la lluvia, las aguas y el inframundo se halla, a no dudarlo, la idea de la fecundidad. En torno a esta idea se pueden citar dos piezas que tienen por motivo la figura de un sapo o rana, en cuyo vientre se ha inscrito la imagen de un *chalchihuitl*.

33. *Sapo de piedra*. La parte inferior de la figura presenta detalles de interés que se refieren al completamiento de la figura, junto con el relieve de un *chalchihuitl*. Museo Nacional de Antropología, México (Nº Inv.: 11-3055).
34. *Sapo de piedra*. La representación es, en este caso, más tosca y más irreal, en cuanto que une las patas delanteras en un gesto antropomórfico. En el vientre destaca el relieve de un *chalchihuitl*. Museum für Völkerkunde, Berlín. Colección Völmoller (Nº IV. Ca. 44331). Nicholson 1983: 115-116.

A estas dos piezas se podría unir una tercera mencionada por Nicholson, más el llamado "altar de las ranas" del Templo Mayor, descubierto recientemente y donde aparecen dos ranas con restos de pigmento azul (León-Portilla y Matos 1981: 30-31 y 180-81). Todos esos ejemplos se relacionan indudablemente con *Tlaloc*, con la lluvia y con la fecundidad provocada por el agua.

En relación con la presencia del signo *chalchihuitl*, es difícil ignorar la posible vinculación con otros ejemplos ya mencionados de *Tlaltecuhli*

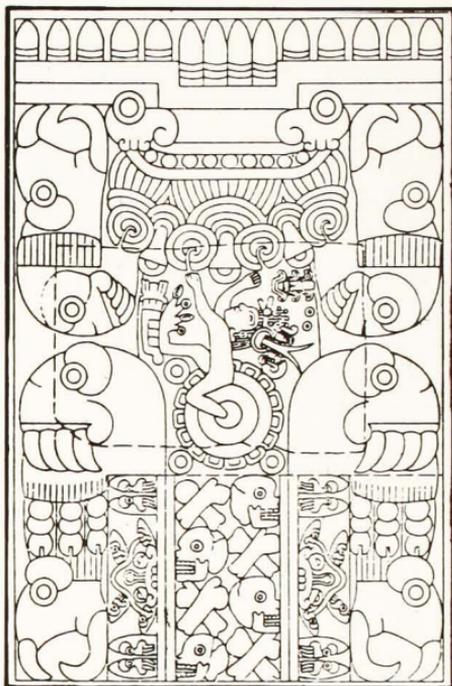


Figura 9. Reconstrucción de una imagen de *Tlaltecuhli* según Nicholson. Museo Nacional de Antropología, México.

y especialmente el reconstruido por Nicholson (1965: figs. 2-5), e incluso con el signo "turquesa" que aparece en las representaciones de *Tlaltecuhli* como *Tlaloc*; sin embargo, podría interpretarse como un "adjetivo", aplicado en este caso a las ranas o sapos ya citados, con lo que se reforzaría el valor sagrado de tales figuras.

Atl-tlachinlli

El tema de que vamos a tratar en este apartado contrasta significativamente con los de las piezas a que hemos aludido en las páginas anteriores, todas ellas relacionadas con el inframundo, el agua y la fecundidad. Se trata de una única y excepcional pieza escultórica:

35. *Cabeza de Coyolxauhqui*. Base. Representa-



Figura 10. *Coatlicue del Metro*. Museo Nacional de Antropología, México.

ción de dos serpientes entrelazadas junto con el signo llamado *atl-tlachinolli*. Museo Nacional de Antropología, México (N° Inv.: 11-3330). Fernández 1963 (fig. 11).

La descripción del relieve que aparece en la parte inferior de la cabeza cercenada de *Coyolxauhqui*, la hermana de *Huitzilopochtli* en el mito del nacimiento del dios tribal de los aztecas, es difícil ya que se trata de un diseño muy complicado.

En la zona central se encuentran dos serpientes entrelazadas (una de las cabezas queda bajo el mentón y la otra asoma en la parte inferior—o trasera de la cabeza de *Coyolxauhqui*—hacia la derecha). Que el relieve tenga serpientes no extraña, antes nos refiere a Coatepec [...]. Si ahora consideramos un complicado símbolo que abarca de extremo a extremo, longitudinalmente, el plano inferior de la cabeza, vemos que tienen por una parte el símbolo del fuego y una serie de bandas ondulantes y entrelazadas que terminan en círculos y caracoles alternados, y de otras penden borlas de plumas que

se componen de un plumón fino y dos plumas de águila cada una. Además hay dos volutas o remolinos que talvez son mariposas, símbolos del fuego. Unas bandas tienen un relieve ondulante y son las que terminan en círculos o caracoles; otras parecen bandas de cuero con las borlas de plumas en sus extremos o en partes intermedias... (Fernández 1963: 44).

El complicado relieve es, en realidad, una mezcla de dos serpientes entrelazadas con un *emblemata* bien conocido que viene a ser la expresión gráfica de una metáfora que se conoce como *atl-tlachinolli* o *Teuatl tlachinolli*, o "divino líquido (sangre) y fuego" que, en palabras de Fray Bernardino de Sahagún, "se dice cuando ocurre una gran guerra o una gran pestilencia" (Sullivan 1963: 147). La expresión corresponde exactamente a lo ocurrido en el mito del nacimiento de *Huitzilopochtli*: las serpientes entrelazadas aluden al sitio donde se produjo el nacimiento del dios, *Coatepec*, "el cerro de la serpiente", mientras que la frase *Teuatl tlachinolli* se refiere a la lucha entre *Huitzilopochtli* y *Coyolxauhqui* y los *Centzonhuitznahua*, a consecuencia de la cual la supuesta o real hermana de *Huitzilopochtli* moriría decapitada.

Máscaras

Las tres piezas que reunimos bajo este título corresponden a una serie más larga de *máscaras*, en cuya parte interior aparecen relieves representativos que, obviamente, no fueron realizados para ser contemplados y forman parte, pues, de esta faz oculta del arte azteca, a la que nos estamos refiriendo en este ensayo.

36. *Máscara de piedra*. Interior. Representación en relieve del dios *Quetzalcoatl-Ehecatl*. Museum für Völkerkunde, Berlín (N° IV. Ca. 26077). Nicholson 1983: 103-104.
37. *Máscara de piedra*. Interior. La máscara representa a *Xipe Totec*. En el interior hay un relieve que representa igualmente a *Xipe*. Museum of Mankind, Londres. Colección Christy. 1956. Am. X 6. Baquedano 1984: N° 7
38. *Máscara de piedra*. Interior. La máscara representa a *Xipe Totec*. En el interior hay un relieve idéntico al de la pieza anterior representando a *Xipe*. Museum of Mankind, Londres, 1902. 11-14. 1. Baquedano 1984: N° 8.

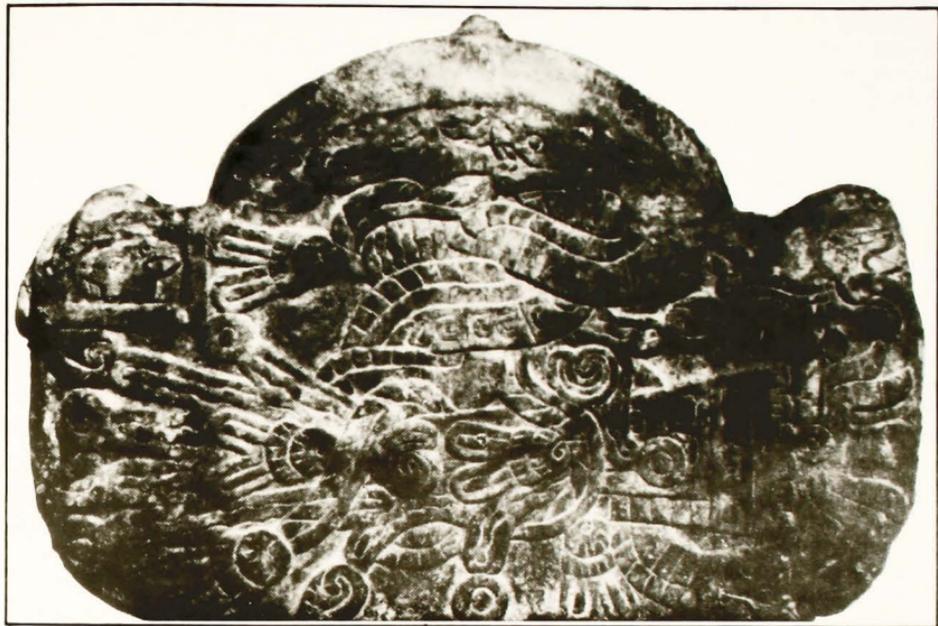


Figura 11. Base de la *Cabeza de Coyolxauhqui*. Museo Nacional de Antropología, México.

En el comentario que hace Nicholson (1983: 103-104) a la primera de estas piezas se refiere a otra pieza semejante mencionada por Dupaix y estudiada por Alfonso Caso (1950). Todas ellas tienen en común el hecho de que los relieves ocultos hacen referencia a dioses o a los nombres calendáricos de los dioses —9 *Ehecatl* la pieza N° 36—, los cuales se supone que estarían en contacto con el rostro de la persona fallecida para la que se confeccionase esta máscara: ya fuese un sacerdote del culto del dios representado, ya fuese otra persona principal que de alguna manera estaría relacionada con dicha divinidad o con su culto. No es mucho más lo que se puede sospechar como interpretación de estas máscaras.

Completamiento

Para terminar la serie de ejemplares en los que observamos partes ocultas en su realización, tomaremos dos ejemplos en los que, en nuestra opinión, el

escultor no trataba de expresar ningún mensaje especial, sino “completar” la escultura incluso por su cara oculta, lo que implica, evidentemente, una manera diferente de entender el arte. En nuestro caso, el escultor no realiza aquellas partes que no van a ser contempladas por el ojo humano, por ejemplo las bases, mientras que en el caso del artista azteca, aun cuando esas partes se suponga que nunca quedarán a la luz del día, siempre, o cuando menos muchas veces, se completarán como si se tratase de esculturas que fuesen a quedar expuestas de ese lado.

39. *Escultura en piedra*. Base. La escultura en conjunto representa una serpiente de cascabel enroscada sobre sí misma. La base ha sido tallada con tanta perfección como el resto de la escultura. Museo Nacional de Antropología, México (N° Inv.: 11-3011).

40. *Escultura en piedra*. Base. Escultura que representa un jaguar reclinado. Las huellas de las patas y otros detalles anatómicos de las mismas,

han sido realizados como la base de las ranas o sapos de las piezas 33 y 34. The Brooklyn Museum, Brooklyn, New York. Carl H. de Silver Fund N° 38.45. Nicholson 1983: 119.

A pesar de que son muchos los ejemplares en que puede apreciarse este tipo de "completamiento", éste es más frecuente en piezas que representan serpientes, aunque hay algunas muy particulares, como la procedente de Cholula, que representa la lucha entre un jaguar y una serpiente (Ramos 1970).

En este caso es difícil pensar en motivaciones de tipo ritual para explicar esta concepción totalizadora de la escultura; no obstante, el hecho de que no todas las esculturas estén completadas incluso por su cara oculta, podría indicar que en los casos en que se presenta hay un cierto interés ritualizador.

CONCLUSION

Si una vez que hemos analizado la serie de cuarenta relieves ocultos, obra de los escultores aztecas de la región central, retomamos el hilo de nuestro razonamiento inicial, tendremos que concluir que el artista mexica se comporta de manera radicalmente diferente a otros, en la medida en que su labor no es tan importante en lo que se refiere a los valores formales y aun "estéticos", como en lo que se refiere a sus valores *rituales* o *lingüísticos*. Es evidente que lo que importa no es la belleza de la obra realizada, sino el contenido, el *sentido* de lo que se dice; y no es tan importante el cómo se diga cuanto que sea comprensible para aquel a quien va dirigido el mensaje. Tratándose, como se trata en la mayor parte de las piezas aquí reunidas, de un lenguaje religioso, aquel a quien se dirige el mensaje es la "divinidad"; por lo tanto, el acto de esculpir ese tipo de relieves es, en realidad, un ritual.

Madrid, 1987.

REFERENCIAS

- ALCINA FRANCH, J.
 1958 *Las "pintaderas" mexicanas y sus relaciones*, CSIC. Instituto "Gonzalo Fernández de Oviedo", Madrid.
 1982 *Arte y antropología*, Alianza Forma: 28, Madrid.
 1984 "El nacimiento de Hitzilopochtli: análisis de un mito del México prehispánico". *El mito ante la antropología y la historia* (Alcina ed.): 99-126. Siglo XXI-CIS, Madrid.
 1986 "El arte mexica como lenguaje". *Fragmentos 7*: 18-37, Madrid.
- BAQUEDANO, E.
 1984 *Aztec Sculpture*, British Museum Publications Ltd., London.
- BRODA, J.
 1971 "Las fiestas aztecas de los dioses de la lluvia". *Revista Española de Antropología Americana* vol. 6: 245-327, Madrid.
 1982 ms. *El culto mexica de los cerros y del agua*. Conferencia en la Escuela Nacional de Estudios Profesionales, 23. VI. 1982; Acatlán, México.
- CASO, A.
 1950 "Una máscara azteca femenina". *México en el arte* vol. 9: 3-9, México.
 1952 "Un cuauhxicalli del dios de la muerte". *Memorias de la Sociedad Científica "Antonio Alzate"* vol. 52: 99-111, México.
 1978 *El Pueblo del Sol*, Fondo de Cultura Económica. Colección Popular: 104, México.
- CULTURA...
 1986 *La Cultura Mexica contemporánea a Colombo*, Jaca Book, Milano.
- FERNÁNDEZ, J.
 1963 "Una aproximación a Coyolxauhqui". *Estudios de Cultura Nahuatl* vol. 4: 37-53, México.
- GUTIÉRREZ SOLANA, N.
 1983 *Objetos ceremoniales en piedra de la cultura Mexica*, UNAM. Instituto de Investigaciones Estéticas, México.
- HEYDEN, D.
 1971 "Comentarios sobre la Coatlicue recuperada durante las excavaciones realizadas para la construcción del Metro". *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, 7ª época, vol. 2: 153-170, México.
- KLEIN, C. F.
 1976 *The face of the Earth*, Garland Publishing Inc. New York.
- LEÓN-PORTILLA, M. Y E. MATOS
 1981 *El Templo Mayor*, Prólogo de José López Portillo. Bancomer, México.
- MENDOZA, G.
 1977 "World view and the monolithic temples of Malinalco, México: iconography and analogy in pre-

- columbian architecture". *Journal de la Société des Américanistes* vol. 64: 63-80, París.
- NAVARRETE, C. Y D. HEYDEN
1974 "La cara central de la Piedra del Sol: una hipótesis". *Estudios de Cultura Nahuatl* vol. 11: 355-376, México.
- NICHOLSON, H. B.
1954 "The Birth of the Smoking Mirror". *Archaeology* vol. 7, Nº 3: 164-170, New York.
1967 "A fragment of an ancient relief carving of the Earth Monster". *Journal de la Société des Américanistes* vol. 56 (1): 81-94, París.
1983 *Art of Aztec Mexico. Treasures of Tenochtitlan*, National Gallery of Art, Washington.
- PASZTORY, E.
1983 *Aztec Art*, Harry N. Abrams Inc., New York.
- RAMOS, L. J.
1970 "La serpiente y el jaguar: su interpretación en una escultura cholulteca". *Revista Española de Antropología Americana* vol. 5: 179-195, Madrid.
- SAHAGÚN, FR. B. DE
1979 *Historia General de las Cosas de Nueva España*, Editorial Porrúa. Colecc. "Sepan cuántos..." Nº 300, México.
- SÁNCHEZ, J.
1886 "Notas arqueológicas II: Vaso para contener corazones de las víctimas humanas sacrificadas en ciertas solemnidades religiosas". *Anales del Museo Nacional de México*, 1ª época, vol. 3: 296-99, México.
- SELER, E.
1904a "Ueber Steinkisten, Tepetlacalli, mit Opferdarstellungen und andere ähnliche Monumente". *Gesammelte Abhandlungen zur Amerikanischen Sprach- und Altertumskunde* vol. 2: 717-766, Berlín.
1904b "Quauhxicalli. Die Opferblutschale der Mexikaner". *Gesammelte Abhandlungen...* vol. 2: 704-711, Berlín.
1904c "Ein anderes Quauhxicalli". *Gesammelte Abhandlungen...* vol. 2: 712-16, Berlín.
- SULLIVAN, TH. D.
1963 "Nahuatl proverbs, comundrums, and metaphors, collected by Sahagún". *Estudios de Cultura Nahuatl* vol. 4: 93-177, México.
- TUDELA, J.
1980 *Códice Tudela*, Ediciones de Cultura Hispánica, 2 vols., Madrid.

EL "ULLUCHU" EN LA ICONOGRAFIA Y CEREMONIAS DE SANGRE MOCHE: LA BUSQUEDA DE SU IDENTIFICACION

S. Henry Wassén

En memoria de mi querida esposa Karin.

INTRODUCCION

Una de las culturas indígenas más importantes de la antigua América del Sur fue sin duda la de los moche (o mochica), sociedad de la costa norte del Perú. La cronología atribuida a esta cultura varía, según diferentes autores, en un rango de cien años, aunque parece haber consenso en ubicarla entre los años 100 a. C. y 700 d. C. Se cree que ésta surgió después de "la disolución de la influencia pan-peruana de Chavín" (McClelland 1977), de manera que podemos afirmar con Donnan (1976, 1978) que esta civilización "floreció más de mil años antes del comienzo del Imperio Inca" y que "en muchos aspectos fue una continuación de la cultura Chavín". Si bien los moche carecieron de escritura para comunicarse con la posteridad, el estudio de su refinada iconografía artística nos permite interpretar y conocer mejor el sistema social, la religión y otros aspectos de esta cultura. Una de las máximas autoridades en arte Moche, Elizabeth P. Benson (1972), resume así la información geográfica: "Mochica remains have been found from the Piura Valley, near the Ecuadorian border, down to the Nepeña Valley, some 249 miles north of Lima". Al publicar este libro, emplea el término "mochica",

pero más tarde, como lo hacen otros intérpretes de esta cultura, prefiere referirse a ella como "moche". Anteriormente había recibido otros nombres, como lo señala Benson (1972: 10): Pre-Chimú, Chimú Temprano y Proto-Chimú, "...the Chimú being later people who dominated this area just before the expansion of the Inca Empire".

Donna D. McClelland (1977: 435), especialista en este arte Moche, afirma que "some of the vessels were decorated with extremely complex fineline drawings". Un elemento que estimo de particular importancia en este arte es el *ulluchu*, fruto que aparece especialmente vinculado con el sacrificio de prisioneros. Como puede verse en los dibujos, a los prisioneros se les extraía la sangre, la que se vertía en copas que se entregaban en un momento determinado a personajes eminentes y demonios, quienes las pasaban ceremonialmente a personajes aún más importantes y, en especial, a uno dominante, representativo del dios, que por lo general se dibuja sentado en gran pompa en lo alto del dibujo. El concepto subyacente en estas ceremonias de sangre será tratado más adelante en este artículo.

Las prácticas de extracción de sangre eran varias. La escena, tantas veces reproducida (la primera vez por Kutscher 1950: fig. 62) y más tarde

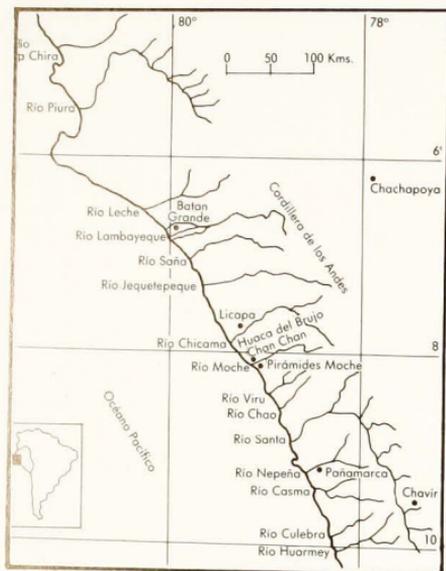


Figura 1. La costa norte del Perú, área de la cultura Moche. Según Donnan (1976: 3). Cortesía de los Regentes de la University of California.

conocida como el "Tema de la Presentación", muestra dos ejemplos del método con que se abría una vena del cuello en forma manual de manera bastante eficaz. En otra escena que Tello destaca (1931: fig. 12) y que reproduce entre otros Hocquenghem (1978: fig. 9), aparece un prisionero desnudo a quien se le ha amputado una pierna, de la cual, como apunta Tello, fluye la sangre. La soga alrededor del cuello, así como las manos atadas, subrayan el destino del prisionero, a cuyo lado aparece un animal demoníaco con cola, que levanta regocijado una copa en la mano derecha (fig. 8).

PROBLEMAS DE IDENTIFICACION BOTANICA

Mucho se ha debatido acerca de qué es el ulluchu. Esta voz (que también aparece como "ullucho") fue introducida por el peruano Rafael Larco Hoyle (1938-39), quien la dio a conocer a los americanistas sin explicación lingüística alguna, acompañan-

do reproducciones de una pintura sobre cerámica que, según él, mostraba la manera moche de representar el ulluchu como un árbol. En su trabajo (1938: fig. 58; 1939: figs. 166 y 167), Larco Hoyle también presenta una cerámica en forma de fruto ulluchu. En un pasaje, este investigador describe la planta como *Phaseolus* sp., mientras que en el otro texto (1938: 98) declara que luego de "pacientes investigaciones" y varios viajes a la sierra así como a distintos lugares de la costa, los "extraños frutos" representados por los moche tenían "un parecido muy claro" con la planta llamada ulluchu, de frutos amarillos comestibles. Si bien se le cita a menudo, repito aquí su afirmación según la cual el ulluchu era un símbolo de "discreción" y "silencio". Las personas deberían acercarse al árbol en silencio, pues al menor ruido su fruto se vuelve amargo e incomible. Larco Hoyle se explica este hecho como "una original superstición entre los campesinos" y no podemos sino interpretarlo como que él, que vivió en un ambiente rural, debe de haber conocido a yerberos campesinos entre quienes bien podrían haber sobrevivido hasta su época algunas creencias tradicionales relativas al ulluchu.

Toda la información existente ha sido tratada por Donna McClelland (1977). Utilizó en ese artículo la palabra ulluchu "por conveniencia", y comparó los finos dibujos lineales de los ulluchu con ulluchu modelados. Analiza con precisión las características del fruto en el arte Moche: su "forma de coma", "an exaggerated round calyx and lines on the body corresponding to the grooves of the modeled fruits". Pese a que contó con la colaboración de botánicos, no pudo averiguar "su identificación botánica precisa". Descartó la posibilidad de que se tratase del pepino (*Solanum muricatum*), del ají (*Capsicum*) o "una planta con un nombre similar, *Ullucus tuberosus*" (McClelland 1977: 437). También descartó que se tratase de calabazas, pues "Moche depictions of lime gourds do not have the ulluchu's diagnostic lines and comma shape" (McClelland 1977: 439). La conclusión a la que llegó esta experta intérprete de muchos complicados motivos moche fue que el ulluchu debe considerarse como una "fruta simbólica moche" y que "una identificación botánica no sería posible" (McClelland 1977: 449).

Antes de esta explicación que postula el ulluchu como un fruto simbólico, sin existencia en el mundo

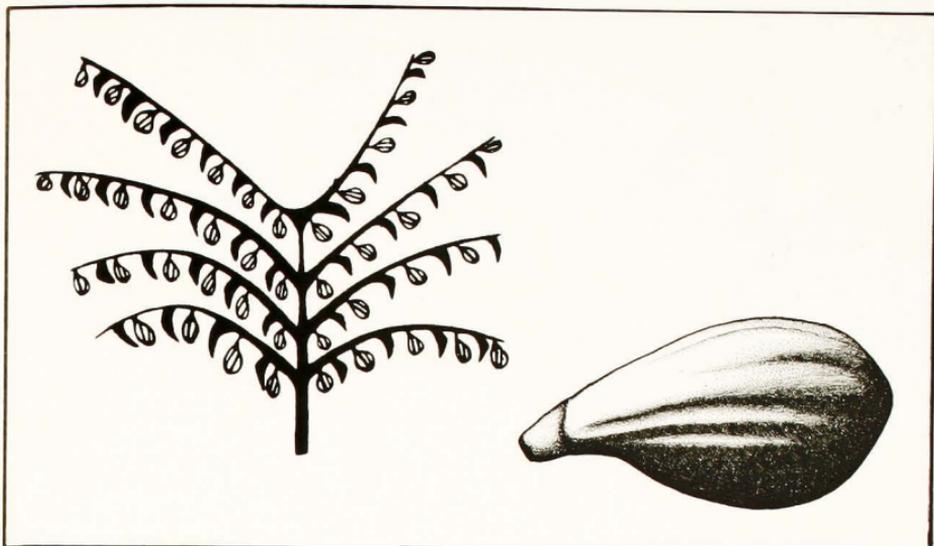


Figura 2. Arbol de ulluchu pintado sobre una botella y representación cerámica de un fruto de ulluchu. Según Larco Hoyle (1939: figs. 166 y 167).

natural, Karin Hissink había tratado de dar una interpretación apropiada. En un trabajo en el que aparecen las reproducciones de Larco Hoyle, Hissink (1951: 119) opina que el ulluchu podría ser lo que se conoce como "palta" en el Perú (es decir, *Persea gratissima*). Se apoyaba sobre información anterior acerca del uso ceremonial de este fruto en el momento de su maduración. Sus intentos de llegar a una explicación, sin embargo, no han sido aceptados.

Unos años antes, Larco Hoyle (1946) había presentado la cultura Mochica en el *Handbook of South American Indians* (vol. 2: 161-175), donde menciona muchas de sus interesantes características, pero no nombra al ulluchu. Disselhoff y Linné (1961: 180), quienes en el libro *Ancient America* presentaron de manera tan elegante la cultura Moche, observan que "human sacrifice was apparently as common here as it was in Mesoamerica", pero no hablan de las copas ni de los ulluchu, dos elementos que, tal como se vio después claramente, estaban relacionados con las ceremonias de sangre. Para Benson (1982: 183), el ulluchu es un "fruto hasta ahora no identificado". Anteriormente, Hoc-

quenghem (1979: 226) había expresado una visión opuesta a la de McClelland acerca del ulluchu en un artículo aparecido en el *Baessler Archiv*, Berlín. Deseaba ver el modelo de lo que ella llamaba un "elemento vegetal" (sin nombrarlo ulluchu), como algo ligado a un rito agrícola. Observa también el papel de este "elemento" en las batallas, sacrificios, etc., y formulaba esta interesante observación: "Les Mochicas representaient leur monde avec un réalisme certain et s'inspiraient de la réalité pour donner forme à leur monde mythique". Esta afirmación es importante y la autora abunda en ella sugiriendo que algún producto cultivado por los moche sería el posible modelo para el "elemento flotante".

APROXIMACIONES LINGÜÍSTICAS Y ETNOGRÁFICAS

Después de leer el trabajo de McClelland (1977), y sin conocer aún el estudio iconográfico de Hocquenghem (1979), se suscitó mi interés en el problema del ulluchu y me tomé la libertad de suponer



Figura 3. Botella de cerámica moche con motivo de ulluchu (Larco Hoyle 1938: fig. 58), considerado como un *Phaseolus* sp.

entonces la existencia real de alguna planta, de la que provendría el motivo iconográfico; podría incluso tratarse de una planta todavía desconocida. En junio de 1977 empezó una activa correspondencia entre el autor de estas líneas y un amigo experto en botánica, el Dr. Wolmar E. Bondeson, de Estocolmo. En carta tras carta, discutimos acerca de distintas especies botánicas; también cambiamos opiniones con especialistas de Estados Unidos y América del Sur, en que se ventiló asimismo la palabra ulluchu. Como ejemplo de la falta de evidencia que apoyara el uso de este vocablo aborigen, cito a continuación lo que escribió el Dr. C. Ochoa, botánico peruano que en 1981 estudiaba en el Departamento de Botánica del National Museum of Natural History, Smithsonian Institution, Washington, D.C., al Dr. S. Cowan, botánico jefe de esa repartición:

During the last two decades I have been more than half a dozen times in the mountains of North and North-East Peru making collections of native edible plants. Never have I heard the term "ulluchu" or a similar native name for designating a fruit or plant.

Estas notas del Dr. Ochoa están incluidas en una

carta del Dr. Richard S. Cowan al autor, fechada el 28 de septiembre de 1981, y son resultado de las consultas que hice por correspondencia desde Göttingen al Dr. Cowan sobre este problema del ulluchu. En la misma carta, el botánico colombiano Dr. José Cuatrecasas, a la sazón también en la Smithsonian Institution, sugería que "perhaps what is pictured, in a rather loose way, are the fruits of *Crescentia* which are used for all sorts of containers, and I'm told come in a variety of forms". En la misma carta, el Dr. Cowan informaba igualmente que

... the word (se refiere al ulluchu, nota del autor) is used in these areas but it is applied to a species of Basellaceae, *Ullucus tuberosus*, which produces an edible tuber, clearly not a fruit however.

Como ya lo expliqué, este tubérculo no puede aceptarse como el fruto que Larco Hoyle llama ulluchu y que aparece en la iconografía moche. Mi colega peruano, el Dr. Federico Kauffman-Doig, me informa, en carta del 13 de noviembre de 1984, acerca del problema lingüístico. Según él, la palabra quechua *ulluco* o *ullucu* "designa el tubérculo hasta

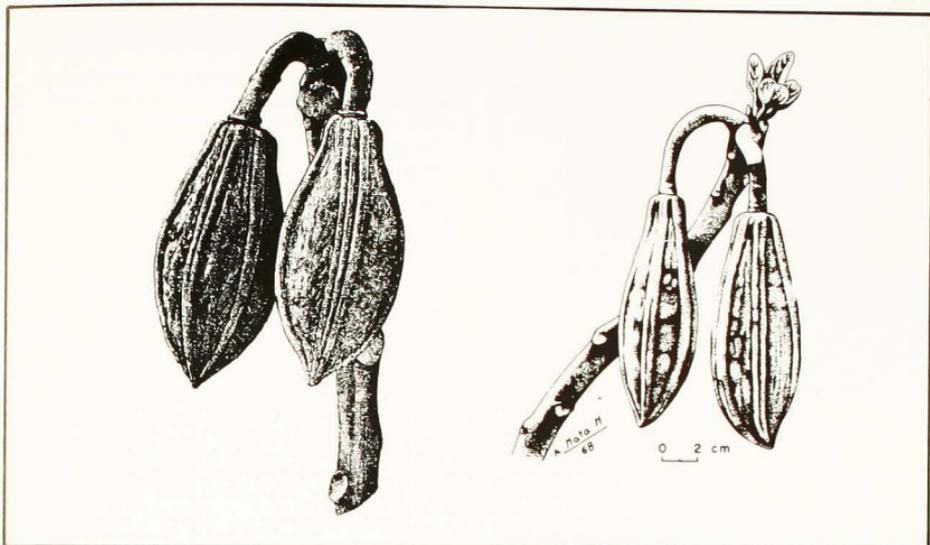


Figura 4. Frutos de *Carica candicans* Gray. Nombre vernáculo en el Perú: *mito*. La figura a la izquierda según Yacovlev y Herrera (1935: fig. 58). La figura a la derecha según Badillo (1971: pl. 18).

ahora tan popular en la dieta peruana, especialmente de la sierra". La palabra *ulluchu* "me parece quechua y no mochica por su probable composición *ullu-chu*. *Ullu* (a veces *uyu*) es palabra antigua, todavía en uso en el sur del Perú. Significa falo o miembro viril" (véase también Kauffman-Doig 1979). De lo anterior podría pensarse que Larco Hoyle, procedente del norte del Perú, tendría en mente otro prefijo, un relicto lingüístico, cuando propuso la voz *ulluchu*. *Ul* en la lengua muchik o chimú (que se supone conservó elementos de la desaparecida lengua moche) es una sílaba que –tal como lo advirtió en parte Middendorf (1892)– aparece en voces como "enfermedad", "estar enfermo", etc., y en el vocabulario de A. Bastián (1878) la palabra *ulang* significa "enfermo". El fruto que Larco Hoyle llama *ullucho* –como se expone más adelante en este trabajo– está asociado a la sangre y muerte por desangramiento.

Como ya se expuso, McClelland encontró criterios válidos para descartar la hipótesis de que se tratara del pepino o el ají cuando intentaba interpretar el *ulluchu*. Menciono esto a fin de que no se piense que la palabra quechua *uchu* (*Capsicum*)

constituye la terminación de la voz propuesta por Larco Hoyle. López Guillén (1958) enumera varias palabras, todas con la terminación *uchu* para nombrar variedades de *Capsicum*. *Uchu* se usa también como adjetivo en quechua, y González de Holguín ([1608] 1901) afirma que *uchu* describía a quienes se volvían rojos de ira, como el ají ("el que de cólera se hace colorado como el ají").

Los pintores moche trabajaron durante siglos con motivos estilizados, pero ciertamente no todas las representaciones de un objeto son copias fieles unas de otras. Las características que McClelland describe para *ulluchu* son típicas, pero entre ellas, las líneas o surcos en el cuerpo son especialmente frecuentes. Pueden existir variantes, sin embargo, y los *ulluchu* que aparecen en el libro de Larco Hoyle (1938: fig. 58) colgando de un árbol son muy diferentes a los que aparecen suspendidos (¿en el aire?) en las figuras 6 y 7 del trabajo de McClelland (1977). En lo que respecta a las hojas en forma de *boomerang*, uno se pregunta dónde se puede encontrar algo similar en la naturaleza y dónde cuelgan las hojas y los frutos como aparecen en las dos ilustraciones que presenta Larco Hoyle. No hay respues-

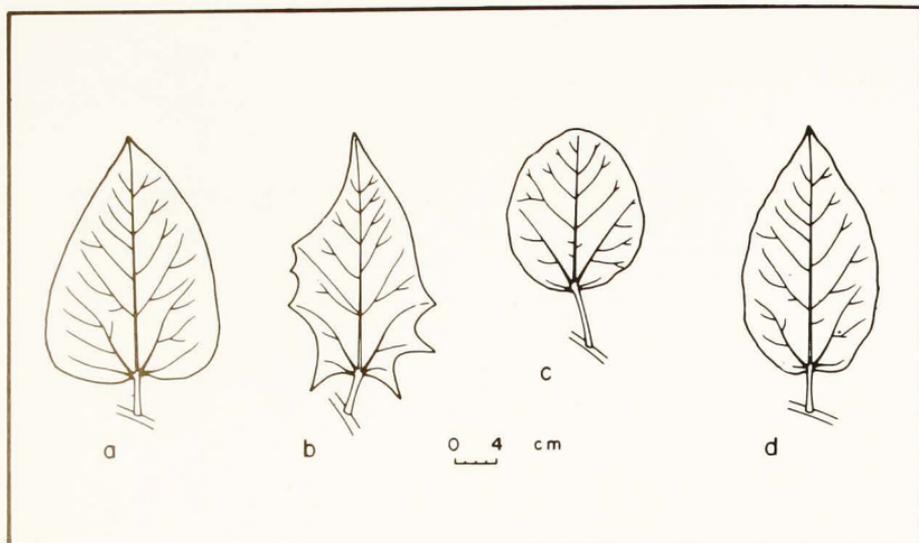


Figura 5. Hojas de distinta forma de *Carica candicans* Gray. Según Badillo (1971: pl. 18 a-d). Compárese la hoja b con la descripción que da Asa Gray, citada en la pág. 41 del texto.

ta. McClelland también anota (1977: 437) que

...although botanical characteristics of the fruit and plant are clearly shown in the depictions, they have not yet led to its precise botanical identification.

Esto parecía significar que, a fin de encontrar en la naturaleza un modelo para el ulluchu, y por lo tanto para las "hojas", se debe primero tratar de hallar un probable modelo a través de un posible efecto del ulluchu. Esta posibilidad se discutirá más adelante en este trabajo.

OTRAS APROXIMACIONES

Al principio pareció posible pensar que la *Theobroma cacao* L. podría haber sido el modelo para el ulluchu, tomando en cuenta las líneas típicas y —hasta cierto punto— la forma del fruto curvo, a pesar de no haberse hallado restos del fruto del cacao en las tumbas moche. Como argumento preliminar (más tarde desechado) para considerar el ulluchu como una *Theobroma* nos asistían varias razones:

1. Entre los moche, el ulluchu indudablemente está asociado con sangre humana.
2. Oviedo y Valdés (1851: 318) describe a un pueblo de Mesoamérica, probablemente el Chorotega, al que le gustaba beber sangre humana. A fin de obtener el parecido y el color de la sangre en el chocolate, usaban un fruto llamado *bixa* mezclado con cacao. Dice Oviedo de la bebida así mezclada que "quando es colorada que tiene bixa parece horrenda cosa, porque parece sangre propia".
3. Mino Badner (1972) muestra en una representación de la estela 5 de Izapa (según Miles: 1965), una figura donde aparece una forma de "Arbol del Mundo" con frutos muy similares al ulluchu en la copa. Además, demuestra en su artículo la gran importancia del cacao para los izapa, pueblo situado en la planicie costera del Pacífico, cerca de la frontera entre Chiapas y Guatemala, y arroja luz sobre su importancia para los pueblos vecinos, en especial los maya, cuyos gobernantes en Tikal recibían el título de *Ah Cacao* (por el fruto de *Theobroma cacao*) en la época Maya Clásica (Culbert 1985).

4. Badner (1971: 23), luego de su análisis en el estudio para Dumbarton Oaks, encuentra que

The realistic moche graphic style is an anomaly within the Andean cultural sphere. Throughout three millennia of artistic development in this area, the Moche, and only the Moche, depicted complex graphic narrative scenes showing numerous figures in vigorous action. Emerging in their work unheralded by any local antecedents, this representational idiom disappears without progeny together with the eclipse of Moche civilization. Subsequent Peruvian arts revert to a formula stressing essentially static and isolated images. All this implies that action-filled, non-Chavinoid Moche parallels with Izapa may exist within the framework of a southward movement of Mesoamerican influence.

Pensé aún más en estos "varios grados de reciprocidad andina y mesoamericana" (Badner 1972: 23) cuando mi amiga Elizabeth P. Benson, de Bethesda, Maryland, llamó mi atención al hecho de que en el *Catalog of Maya Hieroglyphs*, de J.E.S. Thompson (1962), el N° 330 "is an example of a glyph affix that must represent whatever ulluchu is". Este se encuentra en Caracol, estela 6, lo que hoy es territorio de Belice (carta de Betty P. Benson del 18 de octubre de 1981). Ignoro si ulteriormente se ha hallado alguna explicación para el ulluchu de Caracol. En carta posterior (19 de noviembre de 1981), la Dra. Benson me comunicó que la escultura de Caracol sería publicada por la University of Pennsylvania. Afirmaba asimismo que el ulluchu de Caracol

... seems to be a sport; I think the reason Thompson didn't mention it in texts is that it is so rare and doesn't fit into the general pattern. Had the plant actually existed in Maya territory, it seems to me that it would have been shown elsewhere. It's as if one example of the fruit or one pot with a depiction on it had been brought in, and the Maya associated it with some specific occasion in the life of that ruler.

Esta mención de una representación del ulluchu (fig. 14) en un jeroglífico maya resulta quizás osada. No obstante, la experiencia de las modernas investigaciones sobre los maya lleva a afirmar que "la sangre era la argamasa que unía la vida de los antiguos maya" (citado en un prefacio del Dr. Michael D. Coe al catálogo del Kimbell Art Museum de Fort Worth: *The Blood of the Kings*; véase Weber Johnson 1986). Así, podríamos quizás aventurarnos a suponer que un gobernante maya estaría directamente interesado —de haber llegado de algún modo a su conocimiento— en la noticia de que un pueblo del sur conocía un fruto de características tan

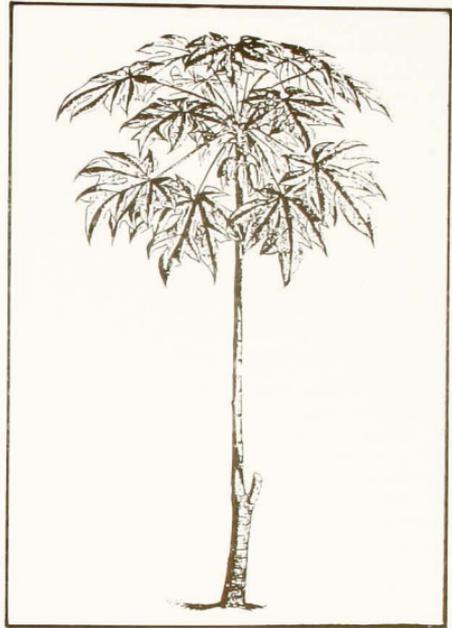


Figura 6. Dibujo de un espécimen de *Carica candamaricensis* HOOK F. con un tronco de ocho pies de altura y una copa de grandes hojas semejante a una palmera. Las hojas presentan un "lóbulo o diente agudo, a un lado o a ambos". Según *Curtis's Botanical Magazine* ser. 3, 31: tab. 6198 (1875).

notables que se utilizaba en las ceremonias de este pueblo extranjero, en las que se bebía sangre humana y se mataba a prisioneros para extraer su sangre. También hallamos en el artículo de Weber Johnson (1986) un dato procedente de las actuales investigaciones sobre los maya, que es de gran interés para nuestra percepción de los moche. La cita que refiere la manera de tratar a los prisioneros resulta iluminadora:

Captives were taken in hand-to-hand combat and no effort to kill was made on the battlefield. It was important that the captive be led back to the victor's city and publicly displayed there under demeaning circumstances. In some cases the captive might be made to play the traditional ball game in which the loser lost not only the game but his life. Otherwise he was subjected to a variety of blood-letting procedures such as cutting off the fingertips to produce a quantity of blood before administration of the coup de grâce (Weber Johnson 1986: 46).

A pesar de ser atrevido, ¿podemos postular que la noticia de la habilidad de los moche para utilizar y guardar la sangre humana de manera práctica había llegado hasta Caracol y que era natural que se dibujara también el signo moche del ulluchu en un jeroglífico maya?

En cualquier caso, la interpretación actual de estudiosos de los maya acerca del papel que tiene la sangre, la guerra hecha con el fin de tomar prisioneros para sacrificarlos, su humillación, etc., es muy similar a lo que afirman los especialistas sobre los moche.

En su estudio "Moche Art of Peru", Donnan escribió lo siguiente acerca de la *dignidad*:

Scenes depicting combat and the treatment of prisoners suggest that there may be a set of canons for indicating the loss of dignity. As in the case of the canons reflecting status these are probably derived from practices in Moche society. Vanquished opponents often are shown being held by the hair; their clothing has been removed, there are ropes around their necks, their hands are tied behind their backs, and often there is blood flowing from their noses (Donnan 1978: 34).

EL ULLUCHU EN EL CONTEXTO DEL SACRIFICIO Y EL TEMA DE LA PRESENTACION MOCHE

No obstante, la primera persona que claramente afirmó que los moche humillaban a sus prisioneros y los sacrificaban en una plataforma del templo fue sin duda Kutscher, en su estudio de 1955 (1970: 303). Allí establece un paralelo lógico con los aztecas de México; baste recordar la "guerra florida" entre los aztecas y otras tribus de ese país.

Kutscher (1950: fig. 62) ya había sugerido una explicación para la escena tantas veces reproducida que aparece en una botella con asa-estribo, y que más tarde Donnan (1976: fig. 104 a-c) denominaría y analizaría como el Tema de la Presentación. Kutscher, quien definió esta representación como "escena mítica con serpiente celeste bicéfala" (*Mythische Szene mit doppelköpfige Himmelschlange*) termina su análisis con las palabras:

Al Dios de la Luna no se le traen solamente ofrendas de sangre, sino también copas llenas. Mediante la procesión de deidades que avanzan hacia el Dios de la Luna sobre la serpiente celeste, se logra comprender la estrecha relación que existe entre las ofrendas humanas y la prosperidad del mundo de las plantas: la sangre de los prisioneros que fueron

ofrendados al Dios de la Luna promovía de modo mágico el crecimiento de las plantas y, a su vez, aseguraba la presencia de los hombres (Kutscher 1950: 73).¹

Donnan (1976: 117) señala que

... one of the basic themes of Moche art involves the presentation of a goblet to a major figure, and thus we refer to it as the Presentation Theme. The contents of the goblet are not known, but there is reason to suspect that they may, at least in part, be human blood that is taken from prisoners who are normally shown in the same scene.

Benson (1972: 182) concuerda con esta interpretación: "The depictions show human sacrifice and the presentation of a goblet of what must be sacrificial blood to one of the major figures..." Bankmann, en una colección concentrada de figuras, dilucida las escenas sanguinarias en que aparecen en acción vencedores y sus prisioneros. Dice:

... the blood-letting club and the blood-drinking bird are Moche configurations clearly referring to one and the same complex of ideas connected with fighting (probably ritual fight, not profane warfare), taking of prisoners, bloodshedding and blood sacrifice (Bankmann 1980-81: 124).

Benson (1972: 22) señala también que los moche "did not kill their enemies in battle, but took them prisoner and led them triumphantly back, probably to be sacrificed". Más adelante aborda el tema del contenido de las copas. Luego de afirmar que la coca es uno de los dos estimulantes utilizados por los moche, escribe:

The other stimulant used by the Mochica was chicha, a fermented corn beverage still common in the Andean region today. Chicha is also ritually associated on Mochica pottery and is primarily shown in scenes involving death and human sacrifice. At least, one assumes that it is chicha in the cups shown in the scenes, for chicha was associated with funerary ceremonies in the Andes (Benson 1972: 59).

Sin embargo, cuando consideramos el famoso descubrimiento de las copas de cobre que pertenecen al Tema de la Presentación (Donnan 1976: fig. 12; véase aquí fig. 5), tenemos razón para creer que la bebida ofrecida a los dioses mediante los oficios de los altos dignatarios religiosos no era la chicha, pues esa bebida por lo general la beben los indígenas de América del Sur en vasijas hechas de calabazas: *Lagenaria siceraria* (hoy conocida en el Perú como *poro* o *puru*), o en otros recipientes. Se ha probado que las calabazas *Lagenaria siceraria* (Mol.) Standl. fueron utilizadas en el antiguo Perú (Towle 1952: 355). La gran importancia de la chi-

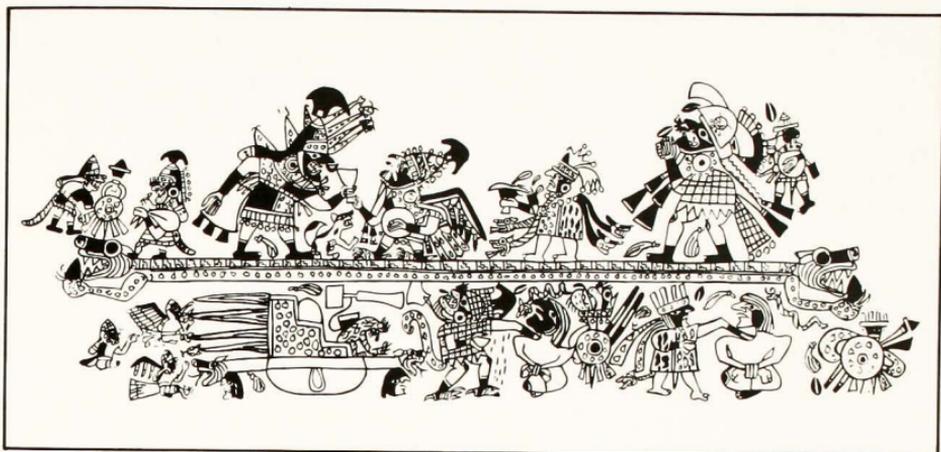


Figura 7. El Tema de la Presentación. Dibujo de línea fina proveniente de una botella con asa-estribo que se encuentra en el Museum für Völkerkunde, Munich. Según Kutscher (1950: fig. 62) y Donnan (1975: fig. 1). Donnan designa a los cuatro personajes más importantes del nivel superior como figuras A, B, C y D, en este estudio así como en otros posteriores. Cortesía de los Regentes de la University of California.

cha como bebida fermentada ha sido demostrada por Kutscher en *Ancient Art of the Peruvian North Coast* (Berlín, 1955), obra que lamentablemente no tengo a mano al escribir estas líneas. Cito la traducción española: "La bebida más importante consistía en una especie de cerveza de maíz, fermentada en grandes y abombadas tinajas de arcilla" (Kutscher 1970: 300).

Las copas de cobre probablemente se llenaban con sangre en aquellas ocasiones solemnes relacionadas con asuntos de la mayor importancia para todo el pueblo, como la fertilidad agrícola. Benson alude a ello cuando escribe:

Plant material is shown in most scenes, and the ulluchu is a particularly important symbol; the association of ulluchu and sacrificial blood is very strong [...] The relationship of military power and agriculture may be that might was needed to control the sources of water in the upper valleys - or even to conquer new valleys for planting (Benson 1982: 201).

Anteriormente se sugirió en este artículo que las vainas de la *Theobroma cacao* serían el ulluchu, aunque luego abandonamos esta idea. No obstante, Pijil (1972: 46) da otra razón para afirmar esto cuando informa que los monos comen frutos de cáscara muy dura pero de interior blando. En el caso de América, nombra el mamey (*Mammea americana*), un árbol gutífero muy alto, así como las *Sterculaceae* y la *Theobroma*. Las caricáceas también se cuentan entre las familias de plantas preferidas por los monos. Sabemos que en las representaciones moche existen muchas escenas en las que aparecen monos que recogen ulluchu. McClelland (1977: 445) encuentra "una asociación bien establecida con los monos" como uno de los factores que subraya la importancia de los ulluchu y sus frutos. Sin embargo, se descartó la posibilidad de que el cacao fuese el modelo del ulluchu, ya que varios de los criterios que el Dr. Bondeson y el autor habían establecido previamente en Estocolmo no se cumplían. Tampoco parecía que los diferentes trabajos sobre la "química del cacao" presentados por la Dra. Doris Stone (1984) aportasen un apoyo especial a esta tesis.

LAS CARICACEAS COMO PROBABLE REFERENTE DEL ULLUCHU

Nuestro interés en las caricáceas se reavivó en 1981, después de una correspondencia con el Dr. Wolmar E. Bondeson, de Estocolmo, acerca de la *Carica papaya* y la *Carica candicans* Gray (cartas

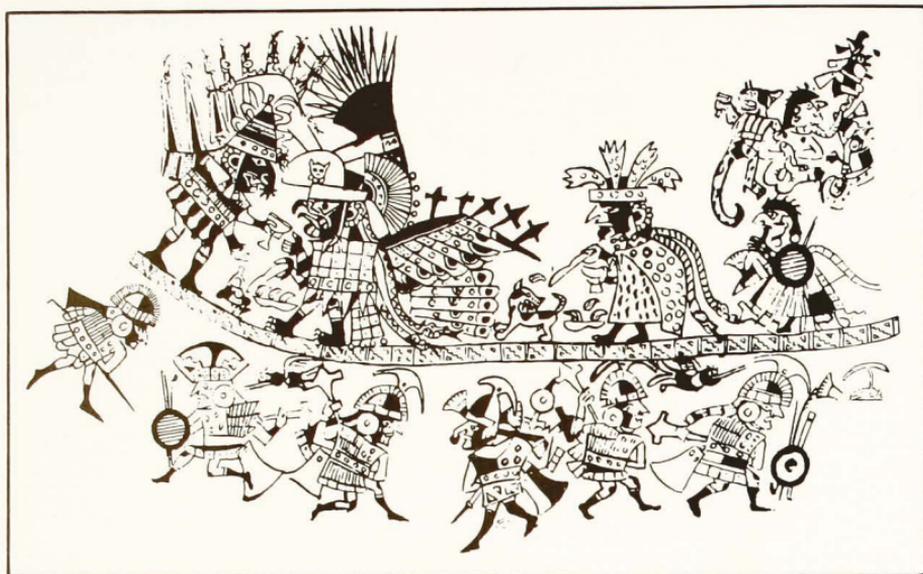


Figura 8. Dibujo de línea fina proveniente de una vasija de cerámica moche. Pueden observarse ulluchu flotantes y una sangría realizada por amputación de una pierna. Según Tello (1931: fig. 12).

de Bondeson del 24 de octubre de 1978 y 30 de octubre de 1981). Bondeson afirmó que los criterios botánicos no concordaban y escribió en la carta de 1978: "I have no other information about *Carica candicans* than given in your letters" y:

Dry fibrous fruits are of a pleasant taste, eaten in some parts of Peru. [...] The mito fruits resemble, with their conical shape, the cocoa fruits, among others, more than they do the best-known member of the genus *Carica*, that grown in the tropics (and South America) for its important edible fruits, famous for the proteolytic enzyme in their juice, *C. papaya*, the melon tree. The *mito* tree contrasts with the melon tree also in respect of its branching and its unindented leaves, since the melon tree is hardly branched at all, and its "crown" consists of deeply notched leaves. Besides, cocoa fruits would fit just as well as mito fruit: they have, as we said, the same shape and ten grooves: so do the papaya fruits, which closely resemble fig. 167 of Rafael Larco Hoyle. As you point out, mito lacks the spiral twisting, as others have said, and as Larco Hoyle shows in fig. 167.

Hasta donde he podido averiguarlo, el autor piensa que el nombre popular peruano "mito" para el fruto es la misma voz española que mito (*myth*). Probablemente tras esta palabra se esconden antiguas

fantasías indígenas, observadas en la época del Descubrimiento y preservadas hasta hoy día acerca de la desaparición de los ulluchu, si se hace ruido. Se trata de un mundo imaginario que todavía está presente en los escritos de Larco Hoyle en 1938, como ya lo advertíamos.

No obstante, el autor ha mantenido un interés latente en la posibilidad de que el ulluchu sea una *Carica* desde fines del año 1979, cuando le escribió a la Dra. Bárbara Ferber, discípula del Dr. Douglas Sharon, de California, quien realizó investigaciones en el Perú, en la zona moche, donde se entrevistó con Eduardo Calderón, el informante del Dr. Sharon. También conoció a un "yerbatero de la sierra (Otusco)". Bárbara Ferber escribió acerca de él en una carta del 24 de noviembre de 1979: "He also appears to be referring to the ulluchu, only he calls it *odeke*". Este informante, llamado Manuel Bejarano Alvarado, parecía, tal como el anterior, conocer bien la información que da Rafael Larco Hoyle respecto a la necesidad de acercarse al ulluchu en silencio, entre otras cosas. En septiembre de 1979, Bárbara Ferber entrevistó a Eduardo Calde-

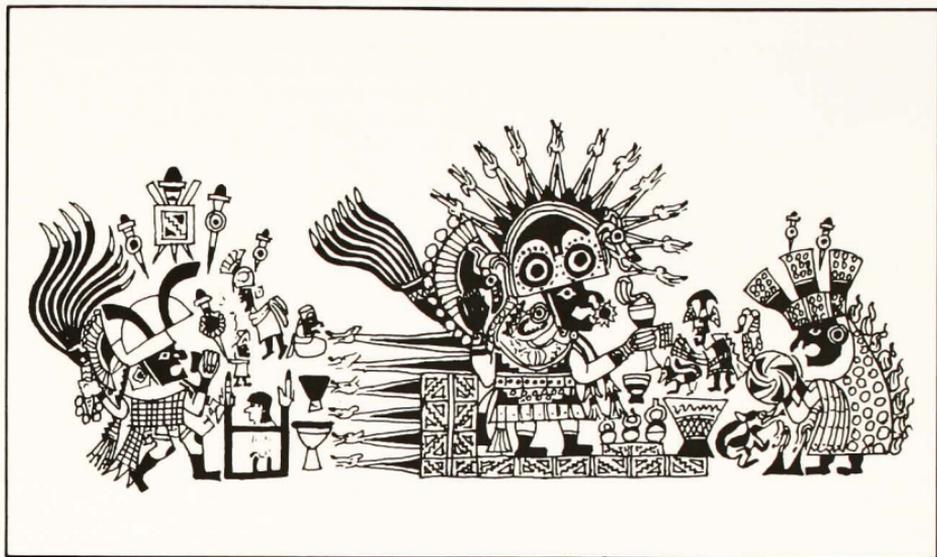


Figura 9. Tema de la Presentación con una figura principal que porta una copa. Se observa un ulluchu encima de ella. Según Orlandini (1955: portada) y Benson (1982: fig. 11). Dibujo de Gillet G. Griffin. Cortesía de la Dra. Elizabeth P. Benson.

rón Palomino, el personaje de la obra de Sharon *Wizard of the Four Winds*. Cito a continuación la transcripción que ella hace de la cinta:

... el ulluchu es una fruta [...] es como una especie de calabacita, si como fuera una papayita, rayadita [...] El ulluchu más o menos tiene un tamaño de unos 10 a 15 centímetros, por un diámetro en la parte inferior de 5 centímetros y termina hacia arriba en forma de calabacita [...] Es silvestre.

Entre los quince y los diecisiete años, él mismo había visto una planta de ulluchu:

... en esa zona del Cerro de la Piedra Parada, para dentro [...] encontré una planta de ulluchu. Más o menos tenía como sus dos metros de alto, pero las frutitas estaban verdes, no estaban maduras. Cuando están maduras son como un pepino, color amarillento.

Este informante comentó los dibujos de sangre en el trabajo de Donnan, "Moche Art of Peru", que él obviamente conocía.

El informante Bejarano Alvarado, al hablar del *odeke*, lo describió como "una calabacita, como

una papayita [...] en forma algo como manita de plátanos. Cuando es madura es amarillo, un amarillo como color papaya, pero cuando está verde es verde, bien dura".

Después de haber recibido esta información, mi contacto con la Sra. Bárbara Ferber lamentablemente se cortó; mis cartas parecen no haberle llegado mientras ella se hallaba haciendo investigaciones en terreno. Las afirmaciones de sus informantes, sin embargo, se sostienen por sí solas.

Lo mismo se aplica a ciertas afirmaciones hechas por una auxiliar del Hospital Amazónico en Pucallpa, Perú. Un amigo sueco, el Sr. Anders Hansson, con conocimientos farmacéuticos y buen conocedor de las plantas medicinales de la región, la interrogó —de mi parte— acerca del ulluchu. Esta auxiliar era de Chiclayo y dijo que el ulluchu era lo que ella llamaba *ollusho*, un árbol frecuente en la región chiclayana. Dijo haber visto el fruto de ese árbol en un mercado local, y que su madre utilizaba el jugo para curar el cólico. Todo esto sonaba muy prometedor, pero no pudo verificar ni comprobar ninguno de estos detalles. Así, esta tentativa de Pucallpa (a

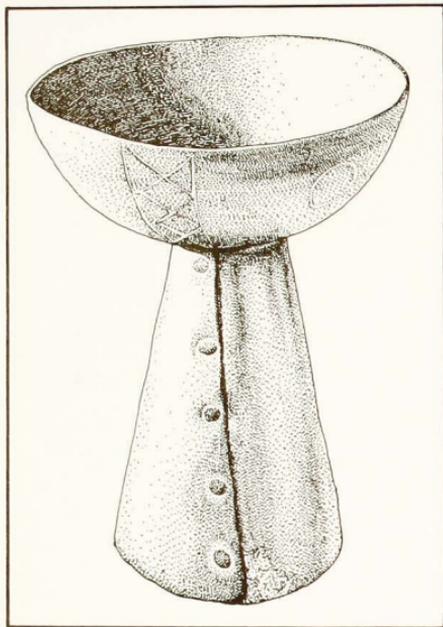


Figura 10. Copa grande hallada junto con un lote de objetos de cobre moche, actualmente en el American Museum of Natural History de Nueva York. Según Donnan (1978: fig. 253). Cortesía de los Regentes de la University of California.

comienzos de la década de los 80) no nos llevó a ninguna parte en la búsqueda del ulluchu.

Un trabajo interesante sobre las caricáceas es la extensa monografía de Badillo (1972), donde aparecen todos los datos botánicos importantes. La descripción de *Carica candicans* A. Gray (columnas 98-100) se refiere, entre otros, a un espécimen recogido por mi compatriota el Dr. Erik Asplund, quien en una época fue mi compañero de viaje a Sudamérica. El espécimen N° 10.973 del Departamento de Botánica del Riksmuseum de Estocolmo, proveniente de Viso (a unos 3.000 m), se describe como: "tree 1.5-4.5 m" y "fruits single or in clusters of 2-4, commonly eaten but dry, fibrous and seedy, flavor pleasant, 'mito or papayo' ". Al leer esto, recordé una carta de la investigadora peruana María Rostworowski del 9 de marzo de 1976 a Elizabeth P. Benson, de quien recibí una copia. La

carta del Perú refería que el profesor Richard Schaedel, durante una visita a Lima, había opinado que el ulluchu podía ser una *Carica candicans*, pero Rostworowski lo dudaba y se refería específicamente a la obra de Weberbauer, *El Mundo Vegetal de los Andes Peruanos* (1945: 180).

En la primavera de 1986 tuve la oportunidad de leer nuevamente el contenido de la carta mencionada gracias a una correspondencia casual con el estudioso de los moche Dr. Yuri E. Berezkin, del Departamento Americano del Instituto de Etnografía de Leningrado (Berezkin 1980). Este me relató (carta del 5 de junio de 1986) que el profesor Schaedel "about 5 years ago wrote me that ulluchu could be the fruits of *Papaya silvestre* that grows in the Chaupi-yunga zone", es decir, el nombre quechua para la zona templada ("Tierra templada"). En correspondencia mantenida durante el verano de 1986, mientras estaba de vacaciones en Europa, el Dr. Schaedel, de la Universidad de Texas, me informó que había recogido y fotografiado —y todavía tenía en su poder— un ejemplar de "papaya salvaje", recogido durante un viaje que había realizado para la Universidad de Trujillo (Schaedel 1951). En su carta del 23 de julio de 1986, Schaedel añade:

The area where it grows is definitely Chaupiyunga, which was a zone the Moche people explored and in certain valleys inhabited. I am convinced this current so-called *papaya silvestre* is the ulluchu fruit. [...] Pedro Azabache (the Moche painter) remembers from childhood harvesting wild papayas in the area behind the Cerro Blanco, when it had a kind of *lomas* vegetation.

La hipótesis del Dr. Schaedel, según la cual el ulluchu sería una *Carica candicans*, se ve apoyada por algunos detalles sobre su tamaño. César Vargas C., profesor de Botánica en la Universidad Nacional del Cuzco, publicó un artículo en 1960, en el vol. XVI de *Economic Botany*, sobre "Phytomorphic Representations of the Ancient Peruvians". Entre las vasijas reproducidas hay una muy parecida a un ulluchu e interpretada por Vargas (1962: fig. 18) como papaya. Sobre esta fruta escribe:

Carica candicans Gray y *C. papaya* L. (*Caricaceae*). The potters of Nasca used this motif in bi-colored vessels, at times combining it with animal-motifs. This is a small tree, approximating 3 meters in height, growing in the mesothermic valleys and bearing fruit about 14 cm in length.

Teniendo en mente esta información acerca del tamaño del fruto de la papaya, es interesante constatar

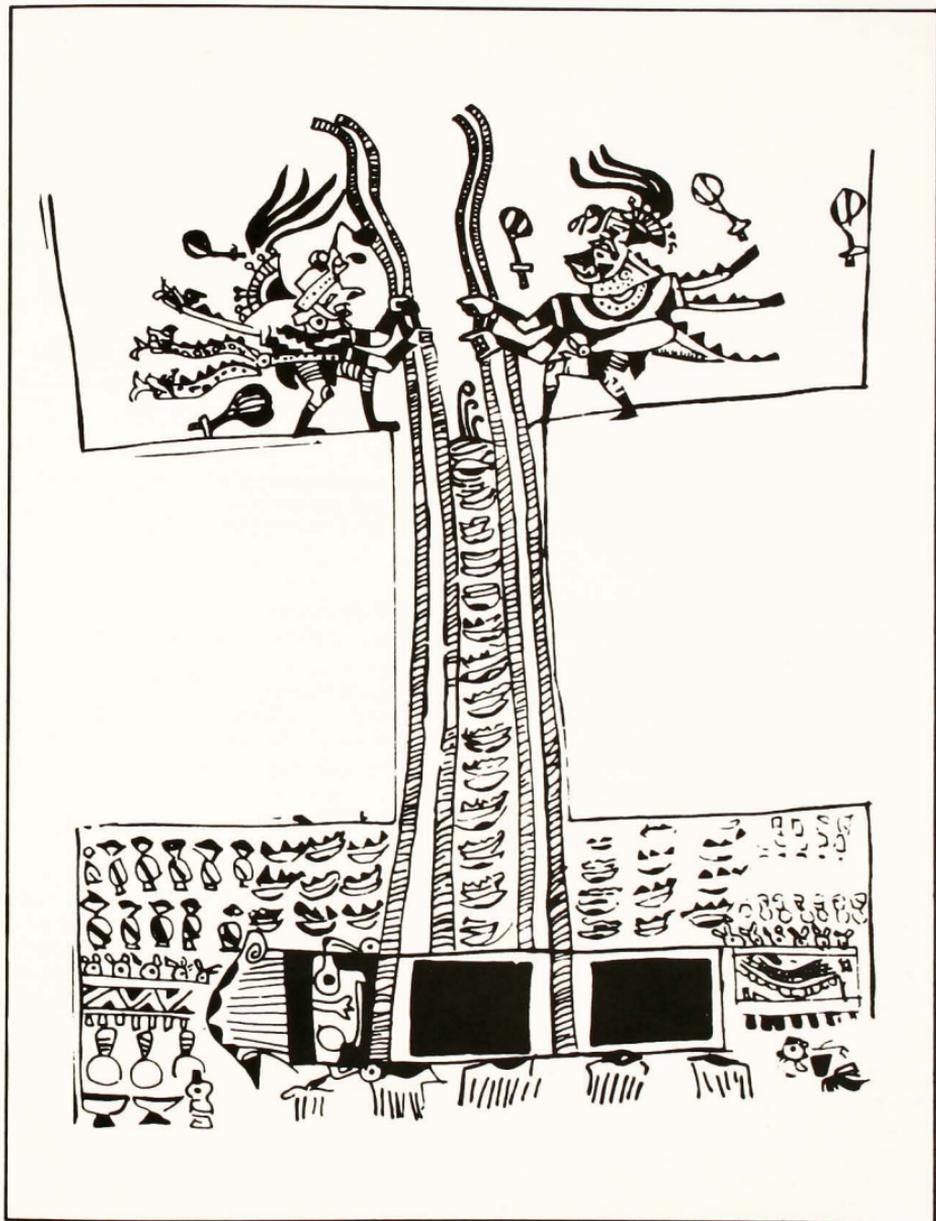


Figura 11. Detalle de una escena funeraria moche. Véase el texto, pág. 39. Según Donnan y McClelland (1979: fig. 13). Cortesía de Dumbarton Oaks, Washington, D.C., y del Dr. Christopher B. Donnan.



Figura 12. Dibujo de línea fina de una escena de combate, proveniente de una botella de cerámica moche. Nótese la presencia de numerosos frutos de ulluchu. Según Donnan (1978: fig. 268). Fotografía de Robert Woolard. Cortesía de los Regentes de la University of California.

que McClelland (1977: 439) llegó a la conclusión, después de realizar cálculos teóricos, de "que los ulluchu podían alcanzar de cuatro a seis pulgadas de largo", aunque a continuación añade que "este tamaño debe considerarse muy cautelosamente". Como se ve, los detalles acerca del tamaño concuerdan.

A la información dada por Vargas, en el sentido de que tanto *Carica papaya* L. como *Carica candicans* Gray fueron utilizadas como modelos para cerámicas arqueológicas, podemos agregar que Harms (1922: 182), refiriéndose al *Pérou et Bolivie* de Charles Wiener (1880), sólo da a la *Carica papaya* (Papai) "como modelo para vasijas de arcilla".²

Aún antes de recibir la información amistosa del Dr. Schaedel, yo estaba persuadido, por el estudio de la pintura, de que existía una relación directa entre la sangre humana y el ulluchu.

Tomando en cuenta la presencia de enzimas proleolíticas en la *Carica* (lo que me había indicado el Dr. Bondeson), recurrí a un investigador con conocimientos de química: se trata de mi amigo el profesor Eskil Hultin, de Estocolmo, con quien había tenido el agrado de colaborar previamente. Durante su visita a la Universidad de Los Angeles en 1986,

gentilmente empezó a investigar en la literatura existente y, a su regreso a Estocolmo, continuó la búsqueda de datos en la bibliografía más antigua que posee la Academia Real de Ciencias, con la hábil ayuda de uno de los bibliotecarios.

El profesor Hultin ha sugerido, en lo que se refiere al procedimiento ceremonial, y especialmente tal como aparece en el Tema de la Presentación (fig. 9), que en la parte de la derecha de la escena, así como en la parte central, puede interpretarse el recipiente en que se transporta la sangre como un ulluchu, y que un poco de sangre se vierte desde el recipiente de ulluchu a la copa ceremonial.

Nuestras conclusiones en relación a la posibilidad química de que los moche —mediante el uso de ciertos frutos o de uno en particular— pudiesen mantener la sangre del sacrificio en forma líquida y no coagulada, han sido publicadas por separado (Hultin, Wassén y Bondeson 1987). Podríamos añadir que en el caso de consumirse inmediatamente, no era necesario el uso del ulluchu. Si la sangre había de beberse después de algunos minutos, debía echarse un poco de jugo de la fruta en la copa antes de llenarla. Finalmente, si había de pasar un tiempo considerable a causa de las actividades ceremoniales o de transporte, sería aconsejable vaciar la parte



Figura 13. Escena de cacería de venados pintada en una botella de cerámica moche. Según Donnan (1978: fig. 263). Fotografía de Robert Woolard. Cortesía de los Regentes de la University of California.

central del fruto (con sus semillas), obteniéndose así un recipiente-fruto vacío, que resultaba adecuado tanto para transportar la sangre como para servirla.

Una selección de representaciones de ulluchu en contextos característicos acompaña este artículo. También se hace referencia a la rica literatura existente sobre los moche, en especial la de las últimas décadas.

Es interesante observar que el ulluchu aparece también con la "Iguana" y "Wrinkle Face" (según la terminología de Donnan y McClelland 1979). En la escena funeraria analizada, aparecen dos figuras importantes del arte Moche "que bajan un ataúd largo y horizontal al fondo de una tumba, por medio de sogas" (1979: 13; ver fig. 11). Donnan y McClelland asocian este detalle con el "Burial" . Igualmente aparecen ulluchu en el "Assembly" (1979: fig. 14) y en "Conch-Shell Transfer" (1979: fig. 16), así como en el "Sacrifice" (1979: fig. 15), donde la sangre debe de haber tenido un significado especial para los actores principales de la escena. Los ulluchu aparecen claramente en la escena con la "Iguana" y "Wrinkle Face" a ambos lados de la apertura de la tumba, lo que nos lleva a interpretar a éstos como los personajes principales de la escena funeraria y, en esa condición, serían sin

duda quienes dirigían el sacrificio de sangre o las ceremonias rituales en que ésta se bebía. Los muertos en la tumba no requieren sangre y tampoco hay ninguna indicación de la presencia de ulluchu en las ofrendas funerarias.

Como ya lo mencionamos, Hocquenghem (1979) sugirió que se buscase un modelo real de ulluchu entre las plantas cultivadas por los moche, pues éstos, en sus imágenes, eran realistas, aun en su mundo mitológico, y también porque los ulluchu aparecen en los ritos agrícolas. En cierto sentido, tiene razón, pero el ritmo de la naturaleza, y por lo tanto de la existencia humana, en esta región árida, donde los oasis de vida se sitúan a lo largo de los ríos que bajan de los Andes, había de verse favorecido (según la visión religiosa) gracias a la sangre humana que bebían las divinidades a través de los mandatarios, y la sangre no podía beberse en forma coagulada. Este problema no se suscitó entre los nahua de México, pues allí se pintaban las figuras de los dioses en lo alto de la pirámide del templo con sangre de innumerables víctimas sacrificatorias, mientras los cuerpos se lanzaban a las terrazas inferiores (Friederici 1922: 112) y luego probablemente se consumía su carne. Pero aún allí la sangre producía un efecto: daba a los dioses fuerza para impulsar la

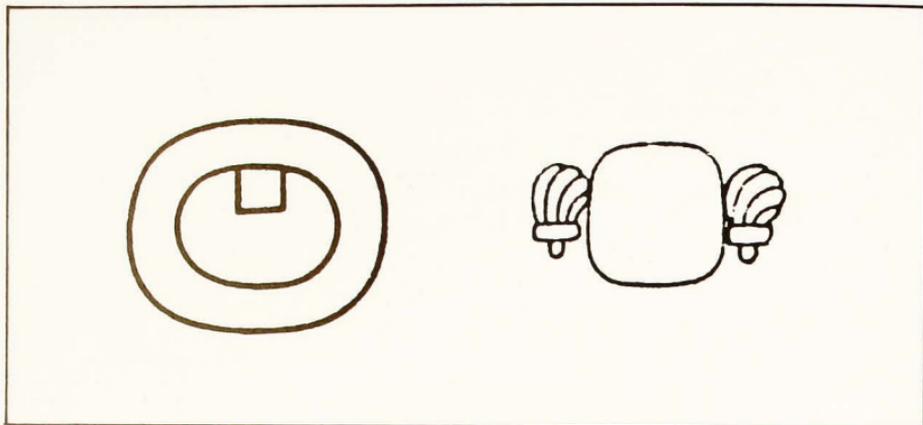


Figura 14. Signo maya proveniente de Caracol (el único ejemplo conocido), con afijos en forma de ulluchu. De *A Catalog of Maya Hieroglyphs*, por J. Eric S. Thompson. Copyright University of Oklahoma Press. Glifo 783 (1962: 373) y afijos 330 (1962: 451).

vida en beneficio de toda la raza humana.

La química nos indica, pues, que el ulluchu, tantas veces utilizado simbólicamente en el arte Moche, es una *Carica*, probablemente una *Carica candicans* A. Gray (y en ese caso concuerda con lo supuesto por el Dr. Richard Schaedel).

ABSTRACCION Y SIMBOLISMO EN LA REPRESENTACION DEL ULLUCHU

También se pueden explicar las peculiares hojas que aparecen en los dibujos de Larco Hoyle (1938: fig. 58; 1939: fig. 166). Ambas se reproducen aquí (figs. 2 y 3). Como vemos, estos dos árboles difieren en los detalles. Debemos suponer que Larco Hoyle tenía a la vista dos cerámicas moche pintadas, aunque sólo muestra una de ellas. Hasta qué punto existen otros ceramios con esta decoración, es algo que ignoramos. Las hojas, en cada caso, son tan peculiares en cuanto a forma y posición, que dan la impresión de que estamos frente a una fuerte estilización, y que los pintores moche (¿el pintor en este caso?), en lugar de pintar la hoja entera, eligieron un detalle. Las hojas están colocadas en forma estilizada en las ramas: en un caso, están puestas de manera alternada con los ulluchu y directamente

pegadas a las ramas; y en el otro, están muy cerca del pedúnculo en que cuelgan los ulluchu. Esto implicaría que las hojas de esta especie eran tan numerosas, o tenían una forma tan complicada, que el artista debía contentarse con un detalle de éstas y, para ello, variaba su posición.

No existe, sin embargo, ninguna especie de *Carica* que tenga ramas tan simétricas y que salgan en partes del tronco, como en las figuras que reproduce Larco Hoyle. Esta simetría de las ramas, así como también la manera de colocar las hojas que comentábamos, deben obedecer a una concepción artística del pintor. En lo que se refiere a *Carica*, sabemos que muchas especies del género tienen hojas y frutos colocados en la parte superior del tronco, de modo que parecen tener una copa, sin ramas a los lados, como las palmeras.

La *Carica candicans* A. Gray, sin embargo, claramente tiene ramas. Yacovleff y Herrera (1935: 65) citan una descripción de la papaya que da Bernabé Cobo en el siglo XVI en su *Historia del Nuevo Mundo* (VI, 13); la cita señala que crece "en la tierra templada de la sierra del Perú", que "con la leche que sale de la papaya verde se curan los empeines y sarna, porque quema como solimán" (Cobo 1956: 239). Este dato de medicina popular también interesa en este contexto, pues muestra que



Figura 15. Tema de la Presentación proveniente de una botella con asa-estribo moche que se halla en el Museo Nacional de Antropología y Arqueología, Lima. Un apresador –según Donnan, un murciélago antropomorfizado– le extrae sangre a un prisionero de manos atadas. El personaje central rodeado de ulluchu le presenta una copa a la figura principal que se halla sentada y porta una porra antropomorfizada. Según Donnan (1975: fig. 4). Dibujo de McClelland. Fotografía de Robert Woolard. Cortesía de los Regentes de la University of California.

varios aspectos de esta planta eran conocidos por los indígenas del Perú. Podríamos agregar que los indios cuna de Ailigandí, San Blas, Panamá, aplican el látex de la *Carica papaya* L. (en lengua cuna, *kwarkwatta*) a las heridas infectadas, "y con una aplicación queda curada la infección" (Duke 1972: 19).

Probablemente el interés de los indígenas en la *Carica candicans* o *mito* se acentuó por el hecho de que esta planta xerófila, característica de las laderas occidentales y las lomas (crece como arbusto con ramas y alcanza una altura de 3 m en el Perú), cambia la periodicidad de sus hojas y flores según las lluvias –en invierno o verano–, dependiendo de si se encuentra en la costa o en la sierra. Cito a Weberbauer, quien advierte esto:

Mientras que en la costa la *Carica candicans* florece en verano y echa hojas en invierno, arriba en la sierra esta periodicidad se da a la inversa. Estos contrastes se deben a que en la costa existen precipitaciones invernales; en cambio, en la sierra, las precipitaciones son estivales (Weberbauer 1911: 99).³

El parecido de algunas especies de *Carica* con las palmeras es evidente en el dibujo de una *Carica candamarcensis* HOOK. F. (fig. 6). El ejemplar, que se encontraba en Kew, "creció de semillas enviadas desde los Andes ecuatorianos en 1874". En la descripción de las hojas se menciona "un lóbulo agudo o diente en uno o en ambos lados"

(Curtis's *Bot. Magazine*, serie 3, 31, 1875), y cuando se recuerda que las hojas en los especímenes de Larco Hoyle se asemejan a dientes, la información botánica acerca del borde de la hoja cobra interés. Aparentemente el artista moche no podía reproducir las hojas, quizás debido a su tamaño, y escogió un solo detalle característico de ellas. Entendemos mejor esto al leer la descripción de la *Carica candicans* (entonces una Sp. Nov.) que hace Asa Gray y que da como HAB: "Peru: in ravines of the Amancaes Mountains, between Lima and Obrajillo". Las hojas se describen como sigue:

The leaves of our plant are ovate or ovate-round, with a usually slight *sub-cordate* base, and an obtuse or pointed apex, the margin entire or merely *repand*, or in a single or oblong leaf *sinuately-dentate* into 3 or 4 coarse teeth on each side (Gray 1854: 640-641).

Obsérvese la mención a los 3 ó 4 toscos dientes y compárese aquí con la figura 5 b. Los indígenas han sido siempre buenos observadores de la naturaleza y al elegir los dientes típicos de la *Carica candicans* reproducen la hoja de tal manera que éstos –junto con los frutos– daban al observador de aquella época una imagen reconocible de la planta, que por lo demás conocían por ser de la región.

En relación a lo anterior, recordemos el énfasis de Donnan cuando menciona los principios rectores

de los cánones del arte Moche. En la introducción a esa sección escribe:

The most obvious feature of Moche art is its high degree of naturalism. Nearly all the objects shown have a direct relationship to items which were visible in the immediate environment in which Moche artists lived and worked. Even the fantastic supernatural creatures can be seen as composites of parts derived from objects visible in the artist's environment (Donnan 1976: 24).

En un análisis del "tamaño relativo" en el arte Moche, afirma: "Mountains, houses and large trees are the only objects which are reduced in size relative to the other objects shown in a single representation" (Donnan 1976: 24). El autor de estas líneas piensa que precisamente fue el poder de observación naturalista de los moche lo que los capacitaba para identificar una especie de *Carica* que crecía en la región, ya que, por una parte, el fruto se estilizaba de manera peculiar y, por otra, se dibujaban sólo toscamente los dientes de la hoja, su característica más distintiva. Lo que parece haber ayudado a identificar esta planta es la utilización que se hacía de su fruto en circunstancias muy especiales.

CONCLUSIONES

Finalmente, podemos preguntarnos por qué aparecen ulluchu en escenas que, en principio, nada tendrían que ver con las ceremonias en que se bebía la sangre de los vencidos. Seleccionemos, por ejemplo, la escena que aparece en Donnan (1976: fig. 265), "botella cerámica con escena de cacería de venados" (fig. 13); aquí los ulluchu flotan alrededor de las armas de los guerreros. La respuesta a la pregunta está en la descripción que hace Donnan: "The hunters' attire suggests that fox and feline hunts, like deer hunts, were ritual events". La parte ceremonial, en que la sangre de los vencidos interviene en el ritual, podría haber sucedido a la cacería y nos atrevemos a pensar que los ulluchu podrían haberse recogido en el mismo terreno donde se cazaba. El ulluchu sería entonces un símbolo de la sangre y por eso no resulta extraño que los ulluchu floten entre los combatientes, en una escena que muestra Donnan (1976: 183, fig. 266), donde aparecen dos pares de guerreros; uno de cada par sería vencido y habría de dar su sangre en la ceremonia.

Si el proceso fisicoquímico que explica la utiliza-

ción del ulluchu propuesto en este artículo resulta ser cierto, entonces la actividad artística moche aparece como casi "humorísticamente" reveladora de lo que a nuestros ojos es una tarea macabra, requerida por las ceremonias de sangre y matanza ritual. Kutscher ha incluido en su obra la famosa pintura de una botella con asa-estribo proveniente de Munich (fig. 62: "Escena mítica con serpiente celeste bicéfala"),⁴ que luego fue interpretada por Donnan (1975) y otros como el Tema de la Presentación (fig. 7). Las dos figuras de la izquierda, sobre la serpiente celeste e inmediatamente detrás de una figura con rayos que representa al dios) y que Donnan llama "A", serían, según Kutscher, dos demonios-animales que actúan detrás del Dios de la Luna. Para Donnan, que los llama "S", se trata de "guerreros felinos antropomorfizados", y Kutscher los ve como un demonio-jaguar, "con una gruesa bolsa sobre el hombro",⁵ y un demonio-animal de rapiña que lleva un escudo y un garrote como armas. El guerrero felino que aporta el saco tiene un ulluchu en la mano, la boca abierta y parece querer gustar la fruta. En toda esta escena flotan los ulluchu; sin ninguna duda, están asociados a las copas y la sangre. ¿Sería, acaso, presuntuoso suponer que el saco que el guerrero lleva en su mano derecha contiene más ulluchu?

Gotemburgo, 1987.

AGRADECIMIENTOS: Al publicar este artículo, el autor desea agradecer a varias personas, además de los especialistas nombrados en el texto, como el Dr. Wolmar Bondeson, ya fallecido, y el profesor Eskil Hultin, ambos de la Universidad de Estocolmo. El profesor Gunnar Harling, del Instituto de Botánica Sistemática de la Universidad de Gotemburgo, y el Dr. Lennart Andersson, del Museo Botánico de la misma Universidad, me han ayudado mucho, facilitándome bibliografía e información botánica. Mis amigos de la Universidad de California, en Los Angeles, me simplificaron los trámites para poder reproducir materiales protegidos por el derecho de autor. Agradezco en primer lugar al Dr. Johannes Wilbert, Director del Latin American Center, y al Dr. Christopher B. Donnan, Director del Museo de Historia Cultural y especialista en la cultura Moche. Igualmente, doy las gracias a la Dra. Elizabeth P. Benson, de Bethesda, Maryland. El Dr. Richard Evans Schultes, del Museo Botánico de la Universidad de Harvard, respondió gentilmente a mis preguntas acerca de botánica. Finalmente, el Dr. Kjell Zetterström, Director del Museo Etnográfico de Gotemburgo, ha sido responsable de la publicación de este trabajo en los *Anales* de mi querido y viejo Museo,

y el Conservador del Departamento de América del mismo Museo, mi amigo Sven-Erik Isacson, ha compartido conmigo su interés americanista. Este texto fue escrito en sueco casi en su totalidad, y ha sido traducido por la Sra. Margaret Micrander. A todos ellos, mis agradecimientos.

NOTAS

A continuación se transcriben las citas en alemán tales como aparecen en el artículo original, y que –por motivos de edición– han sido traducidas al español.

¹ "Dem Mondgott werden also nicht die Blutopfer, sondern auch gefüllte Pokale dargebracht. Durch den Zug der Gottheiten, die auf der Himmelschlange mit ihren Gefässen den Mondgott zustreben, wird der enge Zusammenhang deutlich, der zwischen den Menschenopfern und dem Gedeihen der Pflanzenwelt besteht: das Blut der Gefangenen, die dem Mondgott geopfert wurden, beförderte in magischer Weise das Wachstum der Pflanzen und sicherte damit zugleich auch das Dasein der Menschen".

² "als Vorlage für Tongefässe".

³ "Während an der Küste *Carica candicans* im Sommer Blüten und im Winter Blätter trägt, zeigt sie oben im Gebirge die umgekehrte Periodizität; diese Gegensätze entsprechen der Tatsache, dass dort winterliche, hier sommerliche Niederschläge fallen".

⁴ "Mithische Szene mit der doppelköpfigen Himmelschlange".

⁵ "mit einem dicken Sack über der Schulter".

BIBLIOGRAFÍA

- BADILLO, V. M.
1971 *Monografía de la Familia Caricaceae*, Maracay.
- BADNER, M.
1972 "A possible focus of Andean artistic influence in Mesoamerica". *Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology* 9, Dumbarton Oaks, Washington, D.C.
- BANKMANN, U.
1980/81 "Clubs, Cups and Birds in Moche Art. A Peruvian copper object and its iconographical implications". *Acta Praehistorica et Archaeologica* 11/12: 121-130.
- BENSON, E. P.
1972 *The mochica. A culture of Peru*, New York and Washington.
1974 "A Man and a Feline in Mochica Art". *Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology* 14, Dumbarton Oaks, Washington, D.C.
- 1977 "The Bag with the Ruffled Top: Some Problems of the identification in Moche Art". *Journal of Latin America Lore* 4 (1): 29-47, UCLA, Los Angeles.
- 1982 "The Well-Dressed Captives: Some Observations on Moche Iconography". *Baessler Archiv. N.F. XXX: 181-222, Berlin*.
- BEREZKIN, Y. E.
1980 "An Identification of Anthropomorphic Personages in Moche Representations". *Nawpa Pacha* 18: 1-26, y pls./II, Berkeley.
- CÁRDENAS, M.
1969 *Manual de Plantas Económicas de Bolivia*. Cochabamba.
- COBO, B.
1956 *Historia del Nuevo Mundo*, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid.
- CULBERT, P.
1985 "The Maya enter History". *Natural History* vol. 94: 4, New York.
- DISSELHOFF, H. D. Y LINNÉ, S.
1961 *Ancient America. The Civilizations of the New World. (Arts of the World, VII)*. Methuen, London.
- DONNAN, C. B.
1975 "The Thematic Approach to Moche Iconography". *Journal of Latin America Lore* 1 (2): 147-162, UCLA, Los Angeles.
1976 "Moche Art and Iconography". *UCLA Latin American Studies* 33.
1977 "The Thematic Approach to Iconography". *Pre-Columbian Art History. Selected Readings*. Cordy-Collins y Stern (Eds.): 407-420. Peak Publication, Palo Alto.
1978 "Moché Art of Peru". *Pre-Columbian Symbolic Communication*, Los Angeles.
- DONNAN, C. Y McCLELLAND, D.
1979 "The Burial Theme in Moche Iconography". *Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology* 21, Dumbarton Oaks, Washington, D.C.
- DUKE, A.
1972 *Ishmian Ethnobotanical Dictionary*. Fulton, Maryland.
- FRIEDERICI, G.
1922 "Über die Behandlung der Kriegsgefangenen durch die Indianer Amerikas". *Festschrift Eduard Seler*, Walter Lehmann (Ed.): 59-128, Stuttgart.
- GONZALEZ DE HOLGUIN, D.
1901 [1609] *Arte y Diccionario Quechua-Español*. Lima.
- HARMS, H.
1922 "Übersicht der bisher in alteperuanischen Gräbern gefundenen Pflanzenreste". *Festschrift Eduard Seler*, Walter Lehmann (Ed.): 157-186, Stuttgart.

- HERRERA, F. L.
1937 "Exploraciones Botánicas en el Perú". *Revista del Museo Nacional* VI (2): 291-358, Lima.
- HISSINK, K.
1951 "Motive der Mochica-Keramik". *Paideuma* V (3): 115-135, Bamberg.
- HOCQUENGHEM, A. M.
1978 "Les combats Mochica: Essai d'interprétation d'un matériel archéologique à l'aide de l'iconologie, de l'ethno-histoire et de l'ethnologie". *Baessler Archiv, N.F.* XXVI: 127-157, Berlin.
1979 "L'iconographie Mochica et les rites de purification". *Baessler Archiv, N.F.* XXVII: 215-252, Berlin.
- HOCQUENGHEM, A. M. Y AGUILAR, H.
1985 "Le piment et l'iconographie Mochica". *Indiana* 10, *Gedankenschrift Gerdt Kutscher* (2): 383-400, Berlin.
- HULTIN, E.; WÄSSEN, S. H. Y BONDESÖN, W.
1987 "Papain in Moche Blood Ceremonies". *Journal of Ethnopharmacology* 19, Elsevier Scientific Publishers Ireland Ltd.
- KAUFFMAN-DOIG, F.
1979 *Sexual Behaviour in Ancient Peru*, Lima.
- KUTSCHER, G.
1950 *Chimu. Eine altindianische Hochkultur*, Berlin.
1954 "Nordperuanische Keramik. Figürlich verzierte Gefäße der Früh-Chimu". *Monumenta Americana* 1, Berlin.
1970 *Arte antiguo de la costa norte del Perú. 100 años de arqueología en el Perú*, Edición de Petróleos del Perú. Instituto de Estudios Peruanos. Fuentes e Investigaciones para la Historia del Perú 3, Lima (1a. ed.: *Ancient Art of the Peruvian North Coast*. Gebr. Mann, Berlin, 1955).
- LARCO HOYLE, R.
1938/39 *Los Mochicas* vols. 1-2, Lima.
1946 "A Culture Sequence for the North Coast of Peru". *Handbook of South American Indians*, Julian H. Steward (Ed.), vol. II: 149-175, Washington, D.C.
- LÓPEZ GUILLÉN, J.
1958 "Algunas nuevas aportaciones de carácter folklórico medicinal pertenecientes a las culturas Mochica y Chimú del pasado preincaico del Perú". *Anales de la Real Academia de Farmacia* 24: 39-54, Madrid.
- MCCLELLAND, D. D.
1977 "The Ulluchu: A Moche Symbolic Fruit". *Pre-Columbian Art History*. Selected Readings. Cordy-Collins and Stern (Eds.): 435-452. Peak Publications, Palo Alto.
- MIDDENDORF, E. W.
1892 *Das Muchik oder die Chimu-Sprache*, Leipzig.
- MILES, S. W.
1965 "Sculpture of the Guatemala-Chiapas Highlands Pacific Slopes, and Associated Hieroglyphs". *Handbook of Middle American Indians*, vol. II: 237-275, University of Texas Press, Austin.
- ORLANDINI, J. E.
1955 *Museo Orlandini. Catálogo General de Cerámicas, Tejidos, Collares, Armas de Guerra, Utensilios, etc., procedentes de las Culturas Preincaicas e Incaicas del Perú*, Lima.
- OVIEDO Y VALDÉS, GONZALO FERNÁNDEZ DE
1851 *Historia General y Natural de las Indias, Islas y Tierra-Firme del Mar Océano*. Primera Parte, Madrid.
- PIJL, L. VAN DER
1972 *Principles of Dispersal in Higher Plants* (2nd ed. Springer-Verlag), Berlin, Heidelberg, New York.
- SCHAEDEL, R. P.
1951 "Mochica Murals at Pañamarca". *Archaeology* 4 (3): 145-154.
- SHARON, D.
1978 *Wizard of the Four Winds. A Shaman's Story*, London.
- STONE, D.
1984 *Pre-Columbian Migration of Theobroma cacao Linnaeus and Manihot esculenta Crantz from Northern South America into Mesoamerica: A Partially Hypothetical View*. Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, Cambridge.
- TELLO, C.
1931 "Un modelo de escenografía plástica en el arte antiguo peruano". *Wira Kocho* 1 (1): 87-112, Lima.
- THOMPSON, J. S.
1962 *A Catalog of Maya Hieroglyphs*, University of Oklahoma Press, Norman.
- TOWLE, M. A.
1952 "Descriptions and Identifications of the Virú Plant Remains". *Cultural Stratigraphy in the Virú Valley, Northern Peru*. Strong y Evans (Eds.): 352-356, New York.
- 1961 "The Ethnobotany of Pre-Columbian Peru". *Viking Fund. Publications in Anthropology* 30, New York.

VARGAS, C. C.

- 1962 "Phytomorphic Representations of the Ancient Peruvians". *Economic Botany* XVI: 106-115, Baltimore.

WEBERBAUER, A.

- 1911 "Die Pflanzenwelt der peruanischen Anden in Ihren Grundzügen dargestellt". *Die Vegetation der Erde*, vol. 12, Leipzig.

WEBER JOHNSON, W.

- 1986 "New light on the mysteries of the Maya". *Smithsonian* 17 (2): 38-49.

YACOVLEFF, E. Y HERRERA, F. L.

- 1934/35 "El mundo vegetal de los antiguos peruanos". *Revista del Museo Nacional* III (1934): 243-322; IV (1935): 29-102, Lima, Perú.

EL PLATO ZOOMORFO DIAGUITA: VARIABILIDAD Y ESPECIFICIDAD

Luis E. Cornejo B.

INTRODUCCION

Hace más de treinta años, Francisco Cornely (1956), retomando en parte los planteamientos de Latcham (1932, 1937), definió las principales características de la cultura Diaguita (fig. 1), poniendo especial énfasis en la cerámica decorada proveniente de cientos de tumbas excavadas personalmente o cuyos materiales llegaron a sus manos a través de terceros. A su vez, realizó trabajos pioneros en el campo de la caracterización tipológica de dicha cerámica (1962), llegando incluso a formular algunas apreciaciones sobre el significado de su decoración (p. e. 1956: 119).

En su trabajo delimitó cuatro fases histórico-culturales, las que se tipificaban de acuerdo a las variaciones de un cúmulo de rasgos culturales, tales como el tipo de sepulturas, el trabajo en huesos y metales y, por cierto, la forma y decoración de la cerámica. A partir de su vasta experiencia en el manejo personal del material, diferenció motivos de la decoración, formas de las paredes y tipos de aplicaciones y bases (Cornely 1956: 22 y ss.), construyendo así un esquema histórico-cultural con un marcado trasfondo evolucionista, que aún hoy está en gran medida vigente.

Investigaciones posteriores, especialmente de Montané (1960, 1971) y de Ampuero (1972, 1975), hicieron ver que la primera fase propuesta por Cornely correspondía a otro complejo cultural, dejando intacto el resto de la secuencia origi-

nal, así como los principios que la ordenaban.

A partir de estos últimos trabajos, poco se ha avanzado, y de no ser por los solitarios esfuerzos de Biskupovic (1982) por sistematizar contextos en las bodegas y por recientes trabajos de campo de Ampuero (comunicación personal), en estos momentos prácticamente no se estaría realizando investigación alguna sobre esta importante cultura, que ocupó buena parte del territorio nacional durante el período Agroalfarero Tardío.

Sin embargo, urge avanzar en muchos campos que las primeras investigaciones dejaron sin aclarar y que son fundamentales: la cronología y la tipología, por señalar tan sólo dos. Efectivamente, hasta hace muy poco no existían fechados absolutos para ningún contexto diaguita, ni se han realizado tipificaciones sistemáticas del registro arqueológico que es propio de esta cultura. Carencias como éstas dificultan emprender otro tipo de estudios, en torno al arte por ejemplo, ya que sólo son posibles a partir de una base sólida.

En el marco de este problema debe entenderse el presente trabajo, en el cual se intentará una descripción comprensiva de un elemento bastante común en los contextos diaguitas: el plato con decoración zoomorfa (fig. 2).¹ Estudiamos un total de 135 piezas provenientes de colecciones del Museo Arqueológico de La Serena, del Museo del Limarí y del Museo Chileno de Arte Precolombino, con las cuales pretendemos configurar una tipología de formas y decoración que nos permita discernir la variabili-

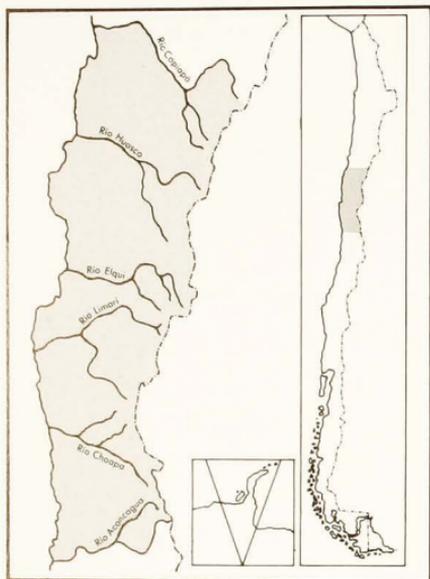


Figura 1. Mapa de distribución máxima probable de la cultura Diaguita.

dad interna de este pequeño universo de material arqueológico, como un primer esfuerzo para estudiar el arte alfarero de las poblaciones tardías del Norte Chico.

BREVE HISTORIA DE LA INVESTIGACION

Como ya dijimos, muy poco se ha realizado en términos de una tipología precisa y sistemática de los contextos diaguitas, avanzándose principalmente en torno a aquellas características que Cornely consideró de interés cronológico. Esto se hace especialmente visible en el caso de la alfarería, la que se ha convertido en el eje central del constructo histórico: "Podemos seguir el desarrollo del arte de los diaguitas chilenos a través del tiempo... en tres etapas, que hemos llamado arcaico, de transición y clásico, las cuales se encuentran nítidamente definidas en su cerámica" (Cornely 1962: 10).

Sin embargo, es evidente que el fundador de la

arqueología diaguita no se interesó en precisar en términos cuantitativos y cualitativos el alcance de sus indicadores diagnósticos, sin intentar, por lo tanto, una sistematización de ellos. En su ya clásico libro publicado en 1956, que sin duda contiene la mayor cantidad de información sobre esta cultura, a pesar de presentar una clasificación muy general de las formas y decoración de los platos y otras piezas, en ningún momento intenta, por ejemplo, determinar numéricamente la popularidad de cada motivo de la decoración que postula como característico para cada fase cultural (1956: 112-113).

Igual situación encontramos en su trabajo de 1962, que específicamente constituye un estudio de la decoración de la alfarería y que en cierto sentido es sólo un replanteamiento de sus ideas formuladas en el libro anteriormente citado. En este caso, el aporte más valioso se constituye en el inventario de patrones de la decoración que se encuentra al final de la obra, el que sin ser del todo exhaustivo ni contener una perspectiva cuantitativa, es sin duda un avance en el entendimiento de la variedad estilística.

Su esfuerzo central radica en sistematizar una definición (1962: 11) que pretende caracterizar al conjunto total de fenómenos artísticos de la cultura Diaguita. Una lectura detenida de ésta puede ayudar a comprender el nivel de análisis a que Cornely aspiraba:

Los diaguitas-chilenos decoraron su cerámica y probablemente también sus tejidos y otros objetos... con dibujos de motivos geométricos, combinados a veces con figuras humanas estilizadas o figuras ornito-zoomorfas... Con la repetición y combinación rítmica de unos pocos motivos básicos, como escaleras, triángulos, rombos, grecas y volutas, formaban campos, generalmente rodeados de una línea gruesa y separados unos de otros por espacios libres o pequeños temas intercalados, sirviéndose para sus dibujos de los colores negro, rojo y blanco.

Sin duda, para Francisco Cornely, el estudio del estilo involucraba una tarea altamente intuitiva, lo que era muy propio de su formación autodidacta, llevándolo a suponer y generalizar ideas sin tener precisión conceptual y menos estadística, que permitieran enunciados y definiciones de la solidez que hoy exigimos en el estudio del material arqueológico. De esta forma, la validez de sus postulados sobre la decoración diaguita es sólo evaluable a partir del conocimiento personal que este investigador te-

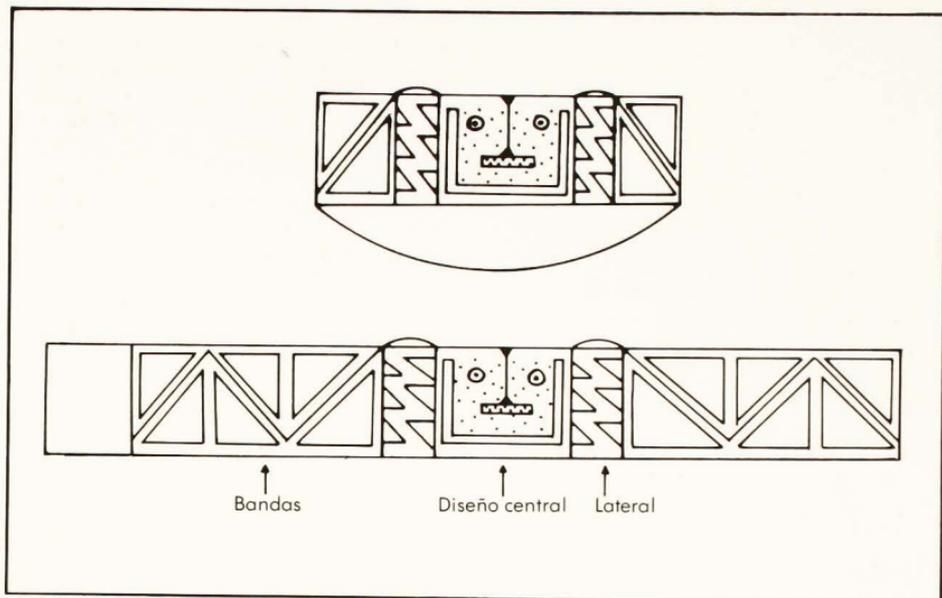


Figura 2. Esquema general del plato zoomorfo diaguita.

nía del material, el que sin duda era vasto y profundo, pero que evidentemente no constituye un hecho empírico en sí, sino más bien un acto de fe.

La situación anterior se repite en su interpretación de la intención de los artifices diaguitas al ejecutar sus obras. Sostiene, por ejemplo, que la figura representada en los platos zoomorfos sería la estilización de la cara de un hombre. Para demostrarlo, elabora una serie de analogías bastante ambiguas, donde priman criterios completamente subjetivos y personales (1956: 119-120; 1962: 12).

Esta forma de trabajar, no del todo reprochable al tratarse de un autodidacta de hace más de treinta años, marcó de modo significativo el actual conocimiento de la prehistoria diaguita, ya que si bien con posterioridad a Cornely comenzaron a trabajar en la zona investigadores profesionales, con amplia experiencia y una sólida formación, no ha estado en el campo de sus intereses el período Tardío. Efectivamente, si prestamos atención a las publicaciones de investigaciones de terreno o de discusiones teóricas específicas, excluyendo por cierto las síntesis generales, se aprecia una marcada tendencia hacia el

estudio de los períodos Arcaico y Agroalfarero Temprano y Medio.

En una rápida revisión de cierta bibliografía a partir de 1969,² se constata que de 17 trabajos publicados sobre el área, sólo tres corresponden al período Tardío, específicamente a la cultura Diaguita.

Con todo, investigadores como Julio Montané y Gonzalo Ampuero introdujeron precisión en ciertos aspectos de la secuencia ofrecida por Cornely. Montané (1962, 1971), luego de estudiar detenidamente la cerámica de la llamada fase Arcaica, llegó a la conclusión de que ésta correspondía más bien a un complejo cultural diferente que se encontraría inmediatamente antes de los diaguitas en la historia de la región. Estableció que los tipos Las Animas "... cubrían el período medio; mientras que la Cultura de El Molle es temprano, y la Cultura Diaguita Chilena es tardío" (Montané 1971: 170).

Por su parte, Ampuero, en 1972, delimitó definitivamente la fase Arcaica propuesta originalmente como una entidad cultural diferente, la que recibió el nombre de Complejo Cultural Las Animas,

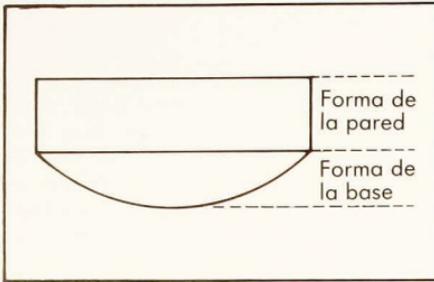


Figura 3. Diagrama del cuerpo del plato.

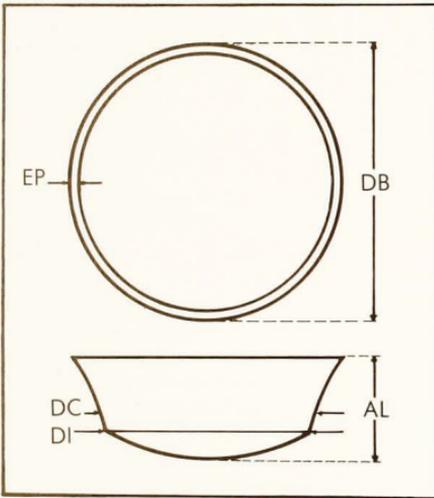


Figura 4. Diagrama de los índices de dimensión.

como hoy se le conoce. De mucha importancia es el hecho de que este trabajo se basó principalmente en la información estratigráfica proveniente del sitio Compañía de Teléfonos de La Serena, donde se hallaron diferenciados claramente los tipos cerámicos Las Animas I, II y III, arrojando además una fecha de C-14 de 905 ± 95 años d. C. para este nuevo complejo cultural. Asimismo, constató en el sitio Punta de Piedra cierta diferencia entre las tumbas de las fases I y II de la cultura Diaguita, determinando que las primeras se encontraban a mayor profundidad que las otras, lo que hasta hoy ha configurado

CUADRO I

CUADRO CRONOLÓGICO DIAGUITA		
AÑOS d. C.	SECUENCIA	FECHAS (d. C.)
	DIAGUITA COLONIAL (?)	
		1535 °°
		1520 ± 50 **
1.500	DIAGUITA FASE 3	1510 ± 60 **
		1470 °°
		1430 ± 50 **
1.400	DIAGUITA FASE 2	1410 ± 60 **
		1320 ± 100 **
1.300		
		1205 ± 80 **
1.200	DIAGUITA FASE 1	
		1130 ± 65 **
1.100		
		975 ± 110 **
1.000		
900	COMPLEJO LAS ANIMAS	905 ± 95 *
800		

* Ampuero, G. 1971.
 ** Suárez et al. Ms (1988).
 ° Probable fecha de conquista Incaica del territorio diaguita.
 °° Fecha de llegada de Diego de Almagro al territorio diaguita.

uno de los hallazgos más significativos para la comprensión de este pueblo.³

No podemos dejar fuera de esta apretada historia de la arqueología diaguita, el singular trabajo de Niemeyer en el sitio de Huana (1969-70), el que nos entrega uno de los pocos estudios detenidos de la alfarería diaguita, con una precisión cuantitativa única.

En base a sus datos de terreno, Niemeyer planteó un esquema de las variaciones estilísticas de la alfarería de la fase de influencia incaica, tal como se manifiesta en el sitio por él excavado. Básicamente, delimitó, definió y cuantificó cuatro componentes

alfareros: Diaguita clásico, Diaguita incaico, Incaico y Andino no incaico, expresados en las formas de los cuerpos y en la decoración de las paredes. Dichos criterios son en gran medida los que se utilizan hoy día para diferenciar esta breve fase cultural.

Sólo recientemente Suárez *et al.* (Ms) han obtenido fechados absolutos para las tres fases diaguitas (cuadro 1), por medio de los cuales se ha verificado, con sólo algunos pequeños ajustes cronológicos, el constructo histórico-cultural elaborado originalmente en base a criterios tipológicos.

No obstante, el núcleo central de lo que conocemos sobre la cultura Diaguita ha permanecido casi intacto en los últimos treinta años. Así, en varios trabajos de síntesis ofrecidos por Ampuero (1977-78, 1978, Ms), se incorporan completamente los principios de la clasificación tipológica de Cornely. Esto se aprecia con mayor énfasis en las láminas de la primera publicación referida (1977-78: 123-124), en las que la secuencia se representa prácticamente igual al esquema que sintetizó Cornely (1956: 22 y ss.).

De lo anterior se desprende que es necesario revitalizar el estudio de temas básicos sobre el período Diaguita, en dirección de lo cual el presente trabajo pretende orientarse. Siguiendo nuevamente a Ampuero, "...es justo la cerámica un problema que aún no ha sido enfrentado, debido quizás a su complejidad y a la falta de sitios estudiados con metodología adecuados" (sic) (1977-78: 118).

MATERIAL Y METODO

Como ya dijimos, el universo de estudio al que pretendemos enfrentarnos está compuesto por los platos con decoración zoomorfa de las tres fases de la cultura Diaguita (Transición, Clásica e Incaica), proveniente en su mayoría de los valles del Elqui y del Limarí.

Al proponernos elaborar una descripción comprensiva y sistemática, es decir, que permita trascender lo puramente formal, hemos debido segregar diferentes características de dichas piezas, más que nada desde un punto de vista analítico. De este modo, los platos diaguitas han sido descompuestos en los siguientes rasgos: 1) forma de las paredes; 2) forma de las bases; 3) dimensiones; 4) diseño central; 5) bandas; 6) diseños laterales; 7) aplicaciones

en el borde, y 8) aplicaciones en el cuerpo.

Cada uno de estos rasgos se define de la siguiente manera:

1. Forma de las paredes: Esta característica se obtiene a partir de un corte vertical imaginario que proporciona un perfil de curvatura e inflexión de las paredes de ambos lados de la pieza (fig. 3).
2. Forma de las bases: Al igual que la forma de las paredes, también consiste en un corte vertical imaginario que proporciona un perfil de la curvatura de la base.
3. Dimensiones: Se ha tomado, en milímetros, el diámetro de la boca (DB), el diámetro del centro (DC), el diámetro de la inflexión (DI), el espesor de las paredes (EP) y la altura (AI) (fig. 4). Además, con el fin de tener una idea del tamaño general de la pieza, se elaboró un índice de volumen (IV) obtenido de la siguiente manera:

$$IV = \frac{DC \times AI}{100}$$

Obviamente, no todas las piezas poseen la totalidad de estas medidas. Por ejemplo, los platos de paredes completamente curvas no presentan diámetro de inflexión.

4. Diseño central: Localizado sobre la pared, ocupando en promedio un quinto de su superficie, se encuentra un rectángulo, el que contiene una multitud de elementos decorativos que le otorgan la apariencia de una estilización de rostro, probablemente de un felino. Está compuesto por dos ojos, una boca, una nariz, un ribete y punteado que cubre, en forma más o menos regular, su superficie.
5. Bandas: Campos horizontales de forma rectangular que ocupan gran parte de las paredes de la pieza. Habitualmente son dos y se localizan una a cada lado del diseño central, dejando casi siempre espacios vacíos para separarlas. En su interior se desarrollan variados diseños que las cubren completamente.
6. Diseños laterales: Entre el diseño central y las bandas se ubican, en algunas piezas, dos pequeños rectángulos decorados de disposición vertical, dentro de los cuales se desarrollan motivos que afectan casi toda su superficie.
7. Aplicaciones en el borde: A la altura de ambos extremos del diseño central, es posible ver, en casi

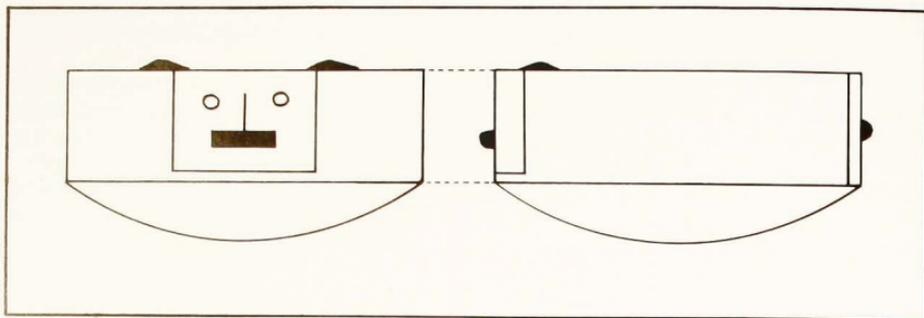


Figura 5. Diagrama de las aplicaciones en el cuerpo.

todos los casos, dos protuberancias semicirculares que sobresalen en diferente grado del borde.

8. Aplicaciones en el cuerpo: Este rasgo está compuesto por dos unidades diferentes. Por un lado, en muchos casos, la boca, además de estar pintada, fue modelada de distintas formas, desde una protuberancia significativa hasta sólo una insinuación en relieve. Por otro lado, exactamente en el punto opuesto al diseño central, en el espacio vacío entre las dos bandas, puede verse en varias piezas un protuberante o hendidura de forma circular, dispuesto justo en el centro de la pared (fig. 5).

Cada uno de estos rasgos será estudiado siguiendo ciertos parámetros básicos de descripción. En la decoración se utilizarán conceptos derivados del análisis de simetría (Washburn 1977, 1983), sin por ello incorporar todo el contexto de dicho modelo de análisis. Este presenta una serie de problemas derivados de una concepción un tanto rígida y demasiado estructurada del arte, que en todo caso no serán discutidos aquí. Los conceptos que utilizaremos se refieren a las operaciones de simetría (Washburn 1977: 12) que afectan a los dibujos geométricos y que se pueden definir a partir de los movimientos de traslación, reflexión, rotación y reflexión lateral.

Estos movimientos pueden entenderse con un ejemplo extremadamente simple (Washburn 1983: 139), el que requiere imaginarse los elementos de decoración —un triángulo o una línea, por ejemplo— como una coma (,), la que se desplaza por el plano de decoración o sostén de acuerdo a los siguientes esquemas (fig. 6):

- a) *Rotación*: El elemento se mueve alrededor de un punto en un total de 180°.

- b) *Traslación*: El elemento se mueve a lo largo de una sola línea horizontal.

- c) *Reflexión lateral*: El elemento se refleja a través de un plano de reflexión que provoca una “distorsión”, quedando el elemento reflejado desplazado hacia uno de los lados.

- d) *Reflexión*: El elemento se refleja a través de un plano de reflexión, a modo de espejo.

La combinación de elementos resulta en un patrón de diseño que define la interacción de ellos. Estos se resumen en las categorías de finitos, unidimensionales y bidimensionales. Un patrón finito es aquel en que existe sólo una figura, generada a partir del movimiento de al menos un elemento sobre un punto. El patrón unidimensional es aquel en que existen varias figuras, generadas a partir del movimiento de al menos un elemento que se mueve a través de una sola línea, ya sea vertical u horizontal. Por último, un patrón bidimensional consiste en figuras obtenidas por el movimiento de al menos un elemento que se desplace sobre dos ejes (x, y) a la vez (Washburn 1977: 13) (fig. 7).

El eje de ordenamiento del material será básicamente la forma de las piezas, tomando en especial el perfil de las paredes como elemento indicador principal. De esta manera, estamos asumiendo que de existir una clasificación válida de los platos diaguitas, ésta deberá estructurarse, en primera instancia, en torno a elementos que brinden la mayor especificidad a cada unidad segregada, sin que ello conlleve una indeseable atomización. Resultado de lo anterior, como veremos con detalle más adelante, se han reconocido siete tipos de platos con decoración zoomorfa, los que se corresponden básicamente

con una cantidad similar de formas aisladas.

También se manejará como criterio analítico la reunión de varios tipos diferentes en lo que se ha denominado fases de la cultura Diaguita, aunque su definición por parte de los investigadores que se preocuparon del tema es altamente deficiente. Vemos, por ejemplo, que Cornely (1956: 117) nos dice que "...todos los platos de la época clásica tienen paredes rectas..."; sin embargo, en la ilustración 23 c de la misma publicación nos presenta bajo el rótulo de "Platos de la época clásica" un plato con paredes que describen una perfecta curva. No obstante, nosotros al considerar las fases tales como han sido descritas, estamos reconociendo el hecho de que buena parte del conocimiento que existe sobre la cultura Diaguita está estructurado en torno a ellas, y desconocerlas sería un error, al menos hasta que se logre una mayor precisión cronológica y estilística, tarea que en parte emprendemos aquí.

Por último, antes de entrar en materia, es necesario establecer un supuesto que, en principio, parece obvio, pero que una reflexión más profunda invita a discutir brevemente. Básicamente, nos referimos a la materialización gráfica de la decoración que va a ser nuestro objeto de estudio, esto es, la relación entre líneas y espacios que componen las bandas de las paredes de los platos.

Asumiremos en este artículo que la decoración era ejecutada dibujando líneas, ya sean negras o rojas, sobre un fondo generalmente blanco, constituyéndose las figuras resultantes de dichas líneas en los motivos que el artesano quiso materializar. No obstante, en las tres últimas palabras de la frase anterior se encuentra la gran trampa de este supuesto: ¿podemos estar completamente seguros de que fue ésa la intención del artesano?

En términos puramente formales, es posible invertir la lógica de nuestro supuesto, definiendo que los motivos son las figuras que forman aquellos espacios vacíos delimitados por las líneas. Esto es especialmente sugerente cuando se observan algunos tipos de bandas decoradas, como la esquematizada en la figura 20.

No obstante las ricas implicaciones de esta forma "negativa" de ver el arte Diaguita, en este trabajo no exploraremos sus posibilidades, en parte porque trabajar con el supuesto inicial nos ha permitido encontrar cierta organicidad y en parte debido a que la tradición de estudios diaguita

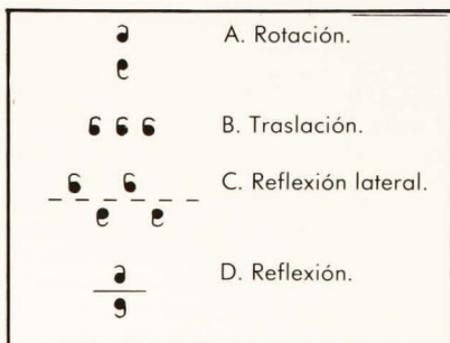


Figura 6. Diagrama de movimientos de simetría. (Tomado de Washburn 1983: fig. 9.2)

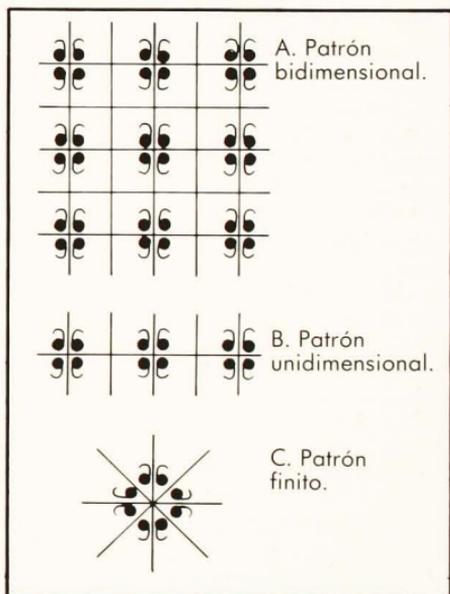


Figura 7. Patrón de combinación de elementos. (Tomado de Washburn 1983: fig. 9.1)

también ha partido de una suposición similar.

Pasaremos a continuación a analizar detenidamente cada uno de los rasgos que se definieron en este capítulo. Básicamente, serán analizados en su especificidad, ya que, como veremos más adelante, intentar

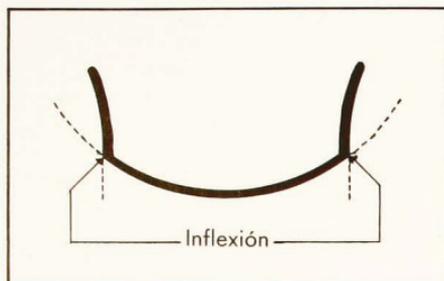


Figura 8. Diagrama de la inflexión.

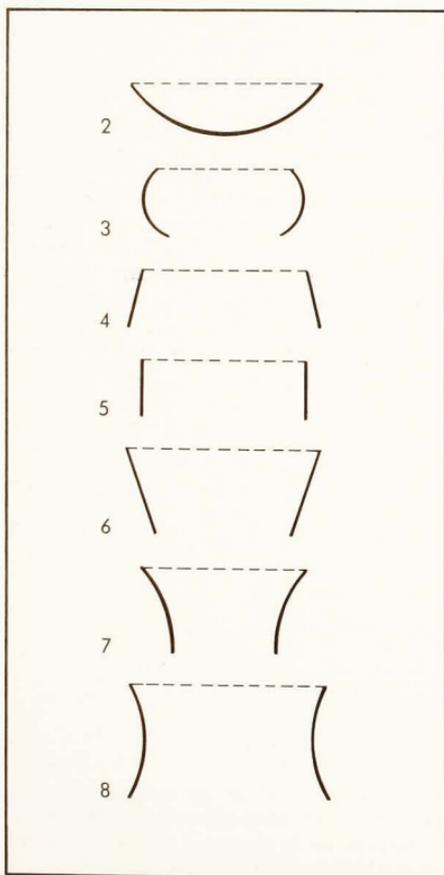


Figura 9. Tipos de formas.

en un solo artículo como éste un estudio coherente del conjunto, es ilusorio y de hecho imposible.

DESCOMPOSICION DEL PLATO DIAGUITA

Forma de las paredes

Buena parte de la forma general de las piezas en estudio está determinada por las paredes, las que habitualmente conforman más del 70% de ella. Se han identificado siete formas de paredes,⁴ distribuidas en dos grandes grupos. Por un lado, están las piezas sin solución de continuidad y, por el otro, las que sí la tienen. El primer grupo está constituido por aquellos platos en que no existe solución de continuidad entre las paredes y la base, siendo imposible delimitar exactamente dónde empieza una y termina la otra. El segundo grupo incluye las piezas en que sí se puede discernir entre base y pared, utilizando para ello un corte en la línea que siguen ambas partes, el que generalmente se ubica en el tercio inferior del cuerpo, en un punto que hemos llamado de inflexión (fig. 8).

En la muestra por nosotros estudiada es evidente un dominio de las formas con solución de continuidad sobre las que no la tienen. En efecto, las formas 2 y 3 sólo representan en conjunto un 12,5% del total (n = 135). Por otra parte, sólo las formas 5, 7 y 8 alcanzan una frecuencia superior al 10%, siendo la primera (forma 5) la que representa la moda del universo, es decir, la mayor frecuencia absoluta (37,7%) (cuadro 2, fig 9).

CUADRO 2

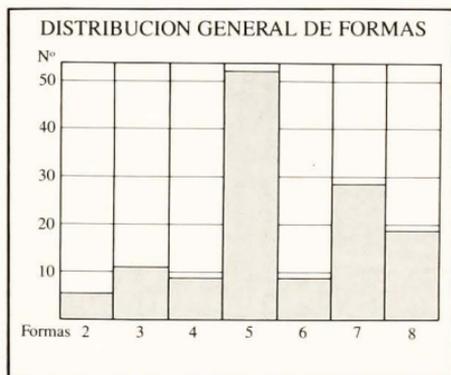
	DISTRIBUCION (%) DE FORMAS							
	Tipos de formas							
	2	3	4	5	6	7	8	Total
General	3,7	9,8	6,6	37,7	7,4	21,4	14,0	135
Fase 1	9,0	90,9	-	-	-	-	-	11
Fase 2	4,8	2,4	7,2	59,0	7,2	1,2	18,0	83
Fase 3	-	-	7,5	2,5	10,0	70,0	10,0	41
Total	5	12	9	51	10	29	19	

Al analizar la distribución de las formas por fases, se descubre que sólo la fase 2 tiene representantes de todas las formas aisladas (cuadro 2), mientras que las fases 1 y 3 actúan de manera mutuamente excluyente. Es decir, las formas que caracterizan a la fase 1 (formas 2 y 3) no están en ningún caso representadas en la fase 3. El mismo fenómeno ocurre a la inversa, de tal modo que las formas 4, 5, 6, 7 y 8, que están representadas en la fase 3, no lo están en la 1. Así, la distribución para el total de las piezas (cuadro 3) debe descomponerse en tres segmentos distintos, los que equivalen, aproximadamente, a cada una de las fases de la cultura Diaguita (cuadro

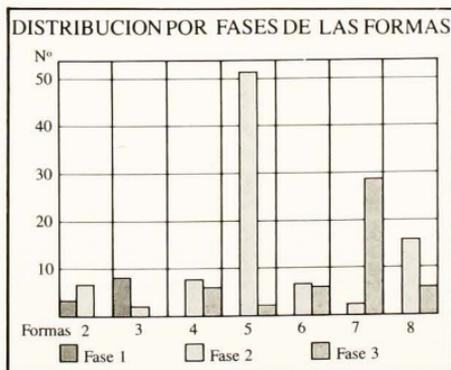
4), cada una de las cuales tiene una forma modal: la fase 1 está representada por la forma 3, la fase 2 por la forma 5 y la fase 3 por la forma 7.

En este punto debemos llamar la atención sobre el hecho de que las piezas atribuidas a la fase 1, dentro de este universo de platos con decoración zoomorfa, son numéricamente inferiores ($n = 11$; $\% = 8,1$). Suponemos que esto no constituye un defecto de muestreo al recolectar la información en los diferentes museos, ya que el fichaje fue lo más exhaustivo posible, incluyendo casi todo el material depositado en las bodegas. Sin embargo, sobre este interesante punto, que es una consecuencia directa del estudio de las formas de las paredes, volveremos en la parte final de este trabajo.

CUADRO 3



CUADRO 4



Forma de las bases

La base de las piezas está constituida por el sector destinado a posar la pieza sobre una superficie. Sus límites son difíciles de precisar en términos funcionales, ya que no sabemos sobre qué tipo de superficies eran utilizadas, ni cuál era su función específica, por lo que es necesario buscar una convención satisfactoria desde el punto de vista analítico.

Para la mayoría de las piezas, aquellas localizadas entre las formas 4 y 8, adoptaremos el siguiente criterio: la base empieza en la parte inferior del punto de inflexión, aquel donde se rompe la continuidad de las paredes (fig. 3). No obstante, las formas 2 y 3 no presentan este punto de inflexión, por lo cual es imposible establecer una delimitación convencional en función de la forma. Para solucionar el problema se ha establecido que la base de estas piezas está compuesta por su tercio inferior en relación a la altura.

En nuestro universo de estudio, este rasgo tiene un comportamiento bastante homogéneo, al menos del tipo de curva que describe su forma. De las 135 piezas analizadas, sólo una tiene la base plana (0,74%); el resto (99,26%) presenta bases de forma cóncava. Sin embargo, existen diferencias de grado que sí permiten discernir cierta variabilidad interna.

Si observamos el cuadro 5, se aprecia que al considerar el porcentaje que la base representa con relación al alto total de la pieza,⁵ se definen dos grupos de formas que alcanzan índices diferentes. Por un lado, las formas 4, 5 y 8 tienen bases que

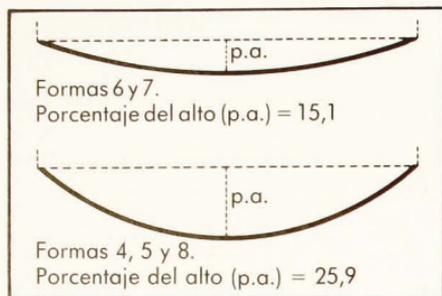


Figura 10. Diagrama de formas de las bases.

CUADRO 5

PORCENTAJE PROMEDIO DE LA BASE							
Tipos de formas							
	2	3	4	5	6	7	8
%	-	-	25,5	26,5	16,1	14,2	25,7

representan en promedio un 25,9% de la altura. En cambio, las formas 6 y 7 tienen índices para la misma medida de 15,1%. Esto no significa otra cosa que, a pesar de que todas las piezas tienen base cóncava, existen dos rangos diferentes, uno de los cuales se manifiesta en una curva menos pronunciada que el otro, acercándose en muchos casos a la línea recta, tal como se puede apreciar en la figura 10.

Al mirar las bases desde el punto de vista de las fases culturales, se aprecia una situación similar. Las fases 1 y 2 están compuestas por platos en los que las bases cóncavas describen curvas pronunciadas; por otro lado, la fase 3 se caracteriza por piezas con una curva menos pronunciada, con un índice de 18,6% de la altura.

Esto se debe a la alta incidencia de las formas 6 y 7 en ella. Cabe reiterar que para la fase 1 no se presentan diferencias entre la base y las paredes, al menos en los términos en que aquí se están usando ambos conceptos.

Dimensiones

El tamaño de las piezas ha sido abordado a partir de seis índices ya enunciados. A continuación veremos

el comportamiento de cada uno en particular (cuadro 6).

a) *Diámetro de la boca*: La dispersión de los promedios (\bar{x}) de DB que se muestra en la tabla del cuadro 6, nos enseña que, pese a existir diferencias de cierta importancia entre los distintos tipos de formas, sus desviaciones típicas o estándar (ds.) tienden a hacer poco significativas dichas diferencias, dado el alto rango de ellas. A esta situación escapa la forma 4, que efectivamente tiene una ds. significativamente menor —en promedio 19 puntos—, lo que nos indica que, a diferencia de los demás, este grupo es relativamente homogéneo.

Una situación similar ocurre al reagrupar los platos en fases culturales, ya que nuevamente, a pesar de apreciarse diferencias importantes entre los promedios de las tres fases, sus índices ds. son, también, muy altos. En consecuencia, nos parece que el promedio general para el diámetro de la boca de todas las piezas estudiadas (\bar{x} : 178,1 mm) representa en forma más o menos satisfactoria esta medida.

b) *Diámetro del centro*: El índice DC tiene un comportamiento relativamente similar al que acabamos de ver (DB). Es decir, los promedios obtenidos, tanto para las siete formas como para las tres fases culturales, presentan diferencias aparentemente significativas, pero la importancia de éstos se ve atenuada por los altos valores de las ds. individuales. En este caso, la forma 4 también destaca por poseer una mayor homogeneidad, aunque ahora la forma 8 alcanza el índice ds. más bajo de todos, y, por lo tanto, la mayor coherencia interna.

Así, el promedio general de 173,9 mm puede considerarse representativo de la mayor parte del universo en estudio, excluyendo, aunque no del todo, las formas 4 y 8, ya que los índices aún son altos.

c) *Diámetro de la inflexión*: En primer lugar, debemos aclarar que las formas 2 y 3, así como la fase 1, no representan esta medida debido a que el tipo de unión entre la pared y la base no permite identificar un punto de inflexión.

En este caso destaca el hecho de que casi todos los promedios obtenidos son muy similares, tanto para formas como para fases, en comparación con lo que ocurría con los índices anteriores. Los promedios DI tienen un rango de 18,4 puntos, mientras

CUADRO 6

Dimensiones													
	Indices												
	DB		DC		DI		EP		AL		IV		
	\bar{x}	ds.											
General	178,1	20,5	173,9	17,8	171,6	17,0	5,7	0,82	80,3	9,7	137,4	32,3	
Forma 2	188,0	26,8	185,0	27,7	-	-	5,9	0,48	80,8	7,1	146,6	35,0	
Forma 3	154,0	32,3	158,9	30,9	-	-	4,8	1,80	66,0	24,1	132,5	45,0	
Forma 4	172,9	8,4	175,2	8,9	177,7	11,0	5,4	1,90	77,3	26,4	131,5	8,6	
Forma 5	167,5	28,6	165,1	28,6	165,1	28,2	5,9	1,16	82,0	14,6	144,7	28,8	
Forma 6	183,5	25,5	171,8	24,6	161,8	25,8	5,3	0,81	69,6	10,8	123,4	34,1	
Forma 7	181,6	42,5	166,4	39,1	159,3	37,8	4,5	1,60	65,3	22,1	123,3	26,5	
Forma 8	180,1	12,4	173,1	8,8	172,6	8,1	5,6	0,70	83,5	7,3	148,8	29,8	
Fase 1	145,9	28,5	151,1	26,8	-	-	5,2	1,03	66,4	7,8	101,2	28,7	
Fase 2	178,1	18,7	176,6	17,5	173,8	17,7	5,9	0,70	84,6	8,0	147,6	30,2	
Fase 3	186,3	11,8	173,8	9,4	168,5	11,9	5,3	0,70	74,4	6,6	126,3	25,7	

los otros son sensiblemente mayores (DB = 34,0; DC = 26,1). En este caso, por lo tanto, parece muy ajustado el promedio general de 171,6 mm obtenido sobre las 135 piezas. Lo anterior no niega cierta homogeneidad específica que se insinúa en los grupos de formas 4 y 8, dado el coeficiente menor obtenido en la desviación estándar.

d) Espesor de las paredes: El espesor de las paredes se constituye en un rasgo muy inespecífico, siendo similares en todas las formas tanto como en las tres fases. Sin embargo, es destacable el hecho de que la forma 2 presente una desviación estándar inusualmente baja (ds. = 0,48), casi la mitad del valor obtenido para el total de la muestra, y aproximadamente la cuarta parte del índice más alto (forma 4: ds. = 1,9). Esto parece indicar una mayor regularidad del espesor de la pared de esta forma, que además alcanza el promedio de espesor más alto (5,9 mm).

e) Altura: El estudio detenido de los promedios obtenidos para el alto de las piezas permite vislumbrar dos situaciones, que no se producían en los otros casos vistos hasta ahora. Por un lado, aunque los promedios resultantes para formas y fases son bastante similares, sus desviaciones estándar indican una gran diferencia en términos de la homogeneidad

interna de cada grupo. Mientras las fases tienen índices ds. que oscilan entre 6,6 y 8,0, las formas presentan un rango que va entre 7,1 y 26,4. Es decir, al menos desde el punto de vista de la altura de las piezas, su segregación en fases produce grupos más homogéneos en comparación a lo que ocurre con su arreglo en términos de formas.

Por otro lado, dentro de las mismas formas se descubren dos grupos con homogeneidad diferente. Por una parte las formas 2, 6 y 8 presentan índices ds. inferiores a 11,0, mientras que las formas 3, 4, 5 y 7 se disponen sobre 14,6, llegando incluso hasta 26,4. No obstante, es posible que esta situación sea un factor derivado del tamaño de cada grupo, ya que se aprecia una correlación positiva entre el número de piezas y el índice ds., alcanzando un valor de $r = 0,72$ (coeficiente de correlación).

En definitiva, el promedio general obtenido (80,3 mm) parece tener muy pocas probabilidades de representar el comportamiento del universo en su totalidad. Las fases 1, 2 y 3, al igual que las formas 2, 6 y 8, están mejor representadas por sus promedios específicos, dado el índice ds. significativamente menor que poseen.

f) Índice de volumen: El producto del diámetro del centro y la altura brinda un índice relativo de volu-

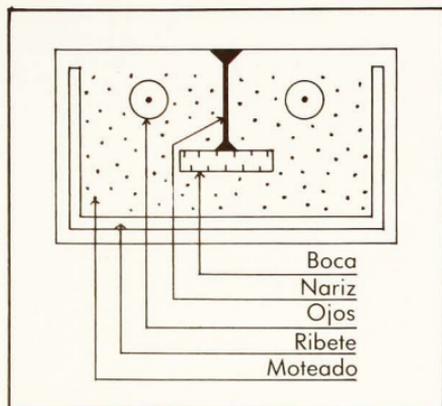


Figura 11. Partes del diseño central.

men, que alcanza un promedio de 137,4 decímetros cúbicos para el total del universo. Este valor es en gran medida representativo del comportamiento de todos los grupos en que se segregaron las piezas (fases y formas), a excepción de la forma 4, que parece tener una especificidad mayor. Los índices de desviación estándar de cada fase y forma son en general mayores a 26,5; en cambio, la forma 4 tiene un índice de desviación estándar de sólo 8,6. Esto implica que el volumen de las piezas de esta forma sería altamente homogéneo, a pesar de que el reducido número de ellas no nos permite ser categóricos.

Ahora, desde una perspectiva de conjunto, podemos señalar que las diferencias que se aprecian en los tamaños promedio, obtenidos a partir de los índices antes expuestos, nos indican la existencia de ciertas tendencias específicas. Sin embargo, estamos conscientes de que los altos valores obtenidos para las desviaciones estándar de cada caso nos obligan a mantener un justificado recelo y precaución. De esta manera, las diferencias en la distribución de los índices promedio han sido expresadas con el ambiguo y poco comprometedor concepto de tendencias.

Desde el punto de vista de las formas, la situación es compleja, ya que ciertos grupos que ostentan índices ubicados entre los más grandes tienen a su vez otros ostensiblemente menores. Por ejemplo, la forma 6 tiene un DB que es sólo un 2,4% menor que el más alto DB de todos; en cambio, su DI es un

10,4% menor del mayor DI, a pesar de que ambos valores deberían estar teóricamente relacionados.

No obstante lo anterior, las formas 2 y 3 parecen tener cierta coherencia en la magnitud que alcanzan sus promedios de tamaño. Esto es especialmente cierto al considerar sólo las medidas que teóricamente deberían estar relacionadas (DB, DC y DI). De este modo, la forma 2 sería la de mayor tamaño, considerando que tres de sus medidas son las mayores (DB, DC y EP), una cuarta es la segunda (IV) y la última es la tercera de su categoría (AI). Por otro lado, la forma 3 alcanza, aunque de modo mucho menos claro, a destacar como la de menor tamaño (DB: 7°; DC: 7°; EP: 5°; AI: 6°; IV: 4°). El resto de las formas se distribuye entre estos dos extremos, sin que sea posible establecer ninguna ordenación más compleja de ellas.

Desde el punto de vista de la homogeneidad interna de cada grupo, como ya se había insinuado, sólo las formas 4 y 8 presentan índices ds. comparativamente bajos, como para atribuirles una homogeneidad mayor. Sin embargo, aquí tampoco podemos ser concluyentes, ya que además de no ser lo suficientemente pequeñas las desviaciones estándar, en ambos casos uno de sus índices se escapa notoriamente. En la forma 4, la ds. del promedio EP es el más alto de su categoría, y para la forma 8, la ds. del promedio IV es 21,2 puntos mayor que el más bajo de su categoría (8,6 en la forma 4).

Al poner atención a las fases, se aprecia que existen tendencias mucho más definidas, que permiten trazar diferencias claras para las tres fases. La fase 1 ocupa en todos los casos el lugar con índices más bajos, constituyéndose de paso en el único grupo de todos los segregados (formas y fases) que se comporta de esta manera, aunque es también el grupo con mayores índices ds. En el otro extremo, las piezas de la fase 2 se constituyen en las más grandes, con un solo índice que no es concordante. Por último, la fase 3 tiene en general promedios que están más cercanos a los de la fase 2 que a los de la fase 1. En resumen, las piezas más pequeñas son las de la fase 1, las más grandes las de la fase 2 y entre ambas se encuentran las de la fase 3, aunque sus índices las acercan más a la fase 2.

Aquí es necesario recordar que las magnitudes de cada muestra por fase no son equivalentes, sesgo que se debe tener en cuenta en todas las siguientes etapas de análisis.

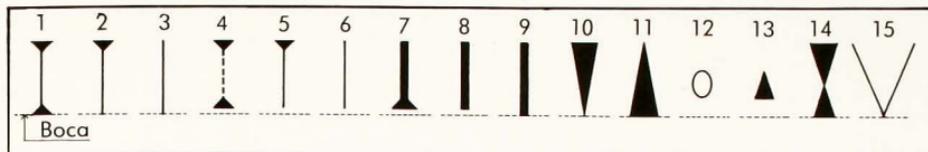


Figura 12. Tipos de narices.

CUADRO 7

DISTRIBUCION (%) DE TIPOS DE NARICES																
	Tipos de narices															
	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
General	14,8	28,1	2,2	5,1	1,4	8,8	3,7	3,7	21,4	1,4	0,7	0,7	3,6	1,4	0,7	1,4
Forma 2	20,0	20,0	-	-	-	-	20,0	-	20,0	-	-	-	-	20,0	-	-
Forma 3	22,2	11,1	-	-	-	-	-	-	11,1	-	-	-	55,5	-	-	-
Forma 4	11,1	33,3	11,1	-	-	-	11,1	11,1	22,2	-	-	-	-	-	-	-
Forma 5	12,0	18,1	2,0	2,0	2,2	18,0	-	6,0	28,0	2,0	2,0	2,0	-	2,0	2,0	2,0
Forma 6	10,0	20,0	-	20,0	-	-	10,0	-	30,0	-	-	-	-	-	-	10,0
Forma 7	17,2	62,0	3,4	10,3	-	-	6,8	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Forma 8	5,2	21,0	-	5,2	5,2	15,7	-	5,2	36,8	5,2	-	-	-	-	-	-
Fase 1	45,4	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	45,4	9,0	-	-
Fase 2	10,8	20,4	2,4	2,4	2,4	10,8	2,4	6,0	32,5	2,4	1,2	1,2	-	1,2	1,2	2,4
Fase 3	15,0	52,5	2,5	12,5	-	7,5	7,5	-	2,5	-	-	-	-	-	-	-

Diseño central

Dispuesto sobre la pared de la pieza, ocupando alrededor de un quinto de ella, se localiza un rectángulo delimitado por un línea negra, en cuyo interior se disponen una serie de elementos decorativos de confección lineal, pintados en su mayoría. Este conjunto de elementos, elaborados sobre un engobe o pintura blanca, configuran un rostro, que ha sufrido un corte vertical en el centro y ha sido abierto hacia los lados, logrando así una descripción plana de algunos de sus principales elementos característicos. Se aprecian dos ojos, una boca dentada y una nariz, más dos elementos de difícil definición convencional, llamados por nosotros moteado y ribete (fig. 11).

Cada uno de los elementos, si bien interactúa con los demás para lograr el rostro, tiene una dimensión individual, la que debe ser considerada en forma detenida como primer paso para analizar

la variabilidad del diseño central como unidad.

a) *La nariz*: En el centro del rectángulo, dispuesta en forma vertical, se encuentra la nariz, representada generalmente por una línea de color negro, que asume 16 formas diferentes, de las cuales sólo una es modelada y el resto pintada. Sus variedades son las siguientes: 0) ausente; 1) línea unida a la boca con un triángulo en cada extremo; 2) línea unida a la boca con un triángulo arriba; 3) línea unida a la boca sin triángulos; 4) línea no unida a la boca con triángulos; 5) línea no unida a la boca con triángulo arriba; 6) línea no unida a la boca sin triángulos; 7) línea gruesa no unida a la boca con triángulo abajo; 8) línea gruesa no unida a la boca sin triángulos; 9) línea gruesa unida a la boca sin triángulos; 10) triángulo alargado hacia abajo; 11) triángulo alargado hacia arriba; 12) modelado; 13) triángulo; 14) doble triángulo, y 15) dos líneas en ángulo (cuadro 7, fig. 12).

Considerando esta inmensa variabilidad de ti-

pos, el color en que están pintadas las narices es muy conservador, ya que, de los 108 casos en que hay pintura, ésta es en negro en 106 y sólo en dos piezas se incorpora además el rojo (bicolor). No obstante, de los 15 tipos identificados, la gran mayoría tiene una representatividad numérica muy baja, menos del 5%. Incluso tres tipos están representados en sólo una pieza y otras cuatro en dos solamente.

La distribución de estos rasgos, de acuerdo a la forma de las piezas, nos revela ciertas asociaciones más o menos significativas (cuadro 7), que, sin embargo, no comprometen a todo el universo estudiado. Por un lado, vemos que para la forma 3, la nariz modelada (tipo 12) adquiere una relevancia particular, representando el 55,5% del total, lo que se agudiza por el hecho de que este mismo tipo no está presente en ningún otro grupo. Es decir, la nariz modelada es privativa de los platos de la forma 3. Por otro lado, la forma 7 presenta una inusual frecuencia de casos con el tipo de nariz 1 (62%), el que si bien también es popular para otras formas, sólo en ésta adquiere una representación numérica tan alta.

El resto de las formas tiene una distribución de frecuencias que es muy similar a los promedios generales del universo de estudio. Todas ellas presentan, por ejemplo, los mismos tipos modales (1 y 8), sólo con pequeñas diferencias que deben ser efecto del número total de cada grupo.

Al mirar esta variabilidad desde el punto de vista de las fases culturales (cuadro 7, fig. 12), es evidente que para la fase 1, igual que para la forma 3, la nariz modelada adquiere una frecuencia más significativa, siendo, además, en la única fase en que está presente. La fase 2, por su parte, tiene una distribución de frecuencias en todo similar a los promedios generales, donde los tipos 1 y 2 son los más representativos. Por último, en la fase 3, al igual que en la forma 7, más de la mitad de las piezas (52,5%) tiene nariz dibujada como una línea unida a la boca con un triángulo en cada extremo (tipo 1), mientras que los otros tipos alcanzan frecuencias muy bajas.

b) La boca: Bajo la nariz, y muchas veces pegada a ella, se encuentra la boca, constituida por un cuadrado o un óvalo, en algunos casos modelado, que en su interior contiene dos corridas de dientes entrecruzados, representados con pequeños trazos verti-

cales. Este elemento se manifiesta en diez tipos diferentes, que se definen de la siguiente manera: 0) ausente; 1) modelada y pintada, con forma ovalada; 2) modelada y pintada, con forma cuadrada; 3) modelada y pintada, con forma cuadrada y unida al ribete; 4) modelada figurativa; 5) pintada triangular; 6) pintada cuadrada; 7) pintada cuadrada, unida al ribete; 8) pintada ovalada, y 9) pintada ovalada, unida al ribete. Cabe señalar que el concepto de modelado es usado, exclusivamente en este elemento, para referirnos a un pequeño relieve que se insinúa en el sector en que está pintada la boca, mientras que el concepto de modelado figurativo se usa para describir un modelado de dimensiones considerables, que rompe definitivamente el esquema plano en que están representados los elementos de la decoración (cuadro 8, fig. 13).

La distribución de los porcentajes para la generalidad de las piezas nos indica claramente la existencia de un solo tipo modal, definido como una boca modelada y pintada cuadrada (tipo 2 = 56%), mientras que los demás están escasamente representados, excepto por el tipo 1, que también alcanza cierta popularidad (14,8%). El color de las bocas, por su parte (fig. 13), se caracteriza por dos tendencias claramente diferenciadas. Por un lado, las bocas monocolors negras son el tipo modal (tipo 1), con un porcentaje de 63,6%, mientras que las bocas bicolors, es decir, que incorporan una línea roja entre los dientes (tipo 3), corresponden al 24,4% del total. Entre estos dos tipos, la boca tipo 2, monocolor roja, tiene un solo representante en nuestro universo (0,7%).

La relación del color con el tipo de boca alcanza dos hitos dignos de destacar. Las bocas modeladas y pintadas cuadradas de color negro (tipos 2 y 1, respectivamente) representan el 41,7% del total del universo, mientras que las bocas modeladas y pintadas cuadradas de color negro, pero con una línea roja entre los dientes (tipos 2 y 3, respectivamente), sólo alcanzan el 12,6%. Las otras combinaciones posibles arrojan porcentajes muy bajos, tal como se puede apreciar en el cuadro 9.

La distribución de los mencionados promedios por formas (cuadro 8) sugiere algunas diferencias de cierto interés. La forma 2 sólo presenta dos tipos de boca (1 y 2), siendo de hecho mucho más importante el tipo 2, con un 80% de la muestra. La forma 3 y la 4 exhiben una situación similar, aunque aquí

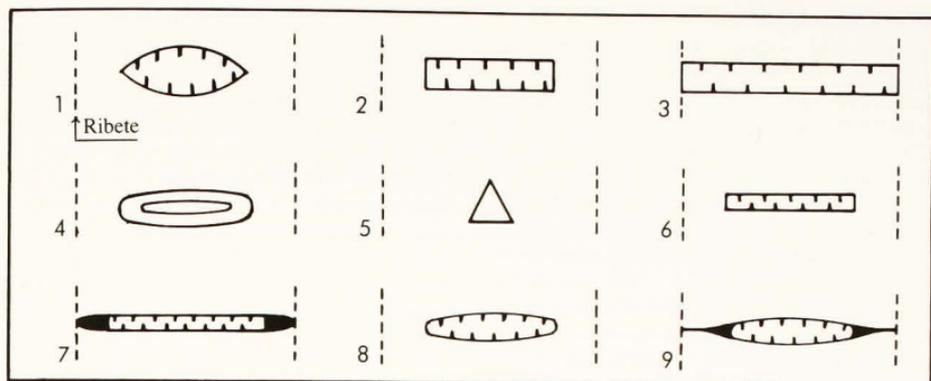


Figura 13. Tipos de bocas.

CUADRO 8

DISTRIBUCION (%) DE TIPOS DE BOCAS									
	Tipos de bocas								
	0	1	2	3	4	5	6	7	8
General	7,4	14,8	56,0	4,4	3,7	1,4	6,6	4,4	2,9
Forma 2	-	20,0	80,0	-	-	-	-	-	-
Forma 3	22,2	-	22,2	-	55,5	-	-	-	-
Forma 4	-	-	77,7	-	11,1	-	11,1	-	-
Forma 5	4,0	30,0	60,0	-	-	-	4,0	-	2,0
Forma 6	-	10,0	70,0	10,0	-	-	-	-	10,0
Forma 7	-	3,4	34,4	17,2	-	-	17,2	20,6	6,8
Forma 8	15,7	10,5	63,1	-	-	5,2	5,2	-	-
Fase 1	45,4	18,1	-	-	36,3	-	-	-	-
Fase 2	6,0	21,6	62,6	1,2	1,2	-	4,8	-	1,2
Fase 3	-	5,0	45,0	12,5	-	2,5	12,5	15,0	7,5

CUADRO 9

DISTRIBUCION (%) DE COLORES DE BOCAS				
	Colores de bocas			
	0	1	2	3
General	11,1	63,7	0,7	24,4
Forma 2	-	100,0	-	-
Forma 3	66,6	22,2	-	11,1
Forma 4	-	44,4	11,1	44,4
Forma 5	6,0	66,0	-	28,0
Forma 6	-	60,0	-	40,0
Forma 7	-	82,7	-	17,2
Forma 8	15,7	63,1	-	21,0
Fase 1	81,8	18,1	-	-
Fase 2	7,2	68,6	1,2	22,8
Fase 3	-	67,5	-	32,5

son tres los tipos presentes y su mayor representación es en el tipo 4 (55,5%) y en el tipo 2 (77,7%), respectivamente. Las otras formas, con una mayor variedad, asumen en general una distribución bimodal, ocupando el primer lugar el tipo 2, seguido muy de lejos por el 1. No obstante, la forma 7 muestra una distribución más compleja aún, de tal modo que cuatro de los seis tipos que la caracterizan tienen promedios entre 15% y 35%.

Ordenando los porcentajes según las fases cultu-

rales, se obtienen ciertas diferencias que podemos sintetizar de la siguiente manera: la fase 1 es la que presenta la mayor cantidad de piezas que no tienen boca de ningún tipo, comprendiendo, por otro lado, el 80% de las piezas que tienen la boca tipo 4 de todo el universo, el que obviamente es el tipo modal para los platos representantes de su grupo (36,3%). La fase 2 se caracteriza por una variedad más amplia, estando presente en seis de los ocho tipos segregados, aunque en tres de ellos sólo tiene la cifra míni-

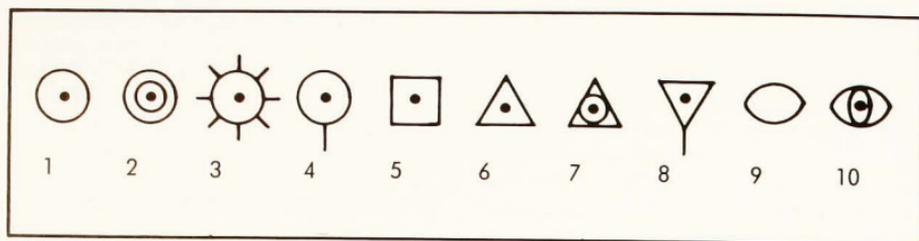


Figura 14. Tipos de ojos.

CUADRO 10

DISTRIBUCION (%) DE TIPOS DE OJOS											
	Tipos de ojos										
	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
General	5,1	77,7	0,7	2,9	0,7	2,9	0,7	3,7	0,7	3,7	0,7
Forma 2	20,0	60,0	-	-	20,0	-	-	-	-	-	-
Forma 3	11,1	33,3	-	-	-	-	-	-	-	55,5	-
Forma 4	-	77,7	-	11,1	-	-	-	-	11,1	-	-
Forma 5	2,0	82,0	2,0	-	-	6,0	2,0	6,0	-	-	-
Forma 6	-	80,0	-	-	-	10,0	-	-	-	-	10,0
Forma 7	-	93,1	-	6,8	-	-	-	-	-	-	-
Forma 8	5,2	78,9	-	5,2	-	-	-	10,5	-	-	-
Fase 1	36,4	9,0	-	-	9,0	-	-	-	-	45,5	-
Fase 2	3,6	78,3	1,2	2,4	2,4	4,8	1,2	6,0	6,0	-	1,2
Fase 3	-	95,0	-	5,0	-	-	-	-	-	-	-

ma ($n = 1$; $\% = 1,4$) y la concentración en el tipo 2 es altísima (62,6%). Por su parte, la fase 3 tiene la misma variabilidad que la fase 2; sin embargo, su distribución es más homogénea (fig. 13), y aun cuando el tipo 2 nuevamente alcanza la moda, su porcentaje es más bajo (45,0%).

c) *Los ojos*: En el tercio superior del rectángulo, a media distancia entre la nariz y el borde exterior, se encuentran dos ojos, dispuestos uno a cada lado. Los tipos segregados para este elemento son los siguientes: 0) ausente; 1) pintado circular con punto central; 2) pintado doble círculo con punto central; 3) pintado circular con punto central y apéndices; 4) pintado circular con punto central y apéndice hacia abajo; 5) pintado cuadrado con punto central; 6)

pintado triangular con punto central; 7) pintado triangular con círculo y punto central más apéndice; 8) triangular con punto central y apéndice; 9) modelado, y 10) modelado y pintado circular con punto central (cuadro 10, fig 14).

La situación aquí es bastante simple, ya que existe, sin lugar a dudas, un tipo que domina ampliamente al resto. El tipo 1, pintado circular con punto central, alcanza un 77,7% del total, mientras que del resto, ninguno supera el 4%. Más aún, las formas 2, 4, 6 y 8 sólo están representadas por una pieza. En la mayoría de los casos (61,9%), el tipo 1 está pintado únicamente en negro, mientras que el 24,7% de las veces el círculo es negro y el punto rojo, y en un 10,5% los colores se invierten.

Para cada forma ocurre en general una distribu-

ción similar a la explicitada para el total. No obstante, la forma 3 tiene un comportamiento levemente diferente, ya que su promedio modal no es el tipo 1, donde alcanza sólo un 33,3%, sino que es el tipo 9 (55,5%), es decir, sus ojos son mayoritariamente modelados. Cabe destacar además que, si bien todas las otras formas tienen promedios altos para el tipo 1, la forma 7 presenta una frecuencia inusualmente alta (93,1%), de modo tal que podemos asegurar que este grupo tiene, en forma prácticamente exclusiva, ojos pintados circulares con un punto al centro, el 79,3% de los cuales es de color negro solamente.

Respecto al color en que están pintados los ojos, la mayoría de las formas se atienen al esquema general ya establecido, donde domina ampliamente el color negro. A pesar de ello, en la forma 5 se produce una situación diferente, en la cual los ojos negros circulares con punto central negro, como los negros circulares con punto central rojo, ocupan una posición similar en la distribución de frecuencias, con un 46,0% y un 40,0%, respectivamente.

La distribución por fases cronológicas está altamente influenciada por las formas que caracterizan a cada una. Así, la fase 1 está representada en gran medida por los ojos modelados (tipo 9), típicos de la forma 3 (45,4%). Por su parte, la forma 2 adquiere mayor variabilidad, estando presente en ocho de los diez tipos aislados, pero manteniendo como tipo modal una alta frecuencia a los ojos circulares con punto central (78,3%). Por último, la fase 3 es la que tiene menos variabilidad, con una altísima frecuencia del tipo 1. De sus 41 ejemplares, 38 (95,2%) pertenecen a él, mientras que sólo dos (el 4,8% restante) son del tipo 3. De igual manera, el color de los ojos se manifiesta en todo similar a la situación ya descrita para el universo general y para las formas.

d) Ribetes: Rodeando la configuración formada por la boca, la nariz y los ojos, se encuentran una o dos líneas muy juntas y cercanas al borde interior del rectángulo, delimitando así la "cara" por sus tres lados. Estas se manifiestan en ocho tipos diferentes, definidos de la siguiente manera: 0) ausente; 1) una línea; 2) dos líneas unidas; 3) dos líneas no unidas; 4) una línea continua por los cuatro lados; 5) dos líneas laterales; 6) triangular; 7) una línea por los cuatro lados, con una inflexión, y 8) dos líneas formando un doble circuito (cuadro 11, fig. 15).

Analizando el universo en su totalidad, es evidente la completa supremacía del tipo 2 (dos líneas unidas), con una frecuencia del 65,9%, mientras que ninguno de los otros tipos supera el 10%. Estas dos líneas son roja la exterior y negra la interior, sorprendentemente, en el 100% de los casos, cosa que hasta ahora no había ocurrido en ninguna combinación entre la forma de los elementos decorativos (tipos) y el color en que están pintados. Otras asociaciones entre color y tipo de ribete alcanzan frecuencias bastante más bajas, no superando el 12%.

La situación es muy similar al agrupar las piezas de acuerdo a las formas. El tipo 2, pintado rojo por fuera y negro por dentro, es el más representativo, con un promedio de 60,8% en todas las formas. De este patrón se excluye la forma 3, que tiene como tipo modal precisamente la ausencia de ribete (66,6%). Aquí es interesante destacar que si bien esta forma presenta, en general, muchas diferencias con los otros grupos en la manera de ejecutar los elementos del diseño central, sólo el ribete está sistemáticamente ausente en un número importante de casos.

Mientras que la forma 5 está presente en prácticamente todos los tipos y en todas las combinaciones de color, al igual que las formas 2, 4, 6 y 8, el grupo de forma 7 tiene una distribución algo más selectiva, alcanzando de paso los promedios más altos para el tipo 2 (86,2%) y la combinación de colores 3 (82,7%). No obstante esto, la forma 7 es también la que presenta una de las frecuencias más altas para la combinación de colores 4, es decir, línea negra exterior y roja interior.

Al igual que en el análisis del elemento ojos, la composición de tipos y color de los ribetes de cada una de las fases culturales está notoriamente influida por las piezas que son específicas de cada una; así, la fase 1, en su gran mayoría, no tiene ribete (81,8%), el que sólo aparece en dos de sus piezas, una tipo 5 y la otra tipo 8. La fase 2 exhibe, por su parte, la mayor variabilidad, alcanzando sus frecuencias modales en el tipo 2 (63%) y en la combinación de colores 3 (60,2%). Sus demás piezas se encuentran ampliamente repartidas en las otras combinaciones posibles, sin que ninguna alcance una frecuencia muy alta. Por último, la fase 3 se constituye, a la inversa que la fase 2, en la de menor variabilidad, concentrándose sólo en dos tipos (tipo 2 = 87,5%; tipo 6 = 12,5%), aunque en términos de combinación de colores tiende a cubrir una mayor gama.

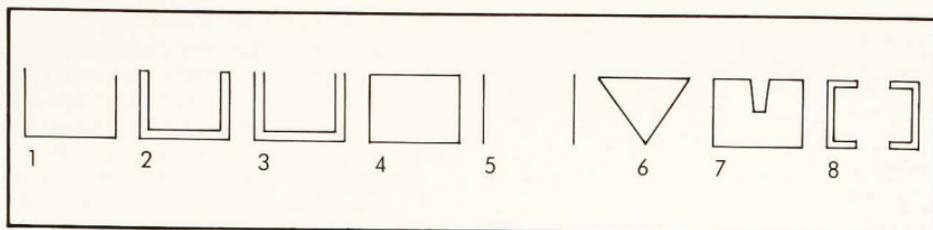


Figura 15. Tipos de ribete.

CUADRO 11

DISTRIBUCION (%) DE TIPOS DE RIBETE

	Tipos de ribete								
	0	1	2	3	4	5	6	7	8
General	9,6	9,6	65,9	4,4	0,7	1,4	5,1	2,2	0,7
Forma 2	—	40,0	40,0	—	—	—	—	—	20,0
Forma 3	66,6	11,1	—	—	—	11,1	—	11,1	—
Forma 4	11,1	22,2	55,5	—	—	—	11,1	—	—
Forma 5	2,0	12,0	68,0	6,0	2,0	2,0	4,0	4,0	—
Forma 6	10,0	—	80,0	10,0	—	—	—	—	—
Forma 7	—	—	86,2	—	—	—	13,7	—	—
Forma 8	5,2	10,5	73,6	10,5	—	—	—	—	—
Fase 1	81,8	—	—	—	—	9,0	—	—	9,0
Fase 2	4,8	15,6	63,0	7,2	1,2	1,2	2,4	3,6	—
Fase 3	—	—	87,5	—	—	—	12,5	—	—

e) *Moteado*: Dentro del espacio delimitado por el ribete, se aprecia una serie de puntos, que cubren la superficie en forma más o menos regular y que hemos denominado "moteado". Su distribución no es muy densa, estando cada punto en promedio separado entre 3 y 5 mm de los más cercanos. Sus principales diferencias obedecen al color en que están ejecutados, exceptuando un tipo en que la superficie está por completo pintada. Las variedades identificadas son las siguientes: 0) ausente; 1) puntos negros; 2) puntos rojos; 3) puntos negros y rojos, y 4) fondo negro continuo (cuadro 12).

La distribución diferencial para cada tipo está claramente marcada por una absoluta dominancia del tipo con puntos pintados negro (tipo 1), con un 83,7% del total de piezas estudiadas. Consecuente-

mente, los demás tipos alcanzan frecuencias muy bajas, apenas superando el 5% en el tipo 4. Esta situación se mantiene tanto al agrupar el material por formas como por fases, aunque existen dos instancias en que se aprecia cierta especificidad digna de destacar.

Por un lado, la forma 3 adquiere una distribución más homogénea que el resto, estando presente en forma significativa en un mayor número de tipos (tipo 1 = 33,3%; tipo 2 = 11,1%, y tipo 3 = 33,3%). De igual modo, la fase 1 se diferencia porque la mayor parte de sus piezas (45,4%) no tienen moteado, y cuando éste existe, es mayoritariamente del tipo 3 (36,6%). Cabe destacar, además, que el tipo 3 sólo se encuentra en esta fase, así como en las formas 2 y 3.

Cada uno de los elementos que hemos descrito y

CUADRO 12

DISTRIBUCION (%) DE TIPOS DE MOTEADO					
	Tipos de moteado				
	0	1	2	3	4
General	7,7	83,7	0,7	2,9	5,1
Forma 2	—	80,0	—	20,0	—
Forma 3	22,2	33,3	11,1	33,3	—
Forma 4	11,1	77,7	—	—	11,1
Forma 5	2,0	94,0	—	—	4,0
Forma 6	10,0	90,0	—	—	—
Forma 7	—	86,2	—	—	13,7
Forma 8	10,5	89,4	—	—	—
Fase 1	45,4	9,0	9,0	36,6	—
Fase 2	4,8	92,7	—	—	2,4
Fase 3	2,5	85,0	—	—	12,5

analizado aquí, presenta generalmente un tipo o variedad de ejecución que le caracteriza, al menos desde el punto de vista estadístico. Considerando tanto el universo en general como las formas y las fases, de las 99 combinaciones ya vistas (9 tipos por 11 variables: general, fases y formas), 95 adquieren promedios modales más o menos definidos para un solo tipo, con una media de 67,6%. No obstante esto, no existe una uniformidad en la combinación de estos elementos, tal como podría esperarse.

Efectivamente, por encontrarse en casi la mayoría de los casos tipos modales con un porcentaje de presencia altísimo, podría suponerse que ellos se combinarán en forma también modal, al reunirse para configurar la "cara", cosa que de hecho no ocurre. Al programar el computador para que buscara piezas en que el diseño central estuviera compuesto por los tipos modales de cada elemento, fue sorprendente el resultado que se obtuvo. Considerando el universo en su totalidad, se aprecia que sólo el 5,9% de las piezas reúne todos los tipos modales. Más aún, al observar el comportamiento de los diferentes grupos segregados (fases y formas), se obtuvo un promedio de 10,1% de piezas que reuniesen el requisito enunciado.⁶

De esta manera, se puede concluir que si bien los elementos que componen la cara son pocos, y un gran porcentaje de ellos se distribuye en unas pocas

variaciones modales, su combinación produce una gama muy vasta de realizaciones específicas. Esto es particularmente cierto cuando se presta atención al universo general, así como a la fase 2 y a las formas 2, 3, 5 y 8, donde los porcentajes de piezas que reúnen todos los tipos modales son menores de 5,9%.

Estos números no aumentan al disminuir la cantidad de elementos considerados, tal como podría suponerse partiendo de la base que mientras más elementos se consideren, mayor es la cantidad probable de combinaciones.⁷ Tomando, por ejemplo, sólo la forma de los ojos y su color, la forma de la boca y su color, y la forma de la nariz, descubrimos que del total del universo apenas 11 piezas (8,1%) reúnen todos los tipos modales. Más aún, tomando únicamente los primeros dos elementos ojos y boca, que tienen en promedio porcentajes del 63,4% para sus tipos modales, se encuentran tan sólo 32 piezas que los reúnan a todos, representando un 23,7% del universo.

Como se puede ver, esta situación es compleja y, por la extensión a que debemos limitarnos en este escrito, no intentaremos profundizar en el tema. No obstante, es interesante apreciar que a pesar de la aparente simpleza en la ejecución de este diseño central de los platos diaguilas, su riqueza en el detalle es algo abismante. Analizando sólo los dos primeros elementos, obtenemos una situación cuantitativa que, de alguna manera, es posible que se convierta en una promesa de lo que este material puede ofrecer. Los colores y tipos de realización de los ojos se combinan con las mismas características de la boca, tomando como base de comparación solamente los ojos circulares negro con punto central negro (combinaciones modales), en diez formas diferentes, las cuales tienen en promedio 6,5 realizaciones específicas (ds. = 8,8).

Bandas

Las bandas son rectángulos que acompañan al diseño central en las paredes de la pieza. Generalmente son dos y se encuentran separadas por campos sin decoración o por pequeños campos decorados dispuestos lateralmente, los cuales analizaremos más adelante. La decoración de estas bandas, en todos los casos, está delimitada por una línea negra que forma el marco rectangular y tiene un fondo de pintura o engobe blan-

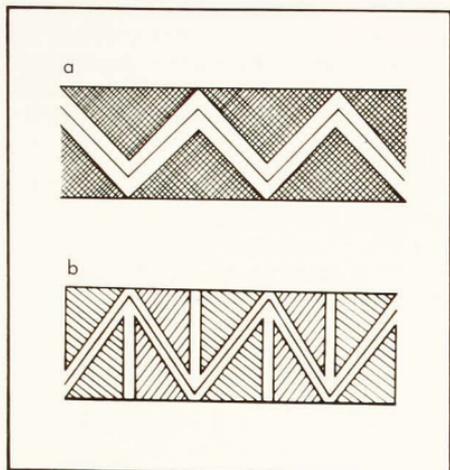


Figura 16. Esquema del patrón zigzag.

co, sobre el cual se ejecutaron los diseños que conforman nuestras unidades de análisis.

Por la profundidad que hemos querido darle al trabajo, decidimos no trascender el nivel del diseño, evitando elaborar una discusión en torno a la variabilidad de los elementos que componen las bandas. Así, nuestra unidad de análisis se caracteriza por ciertas configuraciones específicas de elementos de decoración, logrando su identidad por pequeñas diferencias. Estas configuraciones de diseño se pueden reunir en cinco grupos de patrones, que sintetizan ciertas características elementales de los diseños, admitiendo muchas variaciones en las realizaciones individuales.

A cada patrón le hemos dado un nombre, que sólo pretende diferenciar unos de otros, y en ningún caso ser una descripción sintética de sus principales características. De este modo, hemos definido los siguientes patrones:

a) Zigzag: Diseño unidireccional en que se reproduce un elemento por medio de una cantidad de movimientos de reflexión lateral en 45° . Entre ellos, y siguiendo los planos de reflexión, se encuentra una línea, a veces doble o triple y con agregados en forma de puntos (fig. 16). La reflexión lateral se manifiesta en este patrón en dos formas básicas. Por un lado, un elemento se refleja lateralmente crean-

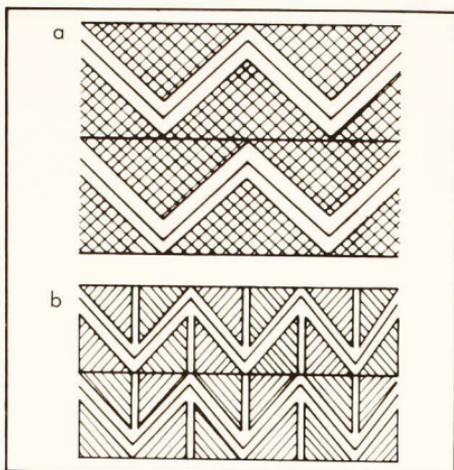


Figura 17. Esquema del patrón doble zigzag.

do un segundo elemento, el que a su vez vuelve a reflejarse, ahora en sentido contrario, proceso que se repite hasta llenar el rectángulo que comprende la banda (fig. 16 a). Por otro lado, un elemento se refleja lateralmente y genera otro elemento, luego estos dos se mueven hacia el lado por un proceso de traslación con un plano de reflexión vertical que separa cada pareja de elementos (fig. 16 b).

Debemos aclarar aquí que generalmente, en la variante presentada en la figura 16 b, el inicio del patrón, ya sea por el lado izquierdo o por el derecho, se hace con un elemento que usualmente está partido por la mitad, tratando de no dejar más que un pequeño espacio entre el trazo que delimita el rectángulo y el elemento.

b) Doble zigzag: Cumple todas las características del patrón zigzag ya visto, pero se complejiza al presentar un plano de reflexión horizontal que permite identificar dos líneas de traslación diferentes, conformando así un patrón bidireccional. En ocasiones, este patrón presenta tres o más líneas de rotación, dando la impresión de tres patrones zigzag superpuestos (fig. 17). En muchos casos, la línea que es característica del patrón anterior no está presente.

c) Cadenas: Patrón bidireccional en que sólo un elemento se reproduce cubriendo toda la superficie

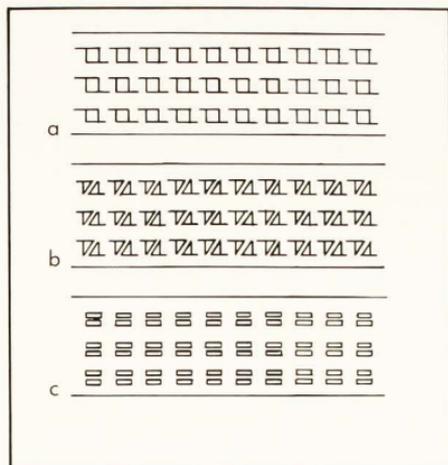


Figura 18. Esquema del patrón cadenas.

interior de la banda, por medio de dos líneas de rotación, las que a su vez se reflejan en sentido vertical (fig. 18). La traslación presenta a lo menos tres variedades diferentes. Por un lado, puede ser una traslación simple (fig. 18 a), es decir, el elemento se mueve aisladamente. También puede ocurrir que el elemento tenga previamente una reflexión lateral en 45° , trasladándose como conjunto (fig. 18 b). Y, por último, el elemento puede sufrir una reflexión en sentido vertical y luego trasladarse como conjunto (fig. 18 c). En muchos casos, el elemento presenta uno o dos apéndices que se entrelazan con los elementos de sus lados, dando la impresión de una cadena, cuando sólo se trata de un tipo de simetría más complejo que el habitual.

d) *Ondas*: Patrón unidireccional que se caracteriza porque los elementos que reproduce son en general dibujos lineales que cubren la banda de izquierda a derecha, reflejándose a la vez en sentido lateral, dando así la impresión de tratarse de ondas (fig. 19 a). Generalmente, estas líneas tienen apéndices, que se entrelazan con las líneas de abajo y de arriba. Muchas veces, también, entre dos líneas se ubica una tercera, que no corresponde a una reflexión de las anteriores, sino a un reflejo invertido de otra línea similar que se encuentra intercalada más arriba o más abajo (fig. 19 b).

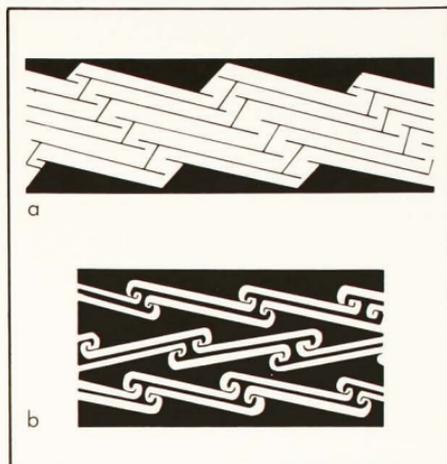


Figura 19. Esquema del patrón ondas.

En este patrón, los bordes inferior y superior de los rectángulos presentan elementos de forma triangular, reproducidos por movimientos de traslación, los que también poseen apéndices que se intercalan con los de las líneas más cercanas.

e) *Reticulados*: Diseño bidireccional que, sin embargo, difícilmente puede definirse en términos de un análisis de simetría, ya que es imposible aislar un elemento que siga algunos de los principios de ella. En general, se trata de un dibujo lineal continuo que cubre toda la superficie interna del rectángulo, formando una red o reticulado homogéneo (fig. 20).

Todo lo descrito hasta este momento se refiere únicamente a la forma en que están ejecutados los diseños, pero no hemos abordado el problema del color en que están realizados. Este rasgo, que se recombina con las diferentes asociaciones de elementos propios de cada patrón de diseño, adquiere una variabilidad muy difícil de mensurar, sin caer en una atomización absolutamente inútil, a pesar de que sólo son dos los colores básicos negro y rojo, los que se utilizan sobre el fondo blanco.

Cada elemento puede ser de un solo color, negro por ejemplo, o bien mezclar éste con el rojo. Así, puede ocurrir que en una misma banda los colores sean simétricamente opuestos, es decir, que un elemento que es negro produce un reflejo o una traslación de color rojo. También es frecuente que un mis-

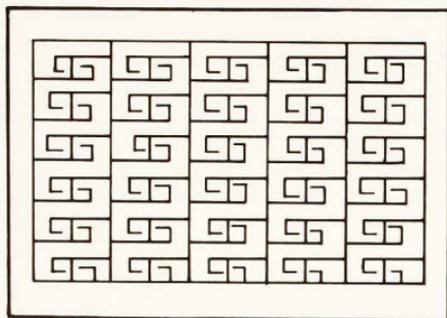


Figura 20. Esquema del patrón reticulado.

mo elemento esté compuesto de dos colores diferentes, los que pueden localizarse en partes distintas, de acuerdo a algún juego de movimientos simétricos.

En la mayoría de las piezas, las bandas están construidas a partir de una combinación de elementos pintados en rojo o negro, siguiendo cualquiera de las posibles distribuciones que se derivan de lo arriba expuesto. Efectivamente, apenas 15 de las piezas estudiadas (11,1%) presentan bandas confeccionadas en un solo color, en todos los casos negro. Sin embargo, nada más que ocho presentan ambas bandas monocromas, mientras que el resto incorpora en una de sus bandas el color rojo. Más

aún, todos estos casos pertenecen sólo a dos patrones de diseño, específicamente el tipo ondas y el tipo cadenas.

De esta manera, el color se convierte en un rasgo de la decoración de las bandas de los platos diaguitas mucho más complejo del nivel que aquí nos hemos propuesto alcanzar. Preferimos aislar el tema para un estudio posterior, donde se cuente con el énfasis y el espacio necesarios.

Antes de definir los patrones que ya hemos enunciado, se procedió a confeccionar un inventario de las expresiones individuales del diseño de las bandas. Para ello se tomó como base la colección de "Elementos de la Decoración" presentada por Cornely, en su trabajo de 1962, agregándoles a los 60 por él identificados, otros 36. De éstos, sólo 37 están presentes en el universo estudiado por nosotros.⁸ En la figura 21 se puede apreciar una pequeña cantidad de ellos. Bajo cada uno está especificado el patrón de diseño a que pertenecen, así como su frecuencia absoluta y el porcentaje que ello representa del total de las piezas.

No obstante, aquí no nos preocuparemos de analizar el comportamiento de cada diseño específicamente, sino que nos centraremos en los patrones para ellos identificados, cuyas estadísticas se pueden apreciar en el cuadro 13, donde se presenta por separado la banda izquierda de la derecha.

CUADRO 13

	DISTRIBUCION (%) DE PATRONES DE DISEÑO											
	Patrones de diseño										Total	
	A		B		C		D		E		I	D
	I	D	I	D	I	D	I	D	I	D	I	D
General	18,3	18,7	33,5	35,9	26,7	28,1	19,0	14,8	2,2	2,3	131	128
Forma 2	25,0	20,0	25,0	20,0	50,0	60,0	-	-	-	-	4	5
Forma 3	87,5	87,5	-	-	-	-	12,5	12,5	-	-	8	8
Forma 4	-	-	11,1	12,5	44,4	37,5	44,4	50,0	-	-	9	8
Forma 5	1,9	2,0	23,5	22,9	43,1	47,9	31,1	25,0	-	-	51	48
Forma 6	20,0	20,0	40,0	40,0	30,0	30,0	-	-	10,0	10,0	10	10
Forma 7	32,1	32,1	60,7	60,7	-	-	-	-	7,1	7,1	28	28
Forma 8	16,6	15,7	44,4	47,3	22,2	26,3	16,6	10,5	-	-	18	19
Fase 1	87,5	87,5	12,5	-	-	12,5	-	-	-	-	8	8
Fase 2	4,8	6,1	27,7	29,6	40,9	41,9	26,5	19,7	-	2,4	83	81
Fase 3	31,5	32,4	50,0	54,0	2,6	2,7	7,8	8,1	7,8	2,7	38	37

A = Zigzag. B = Doble zigzag. C = Cadenas. D = Ondas. E = Reticulados.

En dicho cuadro se puede ver que, en términos generales, el patrón doble zigzag alcanza el mayor porcentaje, aunque definitivamente no se puede decir que tenga una virtual supremacía sobre los demás, ya que las diferencias en popularidad no son del todo significativas, alcanzando sólo un máximo de 20 puntos. Sin embargo, es de por sí evidente que el patrón reticulado representa una ínfima parte del universo estudiado, con una frecuencia absoluta de tres piezas y un porcentaje de 2,2%.

Al comparar la distribución de los diseños en los diferentes grupos de formas de las piezas, se descubren algunas situaciones de cierto interés. Vemos que ninguna de las formas tiene representantes en todos los patrones de diseño, lo que implica diferentes grados de concentración. Las formas 5 y 8 son las más heterogéneas, contemplando entre sus piezas cuatro de los cinco patrones de diseño identificados, mientras que el resto no cubre más de dos o tres. Debemos aclarar, en todo caso, que esta distribución puede ser un fantasma producido por el número específico de cada muestra.

En general, todas las formas presentan una cantidad más o menos similar de piezas en cada uno de los patrones, con tipos modales que no pasan del 47,9% en el patrón cadenas de la forma 5. De esta manera, se puede asegurar que la forma 3 se caracteriza porque sus piezas lucen casi exclusivamente bandas decoradas con diseños de patrón zigzag, que alcanza en casi todas las formas un porcentaje relativamente alto; en la forma 5, la más numerosa, sólo está representada en un ejemplar.

Al analizar la distribución por fases, se aprecia una situación que en principio parece similar a la ya descrita. La fase 1, profundamente influenciada por la forma 3, presenta los mismos índices de frecuencia para el diseño del patrón zigzag, cuando en la fase 2 está escasamente representado y en la fase 3 vuelve a adquirir una popularidad significativa, aunque en ningún caso modal. También es evidente la diferencia entre las fases 2 y 3, en términos de la cantidad de piezas propias de cada una que poseen el patrón ondas. De las 25 piezas que ostentan este patrón, 22 pertenecen a la fase 3, con un promedio del 88,0% del total.

Una conducta similar, aunque mucho más dramática, caracteriza al patrón cadenas, el que prácticamente se encuentra monopolizado en la fase 2. De las 36 piezas donde se manifiesta, 34 (94,4%) per-

tencen a dicha fase y las dos restantes se distribuyen entre la fase 1 y la fase 3.

En resumen, si bien entre las formas existe poca especificidad, al componer las piezas en fases culturales, se puede descubrir una situación un poco más orgánica. Así, la fase 1 se caracteriza por la preferencia casi absoluta de los diseños de patrón zigzag, los que durante la fase 2 tienen una importancia menor, para recuperar frecuencias más altas en la fase 3. Por su parte, la fase 2, aunque representada en varios patrones, tiene prácticamente el monopolio del patrón cadenas, que, de paso, es el más importante entre sus piezas. Por último, la fase 3 es la más difícil de caracterizar en forma nítida. A pesar de ello, se puede ver que el patrón doble zigzag alcanza aquí su mayor popularidad, aun cuando de hecho no representa la mayor frecuencia absoluta para el patrón, la que se localiza en la fase 2.

Más allá de lo que hemos visto hasta aquí, las bandas de decoración de los platos diaguitas tienen una singular característica, digna de un detenido análisis. Cada pieza está constituida por dos bandas, las cuales en muchos casos son idénticas, pero en un importante número no lo son. De hecho, 38 de las 135 piezas estudiadas tienen bandas diferentes, es decir, el 28,1%. No obstante, este porcentaje de piezas que no tienen bandas similares, no está homogéneamente repartido entre los diferentes patrones de diseño. Como podemos ver en el cuadro 13, las bandas diferentes representan desde un 8,4% en el patrón zigzag, hasta un 60% en el patrón ondas.⁹

De lo anterior se deriva que, en general, la fase 1 es más homogénea en lo referente a la equivalencia de la decoración de sus bandas, ya que casi todas sus piezas (87,5%) se adscriben al patrón zigzag y sólo el 8,4% de ellas tienen diseños alternados. Igual situación afecta a la forma 3, que tiene un comportamiento del todo similar al de la fase ya descrita. El resto de los grupos en que han sido segregadas las piezas —fases 2 y 3; formas 2, 4, 5, 6, 7 y 8— no presentan ninguna distribución que sea significativa en este aspecto.

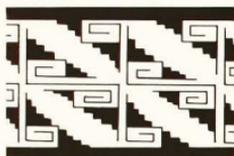
Las asociaciones que se establecen entre diferentes patrones de diseño son un problema muy complejo, que de una o de otra manera pretendemos presentar simplícidamente en el cuadro 14. En ella se expresan, en términos de porcentaje del total, las combinaciones que se dan en las 38 piezas en que las bandas presentan diseños de distinto tipo.



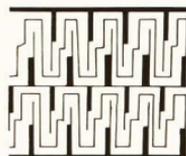
Patrón zigzag
f: 1. %: 0,7



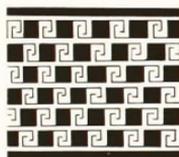
Patrón zigzag
f: 2 %: 1,4



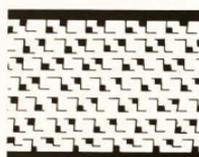
Patrón doble zigzag
f: 2 %: 1,4



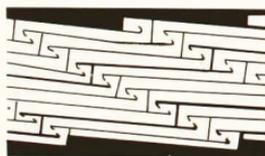
Patrón doble zigzag
f: 15 %: 11,1



Patrón cadenas
f: 7 %: 5,1



Patrón cadenas
f: 9 %: 6,6



Patrón ondas
f: 2 %: 1,4



Patrón ondas
f: 5 %: 4,4

Patrón reticulado
f: 1 %: 0,7



Figura 21. Tipos de diseños de las bandas.

CUADRO 14

COMBINACIONES (%) DE PATRONES DE DISEÑO					
	A	B	C	D	E
A	6,6	3,3	—	—	—
B	—	13,3	6,6	23,3	—
C	—	—	16,6	16,6	—
D	—	—	—	10,0	—
E	—	—	—	—	3,3

A = Zigzag.
 B = Doble zigzag.
 C = Cadenas.
 D = Ondas.
 E = Reticulados.

En un rápido análisis de estas cifras, es evidente que existe una relación casi igualitaria entre las piezas que tienen las bandas de diseño diferente pero de similar patrón (49,8%) y las que tienen bandas de patrón diferente (50,2%). Más allá de esto, por el momento no estamos en condiciones —ni es nuestro objetivo aquí— de emprender un análisis sistemático, ya que las correlaciones significativas posibles de establecer son de una magnitud insospechada. Además de considerar las formas y las fases, el entendimiento global de este problema exige integrar los colores en que están pintados estos diseños.

Diseños laterales

A ambos lados del diseño central y separando a éste de las bandas, es posible ver, en muchos casos, un rectángulo de disposición vertical dentro del cual se ubican diversos motivos pintados. Su ejecución involucra una diversidad de combinaciones de rojo y negro sobre el fondo blanco, las que sin embargo trataremos en términos muy generales.

De las 135 piezas, sólo 39 de ellas (28,8%) contienen este diseño lateral, el cual se manifiesta en 16 formas diferentes, que son: 0) ausente; 1) rombos de color negro; 2) rombos negros y línea roja o negra; 3) rombos negros y líneas rojas y negras; 4) cuadrados alternados rojos y negros con apéndices negros; 5) triángulos negros opuestos con línea roja; 6) da-

mero bicolor; 7) rombos dobles negros con líneas rojas y negras; 8) damero monocolor negro; 9) triángulos negros en cruz; 10) triángulos negros opuestos dobles; 11) triángulos negros achurados; 12) rombo negro; 13) triángulos negros con apéndice; 14) cuadrículado negro; 15) triángulos negros alineados (fig. 22).

La distribución estadística de estos tipos, difícilmente puede ser sometida bajo ningún modelo que le dé organicidad, ya que son muy pocos los casos para la cantidad de variaciones que presentan (39 piezas y 15 tipos). Sólo se aprecian tres tipos que adquieren cierta popularidad, pero en ningún caso ésta es mayor del 23% (tipos 2, 6 y 9). La mayor parte de las variaciones identificadas para este diseño lateral tienen sólo un exponente (8 de 15), lo que nos indica una situación muy atomizada, pero que sin embargo adquiere cierto sentido al ordenarse el material de acuerdo a las formas de las piezas y a las fases culturales (cuadro 15).

Salta a la vista que las formas 2 y 3 no tienen diseños laterales, excepto por un caso para la forma 3. Similar situación se aprecia en la forma 4, aunque aquí dos piezas de las nueve sí lo tienen. Con un índice mayor se presentan las formas 5 y 8, alcanzando porcentajes promedios de 21,6% y 31,6%, respectivamente. Es en las formas 6 y 7 donde el diseño lateral adquiere mayor importancia, con porcentajes del 50% y del 48,3% para cada uno. En cuanto a los tipos modales, están claramente presentes sólo en la forma 5, donde el tipo rombos negros con línea negra o roja se manifiesta en un 36%, y en la forma 7, donde el diseño cuadrados alternados negros y rojos con apéndices negros tiene un porcentaje de 35,7% del total. El resto del material se encuentra sumamente repartido, generalmente en frecuencias de un caso por tipo de diseño.

Al comparar las fases culturales, tal como era posible prever por el comportamiento de las formas 2 y 3, se aprecia que en ningún caso las piezas de la fase 1 tienen este diseño lateral, el que sí se encuentra en las otras. Las fases 2 y 3 muestran distribuciones muy similares para este rasgo, manteniendo en general dos piezas en cada uno de los tipos. Cuando existe un tipo en el cual uno de las fases (2 y 3) no presenta pieza, casi siempre se trata de uno en que sólo existe un ejemplar en todo el universo. Es excepcional el alto índice logrado por el tipo 4 en la fase 3, que llega a representar un porcentaje del

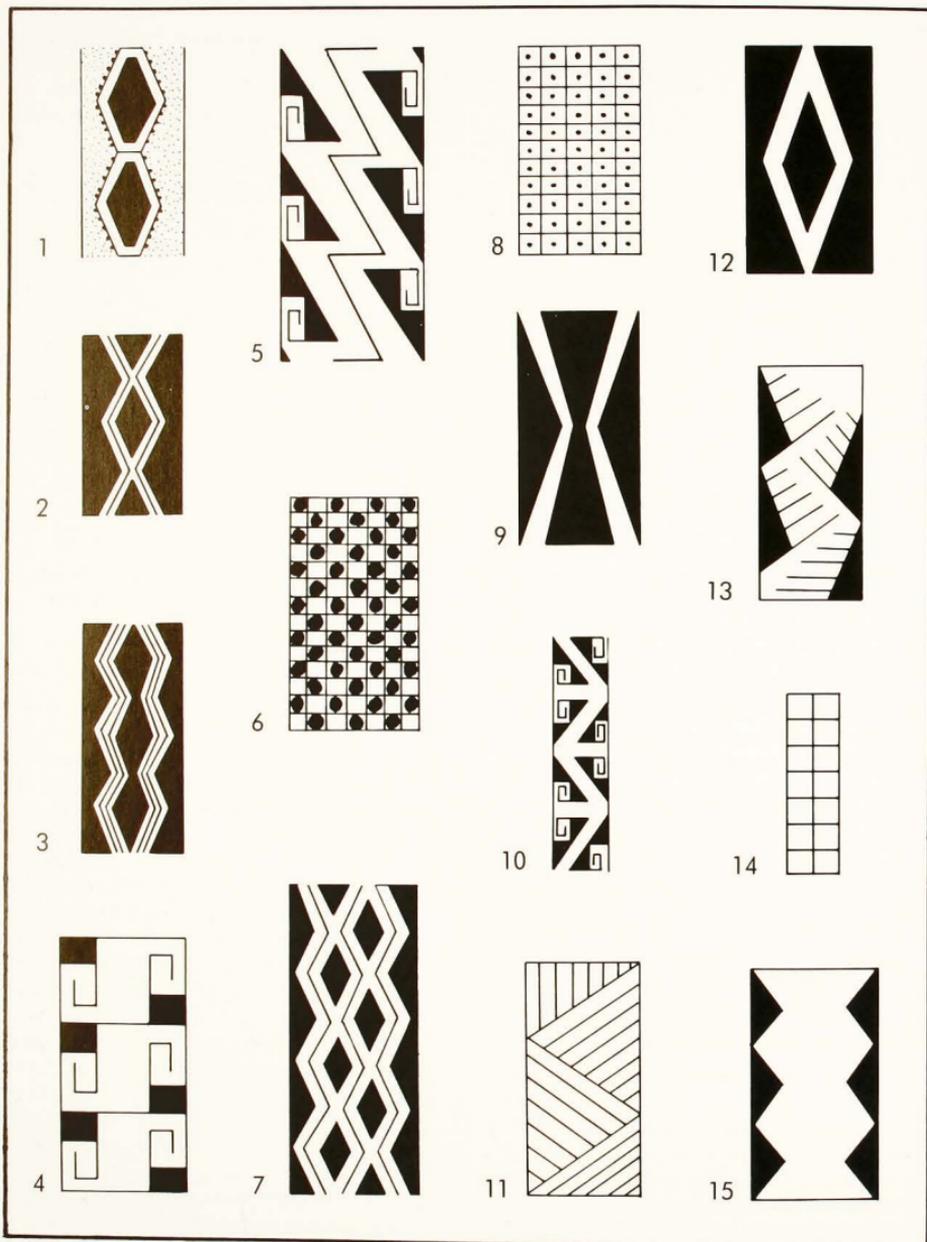


Figura 22. Esquema de tipos de laterales.

CUADRO 15

DISTRIBUCION (%) DE TIPOS DE LATERALES																
	Tipos de laterales															
	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
General	71,1	0,74	5,1	2,2	6,6	1,4	3,7	0,74	2,2	0,74	1,4	0,74	0,74	0,74	0,74	0,74
Forma 2	100,0	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Forma 3	88,8	11,1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Forma 4	77,7	-	-	-	11,1	-	-	-	-	-	-	-	-	11,1	-	-
Forma 5	78,4	-	7,8	1,9	1,9	3,9	1,9	1,9	-	-	-	1,9	-	-	-	-
Forma 6	50,0	-	-	10,0	10,0	-	20,0	-	-	-	10,0	-	-	-	-	-
Forma 7	51,7	-	10,3	-	17,2	-	-	-	10,3	3,4	3,4	-	-	-	3,4	-
Forma 8	68,4	-	-	5,2	5,2	-	10,5	-	-	-	-	-	5,2	-	-	5,2
Fase 1	100,0	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Fase 2	75,4	1,2	4,8	3,6	3,6	4,8	4,8	1,2	-	-	-	1,2	1,2	1,2	-	-
Fase 3	55,5	-	7,5	-	15,0	-	2,5	-	7,5	2,5	5,0	-	-	-	2,5	2,5

33,3%, lo que sin duda está influenciado por la pertenencia de la forma 7 a esta fase.

Aplicaciones en el borde

En el borde, exactamente sobre el espacio que queda entre el diseño central y las bandas, se localizan dos pequeños modelados, uno a cada lado. Su forma es similar a la de una campana de Gauss y su sección se asimila al resto del borde. Están pintados de negro como continuación de la línea de ese color que en todos los casos delimita el labio de la pieza. Cuando estas aplicaciones son pequeñas, la línea negra las cubre completamente, pero de no ser así, parte de su cuerpo está pintado o engobado de rojo por fuera y blanco por dentro, mientras que sólo su sección superior es afectada por la línea negra (fig. 23).

La popularidad de este rasgo es altísima, alcanzando un porcentaje del 88,1% del total. Los casos en que no se manifiesta pertenecen prácticamente todos a la forma 3 y, consecuentemente, a la fase 1 (8 de 15). De esta manera, en ambos casos la mayor parte de las piezas de dichos grupos no presentan el modelado que es característico para los demás (fase 1 = 72,7%; forma 3 = 66,6%). Las otras piezas se distribuyen de la siguiente manera: cuatro piezas forma

5; una pieza forma 3; una pieza forma 7; una pieza forma 8; cinco piezas fase 2, y dos piezas fase 3.

Aplicaciones en el cuerpo

Además del modelado sobre la boca, que ya fuera analizado cuando se presentó el diseño central, en el cuerpo, específicamente en el punto opuesto al diseño central, una buena parte de las piezas (55,6%) exhiben un rasgo por nosotros llamado "cola".¹⁰ Sus variaciones son pocas y se pueden resumir de la siguiente manera: 0) ausente; 1) protúbulo modelado; 2) hendidura circular, y 3) triángulo negro con apéndices (cuadro 16, fig. 24). El 71,4% de las piezas que presentan este rasgo lo tienen en forma de protúbulo, el que puede estar insinuado apenas o alcanzar de 2 a 3 cm de largo. Mientras, las otras dos variantes, hendidura y triángulo pintado negro, sólo alcanzan un 17,1% y un 11,4%, respectivamente.

El estudio detenido por formas de las piezas entrega ciertos resultados que es necesario detallar. En primer lugar, en varios casos (formas 3, 6 y 7), la cantidad de piezas que no tienen este rasgo es significativamente mayor que las que sí lo tienen, con un porcentaje promedio del 62,8%. Las restantes se

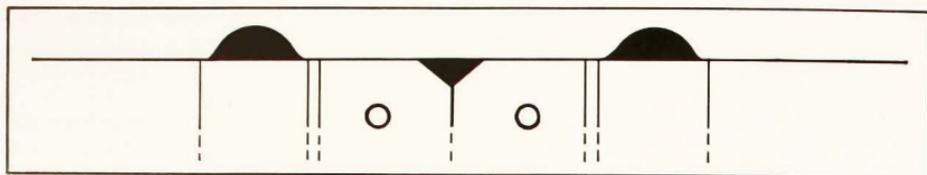


Figura 23. Diagrama de las aplicaciones en el borde.

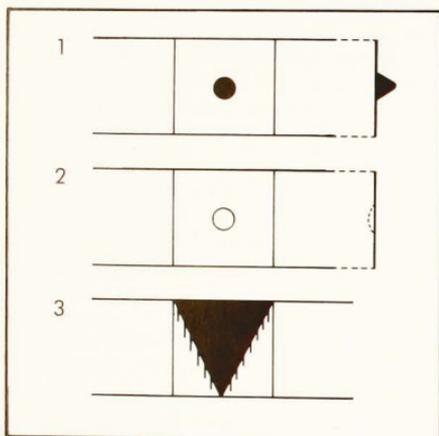


Figura 24. Esquema de tipos de "cola".

CUADRO 16

DISTRIBUCION (%) DE TIPOS DE "COLA"				
	Tipos de "Cola"			
	0	1	2	3
General	44,4	40,7	8,8	5,9
Forma 2	20,0	60,0	20,0	—
Forma 3	66,6	11,1	22,2	—
Forma 4	22,2	77,7	—	—
Forma 5	28,0	62,0	10,0	—
Forma 6	60,0	30,0	—	10,0
Forma 7	62,0	10,3	3,4	24,1
Forma 8	52,6	31,5	15,7	—
Fase 1	81,8	9,0	9,0	—
Fase 2	34,9	51,8	12,0	1,2
Fase 3	55,5	25,0	2,5	17,5

reparten de manera más o menos homogénea entre los distintos tipos en que se manifiesta el rasgo que aquí nos preocupa. A esta situación escapan solamente las piezas de la forma 7, las que se caracterizan por ser las únicas que tienen "colas" pintadas triangulares de color negro (7 de 8). En un segundo nivel, la forma 8 presenta prácticamente la misma cantidad de piezas con o sin "cola", teniendo una preferencia más o menos marcada en el tipo de protúbulo. Por último, con la forma 5 ocurre cierta distribución particular. De hecho, casi todas las piezas tienen "cola" (72%), de las cuales el 86,1% son del tipo protúbulo, mientras que el restante 13,9% corresponde al tipo 3 (triángulo pintado).

Por su parte, las fases adquieren una conducta del todo similar a la de las formas que la componen. Casi ninguna de las piezas de la fase 1 tiene "cola" (81,8%), cosa que contrasta con el hecho de que prácticamente todas ellas tienen rasgos en el diseño central que son modelados. La fase 2, contrariamente, es la que presenta el mayor número de piezas con "cola", con el modo en la "cola" tipo protúbulo (79,6%). Por último, la fase 3 está representada con una cantidad relativamente similar de piezas con o sin "cola" (45% contra 55%), teniendo una distribución bastante homogénea entre los diferentes tipos, aunque es sin duda la única en que se da el tipo 3.

Para terminar, hemos incluido aquí un rasgo de los platos diaguítas que se puede definir como el engobe o pintura con que están enlucidas las paredes interna y externa de las piezas. Por fuera, en los sectores en que no hay decoración, en la generalidad de los casos se aprecia un baño de color rojo que cubre las dos terceras partes del cuerpo. Este no está presente en sólo dos piezas (1,4%) de la forma 3, fase 1, mientras que en otras 20 es blanco (14,8%, forma 7, fase 3), al igual que en cinco (3,7%) de la forma 6, fase 3.

Por dentro, 13 platos (10,3%) están enlucidos en

rojo, mientras que todo el resto presenta un engobe de color blanco. De estas piezas, el 92,8% pertenecen a la fase 2, especialmente a la forma 5 (6 casos). Sin embargo, la diferencia más apreciable es que todos estos platos de interior rojo provienen del valle del Elqui, y ninguno del valle del Limarí, siendo que el 44,4% del universo estudiado provenía de este último. De esta forma, es posible suponer tentativamente que en el valle del Limarí no se usaron en las ofrendas funerarias platos zoomorfos con interiores enlucidos en rojo, tal como ocurrió en el valle del Elqui, en el contexto de la fase 2. Este aserto se ve en cierta medida ratificado por los datos derivados de la revisión de otros 221 platos diaguilas, sin decoración zoomorfa, 129 de los cuales provienen del valle del Limarí y 92 del valle del Elqui. En este caso se verificó que el 58,6% de los platos del Elqui tenían interior rojo, mientras que sólo el 19,3% de los provenientes del Limarí tenían la misma característica.

En todo caso, esta interesante situación será motivo de una discusión en mayor profundidad en un futuro trabajo, donde precisamente se procederá a comparar los platos diaguilas desde la perspectiva de su distribución espacial.

LA PERSPECTIVA DEL CONJUNTO: A MODO DE CONCLUSION

Todos los rasgos que hemos analizado por separado en el capítulo anterior, se combinan para formar una gama muy amplia de formas, produciendo así la impresionante variabilidad que ahora estamos en condiciones de percibir. Sin duda, en una mirada superficial, podemos concluir que existe muy poca variabilidad de una pieza a otra, pareciéndonos todas muy similares. Esto se debe, principalmente, a que la especificidad de esta cerámica está en los detalles que componen los grandes rasgos.

De este modo, las $n-1$ combinaciones posibles entre cada manifestación específica de los rasgos estudiados, producen que, de hecho, prácticamente ninguna de las piezas revisadas sea idéntica a otra. Efectivamente, al pretender encontrar platos similares, descubrimos que tal situación se presentaba sólo en 12 casos de todo el universo estudiado (8,8%). Más aún, fue posible determinar que estas 12 piezas se ordenaban en seis parejas completa-

mente diferentes entre sí. Esto nos permite asegurar que sólo existen seis configuraciones de rasgos exactamente iguales, alcanzando cada una la frecuencia mínima.

De esta forma, aunque existen realizaciones que alcanzan bastante popularidad en el universo estudiado (p. e. tipos de ojos, forma del cuerpo, patrones de diseño, etc.), en ningún caso la configuración de estos rasgos tiene un comportamiento similar. Al contrario, son muy pocas las piezas que presentan una configuración modal. De hecho, aun no incluyendo las fases, las formas de las paredes y los colores, es posible comprobar que en sólo dos piezas (1,4%) se reúnen todos los tipos modales.¹¹

No obstante, existen un par de características de los platos, en cuanto a unidad, que deben ser comentadas con mayor profundidad. Es el momento de enfrentar el problema de la representación de estas piezas a un tipo específico, retomando la discusión dejada inconclusa por Cornely (1956: 119; 1962). Por otro lado, no podemos dejar sin considerar en esta última parte del escrito, el problema de la integración de este material en las fases culturales, tal como se las definió hace casi tres décadas.

Para Cornely (1962: 12): "La cara estilizada que se dibuja en ellos bien podría representar a un animal o ave, pero un examen detenido parece demostrar que lo que han querido representar es una estilización de la cara o rostro del hombre..." Para apoyar su afirmación, este autor recurre a una serie limitada de analogías entre algunos rasgos de las piezas, en especial de la "cara", con rasgos supuestamente humanos identificados en otras piezas más evidentemente "humanas". Se compara, por ejemplo, el ojo con los que están presentes en las urnas antropomorfas, así como las aplicaciones de los bordes con ciertos tipos de sombreros presentes en pequeñas figuras talladas en hueso.

Sin embargo, no considera, entre otras cosas, que todos los elementos por él requeridos para construir su analogía, aunque se encuentren en piezas que tienen rasgos generales humanos, pueden obedecer precisamente a la intención de integrar en una sola representación características zoo y antropomorfas. De esta manera, la base de su analogía requeriría un análisis más complejo, en el que se consideren los avances realizados en estas últimas décadas en el campo del estudio antropológico del arte y su significado.



Figura 25. Piezas zoomorfas diaguitas.



Figura 26. Plato antropomorfo (forma 3) de la fase 1.

Por nuestra parte, hemos preferido referirnos a estos platos como zoomorfos, porque en un análisis de conjunto de la pieza encontramos una serie de elementos que, al menos desde el punto de vista meramente formal, pueden tener similitud con ciertas características de algunos animales, que en este caso específico podría tratarse de un felino. Es importante que quede claro que en ningún momento hemos tenido la intención de trascender el umbral de lo meramente formal, por lo que no se debe suponer que estamos elaborando una conclusión sobre el significado del conjunto de los rasgos representados en las piezas bajo estudio. Esta cautela obedece a la necesidad de reconocer que aún no estamos preparados para abordar el problema, pero que, sin embargo, hacia allá nos dirigimos, dando este primer paso en que se ha atendido en forma sistemática el problema descriptivo.

De este modo, para nosotros, la boca con dientes entrecruzados, el moteado del diseño central, las aplicaciones en el cuerpo ("cola"), así como los relieves en la boca y las aplicaciones en el borde, corresponden, formalmente, a características animales. Nos ba-

samos, al igual que Cornely, principalmente en analogías con otras piezas, como las presentadas en la figura 25. Estas y muchas otras de su tipo, con clarísimas características zoomorfas, presentan todos los rasgos por nosotros especificados, destacando un par de asociaciones altamente específicas: el moteado, casi nunca presente en piezas antropomorfas (urnas, por ejemplo), es común en representaciones zoomorfas. La "cola", por su parte, que en los platos se ubica en el sector opuesto al diseño central, sólo se aprecia en representaciones netamente zoomorfas, sobre todo en felinos (fig. 25).

Si bien estas afirmaciones parecen ser ciertas para un gran porcentaje de las piezas estudiadas, un pequeño porcentaje del universo tiene características diferentes, lo que nos permite inscribirlo, nuevamente desde el punto de vista formal, en el grupo de piezas antropomorfas (fig. 26). Nos referimos a los platos de la forma 3, pertenecientes a la fase 1, que tienen la mayor parte de los rasgos del diseño central modelados. Se trata de 11 platos (8,1%) de reducido tamaño, que generalmente presentan ojos, bocas y narices modeladas, no tienen "cola" y en

muchos casos tampoco presentan moteado. Bajo la boca encontramos, además, una característica que no se aprecia en ningún otro tipo de piezas y que consiste en una protuberancia, similar a la que se observa en las urnas antropomorfas.

Este grupo de piezas nos lleva al segundo problema que es necesario tratar en estas conclusiones: el de las fases culturales. Este tiene dos dimensiones diferentes: por un lado, la pertenencia de cada grupo —es decir, su homogeneidad interna— y, por el otro, la supuesta evolución estilística de ellas.

Creemos que una de las conclusiones más sólidas de este trabajo es que cada fase cultural está constituida por un grupo homogéneo de materiales, que se distinguen entre sí con relativa facilidad. La fase 1, únicamente tipificada por piezas de la forma 3, es sin duda la más coherente de todas, ya que sus piezas son prácticamente idénticas. Por su parte, las otras dos fases también alcanzan, aunque en menor grado, ciertos niveles de especificidad, que podemos resumir de la siguiente forma: la fase 2 es la que adquiere una mayor variabilidad. Casi en todas las expresiones que asume cada uno de los rasgos estudiados, tiene algunos representantes, aun cuando, por lo general, los tipos modales están bien definidos. A su vez, la fase 3, si bien no es tan homogénea como la 1, tampoco tiene la profusa variabilidad de la fase 2, caracterizándose más bien en torno a unos pocos tipos más o menos definidos.

A modo de resumen, se puede decir que las piezas de la fase 1 son pequeñas, de paredes cóncavas, con diseños en zigzag pintados en las bandas, mientras que los elementos del diseño central son modelados. Los platos de la fase 2 son más difíciles de caracterizar en pocas palabras, pero son muy populares las paredes rectas, los ojos negros circulares con punto y las bocas cuadradas con dientes entrecruzados. Las bandas llevan diseños del patrón cadenas y en la parte "posterior" se puede ver un mamelón o protúbero, llamado por nosotros "cola". Por último, las paredes de la fase 3 serían especialmente evvertidas, con una base prácticamente plana. Sus bandas están decoradas con dibujos del patrón doble zigzag y el ribete del diseño central es del tipo doble línea unidas.

Este panorama nos lleva, por último, al problema más difícil de abordar en este trabajo y que se refiere a la cronología. De acuerdo a los diversos autores citados en el capítulo de los antecedentes, estos grupos

que hemos llamado fases tendrían una cadencia cronológica marcada por fuertes supuestos evolutivos. Sin embargo, esta "evolución" no es del todo evidente al estudiar el material detenidamente.

Si bien en muchos casos se observan líneas de aumento o disminución de las frecuencias de ciertos rasgos que permitirían establecer una seriación, ésta de por sí no implica una diferencia cronológica. Si aceptáramos que nos hallamos frente a un conjunto de platos que formalmente se pueden clasificar juntos, pero que poseen funcionalidad y/o significación ideológica diferentes, sería posible encontrar, de todas formas, una secuencia seriable de rasgos, aunque estas piezas se utilicen a un mismo tiempo.

De esta manera, para someter a prueba más rigurosamente la hipótesis de las diferencias cronológicas para el material estudiado, es necesario aportar evidencias independientes (p. e. fechados), además de responder a preguntas tan trascendentes como: ¿por qué las piezas de la fase 1 son sólo el 8,1% del total?; los platos de esta fase, que son sin duda no zoomorfos, por lo tanto de contexto significativo diferente, ¿son comparables con los de las otras fases, que sí son zoomorfos?; ¿qué diferencias o semejanzas presentan estos materiales en términos de asociaciones con otros artefactos o rasgos?; etc.

Pensamos que si bien este trabajo no ensaya ninguna respuesta a estas preguntas, como tampoco a otros problemas planteados en el desarrollo de él, constituye una base que nos posibilitará en el futuro abordarlos con la solidez empírica adecuada. Hemos querido conocer la variabilidad, para luego tratar de entenderla.

Santiago, 1988.

AGRADECIMIENTOS: Comprometen nuestra gratitud el personal del Museo Arqueológico de La Serena y del Museo del Limarí, especialmente sus Directores, Srs. Gonzalo Ampuero y Rodrigo Iribarren, respectivamente. Ellos debieron soportar nuestras interminables preguntas y solicitudes mientras estudiábamos el material en las bodegas de dichos museos. Agradecemos también a Carolina Botto, por sus valiosos comentarios a la redacción del manuscrito, y a Varinia Varela, por realizar los dibujos.

La información utilizada en este trabajo forma parte de una investigación financiada por el Museo Chileno de Arte Precolombino.

NOTAS

- ¹ El concepto de zoomorfo es tomado aquí sólo como un referente formal, sin que deba entenderse como un intento de interpretación respecto de los diseños y formas específicas de las piezas en cuestión, lo que se discutirá al final del escrito.
- ² Actas del V Congreso Nacional de Arqueología; Actas del VI Congreso de Arqueología Chilena; Actas del VII Congreso de Arqueología Chilena; Actas del VIII Congreso de Arqueología Chilena; Actas del IX Congreso de Arqueología Chilena; Boletín del Museo Arqueológico de La Serena N° 16; Boletín del Museo Arqueológico de La Serena N° 17.
- ³ Debemos tener en cuenta que los cementerios no responden a procesos de formación similares a los de sitios de deposición sedimentaria, donde es completamente aplicable el principio de superposición. El que un tipo de tumbas se encuentre más profundo que otro no implica que existan diferencias temporales entre ellos.
- ⁴ La inexistencia de una forma 1 es sólo producto de ajustes de última hora en este escrito, y no debe ser interpretada como un recurso analítico.
- ⁵ Esto no es aplicable a las formas 2 y 3, en las cuales no es posible establecer claramente el límite de la base.
- ⁶ Al considerar los promedios modales para las formas fue necesario eliminar la forma 4, ya que ésta presentaba promedios bimodales en varios rasgos, lo que no la hace comparable con el resto.
- ⁷ Teóricamente, considerando los cinco elementos, con sus diferentes combinaciones de colores y formas de realización, el número de combinaciones posibles supera holgadamente el millón.
- ⁸ De los 60 tipos de diseños presentados por Cornely (1962: anexo 1), 35 no se encuentran en las piezas estudiadas por nosotros.
- ⁹ Efectivamente, es el patrón reticulado el que presenta el porcentaje mayor de diseño diferente, pero, por el hecho de ser ésta una muestra tan pequeña (sólo tres piezas), no la hemos integrado en el análisis.
- ¹⁰ Hemos llamado "cola" a este rasgo, ya que, como veremos al final del artículo, estas piezas presentan una serie de rasgos que, al menos formalmente, nos hacen definir las como zoomorfos.
- ¹¹ Cabe señalar que agregando en el análisis los rasgos no considerados, aumenta el número de combinaciones posibles, disminuyendo así la probabilidad de encontrar piezas similares. De hecho, las dos piezas localizadas por el procedimiento especificado en el texto, pertenecen a grupos de formas de cuerpo diferentes.

REFERENCIAS

- AMPUERO, G.
1972 "Nuevos resultados de la arqueología del Norte Chico". *Actas VI Congreso Nacional de Arqueología*, pp. 310-337, Santiago.
1977/78 "Notas para el estudio de la cultura Diaguita Chilena". *Boletín Museo Arqueológico de La Serena* 16: 111-124, Santiago.
- 1978 *Cultura Diaguita*. Serie Patrimonio Cultural, Colección Culturas Aborígenes, Santiago.
- MS "La Cultura Diaguita Chilena". *Culturas de Chile. Desde la Prehistoria hasta la Conquista*, Ed. Andrés Bello (1988), Santiago (en prensa).
- BISKUPOVIC, M.
1982 "Excavaciones arqueológicas en la parcela N° 21 de Peñuelas". *Actas del IX Congreso Nacional de Arqueología*, pp. 239-247, La Serena.
- CORNELY, F. L.
1956 *Cultura Diaguita Chilena y Cultura de El Molle*, Ed. del Pacífico S.A., Santiago.
1962 *El Arte Decorativo Preincaico de los Indios de Coquimbo y Atacama (Diaguitas Chilenos)*. I. Municipalidad de La Serena, La Serena.
- DIRECCIÓN GENERAL DE ARCHIVOS, MUSEOS Y BIBLIOTECAS (Ed.).
1969 *Actas del V Congreso Nacional de Arqueología*, La Serena.
- LATCHAM, R. E.
1932 "Alfarería Diaguita Arcaica". *Revista Chilena de Historia Natural*, XXXVI: 137-138, Santiago.
1937 "Arqueología de los Indios Diaguitas". *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural*, XVI: 17-35, Santiago.
- MONTANÉ, J. C.
1960 "Arqueología Diaguita en conchales de la costa. Punta Teatinos". *Boletín* 11: 68-75, Museo y Sociedad Arqueológica de La Serena, La Serena.
1962 "Figurillas de arcilla chilenas, su ubicación y correlaciones culturales". *Anales de Arqueología y Etnología*, XVI: 103-133, Mendoza.
1971 "En torno a la cronología del Norte Chico". *Actas del V Congreso Nacional de Arqueología*, pp. 167-183, La Serena.
- MUSEO ARQUEOLÓGICO DE LA SERENA.
1978 *Boletín del Museo Arqueológico de La Serena*, 16, La Serena.
1979/81 *Boletín del Museo Arqueológico de La Serena*, 17, La Serena.
- NIEMEYER, H.
1969/70 "El Yacimiento Arqueológico de Huana". *Boletín de Prehistoria de Chile*. 2-3, Departamento de Historia, Universidad de Chile, Santiago.
- SOCIEDAD CHILENA DE ARQUEOLOGÍA (Ed.).
1972/73 *Actas del VI Congreso de Arqueología Chilena*, *Boletín de Prehistoria*, número especial, U. de Chile, Santiago.
1977 *Actas del VII Congreso de Arqueología de Chile*, Ed. Kultrún, 2 vols., Santiago.
1979 *Actas del VIII Congreso de Arqueología Chilena*, Ed. Kultrún, Santiago.

SOCIEDAD CHILENA DE ARQUEOLOGÍA Y MUSEO ARQUEOLÓGICO DE LA SERENA (Eds.).

- 1982 *Actas del IX Congreso Nacional de Arqueología*, Boletín N° 18, Museo Arqueológico de La Serena, La Serena.

SUÁREZ, L.; L. CORNEJO, A. ROMÁN Y A. DEZA.

- Ms "Primeros fechados absolutos para la cultura Diaguita". Ponencia presentada al XI Congreso Nacional de Arqueología Chilena, octubre de 1988, Santiago.

WASHBURN, D. K.

- 1977 *A Symmetry Analysis of Upper Gila Area Ceramic Design*. Papers of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, vol. 68, Cambridge, Mass.

- 1983 "Symmetry analysis of ceramic design: two tests of the method on Neolithic materials from Greece and the Aegean". *Structure and Cognition in Art*, D. K. Washburn (Ed.), pp. 138-164, *New Directions in Archaeology*, Cambridge University Press, Inglaterra.

LOS SIMBOLOS ENVOLVENTES: UNA ETNOESTETICA DE LAS MANTAS MAPUCHES

Pedro Mege R.

El *makuñ*, la manta, es una prenda exclusiva y elaborada que cubre al hombre con especiales tejidos y símbolos, para expresar materialmente el *ser* de sus portadores. El *makuñ* nos introduce obligadamente en el problema de la particularidad de las identidades de sus creadoras y sus portadores. Es la prenda más exquisita del hombre, lo "adorna" y al "adorarlo" *explicita su ser*. El *valor* de un *makuñ* es la representación del valor de su propietario. Todo "adorno" constituye "una síntesis del haber y del ser del sujeto. Gracias a él, la mera posesión se convierte en una intensa manifestación sensible del hombre" (Simmel 1939: 359). Las mantas concretan en sus representaciones la identidad precisa de todo hombre mapuche; son un verdadero ropaje del ser. No de un ser limitado a una interioridad del yo, sino de un ser culturizado, "domesticado", ya que el "adorno determina aquella ampliación del yo, traza en derredor de nosotros aquella esfera más extensa, que llenamos con nuestra personalidad" (Simmel 1939: 363).

El poncho, aparte de ser un "adorno", es un *adorno elegante*; no sólo involucra al sujeto que identifica, sino que se constituye como un objeto de "valor" compartido. Al ser la elegancia "algo para los otros, es un concepto social que toma su valor del acatamiento general" (Simmel 1939: 360). Las mantas se constituyen en objetos de representación cruciales para la comprensión de los símbolos de la *política* mapuche. Encarnan los valores asociados al poder que "ánima" a la sociedad. Siempre los

makuñ nos hablarán de privilegios y de jerarquías, son de por sí *elegantes*; su *elegancia* se acata, pero lo importante de esto es, como nos advierte George Simmel, que se imponen en su acatamiento como *valor*.

Cuando una tejedora *evalúa* una manta, nos señala con satisfacción el brillo de su lana, que transforma instantáneamente a una pieza "elegante" en un "adorno". El negro, color básico de toda manta (color privilegiado), debe brillar; alcanzar casi el azul, ser azulado, *kalfünkei*, *resplandor*. No olvidemos que

el adorno emplea un medio material para conseguir su finalidad social; este medio consiste en ese "resplandor" del adorno, por virtud del cual su portador se convierte en el centro de un círculo de irradiación que incluye a todo el que se encuentra próximo, a todo ojo que mire... (Simmel 1939: 361).

Descubrimos en el "resplandor" de los *makuñ*, en su "irradiación", su sentido nuclear: "el ser para los demás, la dedicación a los demás, que amplía la importancia del sujeto, y así cargada torna a éste" (Simmel 1939: 361, 362).

La vastedad del universo de expresión de los *makuñ* nos ha obligado a recortarlo drásticamente por las restricciones que involucra un texto de estas características. Esta segmentación no ha sido —esperamos— gratuita. Hemos demarcado y restringido el dominio sémico a partir de nuestra experiencia etnográfica,¹ seleccionando sólo los "símbolos claves" (Ortner 1973) que articulan y dan el sentido general a las expresiones de los ponchos.² El análisis a que hemos sometido a los "símbolos claves"

elementales, o si se prefiere una etiquetación menos formalista, a los "términos claves" (Tyler 1987: 93) de las mantas, es la base de posteriores lecturas más elaboradas que hemos tenido que postergar por razones de espacio. De todas formas, creemos que para estas circunstancias, es una fórmula *soportable* para atacar inicialmente un *corpus* de información que requerirá una posterior lectura exhaustiva. Entregaremos sólo una de las posibles lecturas a que pueden ser sometidos estos "símbolos claves", dejando de lado los símbolos "complementarios". Sabemos, con fundamento, que cada símbolo contiene múltiples sentidos, sometidos a una coherencia sémica muy débil y difusa, provocando a veces hermenéuticas "armoniosamente" contradictorias.

La etnología de los *makuñ* es la prolongación obligada y necesaria de nuestro anterior esfuerzo de interpretación textil (Mege 1987). No son dos artículos independientes, ni siquiera complementarios; son uno solo. Esperamos que la razón de la unidad de ambos artículos se evidencie en la exposición, por la propia organicidad de la estética textil mapuche contenida de igual forma, en fajas y mantas. Los procesos representacionales involucrados en las fajas *rematan* en los del poncho. Las mantas no pueden ser "leídas" sin haber asimilado previamente el abecedario de los *trariwe*. En vista de lo cual, nos veremos obligados a continuas referencias a la parte del texto que precedió a ésta, tratando de reducir las al máximo, en el supuesto de su previa lectura y asimilación.

LA JERARQUIA DE LAS MANTAS

Finally, it is clear that none of these techniques automatically reveals the relevant dimensions. [...] In essence, the dimensions are a function of the fertility of the analyst's imagination (Tyler 1978: 300).

Cada manta es un objeto de pensamiento, y a partir de ellas las tejedoras han generado una red de significados asociados a los componentes semánticos jerarquizados que conforman el dominio o espectro semántico del *makuñ*. Dentro de este dominio de significaciones, cada manta es un "ítem léxico"; por lo tanto, la determinación semántica del espectro requiere de la explicitación de los significados

de cada uno de ellos (Katz y Fodor 1963: 493).

Inicialmente fundaremos un sistema de clasificación taxonómica (Casson 1981: 75-77; Tyler 1969: 7), agrupando jerárquicamente a los lexemas y articulándolos por medio de un proceso de inclusión supraordinal o hiponímica. Esta taxonomía inicial nos permitirá estructurar un posterior paradigma con los lexemas ya articulados por significación en "segregados" y en "set-contraste" (Frake 1969: 31-33). La taxonomía nos permitirá dar un "orden" a los *sememas-makuñ* (Greimas 1976: 66-68), para luego generar un paradigma de las mantas, asignándoles en él un *primer nivel de significación contextual*.

Hay que recordar, por lo demás, que las taxonomías y los paradigmas no son sólo

different logical representations especially with respect to memory. The tree diagram is consistent with the notion that remembering is a kind of exhaustive step-by-step network search, while the paradigm [e.g. diagrama: tabla de doble entrada] implies more of a simultaneous and holistic apprehension, or at least an heuristic that eliminates needless step (Tyler 1978: 193).

Por otro lado, en los órdenes taxonómicos no se produce un análisis de los rasgos semánticos, ya que la articulación de los segregados por inclusión "typically operates on words as wholes in relation to other words as wholes" (Tyler 1978: 193). En definitiva, toda taxonomía es sólo un "orden".

A diferencia de la taxonomía, en el paradigma, la determinación del contenido del lexema se logra a partir de una intersección de significaciones múltiples. Además, éste se define por una relación de significados asociados por mnemotécnica, "la conexión asociativa una términos *in absentia* en una serie mnemónica virtual" (De Saussure 1974: 208). Por último,

the relatively higher productivity of paradigmatic features versus those of key or trees is on the order of multiplication versus addition, and that is not accidental, for a paradigm, like multiplication, utilizes logical intersection (Tyler 1978: 272).

Es así como el establecimiento del paradigma nos permitirá establecer un primer nivel de significación *formal* al universo del *makuñ*.

En resumen, la taxonomía junto con el paradigma proporcionarán nuestro primer piso de significaciones, producto de sus respectivos análisis formales (Tyler 1969: 13); donde sólo hemos podido

CUADRO 1

ETNOCLASIFICACION TAXONOMICA

1. Tipología lexémica:

a) TAXON SUPERORDINADA = *makuñ*

b) TAXA SUBORDINADAS

- b.1. TAXA DE ESPECIE = lexemas primarios complejos improductivos: *kachü-makuñ*, *sobre-makuñ*.
= lexemas primarios complejos productivos: *trarikan-makuñ*, *neker-makuñ*.
- b.2. TAXA GENÉRICA = lexemas secundarios productivos en set-contraste (*kulatrarin-makuñ*).
= lexemas secundarios improductivos en set-contraste: (*ñiminneker-makuñ*, *wirikanneker-makuñ*, *wirikanñiminneker-makuñ*); *sañitrarin-makuñ*.
- b.3. TAXA ESPECÍFICA = lexemas secundarios improductivos (terminales) en set-contraste: (*ñiminkulatrarin-makuñ*, *wirikankulatrarin-makuñ*, *wirikanñiminkulatrarin-makuñ*).

2. Marcas semánticas: dimensión de contraste múltiple.

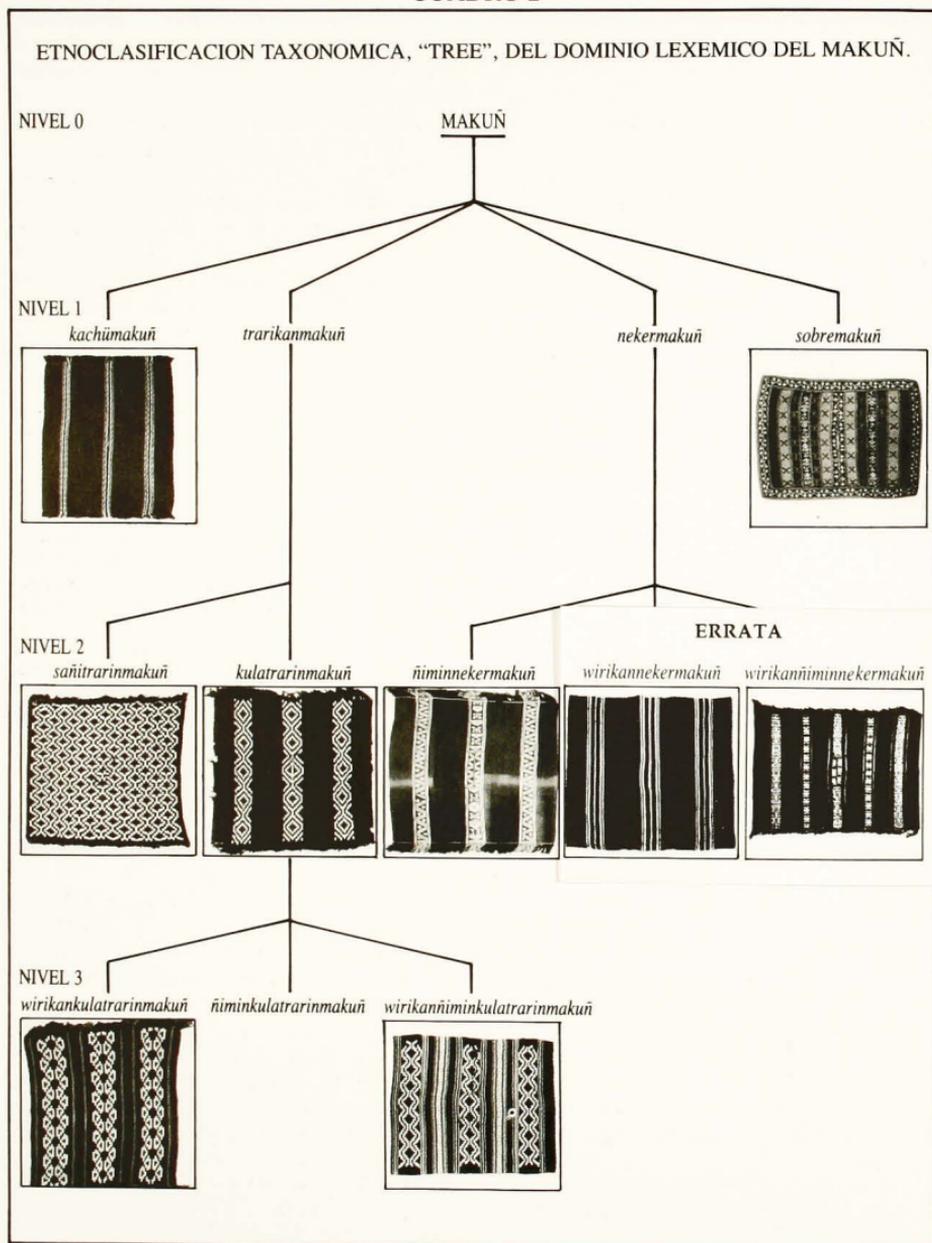
Nivel 0 = MAKUÑ: *makuñ*-manta = toda manta.Nivel 1 = KACHUMAKUÑ: *kachü*-gris = manta gris.= SOBREMAKUÑ: *sobre*-sobre = sobre manta.= TRARIKANMAKUÑ: *trarikan* teñido por técnica de amarra = manta teñida por técnica de amarra.= NEKERMAKUÑ: *neker* decorado por tejido = manta decorada por tejido.Nivel 2 = KULATRARINMAKUÑ: *kula* tres = manta con tres franjas teñidas por técnica de amarra.= SAÑITRARINMAKUÑ: *sañi* "entera" [en su totalidad] = manta teñida en su totalidad por técnica de amarra.= ÑIMINNEKERMAKUÑ: *ñimin ñimin* [mecánica de estructuración del significante] = manta decorada por tejido en clave *ñimin*.= WIRIKANNEKERMAKUÑ: *wirikan* franjas de líneas en colores [prisma de colores] = manta decorada por tejido con franjas de líneas en colores.= WIRIKANÑIMINNEKERMAKUÑ: = manta decorada por tejido con franjas de líneas en colores, y en clave *ñimin*.Nivel 3 = ÑIMINKULATRARINMAKUÑ: = manta decorada por tejido en clave *ñimin*, con tres franjas teñidas por técnica de amarra.

= WIRIKANKULATRARINMAKUÑ: = manta decorada por tejido con franjas de líneas en colores, y con tres franjas teñidas por técnica de amarra.

= WIRIKANÑIMINKULATRARINMAKUÑ: = manta decorada por tejido con franjas de líneas en colores, decorada por tejido en clave *ñimin*, y con tres franjas teñidas por técnica de amarra.

Tanto las *marcas semánticas* como los *diferenciadores* (Katz y Fodor 1963: 496) obedecen, en lo fundamental, a aserciones hechas por las tejedoras. Las escasas modificaciones que han sufrido éstas dentro de nuestro análisis, son de orden formal, en beneficio del criterio de sistematicidad.

CUADRO 2



establecer –por estrechez de espacio– las *relaciones internas* entre unidades del dominio de manera unidimensional.

Etnoclasificación paradigmática

El evento de construcción de los diferentes planos del significante instaura, por la complejidad de los procesos involucrados en su formación, un *primer nivel de significación*.

La configuración de cualquier icono del textil involucra un proceso técnico, manufactural, intrínsecamente. Es este proceso “técnico” de configuración del icono el que se carga con un sentido muy preciso. Es un significado que se hace *fundamental* para el establecimiento de la posterior totalidad del “discurso” textil. Es además –debería serlo– el ingrediente del *primer nivel de lectura* de las mantas al que las someten las tejedoras.

Este primer nivel de lectura-significación lo expondremos formalmente a través de un paradigma, que da sólo parcial y superficialmente cuenta del fenómeno. La complejidad de este primer nivel es tal, que nos resulta imposible agotarla en los restringidos marcos de nuestra presente exposición.

El primer “rasgo general” (Tyler 1978: 273) del paradigma se establecerá a partir de los atributos técnico-materiales (Mege 1987: 91-92) de la sustancia en la superficie global de la manta. La superficie global de la manta es, eventualmente, susceptible de ser diferenciada, *diversificada internamente*, en base a tres calidades de sustancias que pueden eventualmente componer todo *makuñ*.

- La *sustancia simple*: se compone por un tejido con una única urdimbre con su trama.
- La *sustancia doble*: se compone por un tejido con dos urdimbres y una trama.
- La *sustancia suplementaria*: se compone por un tejido de una alta densidad en su urdimbre, con una “trama suplementaria” o “trama brocada” (Burnham 1980: 15).

Estos tipos de sustancias no son de ninguna manera exclusivos; de hecho, las dos últimas (b y c) se acompañan siempre de la primera (a), y la tercera (c), siempre de la segunda (b). Su combinatoria dentro de la superficie de la manta instaura la dimensión inicial del “valor de la sustancia” (Mege 1987: 92).

El segundo “rasgo general” es el tipo de técnica en la construcción del icono. Este último puede ser creado a partir de técnicas de teñido, *trarikan*, o tejido, *neker*. Una manta puede contener ambas fórmulas a la vez.

La generación *neker* de los iconos es siempre en clave *nimin*. La definición de la noción de *nimin* a partir de una simple traducción lexicográfica de ésta a nuestra lengua, parece una ingenuidad. Es una noción de gran complejidad, polisémica y que no encuentra “equivalente” en nuestras categorías lingüísticas. Tradicionalmente, se ha definido al *nimin* como “el dibujo (en los tejidos bordados)” (De Augusta 1966: 166). Joseph lo entiende como el tejido con lana fina, de lujo, adornado con flores estilizadas o con enlaces de figuras geométricas (1931: 47). No nos dice más del significante, pero advierte la importancia del tipo de sustancia asociada a la expresión *nimin*.

Las tejedoras acostumbran alternar fajas de tejido simple y complicado [sustancia simple, sustancia doble]. La urdimbre resulta alternativamente simple y doble, simple en las fajas de tejido sencillo y doble en las de tejido complicado. Los lizos recogen sólo los hilos pares o los impares en las zonas simples, mientras en las complicadas recogen los pares hacia un *colohe* y los impares hacia el otro.

Al pasar el hilo de trama la tejedora enlaza regularmente los hilos pares e impares de la urdimbre simple, pero al llegar a la doble procede por selección de los hilos (*nimin*) [...]. Los dibujos de esta zona aparecen con formas idénticas y con colores diferentes por ambos lados del tejido (Joseph 1931: 47, 48).

El *nimin* se ejecutaría exclusivamente dentro de la *sustancia doble* de la manta. Esta además cumple una función *física*, estructural, al ser el soporte de la manta. Forma las “columnas” que sujetan el paño y sostienen los significados como vigas.

Aunque el factor *sustancial del nimir* es “fundamental”, no es el más importante, por ser sólo el cimiento de sus factores expresivos. En un sentido estricto, el *nimir* es una técnica especialmente sofisticada y “abstracta” –deberíamos decir hermética– de representación. La estructuración significativa sigue principios iconográficos terriblemente estrictos y sólidos. Es una manera de representación por corte, *split* (Boas 1955: 223-254), que no sólo corta a su referente, sino que corta también a sus significantes para posteriores arreglos sémicos en busca de sentidos inéditos; *nimir* es lo que Boas llamó un “método por corte” (1955: 224; ver capítulo “La creadora del significante”).³

Por su parte, el *trarikan* es una técnica de teñido especialmente creada para formar iconos por el juego de las lanas teñidas y sin teñir al ser tejidas. Se tiñe para producir (tejer) forma, no se tiñe para “pintar” una forma preestablecida. (Ver capítulo “Los colores”).

El paradigma nos arroja como resultado la síntesis de los contenidos involucrados en la formación de la sustancia y la configuración de los iconos por

teñido o tejido (cuadro 2). Donde hay más complejidad en la construcción de la sustancia, encontramos una mayor diversidad técnica en la generación de los iconos. Vemos aquí un claro esfuerzo por privilegiar la “memoria” textil de las maestras, por exaltar una forma exquisita de *acumulación* de privilegios congénitos y adquiridos. No se puede simbolizar de la manera más sutil (*sobremakuñ*, *wirikanñiminkulatrarikanmakuñ*, etc.) sin ser una virtuosa.

CUADRO 3

		A	B	C
		TEJIDO	TEÑIDO	TEJIDO-TEÑIDO
I	SIMPLE	kachü-makuñ	sañitrarin-makuñ kulatrarin-makuñ	
	COMPUESTA	ñiminneker-makuñ wirikanneker-makuñ wirikanñiminneker-makuñ		ñiminkulatrarin-makuñ wirikankulatrarin-makuñ wirikanñiminkulatrarin-makuñ
	SUPLEMENTARIA	sobre-makuñ		

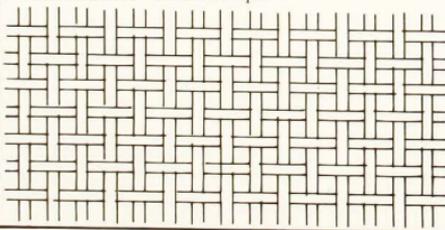
Clave: SIMPLE = una sola trama;

COMPUESTA = dos tipos de urdimbre;

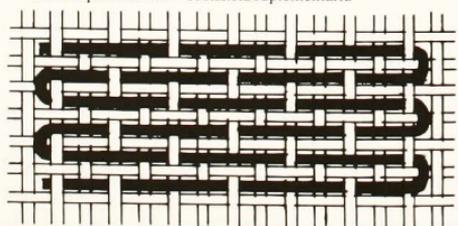
SUPLEMENTARIA = dos tipos de urdimbre, más una superpuesta (sustancia).

PARADIGMA (sustancia significante / forma significante) \longrightarrow *makuñ*.

Red de urdimbre = sustancia simple



Trama suplementaria = sustancia suplementaria



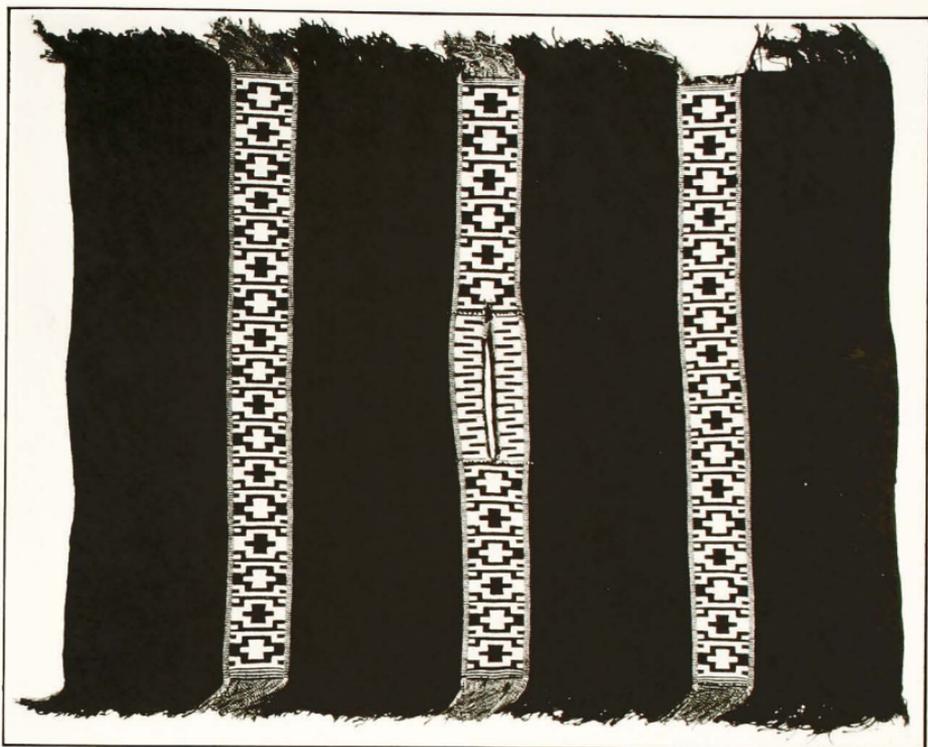


Figura 1. Niminnekermakúñ.

MAKUÑ: SU SEGMENTACION SEMIOTICA

La manta es dividida por las tejedoras con gran exactitud en diferentes *unidades* o áreas representacionales. Cada una de estas áreas conforma un "sistema" integrado de símbolos, ocupando diferentes *áreas* dentro del espacio total de la manta. Además, toda área es una unidad estructural, sometida a una específica mecánica de articulación formal y compuesta por una particularidad significativa. Estableceremos "inductivamente" tres unidades-áreas de representación: *franjas*, *campos* y *márgenes* (fig. 1).

Las *franjas* discontinúan el *campo*, pero no lo dividen. Todo el cuerpo del textil compone el *campo*, se lo supone continuo, no se fragmenta al ser traspasado por una *franja*. Puede el *campo*, even-

tualmente, poseer significantes diferentes en cada una de sus subunidades delimitadas por las *franjas*, pero no hay que suponer, por ello, que éstas disgregan su coherencia de significación. La tejedora desliza su mano abarcando la totalidad de la superficie de la manta, sin interrumpir el trayecto de ésta en los límites de las *franjas*; para ella el "todo" es el *campo*. Nos dice mientras recorre con la mano el poncho: "Todito, todito campo de *makúñ*". Las *franjas* no cortan el *campo*, están sobre él.

El campo: Constituye a partir de sus símbolos la base de significación de la manta; éstos son el dato inicial del sentido general del resto del discurso. Son, en cierto sentido, la "figura nuclear" (Greimas 1976: 68-75), a partir de la cual los "itinerarios semémicos" (Grupo de Entrevernes 1982: 113) de

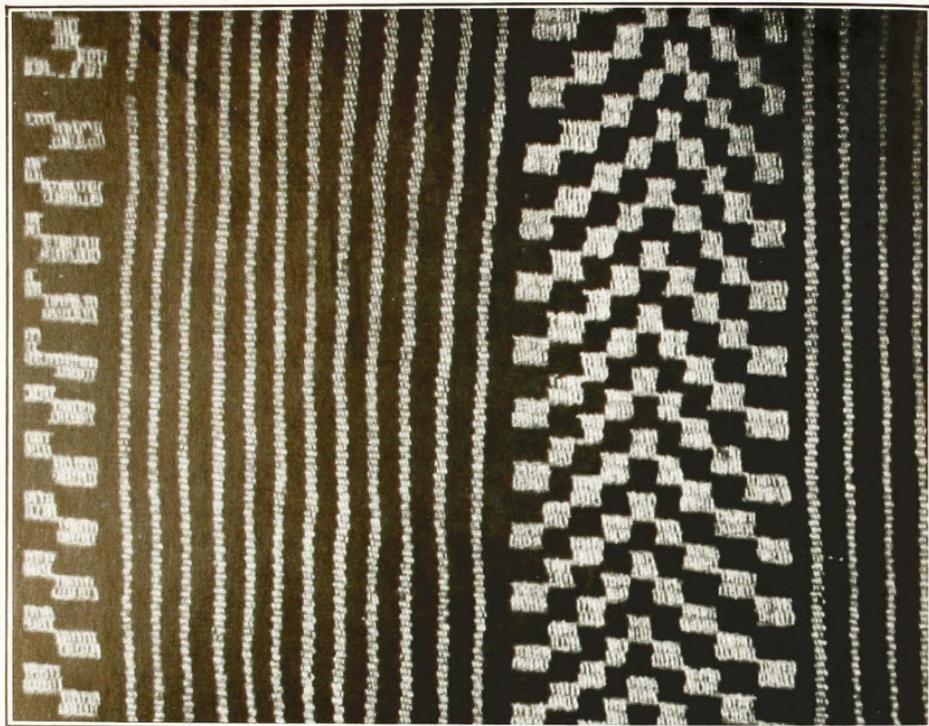


Figura 2. *Ñiminnekermakiñ*.

ésta se realizan en el contexto de las otras unidades sémicas.

La tejedora determina en el *campo* las relaciones de significación que se establecerán en su manta entre las diferentes unidades restantes. Si traza en el *campo* de su tejido delgadas líneas verticales sin color, nos habla —en el plano del significante— de *wirintue* (*wirin*: rayar; *tue*: tierra de la manta [*campo*]); que alude en el plano del significado (referente) a otro *wirintue*, a la *tierra surcada* por el arado. Pareciera que con el homónimo de *wirintue* el *campo* establece con especial énfasis la primacía de su significación, reforzándola con todos los otros símbolos asociados en sus respectivos contextos y unidades de significación (fig. 2). El *campo* integra una sola significación, la espacialidad. El en sí, como icono textil, significa un espacio restringido (*tue*) —la manta opera como un “plano” compuesto

de áreas yuxtapuestas y sobrepuestas—, y en este caso el *wirintue* se asocia a la “identidad topográfica” del portador de la manta: sujeto masculino cuyo espacio vital *son* campos cultivables. Además, si los símbolos de la manta son propiedades del sujeto que los porta, sus referentes también deberían serlo. Por esto, la tejedora al referirse al *wirintue* siempre alude directamente a *sujetos masculinos propietarios de tierras de labranza*. En otras palabras, el *tue* de la manta es el *mapu* (“espacio étnico”) de su portador (Faron 1964: 191-193). Los demás símbolos de las otras unidades de la manta no “deberían contradecir” la rotunda afirmación de identidad del *campo*.

Las franjas: Asumen un carácter homologable al de un sintagma, construyéndose verticalmente, claramente delimitadas, y se van llenando de lexemas

que logran su articulación definitiva por medio de la integración del significado particular de cada uno de ellos, en un sentido total. En otras palabras, cada lexema de la cadena agrega un significado específico, pero siempre dentro del límite semántico del dominio de significación del total de la manta. Aquí los símbolos no “hablan” de cualquier tema, son contruidos para una “palabra” restringida, su combinatoria⁴ siempre desemboca en un mensaje *prefijado*, sin importar –hasta donde sabemos– el número de reelaboraciones sintagmáticas.

Las *franjás*, *wirin*, es el área que logra un máximo de elaboración significativa. En ellas las mujeres vierten sus representaciones textiles más secretas, más herméticas y sutiles.⁵ En éstas queda registrado un testimonio femenino, cuya clave sémica sólo está en manos de ellas, y donde el hombre es siempre discípulo.

El margen: Genera significaciones a un nivel de la “sustancia del significante” (Mege 1987: 41-43). Nos revelan la “interioridad” del textil, su base material y ejecución técnica. En el *margen* se desmenuza el paño de la manta, se abre en su interioridad, se desperdiga en flecos, *chiñái*.

La lectura que hace la tejedora del *margen* es a dos niveles, una por el tacto y la otra visual. Con la primera, al tocar los flecos, la tejedora evalúa la sustancia material de los significantes (la calidad de la lana) y el espesor del hilado (calidad del textil). Este último, al ser “valorado” (Mege 1987: 92, 93), permite un rápido y preciso cálculo de lo tupido, denso, del textil. Densidad de la sustancia material que habilita la “verdadera” densidad: la del significante. Sin una buena lana no hay fineza en el hilado, y sin ésta, las posibilidades de densidad sígnica se estropean.

Esta propiedad del *margen* de exteriorizar el *interior* de la manta –sus procesos manufacturales ocultos y secretos– permite una muy especial explicación de la técnica del *trarikan*, confirmada necesariamente en el *margen*.

La técnica del *trarikan* –supervalor textil– permite conformar las líneas escalonadas en el *campo* de la manta por una ausencia de tinte negra-roja dentro de la figura, tiñendo el resto del poncho. En un universo del color, la forma se configura por la exclusión rotunda de éste. Los flecos, residuo de

urdimbre, permanecen vinculados al *trarikan* del *campo*, cubriéndose entero de negro-rojo al recibir también su baño de colorante. Pero si en la manta se construyen sus líneas escalonadas por un “falso *trarikan*”, donde, en vez de teñir, *se tejen* los escalonados en una urdimbre que combina el color blanco con el negro-rojo, los flecos *chillan* el blanco. Una gran tejedora no necesita, para no molestarse, acercarse mucho a una manta con “falso *trarikan*”. A la distancia descubre en sus flecos blancos la señal de que sus símbolos partieron mintiendo (fig. 1).

LA CREADORA DEL SIGNIFICANTE

La mujer domina los símbolos del tejido, los crea y manipula, produciéndolos femeninos. Son iconos de su propio sexo, representaciones de su específico dominio de significación y existencia. Los más elaborados los almacena en su cintura, firmemente, tejidos en su faja. Esta guarda la amplitud elemental posible del espectro icónico femenino.

A diferencia de la mujer, el hombre mapuche está imposibilitado para cargar sus propios símbolos textiles, no puede tejer. Su deficiencia técnica y simbolizadora en relación a su mujer, enfrenta a ésta a un problema que debe solucionar con absoluta eficiencia y total coherencia: el de la existencia de un hombre –que le “pertenece”– sin expresión propia para su ropaje. Que significa mucho, pero adolece de elementos propios y procesos significantes textiles para los contenidos de su masculinidad. Ella debe cubrir a su hombre (hijo, hermano, marido, yerno...) con los símbolos adecuados.

Los símbolos invertidos

La imaginación que crea todos los objetos (estéticos) es más libre y rica que la misma naturaleza; pues no solamente dispone de todas sus formas, sino que se muestra inagotable en las producciones que le son propias (Hegel 1946: 78).

El anterior análisis del significante en los *trariwe* (Mege 1987: 93-108) nos mostró una eficiente capacidad transformativa de su figuración. Pocos ingredientes estructurales continuamente reorganizados –por desdoblamientos, desarticulaciones, dis-

locaciones y desmembraciones sucesivas— generaron nuevos significantes que apresaron multitud de sentidos flotantes y dispersos.

La tejedora se obliga a no traicionar sus mecánicas de configuración icónica, en la búsqueda de significantes masculinos inéditos, dentro del universo de las mantas. Sus iconos con significantes femeninos no le sirven —no le pueden servir— para cargarlos con contenidos masculinos. Debe entonces—dentro de su principio figurativo— masculinizar sus símbolos en un esfuerzo de coherencia representacional. *Hay que cambiarles el sexo*. Entonces crea símbolos *invertidos*, con “apariencia femenina”, pero con un sentido masculino. Símbolos homosexuales, que aparentan gestualmente —por su ascendiente de significante femenino— masculinidad, siendo femeninos por emergencia y condición.

Significantes suaves y bruscos

Son las tejedoras las que nos hablan sobre lo que son sus hombres, con los símbolos que depositaron en la ropa que les tejieron. La manta en el dominio de la representación textil simboliza identidad sexual, y son ellas, las *pensadoras*, las que la determinan.

Las tejedoras nos explican sobre la suavidad de las mujeres y la aspereza de los hombres. Suavidad no es aquí debilidad dominada o histeria reprimida; aspereza no es fuerza dominadora, ni siquiera el martillazo de la afirmación edípica. La mujer es suave, no por su piel o lo redondo de sus formas corporales, o su caricia maternal, sino por su *manera* de expresarse, su forma particular de generar cualquier tipo de discurso. La mujer *habla* y construye iconos donde el *sentido* (estético) de su “configuración formal” es la suavidad; podríamos decir que su *sabor* es suave. Las expresiones del hombre, sus significantes, son precisamente lo contrario: bruscos. Esta concepción dualista suavidad-brusquedad pareciera pertenecer al dominio restringido de los “significados naturales expresivos” (Panofsky 1979: 13-15) de las mujeres tejedoras.

A partir de esta noción femenina de la forma del significante, el *temu* —árbol constitutivamente hembra (Mege 1987: 116-119)— es reconstituido morfológicamente, sometiéndolo de esta manera a un proceso de masculinización. Esta trasuntación se consigue por medio de técnicas del significante, por

el endurecimiento de las formas, a través de privilegiar los ángulos y aristas modelados en las figuras.

TEMU: Es un árbol femenino, símbolo de la humedad vivificante, que es trastocado en su intimidad representacional por medio de desarticulaciones y dislocaciones sucesivas, con el objetivo de ser transformado en un significante con “carácter” masculino. Su mutación formal opera en las ramas, el tronco y la raíz. Las ramas son desarticuladas en busca de ángulos agudos y el tronco dislocado —achatado— para aproximar los ángulos que rematan el tronco (fig. 3).

La raíz de *TEMU* es sometida básicamente a dos procesos de transformación interna —anunciando una mutación del icono que se hará total en su culminación— que introducen o configuran un doble escalonado que encierra una cruz.

El primero introduce en la raíz un morfema que perfila claramente la intención de simbolizar un doble escalonado; las cruces no han sido aún insertadas en la raíz, permaneciendo a la espera en ambos lados del *TEMU*, alineadas, justo a la altura para introducirse posteriormente bajo el doble escalonado (fig. 3 a).

El segundo reemplaza el proceso de cambio interno de la raíz por un desdoblamiento suplementario, creándose así el efecto de una cruz rodeada de escalonados (fig. 3 b).

KOLÜMAMELL: Es un icono-imagen del árbol *kolü-mamell* (arrayán, *Myrceugenella apiculata*) y se construye a partir de un proceso de profunda alteración del significante del *TEMU* femenino. En este arreglo de masculinización intervienen todas las técnicas de modificación de la figura que posee este sistema de transformación icónica. El *TEMU* original es desmembrado de su raíz, una rama y la copa; dislocadas sus ramas; desarticulada la simetría axial, y anexadas nuevas ramas con follaje (fig. 4). La agregación de nuevos morfemas permite restaurar el equilibrio de una estabilidad masacrada.

La máquina cercenadora de significante

Sabemos que el sistema de significantes del tejido mapuche es “cerrado”, no da la posibilidad de ingresar nuevas formas significantes, al menos se es-

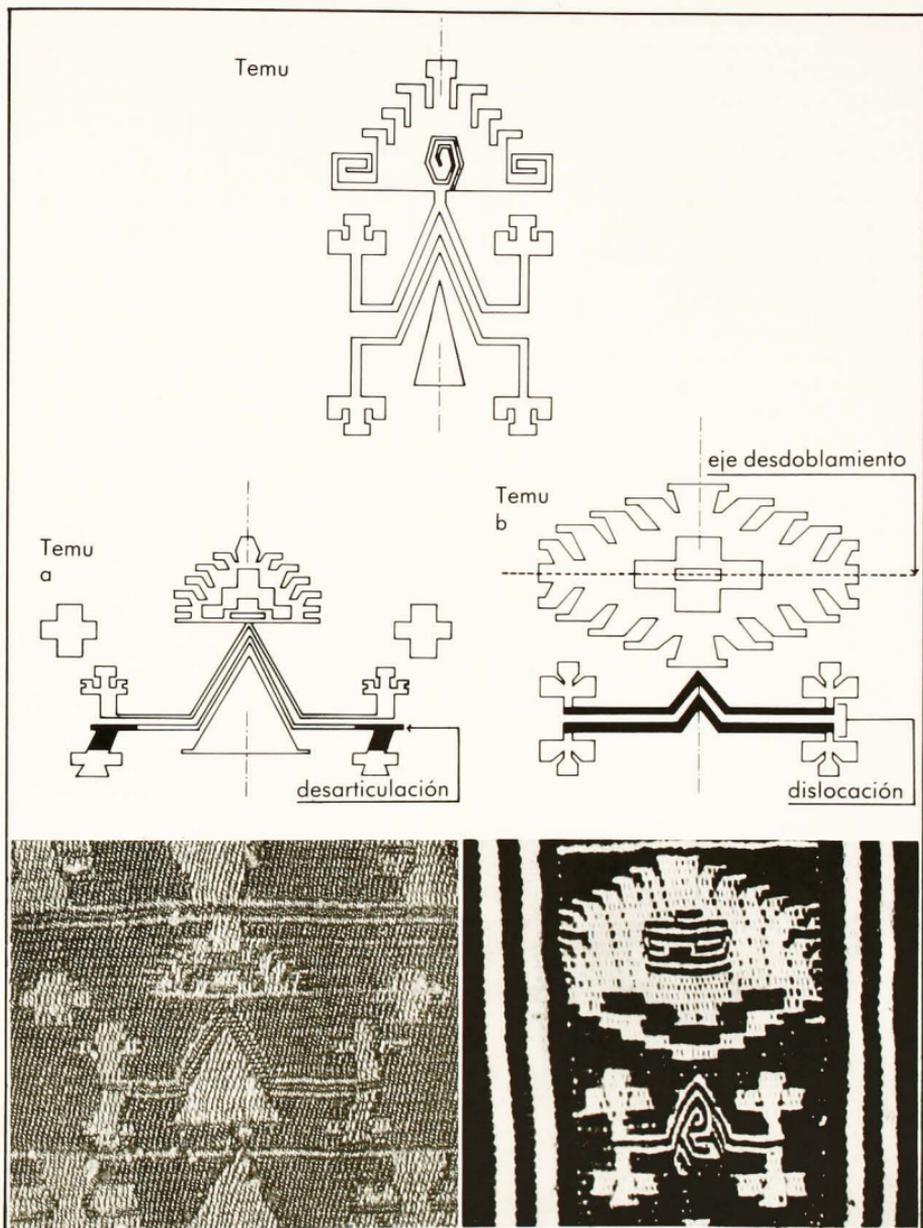


Figura 3. Proceso de desarticulación (temu 0 → temu 3 a); proceso de desdoblamiento y dislocación (temu 0 → temu 3 b).

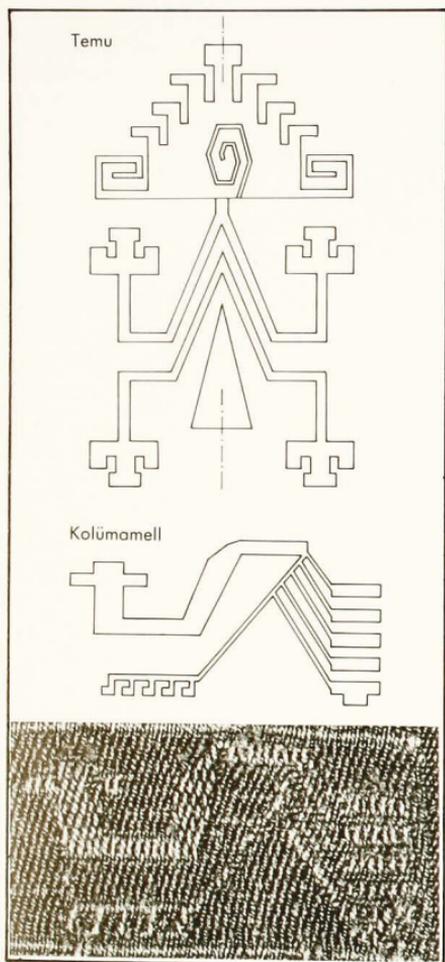


Figura 4. Procesos de desmembración, desarticulación y dislocación (*temu* → *kolümamell*).

fuerza por no hacerlo. Si llega a integrar un nuevo elemento, lo somete a una profunda coerción, integrándolo a sus normas formales. Lo que sí busca constantemente es ampliar la magnitud de sus significantes.

Cuando una tejedora se enfrenta al problema de asumir nuevos significantes y sólo posee un significante escaso, opta repetidas veces por cortar las

partes de sus viejos significantes adaptándolas a originales lexemas.

REWE-LONKO: El lexema LUKUTUEL —personaje ritual asexuado, representación de los participantes de la gran rogativa *nguillatún* (Mege 1987: 115-117)— es sometido a una profunda desmembración. Se le decapita. La cabeza decapitada está lista para ser sometida a un proceso drástico de transformación interna. Conjuntamente a este corte inicial, sufre un proceso de dislocación en la cara, siendo deformada de tal manera que asume la forma de una media cruz. Sobre esta última descansa el contorno escalonado de la cabeza (fig. 5 a).

Por último, es desdoblada por su eje horizontal, obteniéndose con esta operación el nuevo lexema definitivo: REWE-LONKO. Se tienen así las bases significantes para un nuevo contexto de significación, cuatro *rewe* enfrentados en pareja, conformados por el perfil escalonado de la cabeza de LUKUTUEL; y con una gran cruz central, *lonko*, producto de la transmutación de la cara de LUKUTUEL (fig. 5 b).

PRAPRAWÉ —el laberinto escalonado de la *machi* (Mege 1978: 104)— tiene su referente material en una *rewe*. Por “coincidencia” de significados, tanto el *praprawe* como el *rewe-lonko* son REWE; y como significante PRAPRAWÉ posee coincidentemente elementos formales fácilmente reelaborables como REWE (Mege 1987: 120). Ya que el contorno de *praprawe* es un escalonado que encierra al laberinto, la tejedora tiene solamente que disolver la estructura laberíntica interna de éste. Cortando el interior de *praprawe* en cruz, logra el significante deseado. El resultado definitivo, cuatro escalonados-REWE circundando a una cruz-LONKO (fig. 6).

Este es un proceso de alteración del significante tan limpio y obvio, que hay mantas que nos demuestran una solución de re-confección *nimin* por corte (fig. 6).

KAWELLU: Aparentemente construido por desmembración nos encontramos con el caballo, *kawellu*. Para ser más precisos: con una cabeza de caballo, construida por un desdoblamiento complementario vertical, que es acompañado por un poco frecuente desdoblamiento horizontal en el hocico. El icono en su conjunto es simétrico, pero el hocico, al poseer un eje de desdoblamiento propio e independiente no

está considerado un posible eje horizontal central que unifique la representación en su totalidad, se emancipa del morfema de los ojos y de la nariz. No es infrecuente encontrar tanto al morfema del hocico como al de la nariz-ojos cambiados a la categoría de lexemas, víctimas ambos de su equilibrio interno y de la práctica de tejedoras “bárbaras” (fig. 7).

El caballo no deriva —hasta donde sabemos— directamente, ni de manera exclusiva, de un lexema femenino. Descubrimos en él sólo algunos elementos cuyo origen se enlaza a significantes femeninos, como son los “triángulos” flanqueados por “líneas convergentes”. Aparte de su peculiaridad estructural, se lo somete a los mismos procesos de configuración *ñimin*, que operan en las demás representaciones de los ponchos.

KAWELLU parece ser producto de la introducción de un “nuevo” sentido dentro del universo simbólico de las mantas; además, no se le construye exclusivamente con un único lexema femenino, lo que también es “novedoso”.

Por otro lado, supuestamente, el referente de KAWELLU es un caballo entero, ya que las tejedoras nos hablan siempre de “*un caballo*”. El significado hace uso de un símbolo desmembrado por el cuello, su miembro más semantizado: la cabeza. Así, en apariencia, se ha creado el efecto de un corte con una pseudodesmembración, la ilusión que muestra una falsa decapitación de un cuerpo que icónicamente no se ha elaborado, instaurándose esta fantasía sin problemas en la rígida coherencia del *ñiminmakuñ*.

Significantes con geometría abierta

Siempre suponemos que las representaciones, sobre todo si son de *arte primitivo*, están “enmarcadas”. Creemos que donde termina la superficie en que se realizan —en este caso el borde de la manta, o el contorno de las cadenas de iconos— termina también la forma representada. Nos esforzamos especialmente en establecer dentro de toda área de figuración, y con un espíritu evidentemente carcelario, imágenes significantes *cerradas* (paralelogramos, triángulos, círculos, etc.). Se observa un *trarikanmakuñ* (ver fig. 1) e inmediatamente se le presupone ingenuamente el estar constituido por una sucesión lineal de “rombos escalonados”. ¿Puede ser la

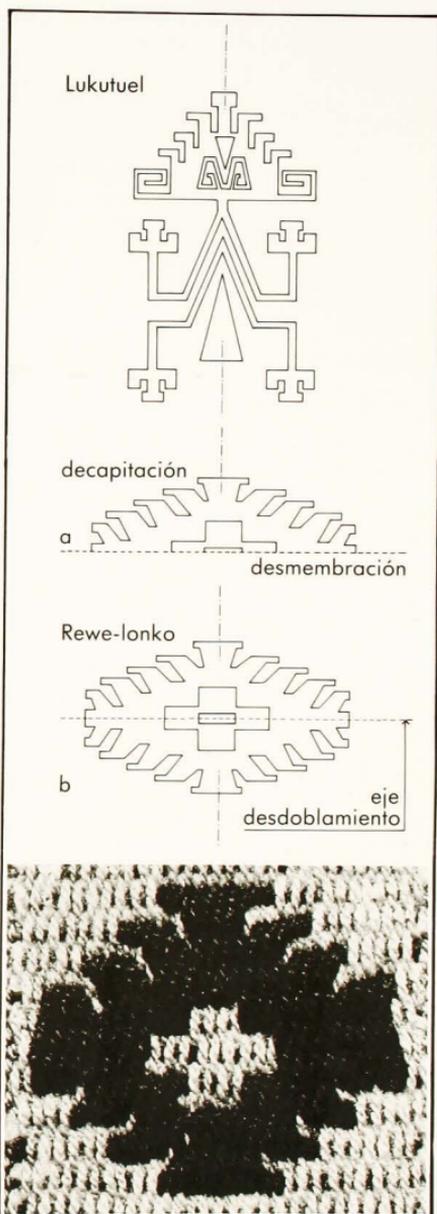


Figura 5. Proceso de desmembración-desdoblamiento suplementario (lukutuel → rewe-lonko).

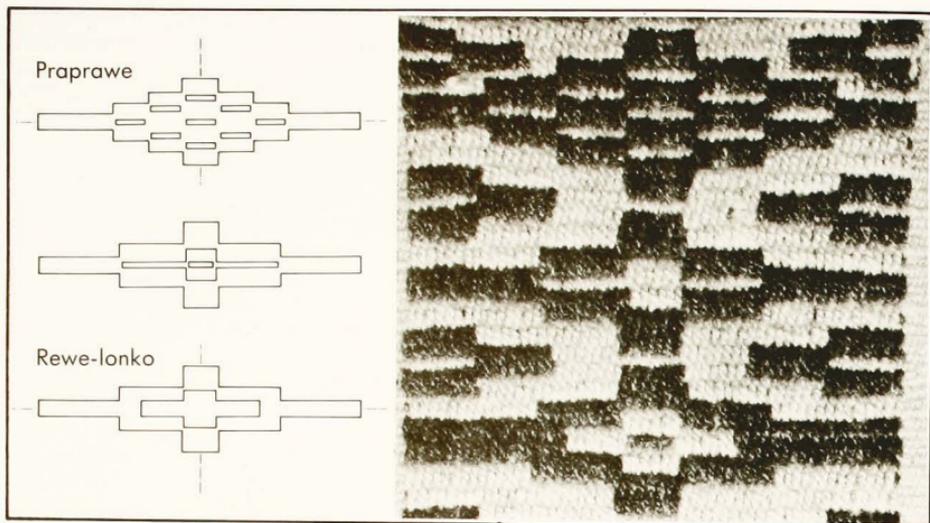


Figura 6. Proceso de desmembración (*praprawe* → *rewe-lonko*).

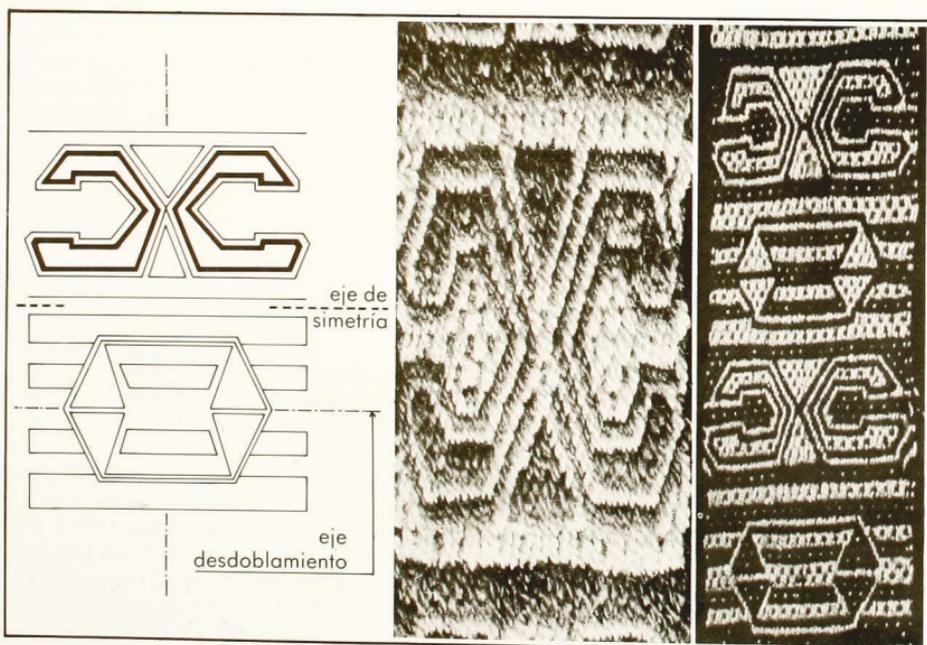


Figura 7. *Kawellu*.

espacialidad mapuche más ajena a esta concepción geométrica tan estrechamente euclidiana? Nos parece imposible que una tejedora pensara siquiera en cerrar la superficie representacional de la manta en uno o varios compartimientos, cargándola además con rombos. Si los iconos del *trarikan* aparecen trancos, es sencillamente porque la superficie de representación del *makuñ* (textil) no se ajusta a la geometría del diseño.

WIRIN: Lo que debemos ver en todo *trarikan* es una línea —no una recta— que se construye a partir de escalones (*praprawe*). Es un sendero escalonado, ondulante y sinuoso, sin solución de continuidad; es un *wirin*. Si leemos “correctamente” los iconos de la manta —la posición de la manta en el telar determinará los parámetros espaciales del icono: arriba/abajo; derecha/izquierda; reverso/anverso—, cada lexema atraviesa la manta de un extremo a otro.

Al construir la tejedora a *WIRIN* por medio de la técnica de amarra *trarikan*, anuda su tela siguiendo el curso de la urdimbre con una “línea ondulante” y escalonada, y cuando le pedimos que nos muestre el significante del lexema, recorre con su dedo la extensión total de la línea escalonada, de un extremo a otro de la manta. Jamás ninguna tejedora nos ha encerrado el significante en rombos o figuras semejantes. Es un ícono-diagrama de un espacio lineal y escalonado construido en base al perfil del desdoblamiento complementario de *praprawe*. La expresión de *WIRIN* toma del significante de *PRAPRAWE* su contorno escalonado, su envoltura. Lo abre en dos, para transformarlo en “infinito” gracias a ilimitadas repeticiones (fig. 8). Aquí la tejedora ha inaugurado un nuevo tipo de desmembramiento especialmente delicado. Consiste en cortar una figura de tal manera que se aprovecha sólo el perímetro de ésta. De *PRAPRAWE* se le ha dejado únicamente su “piel”, con la que se ha confeccionado a *WIRIN*.

Siguiendo esta misma técnica *ñimin* del desdoblamiento por desolladura, las tejedoras han creado otro *WIRIN* configurado a partir de la epidermis de *LUKUTUEL*. Inicialmente *LUKUTUEL* es decapitado y posteriormente desollado, aprovechándose de su piel sólo el “cuero cabelludo”. La operación de corte a que ha sido sometida la cabeza de *LUKUTUEL* es tan rotunda, que la tejedora —seguramente inspirada por su propia violencia— se ha visto obligada a representarlo como una canaladura escalonada

(fig. 9 a). Acto seguido, la desdobra por su parte superior gestando una forma suplementaria (fig. 9 b). Luego utiliza otro perfil de cabeza que, al contrario, desdobra por su parte inferior. Por último, ensambla ambos desdoblamientos para producir ópticamente el efecto de dos caminos escalonados (*WIRIN*) en oposición de simetría; la doble canaladura escalonada ayuda a percibir la intención del juego significativo (fig. 9 c).

En el textil aparecen los desdoblamientos articulados cortados, lográndose el evidente efecto de continuidad, a través de una *expresión truncada*, símbolo de una geometría sin “marco” (fig. 9 b).

Significantes cimarrones

Dentro del universo de las mantas existe un tipo muy especial de ellas, las *sobremakuñ*. La función-signo (Barthes 1978: 229) de la manta es cubrir de significantes de gran contenido al ropaje de la “necesidad”. El *sobremakuñ* cubre a este texto simbólico con nuevos contenidos, al ponerse *sobre* una vestidura ya completada por un *makuñ* —la prenda final—. ¿Tal vez por esta razón se cargan con formas figurativas que no obedecen, en un sentido estricto, a la maquinaria cercenadora de los significantes femeninos de las demás mantas *ñimin*? Parecieran ser expresiones fugitivas de las estrictas prácticas del *ñiminmakuñ*. Estas mantas tan especiales, por naturaleza signaléticas, nos sugieren el haberse transformado en un campo de innovación del significante, en las que descubrimos sólo en algunos lexemas su punto de fuga, evidenciado solapadamente por ciertas estructuras parciales de anteriores lexemas de otras mantas. En definitiva, el *sobremakuñ* tiene el mérito de generar significantes que le son propios, aunque estén *infectados* por su contexto signico.

Es así como el *sobremakuñ* cubierto de *aguilas-en-vuelo-rasante*, nos recuerda en ciertos detalles a partes de figuras del *trariwe*. Como las “líneas oblicuas convergentes”, *wisiwel*, que configuran el cuerpo del águila, o cierto tipo de desdoblamientos que muestran la presencia del *ñiminmakuñ* (fig. 10).

Hay lexemas que han escapado aún más a las exigencias de los patrones representacionales, fundando, por su estado, un nuevo *ñiminmakuñ*. Ya no es el *ñimin* del corte profundo y del reensamblaje con aristas, sino el del equilibrio de los trazos ondu-

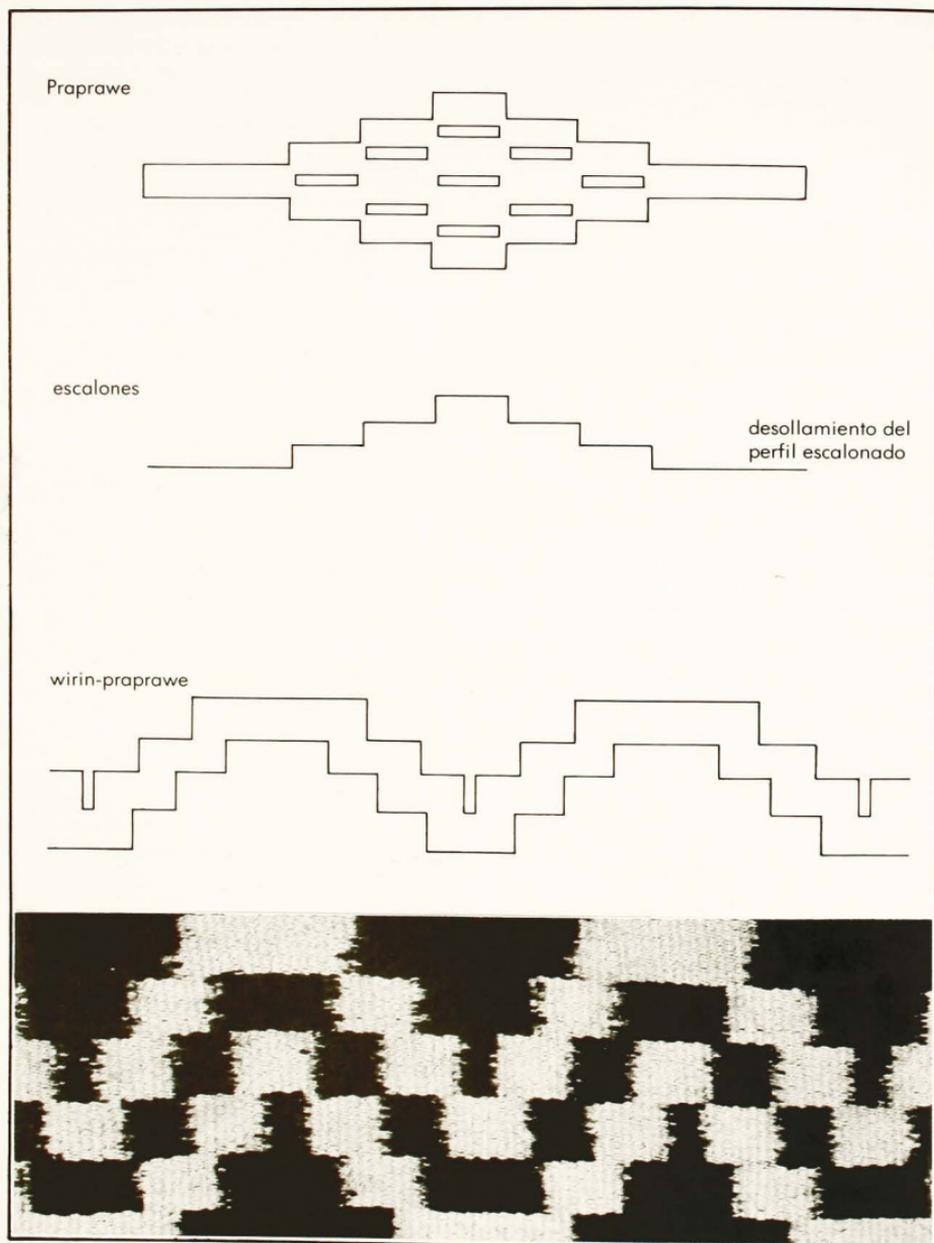


Figura 8. Proceso de desmembración por desollamiento (*praprawe* → *wirin*).

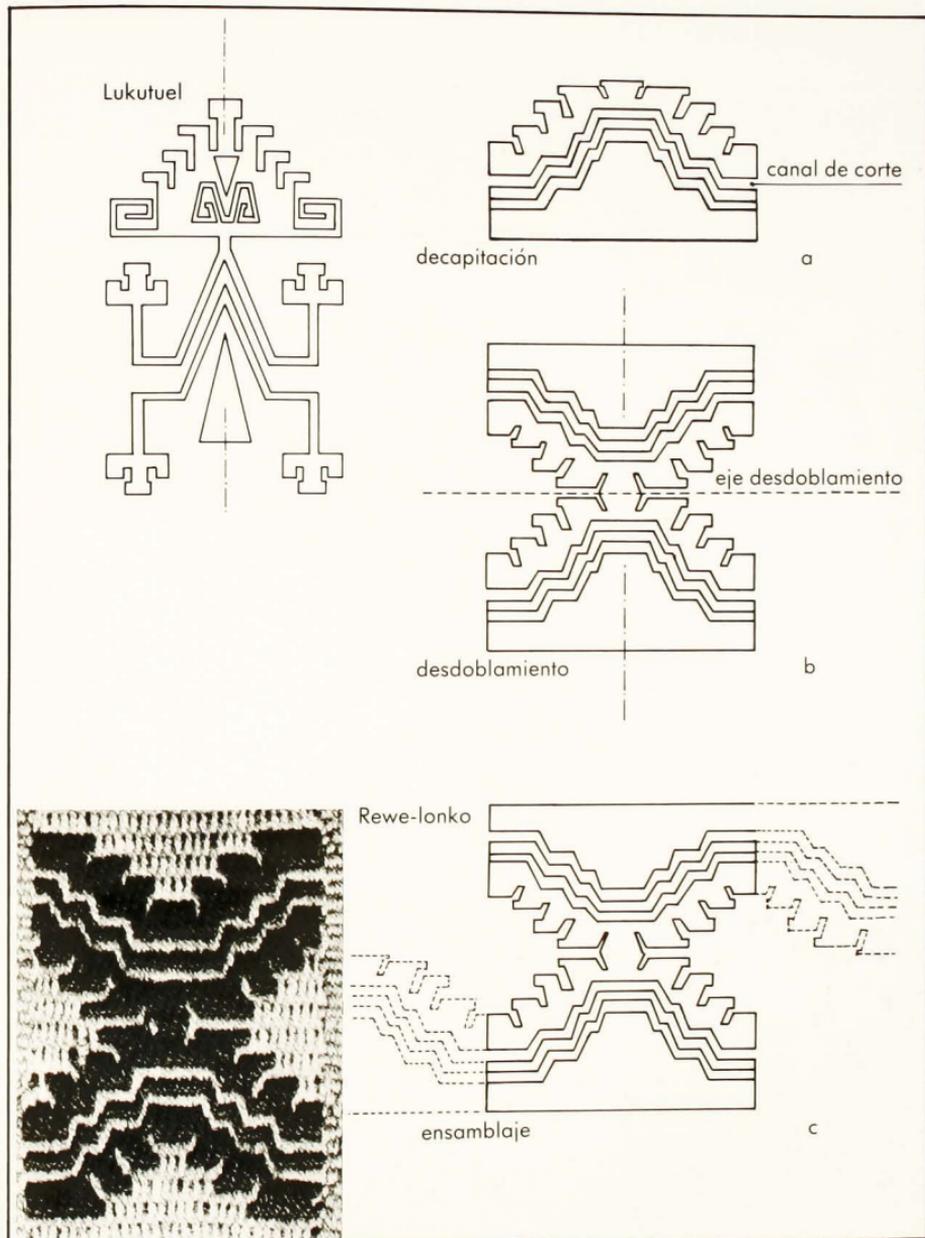


Figura 9. Proceso de desmembración por desollamiento, desdoblamiento suplementario y ensamblaje múltiple de desdoblamientos (*lukutuel* → *rewe-lonko*).

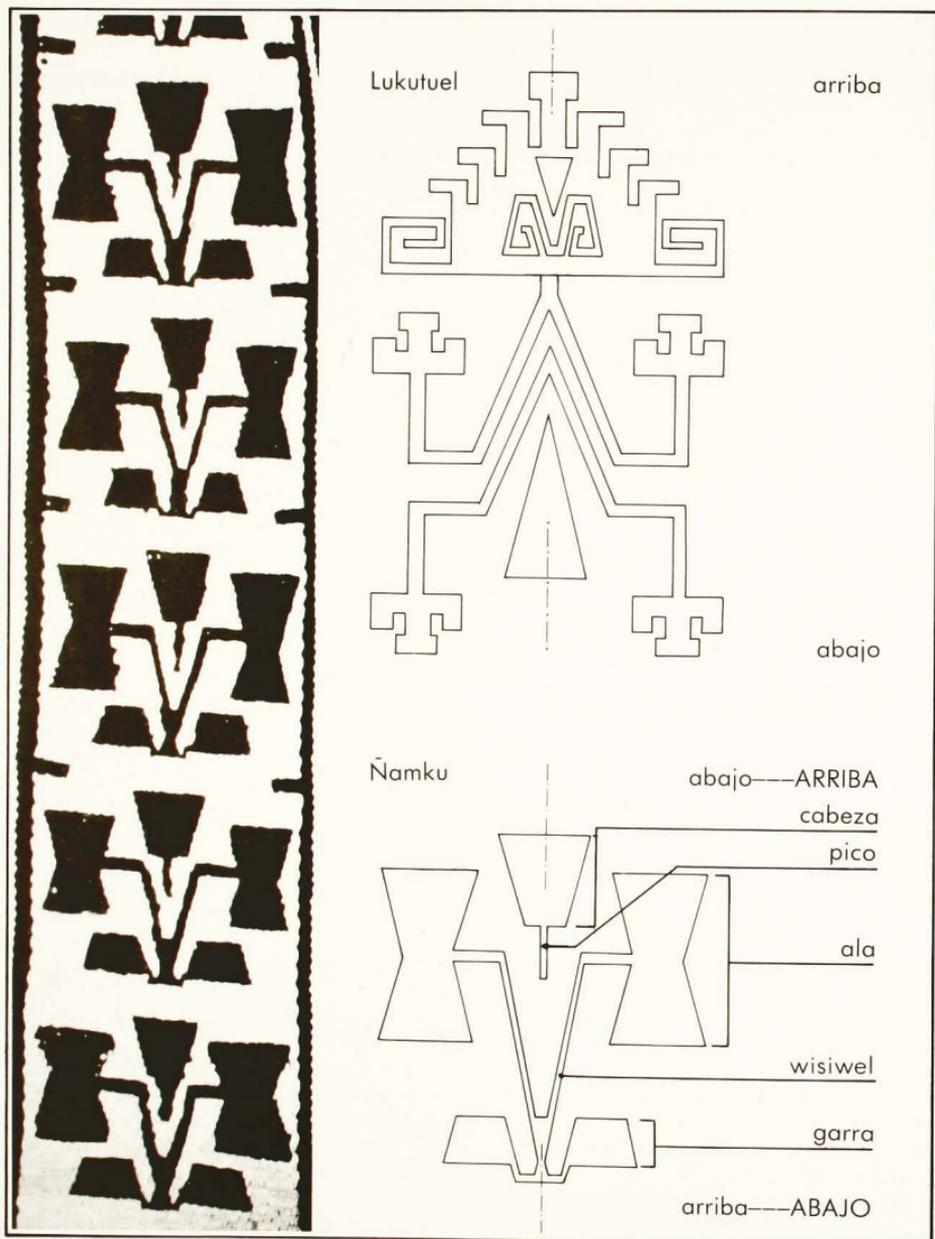


Figura 10. Proceso de trasmutación por inversión del significante, desmembración y dislocación (*lukutuel* → *ñamku*).

lantes. Es el caso de un *sobremakuñ* que contiene el lexema LIGTUI (Mege 1987: 104), representación de una planta asociada aquí a la alimentación. LIGTUI se construye, en parte fundamental (su tallo), con curvas, las que se equilibran con una compensación de los volúmenes, y no por desdoblamientos (fig. 11).

Para una estética mapuche los significantes del *sobremakuñ* se han afeminado; lo suave ha suplantado a lo brusco. La representación del águila, aunque prófuga del proceso significante femenino, es lo suficientemente masculina, ya que ésta se configura a partir de una estructura de rectas que se cortan en ángulos agudos, a diferencia del *ligtuí*, que es armonía de volúmenes y líneas sinuosas. A pesar de la femenina forma de este último, descubrimos en él algunos monemas del *ligtuí* con los ecos del “correcto” *nimin* (por ejemplo, en sus hojas de contornos fuertemente escalonados).

En la inmensa mayoría de los *sobremakuñ* que hemos estudiado, el *nimin* se nos ablanda. ¿No habrá aquí sufrido la tejedora la tentación de abrir su boca más de lo aconsejable, cautivada por su propia habilidad, obligando a los símbolos a *hablar de ella* desmedidamente, liberándolos del “*nimin*-masculino” que les correspondía?

LA DOMINADORA DEL SIGNIFICADO

Al manipular sus significantes femeninos, despedazándolos y deformándolos, las tejedoras tienen la evidente intención de introducirlos en un nuevo dominio de significación. Los significantes icónicos, víctimas dentro de los *makuñ* de este proceso de la expresión, se hacen aún más herméticos al alejarse de su referente, que ni siquiera en su original dominio sémico (*trariwe*) les fue muy cercano (Mege 1987: 115-120). El significado iconológico de las mantas es *puro* consenso de las especialistas más refinadas. Por otro lado, suben en abstracción, al ser los nuevos lexemas sólo pedazos o deformaciones de una anterior totalidad icónica –integrada y medianamente limpia de ambigüedades–, la que se desgrana en las mantas.

Por su proceso de emergencia, los significantes de las mantas acumulados por las tejedoras son “privados” (Leach 1958: 84-88), *sólo ellas los pueden armar*. Los sentidos “finos” (Geertz 1973: 3-30) de

esos iconos alcanzan aun un grado mayor de privatización, aunque estos sentidos sean de por sí públicos, al ser permanentemente exhibidos tanto para hombres como para mujeres. Al perder los iconos en la manta su carácter de diagramas, aluden a una “realidad” que no es la de los *trariwe*. Ya que la semántica de los *trariwe* involucra fundamentalmente una hermenéutica “meta-física”, donde los contenidos son míticos y mágicos, una hermenéutica de las mantas será en lo primordial “antropológica”, donde los contenidos serán sociopolíticos y del conocimiento ciudadano.

La vitalidad rígida

Temu, gran símbolo del *trariwe*, es en éste fertilidad y vida, asociado a las aguas tranquilas y densas (Mege 1987: 117, 118). *Temu* reelaborado y puesto en la manta en una postura de dureza, gracias a sus nuevos ángulos (fig. 3), sufre una sutil transmutación de sentido: se *seca* y, al secarse, se *endurece*. Se seca porque su entorno de pantano o ribera no importa en su contexto masculino, no puede importar. Para las mantas se toma la parte más dura del árbol como símbolo, *la madera de su tronco*; mientras más seca está, aumentan su dureza y rigidez. La tejedora nos explica este nuevo *temu* masculino, y, al hacerlo, descubrimos su único enlace de sentido con su original, el de seguir siendo en su atributo más sobresaliente, “vitalidad”. Es, eso sí, otra “vitalidad”, la de la “fuerza”, “robusto” y “dureza” (nos enumera la tejedora).

Por otro lado, es una “vitalidad” infértil, alejada de toda sustancia líquida asociada a la germinación. La fecundidad mapuche supone elementos totalmente, o en parte, blandos y húmedos; o, en su defecto, un contexto de humedad y blandura. Lógicamente, no encontramos, dentro del área de la *franja*, ningún símbolo con estos contenidos.

La *vitalidad* masculina (privilegiada, la del “hombre-cabeza”, “*lonko-wentru*”) es simbolizada por la perseverancia de la rigidez dura de *temu*, con un significante de la rigidez –con mayor número y más agudos ángulos– y con un significado de dureza.

Temu no significa lo estáticamente rígido y duro; es también, y sobre todo, “fuerza”. La diferencia última de las vitalidades masculina y femenina se

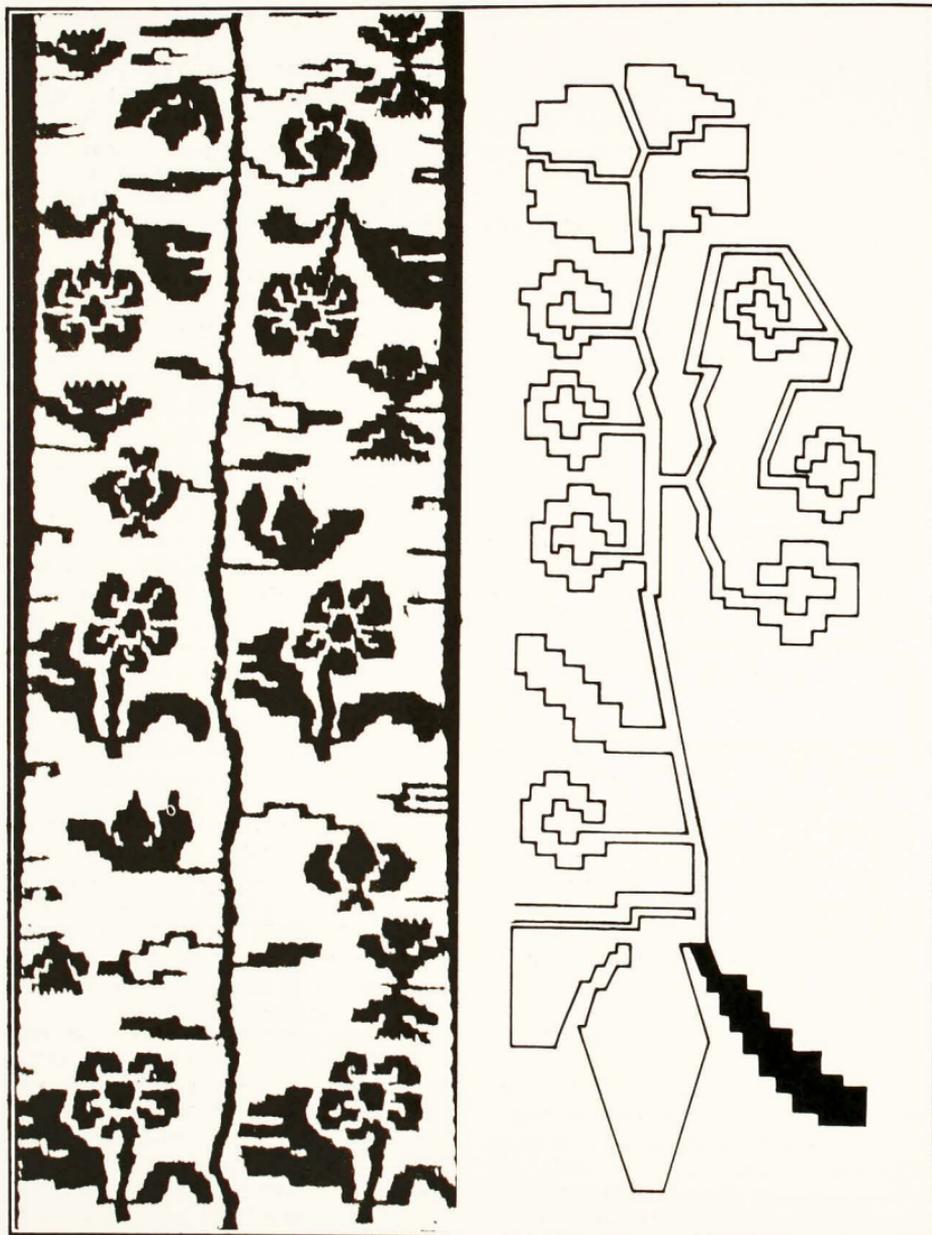


Figura 11. *Ligtui*, una forma suavizada con residuos de escalonados ásperos (perfiles de hojas, brotes y flores).

establecería a partir de sus respectivos ingredientes dinámicos. La “vitalidad” femenina se *movería* feundando; la masculina *mueve* trasladando, ésa es su “fuerza”.

La forma brusca

La tejedora nos explica tocando delicadamente con sus dedos un vellón: “Esto es suave”. Lo “suave” es a su vez plástico, y en sus elementos constitutivos prima la curva, como en cada hebra de lana. Lo opuesto a lo suave, lo *brusco*, es dominio de lo masculino. Esta concepción tiene su importante traducción en los iconos textiles. En éstos, los iconos femeninos son *continuidad* y los masculinos son *discontinuidad* de la representación. Los perfiles de los significantes textiles de la mujer “evitan” los ángulos, los encubren, dentro de lo posible. Cuando la tejedora tiene que configurar los símbolos de sus hombres, *quiebra* los contornos de los suyos propios, llenándolos de aristas.

Sentada, descansando, la tejedora explica con paciencia la diferencia simbólica entre un hombre y una mujer, representados en un textil, sin conseguirlo. Sorpresivamente, su cuerpo se llena de movimientos bruscos y entrecortados, flectando brazos y muñecas: “Los hombres son así”, nos da a entender mientras mueve enérgicamente brazos y cabeza. “La mujer es diferente”, nos aclara acto seguido, mientras estira curvando suavemente sus brazos.

La productora de símbolos *invierte* a sus significantes por medio de un proceso simple; no los reemplaza, sólo los astilla en su superficie, los descoyunta. Así, rodea a su primitivo icono de mujer con una *Geschalt* de rotura a la expresión y de ruptura al contenido (ver infra pp. 90-93).

“El hombre es *kolūmamell*, la mujer no”, nos asegura la tejedora. *Kolūmamell* es la forma de la masculinidad, es la imagen femenina ideologizada del hombre. El arrayán con sus ramas duras y en ángulos bruscos forma un follaje rígido, lo que produce en las mujeres mapuches el efecto visual de la masculinidad. De un hombre en movimiento, que se flecta con rudeza y fuerza; de una corporalidad tensa y cortante. Cuando se mira a *kolūmamell*, se debe ver siempre a un referente *en movimiento*, la kinesis de la masculinidad.

Cruz y peldaños para el líder

La expresión representacional de la CRUZ tiene por referente a un *che*, a un prójimo hombre o mujer. Una CRUZ rodeada por cuatro *rewe*, a un *lonko*, guía político y social, circundado por su comunidad. Señalando con el índice en el gesto preciso, la tejedora nos revela el significado de la CRUZ rodeada de *peldaños*: “Aquí [CRUZ] *wentru*, el *lonko*, estas [*peldaños*] personas de la tierra del cacique” (figs. 5 y 6).

La organización sociopolítica más estratégica dentro del sistema político-militar mapuche es la llamada *rewe*. Utiliza como emblema y significante al REWE, también este emblema y símbolo ritual convocatorio del gran culto de rogativa *nguillatún*. El *lonko* es la autoridad –para ser precisos, el *ülmen*, un *lonko* electo entre los “cabezas” de linaje– dentro del *rewe* (el cacique). El poder del cacique descansa sólo en sus especiales capacidades, es cercado por la comunidad, se debe a la comunidad –como lo ha demostrado Clastres (1978) para otros grupos– por la asimetría de su reciprocidad cotidiana y ritual con el grupo. El *lonko* se representa al centro, rodeado por la sociedad, encerrado por la sociedad, cautivo de sus escasos dones. Es una “cabeza” que está en el centro del “cuerpo social”, CRUZ recluida en *peldaños*; su privilegio como “cabeza” es estar en el centro, y no sobre. De ahí la perpetua tensión que encontramos en estas sociedades por la escasez permanente de comandantes, sociedades donde el poder los explota.

El *rewe* en las mantas pierde su sentido mágico y mítico (Mege 1987: 120), para transformarse en un emblema de una estructura de asociación político-militar. El universo de significaciones masculinas asigna a esta última un valor sagrado; de ahí la elección de un significante referido a una realidad constitutivamente sagrada, aunque sea *por definición* una realidad profana.⁶

El carácter “sagrado” de esta organización social está en estrecha relación a un factor de *ruptura de la vida cotidiana*. Para los mapuches toda congregación social, a mediana o a gran escala, quiebra la rutina de una aprensión grupal endémica. El hecho de coligarse con el otro es un acto “festivo”, asumiendo los rasgos de toda forma festiva, “acto de subversión y de destrucción” (Duvignaud 1979: 108), en este caso, de una identidad individualista, dura de reducir. La fiesta introduce una nueva “ópti-

ca cotidiana" (Barthes 1986: 62) trastrocando los símbolos y signos diarios: los hombres se cubren con trajes de fiestas, las "mantas caciques". "Toda ruptura un tanto amplia de lo cotidiano introduce a la fiesta" (Barthes 1986: 62), introduce a los *lonko*, rompiéndoles los márgenes de su microcosmos, en la fiesta en *communitas*.

Por último, descubrimos que no es gratuita la asignación de la denominación a la asociación *rewe*. Esta rescata sólo el sentido "exterior" del *rewe*-místico, por cierto el más débil, su *etiqueta* de fenómeno sagrado, sólo el envase de lo mágico-mítico.

Decapitación para los "cabezas"

Las desmembraciones en el *nimin* de las mantas siguen una regla: cortar lo antes posible las "cabezas" de los significantes femeninos. Todo icono-diagrama que represente un cuerpo con su respectiva cabeza dentro del universo del *trariwe*, es decapitado en su pasaje a las mantas. El *lonko* (líder) es la *lonko* (cabeza) rectora, que integra a los sentidos (ojos, oídos, boca, piel, nariz...); sospechamos que los "sentidos" para un mapuche no tienen por qué ser cinco); a la mente (tal vez el cerebro...); tememos que no sea así de simple, al menos no es un sistema cerrado mente-cerebro); y produce los signos del poder, da órdenes, habla (boca-lengua). Los mapuches han establecido al signo-símbolo *lonko*, cabeza, como el más apropiado para denotar lo que ellos entienden por un líder.

La jefatura del *lonko* se vincula directamente a un símbolo de gran complejidad y envergadura: el *kawellu*, el caballo. Un *lonko* sin caballo está "muerto"; está, además, condenado a algo peor, la vergüenza perpetua. La tejedora, siguiendo un patrón de coherencia simbólica, ha elegido, *lógicamente*, sólo la cabeza del caballo; la "cara del caballo", nos revelan. La cabeza del animal fue cortada en su base, para después desplegar su "cara" por medio de un desdoblamiento (fig. 7). Si el caballo tiene alguna voluntad, ésta debe radicar en su cabeza. Todo *lonko* gobierna a su caballo, subordina la cabeza de este último a la suya; determina al animal a su humanidad.

En las mantas se privilegian los símbolos de poder, el caballo aparece como el instrumento indis-

pensable para la realización de todo poder masculino. Las mujeres saben lo que implica un hombre a caballo, y de manera muy especial, lo que dice otra mujer al poner caballos en las mantas de sus hombres.

La huella de tiempo

— *Wirin* es la huella, diferente al *rúpū* (camino); para hacer un *rúpū* hay que cavar en la tierra —y la tejedora mueve rítmicamente sus dedos extendiéndolos y contrayéndolos, significando el acto de cavar—, para un *wirin* no. El *winka* hace *rúpū*, el mapuche no.

El *rúpū* atenta contra la topografía natural, la socava, la araña para abrirla. El *wirin* es un sendero que se amolda al relieve, lo sigue con paciencia, baja y sube, dobla y se hace recto. El primero es el camino de los *winka*, de todo sujeto externo a lo mapuche —especialmente chilenos—; ⁷ el que a priori establece su principio de trazado lineal. Es ésta una forma de hacer caminos que no se compadece del entorno; la tejedora nos habla de él con cierta ironía que trasluce su esencia condenable, pareciera no ser la forma esencial de hacer las cosas.

El segundo es el sendero que se hace *sobre* la tierra, a fuerza de pisar; jamás desgarrar o golpea la superficie, sólo se adhiere al suelo.

El camino escalonado de la manta es un *wirin* (fig. 8); se construye a partir de peldaños, *praprawe*, que se suceden sin ser sometidos a una geometría rígida, como su significante lo señala en el tejido, sino dentro de la geometría implícita de la noción de *wirin*. Esta es una "huella" formada por peldaños que sigue un terreno irregular, serpentea.

Los peldaños forman "una escala, son los pasos que va dando" el dueño de la manta, nos afirma la tejedora. La "huella" es una metáfora, los peldaños son tiempo encerrado, etapas; son, en definitiva, unidades de tiempo bien delimitadas por los acontecimientos que marcan la vida de un hombre. La tejedora nos dice que "no cualquiera puede usar estos *makuñ*, en la manta lleva [el cacique] escrito su tiempo". Es éste un tiempo privilegiado por los triunfos, ya que los peldaños son índices icónicos de poliginia, donde a mayor número de peldaños, mayores triunfos sociales. El *praprawe* simboliza a las mujeres en alianza, las *representa*; el significado

preciso del icono sería el de un hombre poliginio. Sería una ingenuidad de interpretación creer que, a estos niveles de abstracción sónica, contando los peldaños se obtiene el número de las mujeres del *lonko*.

A este primer significado de *wirin* se agrega un segundo sentido, donde cada peldaño simboliza el "número" de asociaciones del linaje del cacique con otros. Asociaciones estas producto principalmente de sus alianzas. Descubrimos que todo significado de los *praprawe* de *wirin* están referidos en última instancia—basándonos en el estado actual de nuestra etnografía—a un *factor* de las alianzas del poseedor de la manta. Es un lexema polisémico, llenándolo este atributo de una gran energía sémica.

En el dominio femenino de los *trariwe*, el significado primitivo de *praprawe* eran los peldaños del *rewe*; los pasos que se dan dentro de un laberinto mágico construido con una espacialidad inimaginable para toda persona que no sea especialista, *machi* (Mege 1987: 104, 120). Donde el avanzar subiendo el *rewe* puede a uno bajarlo, quedando preso de un inframundo de horror; subirlo, a un supramundo de ultraluz; o desviarlo, encerrándolo en "círculos".⁸

Los *praprawe* de *wirin* son, a diferencia de los anteriores, de una *temporalidad* "métrica": siempre que se avanza en el espacio representacional (al plano del significante del icono) se avanza en el tiempo, en cuotas de tiempo triunfal. El espacio-tiempo de *wirin*, síntesis de un significante "espacial" y un significado "temporal", es para nosotros comprensible, al ser traducible a conceptos cartesianos. El espacio-tiempo del *rewe* se nos presenta inefable, al menos para nuestras actuales geometrías.

Sospechamos concepciones del tiempo americano de una complejidad aún no imaginada, que escapan rotundamente a la supuesta uniformidad cíclica del tiempo americano. Dogma de ciertos sociólogos de sofá, creencia inventada y mantenida, tal vez, en un pésimo homenaje póstumo al desaparecido Mircea Eliade.

El jardín de los "cabezas"

Las tejedoras introducen siempre en los *sobremakuñ* significantes afeminados, con un claro significado masculino. ¿Cómo puede un significante con

rasgos femeninos rodearse de significados masculinos? Sólo con iconos precisos de "fenómenos masculinos", donde el significante en sí, como representación figurativa, en su simple iconicidad, encierre en su configuración trazos de mujer. Hay un evidente sabor femenino que se cuela en el significado, gracias a un significante "impreciso". Es así como las mantas más complejas y delicadas guardan para el analista una evidente contradicción al hablarnos de contenidos masculinos con "gestos" femeninos.

Como hemos visto, los procesos esenciales del significante del *ñimin* en los *makuñ* (desdoblamiento, desarticulación, desmembración...), generan *intencionalmente* una perpetua ruptura de la elasticidad de las formas. Endureciendo sus elementos, provocando así un "discurso" de la masculinidad. Claro que aquí, en los *sobremakuñ*, los procesos carniceros del *ñimin* se han camuflado, se han maquillado.

Si miramos con detención la figura del águila, *ñamku*,⁹ descubrimos ingredientes formales elementales provenientes de LUKUTUEL. Como son: las "líneas convergentes" que forman el cuerpo, *wisiwel* (Mege 1987: 104-106), el corazón que se ha transformado en cabeza con pico, la decapitación y la inversión de la figura (fig. 12). Descubrir la evidencia del origen significante de *ñamku* requiere de un ojo extraordinariamente entrenado, diríamos femenino, al haber sido doblemente alterado en una masculinidad suavizada. El águila es un símbolo de la vitalidad aérea, "es un águila que vuela por encima, así, ligero", nos lo indica la tejedora sobrevolando, con un movimiento vigoroso, su cabeza con el brazo extendido y la mano rígidamente flectada. Es evidente, para un revelador de imágenes delicadas como lo es Gastón Bachelard, que "esencialmente toda imagen aérea tiene un *porvenir*, un vector de vuelo" (1982: 33). La trayectoria definida por la mano de la mujer, en su plasticidad representacional, nos entrega este primer sentido "aéreo-vectorial", al ser águilas que *buscan* un objetivo, insaurando una direccionalidad, un *porvenir*.

Las águilas son evidentemente, en el contexto textil, una variedad de "ensoñación" producto de la "imaginación animalizante, o sea, el de la imaginación dinámica que se especializa en los movimientos de los animales" (Bachelard 1982: 96-97). Debemos ver necesariamente en el *sobremakuñ*, águila

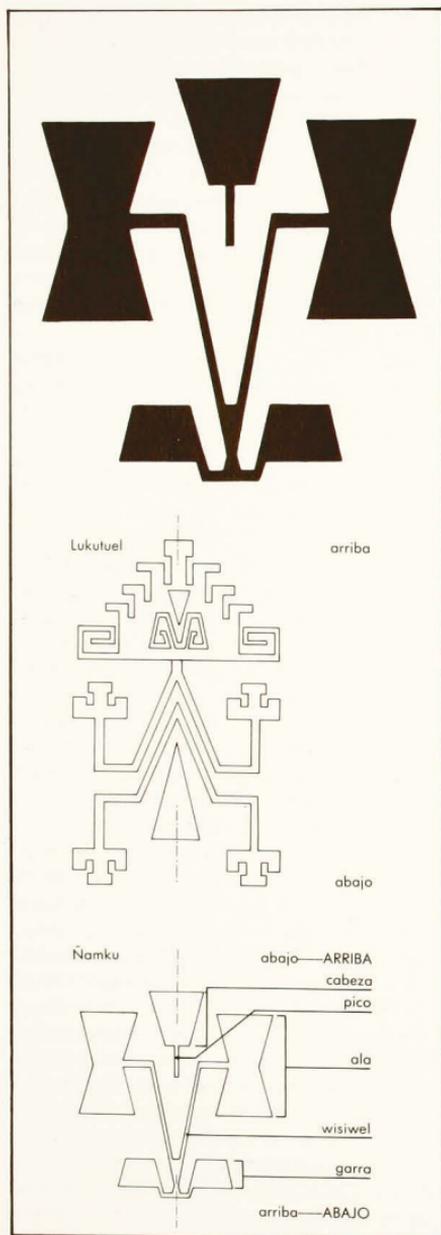


Figura 12. Kuriñamku. águila negra.

las en movimiento —significantes creados por la “imaginación dinámica”—, verdaderos *haces vectoriales*. El portador de las águilas en vuelo tiene que participar de la imagen dinámica de éstas, por ser sus “adornos”. Pero, además, por una razón de coherencia poética, ya que “para la imaginación aérea bien dinamizada [como lo es la mapuche] todo lo que se eleva despierta al ser, participa del ser” (Bachelard 1982: 97). Este ser en “elevación” ensueña los *ñamku* por partida doble —como sujeto en sociedad y como poeta—, adquiriendo la ensoñación su soberbia “energía” de dominación en el vuelo rasante, instante donde el pájaro adquiere su plena presencia de poder. “Pasa abajo el águila, por encima, de ahí para acá”, nos señala la tejedora. Cargándonos inmediatamente la representación con un sentido complementario, con la imagen del “pasar abajo”, del pasar cruzando a poca altura. Las alas se sobrevaloran en esta imagen, al ser principalmente el *ñamku* una creación de la “estética de las alas” (Bachelard 1982: 106), o más exactamente de la energía que da “ligereza”. Esta particular forma de vuelo acentúa el instante en que se pueden ver el pico y las garras, entregando ambos elementos un factor anexo de energía. Ambos elementos son, además, instrumentos de bisección —y por ende privilegiados en este universo de las formas bisectadas (Boas 1955: 237)— y símbolos de dominación. No olvidemos que “el pájaro es una fuerza que levanta y despierta toda la naturaleza” (Bachelard 1982: 91) —y muy especialmente el *ñamku*—; “¿no es ya cruel el pensamiento del vuelo poderoso del águila? Para el que piensa de prisa, el golpe de ala, con su poder, devora el cordero” (Bachelard 1982: 102). No nos parece gratuito que la tejedora “despierte y levante” su corporalidad en la explicación de su imagen aérea. El sentido de poder se asocia al vuelo rasante, sobrevolando al ras de las cabezas. ¿Sería su dueño un antiguo dominador del aire de los *cabezas*?

Para terminar, hay en el *ñamku* otro elemento de su iconicidad que encierra un profundo sentido: su color negro. El águila es el emblema de un hombre de gran poder, por lo que su tejedora debe asignarle a este símbolo la máxima “energía”. Lo que logra en su cabalidad, gracias al color que le *añade*. Bachelard nos enseña que:

En el reino de la imaginación, *el vuelo debe crear su propio color*. Advertimos entonces que el pájaro imaginario, el pájaro que vuela en nuestros sueños y en los poemas sinceros no

podría ostentar colores *abigarrados*. Lo más frecuente es que sea azul o negro: sube o baja.

Los colores múltiples mariposean, son las coloraciones de los movimientos que mariposean. No se les encuentra en los poderosos ensueños que prolongan los sueños fundamentales (1982: 86-87).

No necesita el poseedor del *sobremakuñ* imágenes que “mariposeen” en su cromatismo, exige “verticalidad” descendente, la que consigue su tejedora con la presencia exclusiva del icono en negro.

Así la forma y el color se integran armoniosamente en el águila, alcanzando una colosal fuerza expresiva de la dominación y de la determinación.

Sometido a estos mismos procedimientos de “cosmetología significante”, *ligtui* hace referencia, como tubérculo comestible, a una realidad mediata; él es símbolo de recolección y especialmente de alimento. *Ligtui* es flor y comida.

Es un objeto dominado –poseído– por los hombres, pero actualizado –recolectado y procesado como alimento– por las mujeres. Por lo que su contenido sémico no está libre de ambigüedad sexual. Esto habilita aún más el afeminamiento de su forma de expresión.¹⁰ *Ligtui* por sus atributos naturales (tubérculo y flor) permite una excesiva invasión de significados femeninos (alimento, tierra, germinación...), filtra el ablandamiento y la suavidad *límites* del símbolo dentro del dominio de la representación en los textiles masculinos.

Los *sobremakuñ* son verdaderos jardines, donde plantas y bestias, delicadamente expresadas, envuelven al *lonko*. No hay sobresaltos en este universo, los afilados ángulos de las formas masculinas han sido pulidos y sus deformaciones simuladas. Nos da la sensación de que las mujeres han querido “agradar” con los significantes, creando un jardín de suaves y armoniosos contornos. ¿Será ésta la naturaleza hominizada femeninamente en jardín que los *cabezas* ensueñan, y que les es regalada por sus mujeres en los significantes de sus *sobremakuñ*?

LOS COLORES

Todo icono del *makuñ* integra forma y color, existiendo entre ambos un vínculo significante, relación que permite atrapar el sentido global de la expresión. Hemos establecido en otro lugar los fundamentos y mecanismos básicos de la simbología del

color mapuche restringida al dominio de la vestimenta (Mege 1987: 120-126). Las mantas inauguran significaciones anexas para sus colores, en coherencia con las que ya hemos descrito, complejizando aún más el establecimiento de su sentido. De hecho, es una ingenuidad pensar que cada una de las categorías del color está sujeta a una significación única en el universo simbólico de las mantas. Es así como las articulaciones de los significantes de colores, la conexión de éstos con su forma icónica, y ambas relaciones dentro de determinados contextos de significación, arrojan significados diferenciales.

Es importante reconocer que la *forma* del icono introduce el plano de la significación lexicológica, si se nos permite la expresión; mientras que el *color* del icono añade las sutilezas del sentido.

Los colores fundamentales

Cuando una tejedora jerarquiza sus colores jamás piensa en Newton. Analíticamente, se dan tres etnocategorías de colores: colores *primarios*, *secundarios* y la *ausencia* de color. Los colores *primarios* son el NEGRO, ROJO, GRIS y CAFÉ; los *secundarios* son todos los otros colores que se *cuelan* dentro de la manta, por lo general, VERDE, AMARILLO y AZUL; la *ausencia* de color es LO BLANCO, y no el NEGRO, como podría pensarse, ya que el negro es el ultracolor (Mege 1987: 123, 124).

Dentro del conjunto de los colores *primarios* se efectúa una separación, ya que el negro, el rojo y el gris forman una tríada opuesta al café. Las tejedoras nos confiesan que “no les gusta” el café, y si les “gustan” los otros tres colores. “Al mapuche no le gusta el color opaco”, donde lo opaco *siempre* es café. La presencia o ausencia de luz define en este espectro semántico la marca gramatical. Negro, rojo y gris son “colores encendidos, gustan”, son presencia de luz; el café es ausencia de luz, “color que no gusta, opaco”. La categoría de la “ausencia de luz” es la *marcada*. Simplemente porque el café debe ser lana sin teñir, lana naturalmente café, a diferencia de los otros tres colores, que sí son teñidos. La manta es un universo espectral donde los colores emergen por teñido; la presencia de uno de ellos libre del teñido (café) lo transforma en el opuesto “marcado”.

La *ausencia* de color se hace notoriamente presente por el esfuerzo técnico destinado a la obtención premeditada del blanco sin teñir, fuera del color. Donde la complejísima técnica de teñido por amarras, *trarikan* (Joseph 1931: 48-52), no es más que un colosal esfuerzo que persigue la mantención del blanco-natural. Es una sofisticada técnica dominada por un sentido de la invasión del color: las mantas son sumergidas en recipientes con tintura caliente, la que se propaga agresivamente en la tela; las amarras y el barro frenan la penetración del color al dominio del blanco-natural.

Todo color es presencia desbordante de luz —incluido el negro— y el blanco *es* la luz. Los mapuches utilizan indistintamente la etiquetación sémica del *lig* para el blanco y la luz. Se podría decir que *lig* es un lexema homónimo y sinónimo a la vez (Mege 1987: 124). La “cultura del teñido” permite a la “naturaleza de la luz-blanca”, *lig*, habitar en las mantas, sin ser un color. La cultura técnica del teñido en el *mañuñ* no se “opone” (Jakobson 1981: 22, 144) a la naturaleza representacional del blanco; *ambas se integran*, son una unidad.

Las mantas de colores

Inicialmente ordenamos el dominio categorial de los *mañuñ* por medio de la etiquetación de sus estructuras externa (tipo) e interna (elementos) (infra p. 83). Paralelamente a esta categorización “topológica” se yuxtapone una construida a partir de los

colores, específicamente de los colores contenidos en el *campo* de las mantas. Ambas técnicas de categorizar el universo de las mantas son necesariamente complementarias e inclusivas.

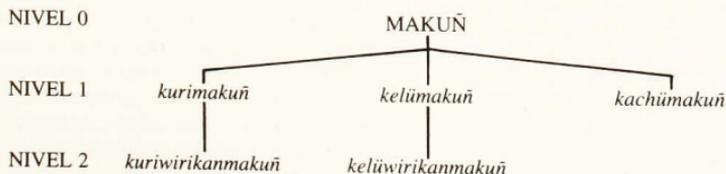
Es así como las tejedoras establecen a partir del lexema MAKUÑ (*taxa* inicial) tres “segregados”, configurando un único set-contraste compuesto por la *taxa* KURIMAKUÑ, KELÜMAKUÑ y KACHÜMAKUÑ (cuadro 4). KURIMAKUÑ es toda manta cuyo *campo* posee un fuerte predominio del negro, *kuri*; KELÜMAKUÑ es toda manta en cuyo *campo* predomina el rojo, *kelü*; KACHÜMAKUÑ son las mantas con *campos* exclusivamente grises, *kachü*.¹¹

En un segundo nivel de significación nos encontramos con una diferenciación sémica, ya que *kuri* y *kelümañuñ* son mantas “ceremoniales”. Los *campos* rojos y negros introducen a su portador en un ámbito ritualizado. *Kachümañuñ* es una manta de diario, indicador indiscutible de los atributos de lo cotidiano. Los *campos* negros y rojos son culturalmente visualizados como símbolos de trasgresión, ya que no cualquier mapuche puede acceder a estos colores; sólo los pueden cargar los hombres de jerarquía, principalmente los *lonko*. El rojo y el negro son los colores del privilegio, que se cargan de luz en los campos del *mañuñ*. Estos dos colores deben brillar, deben golpear la vista.

Kachümañuñ en su *campo* posee los colores de la lana sin teñir, en gris y excepcionalmente en café (gris, aquí, diferente del color gris que integra la tríada rojo-negro-gris, que necesariamente va teñido). Además, se corta el área de la manta con delga-

CUADRO 4

ETNOCLASIFICACION TAXONOMICA; MARCA SEMICA (COLOR DE CAMPO)



das líneas verticales blancas, las que surcan los *campos*. El blanco es también lana sin teñir. Otra posibilidad menos frecuente de arreglo en los colores del *kachümükuñ* es la de *campos* blancos delimitados por líneas grises y/o cafés.

La manta-gris es un *makuñ* carente de luz, sin colores. Las tejedoras nos la definen como “opacas”, y donde el único contraste tonal –la estética mapuche del color valora positivamente todo contraste fuerte– está dado por la oposición (gris-café/blanco). De diario todos los hombres se cubren de gris, “sin importar” –aparentemente– el prestigio individual. El gris los sumerge, al igual que el café –color considerado como imponible, declaradamente feo– en el contexto de la homogeneidad cotidiana. Es el contexto de la “*Gemeinschaft*”, de lo comunitario,¹² émulo de lo “ceremonial” –ceremonial también del mundo-de-la-elegancia–,¹³ este último encerrado en los colores de la distinción privada.

Significaciones superfemeninas

En un trabajo anterior (Mege 1987: 123-126) indicamos cuáles eran los significados “nucleares” de cada uno de los colores fundamentales para la representación textil. En sus acepciones vinculadas al ámbito de la vestimenta, los colores tienen un significado exclusiva y profundamente femenino. El establecimiento de estos significados *superfemeninos* implica un trayecto complejo de significaciones parciales que se van funcionalizando, para terminar formando un contenido semémico. Para capturar uno de estos “sememas de color”, su “espectro semántico” (Eco 1980: 88), se debe conocer inicialmente la multiplicidad de significaciones más “corrientes” de cada color, vinculándolas al sentido preciso del significante figurativo que contenga dicho color. La articulación definitiva del significado total, de todo color, se obtiene en la explicitación del contenido sémico de la *relación* “dialéctica” entre la significación de la figura y el color, incluidas ambas en el contexto global de significación que delimita la manta a la que pertenece. Los iconos del *makuñ* son sutilmente polisémicos, requieren de atención y paciencia.

a) *Kelü*, el rojo, es casi siempre un “indicador natural” (Leach 1978: 18) de la sangre fresca, de mu-

chas variedades según su “itinerario sémico”. Si este rojo es el color de la figura de un caballo, *kawellu*, recibe un particular sentido.

La figura del caballo denota siempre a la “poterosa energía del hombre”; un *kelükawellu* –caballo rojo– es un caballo recientemente ensangrentado. Un caballo cubierto de sangre, pero que a su vez es (como icono) gracias a la sangre que lo baña. Es un caballo de guerra, el animal –arma que posibilita la emanación de la sangre por corte– del corte de las armas mapuches en la carne de sus enemigos.

Kawellu es intrínsecamente rojo, su significante en colorado lo llena de sangre violenta, lo instaura como *animal de la agresión*. Encarna la “agresión ágil”, flexible; nos atrevemos a decir, femenina.

Los *kelükawellu* son especialmente amados por los hombres mapuches, sus mujeres lo saben, y si sus hombres los poseen, ellas se los evocan en sus mantas.

b) *Wirikanmakuñ* es un depósito de colores. En el plano significante se construye por *campos* negros o rojos, y con franjas verticales de líneas de colores paralelas.¹⁴ Estas franjas compuestas se llaman *wirín*. La *taxon* precisa de este poncho: KURI-KELÜWIRIKANMAKUÑ, donde los *campos* KURI y KELÜ son exclusivos obligadamente dentro del área de la manta.

El *wirín* del *makuñ* es algo más que ser simple “contenedor de colores” (Mege 1987: 123), posee significados de gran profundidad. Es, en primer lugar, “un arco iris, un *relmü*”, nos expresa la tejedora. El WIRIKAN encierra, en este sentido, todos los colores “naturales” (del arco iris) capaces de ser teñidos por una mujer, es un muestrario de los significantes de color de cada mujer.

Nuestra palabra arco iris no traduce fielmente el sentido del *relmü* en el *wirikan*. Del verbo *wirín*, rayar, en su primera acepción (De Augusta 1966: 280), deriva la palabra *wirikan*. Por otro lado, el *relmü* es un fenómeno celeste de la luz del firmamento, que produce un efecto de color. Nuestras conversaciones con las tejedoras nos han sugerido que del *relmü* se rescatan para simbolizar sólo sus colores y no la forma en arco de su referente. En definitiva, el *wirikan* son simplemente *rayas de luz-color* en el cielo; y por su esencia de color, son objeto de ensoñación femenina...

Cuando una tejedora pone color en la figura,

hace alusión a sí misma. Cuando aparece el *wirikan* en la manta, habla de sí misma.

EL PORTADOR DE SIMBOLOS

El hombre en el acto de usar su manta la *carga* de un nuevo contenido subordinado y complementario al "significado femenino" de sus iconos textiles. Los hombres realizan una "lectura" singular del textil, en la cual los símbolos de la mujer son sólo el significante de un nuevo sentido en un original discurso.¹⁵

El mapuche no teje, no construye sus símbolos textiles; sólo recoge los significados y una parte pequeña de las significaciones de su vestimenta ya "terminada" por la mujer. Los que utiliza para formar una "semiótica connotativa" y una "metasemiótica" a partir de ellos (Hjelmlev 1984: 160-173).

Metalinguaje ecológico

Un primer nivel de lectura masculina es generado a partir de ciertos rasgos simbólicos de su manta, conformando un tipo de mensaje que asume las características "morfológicas" de un metalinguaje. Los iconos femeninos son reutilizados para el establecimiento de un nuevo significado, que en un sentido estricto les es ajeno, generando con ellos una metasignificación. Las mujeres han plasmado sin intención —por la pura inercia de su contexto cultural— la especificidad ecológica de sus símbolos, la esencia de su entorno y los atributos sociales de sus hombres (marido, yernos, hijos, nietos...). Con estos símbolos los hombres "hablarán" de su procedencia y origen. "Generalmente, una metasemiótica será (o puede ser) total o parcialmente idéntica a su objeto semiótico" (Hjelmlev 1984: 168).

Es el hombre en el *acto de vestirse el makuñ* y de *oponerlo* a otros que hace emerger este "metalinguaje" del particularismo étnico y geográfico. Una manta sola, aislada, sin el contexto de interrelación sémica generada por la "reunión" de los hombres emponchados, nos muestra una realidad inespecífica —ecológica y étnica— por un defecto de las oposiciones de las mantas en sus portadores. Cuando se congregan los hombres con sus mantas —por ejemplo, en una gran ceremonia socioreligiosa como el

nguillatún—, cada manta adquiere un nuevo y profundo nivel de significación: el de señalar la identidad plena del sujeto que la porta.

En otras palabras, el hombre ocupa la cáscara de sus iconos textiles, rescatándolos, como materia prima de su lenguaje, desconociendo el significado profundo de éstos (donados por sus mujeres: esposas, suegras, hijas, nietas...). Este lector "ligero" se enfrenta en sus actividades económicas y políticas a hombres extraños, debiendo decodificar con rapidez y precisión los símbolos del otro; las mantas cumplen esta labor de "índices vectores" (Eco 1980: 175) de su condición general.

Es así como el contexto social de uso "amplifica" y "modifica" el plano semiótico. Si una manta soporta iconos de araucaria (plano semiótico), es porque ese hombre, en primer lugar, *posee* araucarias, cosecha el producto de las mismas; pertenece al lugar de la araucaria, es un hombre gracias a la araucaria, de la cultura que gira alrededor de ella, un *pewenche* (plano metasemiótico).

La connotación de poder

El juego político, al que están entregados los hombres mapuches, permitió descubrir en los símbolos femeninos de sus mantas una posibilidad iconográfica de significar, a través de un mensaje de la connotación.

El significante y el significado en el plano de la denotación femenina de las mantas, son el significante en un superior plano de significación: la connotación masculina. "Las connotaciones impregnan los lenguajes ampliamente sociales, en los que un primer mensaje o mensaje literal sirve de soporte a un segundo sentido, de orden, en general, efectivo o ideológico" (Barthes 1978: 38). Surge, así, una *semiótica connotativa* generada por el hombre político, semiótica "cuyo plano de expresión (significante) es una semiótica" (Hjelmlev 1984: 160).

Cada manta se configura y articula simbólicamente a partir de *lexías*, "unidades de sentido" (Greimas 1976: 106). Los hombres perciben estas "unidades", incluyendo su significación —en el mejor de los casos—, lo que les permite, con cierta fidelidad, establecer el *número de lexías*. Determinando el número de *lexías* se puede calcular la *densidad simbólica* de la manta. En otras palabras, los

hombres son capaces de descubrir la inmensa mayoría de los “lexemas” de sus mantas, lo que les permite estimar el grado o amplitud de contenido de los significantes. Llamaremos, en el restringido contexto representacional de las mantas, “densidad simbólica” al número de *lexías* y las correspondientes estimaciones masculinas de sus cargas sémicas restringidas a una manta.

A mayor “densidad simbólica” que contenga una manta, mayor es el tiempo excedente que utilizó una mujer en tejerla –se teje en los momentos de ocio–; es, entonces, una mujer rodeada de excedentes, rica. Sólo los poderosos pueden acceder al lujo de la “densidad simbólica”.¹⁶ Todo hombre “interesado” enfrentado a un gran despliegue de símbolos textiles descifra la connotación de poder: gran acumulación de tiempo excedente. El significante en el plano de la connotación, serían los símbolos expresados en su “densidad”; y el significado, el poder económico y social atribuibles a los símbolos expresados (cuadro 4).

Los hombres no “leerán” sus mantas en *profundidad* –privilegio de la mujer–, sino en *extensión* –sumando elementos de significación–, por la evidente necesidad de transformarlas en emblemas de poder. Este hombre político “maneja los símbolos existentes” (Cohen 1979: 62) “socializándolos” a través de una connotación de poder.

CUADRO 5

SISTEMA SEMANTICO					
I	<table border="1"> <tr> <td>significante</td> <td>significado</td> </tr> <tr> <td>DENSIDAD SIMBOLICA</td> <td>PODER</td> </tr> </table>	significante	significado	DENSIDAD SIMBOLICA	PODER
	significante	significado			
DENSIDAD SIMBOLICA	PODER				
II	<table border="1"> <tr> <td>significante</td> <td>significado</td> </tr> <tr> <td>ICONO</td> <td>ICONO</td> </tr> </table>	significante	significado	ICONO	ICONO
significante	significado				
ICONO	ICONO				
<p>I : Plano de la denotación = relación significante ↔ significado.</p> <p>II: Plano de la connotación = relación. [(significante ↔ significado) ↔ significado] ↔ significado connotativo.</p>					

EL DOMINADOR DE LA SIGNIFICATIVIDAD

Quando un hombre se casa, se transforma en un “sujeto político”. Uno de los elementos que expresan su nueva condición es un *don* de símbolos, muy especial, otorgado por su suegra: una supermanta (*sobremakuñ*, *trarikanmakuñ* o *nekermakuñ*). Este evento de reciprocidad, en donde la madre da a su hija inaugurando el ser político de su yerno, y donde este último “contradona” con lo que ha podido acumular en bienes y prestigio, se simboliza físicamente en el acto del yerno de cubrirse con una supermanta depositaria de los iconos textiles del linaje de su esposa.

Si en su desempeño político el hombre triunfa –no es otra la expresión–, sus mujeres le otorgarán nuevos dones, por el prestigio con el cual las ha cubierto. Le regalarán una supermanta que contenga, en el sentido de sus símbolos, los atributos de su honor. Cuando, al fin, un hombre mapuche ha podido capturar los símbolos del honor, recién es.

El valor del honor

Lo que se ha dado en llamar “iconografía en un sentido más profundo” es una axiología fundada en los “valores simbólicos”

El descubrimiento y la interpretación de estos valores “simbólicos” (generalmente desconocidos por el artista mismo y que incluso pueden diferir marcadamente de lo que el artista intenta expresar conscientemente) es el objeto de lo que llamamos *iconografía en su sentido más profundo*: de un método de interpretación que aparece como síntesis más que como análisis (Panofsky 1979: 18).

Los “valores simbólicos” (Cassirer 1965: 69-70) emergen al establecerse un vínculo entre el plano de los significantes y el “sentido cultural” más profundo que contiene el proceso semiótico más sutil. Además, creemos que en la generación de los “valores simbólicos” de las mantas intervienen contenidos tanto femeninos como masculinos. El *valor* que oculta toda supermanta es el del honor de las mujeres que las manufacturaron y de los hombres que las portan.

El honor “es el valor de una persona para sí misma, pero también para la sociedad. Es su opinión sobre su propio valor, su *reclamación* del orgullo,

pero también es la aceptación de esa reclamación, su excelencia reconocida por la sociedad, su *derecho* al orgullo” (Pitt-Rivers 1979: 18). La sociedad mapuche era extraordinariamente sensible a los problemas del orgullo personal y el honor de sus semejantes. Todo mapuche aristócrata es el depositario del honor de su *rewé*.

Cuando la suegra otorgaba el gran don de la supermanta, transformaba al receptor del don en un hombre de orgullo. “El derecho al orgullo es el derecho a la posición [*lonko*], y la posición se establece mediante el reconocimiento de una identidad social [sujeto político] determinada” (Pitt-Rivers 1979: 18). Si una mujer acepta el problema del honor de sus hombres, éste no plantea dilema: “El sentimiento del honor inspira una conducta honorable, la conducta recibe reconocimiento y establece la reputación, y por último la reputación se ve consagrada por la concesión de los honores” (Pitt-Rivers 1979: 19). El honor sentido por el hombre mapuche se convierte en honor reclamado, y el honor reclamado pasa a ser honor pagado por la mujer con símbolos exquisitos.

Los mapuches llaman a sus supermantas, “manta-cacique” —odiosa expresión con aroma a sujeción—. Primitivamente se las etiquetaba como *lonkomakuñ*. Los *lonko* encarnan el poder político y económico en la sociedad mapuche. El término *lonko* denota la cabeza, es la cabeza. Los “cabezas” son hombres victoriosos, realizan su honor por medio de sus triunfos.

¿Por qué llamar al hombre poderoso “cabeza”, *lonko*? Pitt-Rivers nos afirma que “hemos de empezar observando la estrecha relación entre el honor y la persona física” (1979: 22). Relación en la cual la cabeza juega un papel predominante. Tanto es así, que

...los ritos por los que se otorga [el honor] formalmente entrañan una ceremonia que por lo general se centra en torno a la cabeza del protagonista; [...] la cabeza de la persona honrada se usa para demostrar su posición, ya se trate de adornarla, peinarla de un modo distintivo, prohibir que se la toque o incluso cortarla (Pitt-Rivers 1979: 22-23).

Al líder mapuche se lo honra en correspondencia a la cabeza, se lo transforma en cabeza. En un doble sentido: se lo denomina por la parte más prominente del cuerpo; y que concentra los rasgos del honor, mandando con la voluntad exteriorizada en lenguaje.¹⁷

Los hombres se encajan por la cabeza sus man-

tas, a diferencia de las mujeres, que se cubren con sus *ikülla*, especies de chales, sin rozarla. Todo *lonko* se cubre con sus símbolos partiendo por la cúspide de su cabeza, atravesándola por la abertura central de la manta, la *ñankal*,¹⁸ hasta posarla sobre sus hombros. En el acto de cubrirse con el *makuñ*, al deslizarse la manta a lo largo de la cabeza del hombre —que asume la forma de un recurso estético—, se correlacionan inequívocamente los atributos particulares de la cabeza del *lonko* con la explicitación de estos últimos contenidos en los símbolos que exhibe su manta.

Siempre nos fascinó esta imagen de gran fuerza; cuando un hombre toma su manta repleta de sus símbolos de honor, hace desaparecer bajo ella su cabeza —diríamos su conciencia, su “voluntad de poder” (Simmel 1939: 358)—,¹⁹ reapareciendo renovada sobre los símbolos de su ser. Después de este ritual de “investidura”, de *investire*, se esboza una sonrisa, o parece esbozarse. Es un acto de satisfacción, de plenitud.

La contradicción del deshonor

La axiología inaugurada por Charles Morris nos define la “significatividad” como “el valor de lo que está significado” (1974: 9), asociándose estos valores —todo valor— a un factor de realización en acción. La “significatividad” de los símbolos del honor en las mantas está sujeta a una contradicción básica, la que pretendemos ilustrar en parte y muy superficialmente a partir del modelo de Morris.

En la “semiosis” (Morris 1974: 14) de las mantas encontramos —como *signos* de ellas en todos sus niveles significantes— desde el “valor” de la sustancia del significante hasta las relaciones sintagmáticas; *intérpretes* son todos aquellos hombres y mujeres vinculados en algún sentido a la problemática del honor, a las cuestiones políticas; son *interpretantes*, prioritariamente, las mujeres constructoras de símbolos y los “hombres de honor” (evidentemente, nadie está liberado en algún grado a “reaccionar” en busca de algún sentido, pero esos sentidos pueden ser de hecho “falsos”; el sentido “verdadero” está circunscrito al contexto de significación del restringido marco del honor); la *significación* son las mantas como “objetos” representacionales; y, por último, el *contexto* se establece a partir de las

situaciones sociales de alta densidad de interacción politizada, en donde se *enfrentan* las mantas como “objetos de significación”.

El *signo* de los *makuñ* es primordialmente *designativo* para las mujeres tejedoras; es fundamentalmente *apreciativo* para los hombres portadores de supermantas; siendo *prescriptivos* para ambos (Morris 1974: 18, 19).

Nos interesa desarrollar aquí—a modo de conclusiones preliminares— el “uso valorativo del signo” (Morris 1974: 32-34), su exclusiva significación axiológica. Dentro de una *situación de valor*, los *signos* de las mantas poseen, inicialmente, un *valor concebido*; en ellos está significado el valor honor; y son la “fuente” de un *valor operativo*, el ser honorable, el actuar siempre bajo los preceptos de la honorabilidad. En la actualidad —producto de una historia de sometimiento— encontramos una contradicción entre los *valores concebidos* y *operativos*, entre lo que se *es* y lo que se *debería ser*, por las particulares significaciones que asumen ambos valores.

Tanto en las sociedades como en los individuos, existe siempre cierta divergencia entre los valores concebidos y los operativos; el grado de esta divergencia ofrece un importante material para el estudio de los conflictos sociales y personales (Morris 1974: 41).

Este conflicto psicosocial se visualiza en las múltiples contradicciones que nacen de la inexistencia de determinados “signos de honor” y la imposibilidad de ser incluidos en “contextos” de interacción social.

En definitiva, el significado “necesita” de un *interpretante* con ciertos atributos socioculturales que lo hacen especial, y que ha dejado de ser operante, o al menos eficiente en términos de *significación*. Si se nos permite la expresión, los *significados* han quedado sin *contexto* de realización, se ha cortado el circuito del proceso de “semiosis”.

Por otro lado, desde el punto de vista de la *examinación*, “proceso dirigido a resolver un problema y que implica signos” (Morris 1974: 50), el *intérprete-interpretante* de una manta, en principio, debería formular una aseveración *apreciativa*: “si se carga una supermanta, se es un hombre de honor”. Es ésta una *examinación* que “incluye siempre como *premisas* valores problemáticos” (Morris 1974: 53). Si a este tipo de *examinación* se lo “con-

trasta” con una del tipo *designativo* (no evaluativo), se descubre la contradicción entre el portador actual de los *signos* de la supermanta, determinantes de su supuesta honorabilidad, y su ser social.

EL HONOR AUSENTE

—Mi *nuke* (madre) le regaló una manta linda a éste cuando nos casamos —nos confiesa la tejedora, señalando con el mentón a su marido sentado al lado de su telar—. La vendió, era bonita, tenía tejido apretadito, hilo delgadito, así los hilos finitos... Llenita de cosas, plantas, animales, pajaritos, puro *nimin*. Bonita era, negra, bien negrita, color fuerte... —se calla con nostalgia mirando la profundidad de su tejido.

—¡Si me la vuelven a regalar, la vendo de nuevo no má’! —le contesta su marido desviando la vista, sin atreverse a mirarle la cara.

Va a contestarle, pero se calla, sumergiéndose en un silencio amargo; prefiere no contestar, y vuelve a tejer con determinación.

Venderá la supermanta que está tejiendo a un desconocido, lo más probable, a un chileno o gringo. Ella ha elegido para este *makuñ* iconos que definen simplemente como “lindo”; ahora es sólo una cuestión de gusto.

FORCIDA: ...Ajax llevaba ya

una serpiente enroscada en su escudo: como ustedes mismos lo ven,

los Siete contra Tebas llevaban cada uno en su escudo imágenes pintadas, ricas y llenas de significación.

Ahí se veían la luna y las estrellas en el cielo nocturno.

También diosa, héroe y escalera, espadas y antorchas:

cuanto dice amenaza a una hermosa ciudad.

Tales pinturas llevan también nuestros héroes,

desde tiempos remotos, en fúlgidos colores.

Allí veréis leones, águilas, también picos y garras,

con rosas, cuernos de búfalos, colas de pavo real.

También bandas negras y doradas, y plateadas, rojas y azules.

Las mismas que cuelgan por salas en filas de filas,

en salas sin confines, tan amplias como el mundo:

¡Allí sí bailaríais! (Goethe [1833] 1978: 442).

La manta es la concreción simbólica de todo lo que un hombre, por su linaje y gracias a su propio esfuerzo, ha llegado a ser. Las mujeres les tejen a sus hombres ponchos que explicitan su condición de honor. El poncho es un emblema, *bedeutungsvoll*, en el que se ha plasmado la atestación de los atribu-

tos y posesiones de su portador, su origen y sus "valores". La mujer proyecta en su tejido la condición de sus hombres, y por extensión, la suya propia.

Los hombres mapuches en la actualidad han vendido sus supermantas, han dejado de simbolizarse con grandiosidad. Hoy son hombres sin poder, sin ese poder fantástico que se poseía antes de la derrota y de la posterior sujeción y usurpación (Bengoia 1985).

¿Cómo vestirse con el ropaje del honor, si, en lo esencial, todo se ha perdido, si se ha dejado de *ser*? Parece ridículo cargar los símbolos "vacíos", sin un referente presente, de orgullo y de honor, arrancado por la derrota.

Siempre nos dio la sensación de como si el hombre mapuche no fuera capaz de resistir la "contradicción" entre el "discurso" de sus mantas y la precaria realidad a la que se ven sometidos en su presente condición. Nos parece insuficiente la explicación económica reduccionista, tan simplista como el suponer que la perpetua escasez de bienes, y sobre todo de circulante, los obliga siempre a vender sus "manta-cacique" —lo que lograron obtener por la transacción fue siempre una suma de dinero, incluso para ellos, ridícula—. Los símbolos del honor se tienen que merecer, por la gracia de una vida honorable. Hoy estos símbolos sólo decoran, son coreográficos. Su propia historia los ha sometido a una humillación carente de sentido; al igual que el desgarrado personaje conradiano, al que "un horroroso evento de su historia le presentó la encrucijada entre la muerte y la perpetua humillación de sí mismo" (Conrad 1981: 163). Entonces, con violencia, se venden los símbolos de la abundancia, de la solidaridad, del poder, etc., a los nuevos señores *winka*. Si alguien se resiste a la venta, es siempre la mujer.

No hay alternativa, nos parecen decir las deslucidas mantas grises y cafés con *adornos* tejidos en colores sintéticos. Son símbolos mutilados, enfermos de afasia.

Santiago, 1988.

AGRADECIMIENTOS. Esta investigación fue posible gracias a un financiamiento otorgado por el Museo Chileno de Arte Pre-

colombino 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: el profesor Valerio Quesney, por su apoyo moral; Carlos Aldunate, por su confianza inquebrantable; Ruperto Vargas, por su hospitalidad y sagacidad etnográfica; Julia Arriagada, por su renovada esperanza; Luis Cornejo y Francisco Gallardo, por su solidaridad prestada en nuestra comunidad de insolventes.

No puedo dejar de agradecer a las personas que colaboraron directamente en la realización de esta publicación: Margarita Alvarado, material gráfico; Fernando Maldonado, fotografías; Gisela Mege, corrección manuscrito; Carole Sinclair, dibujos; y al profesor Gilberto Sánchez, por sus oportunos consejos a un discípulo poco minucioso.

NOTAS

¹ Ocupamos dos técnicas de aprehensión etnográfica: la primera, y más importante, trabajo de campo desarrollado en diversas oportunidades entre los años 1986 y 1987, en las localidades de Traiguén, Lumaco y Contulmo, centrandose principalmente nuestra actividad en las localidades de Chucauco (Villarrica) y Trecahue (Traiguén); 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: a todos ellos mis agradecimientos por su buena disposición y generosidad.

² Estamos absolutamente conscientes del uso "ingenuo" a que se ha sometido el concepto de "símbolos claves" (*key symbols*), principalmente por el "funcionalismo" de sus propagadores. Por nuestra parte, su utilización obedece a un estricto requerimiento de operacionalidad, restringiéndose su uso al definido dominio de los textiles, y dentro de éste, sólo a los *makuñ*, cuyos misterios se alojan en la mente de tejedoras expertas. No pretendemos asignarles a sus expresiones y contenidos un alcance omnipresente y omnisciente dentro de la cultura mapuche. De hecho, si esta última existiese, sería altamente heteroclita. Haremos nuestras las aprensiones y formulaciones de Roger M. Keesing al respecto: "Many of these meanings need not be shared and public, need not be understood by those who *live* [...] culture, follow its guidelines and procedures, stay within its boundaries. Meanings, we might better say, are not in the cultural texts, not inherent in cultural symbols, but *evoked* by them. Some meanings are shared and public, others are not. [...] What symbols mean to native actors depends on what they know. [...] They are, I think, maintained, comprehended, progressively created, elaborated, changed mainly by the experts in each generation" (1987: 164).

³ Sólo hemos podido dar una ínfima muestra de los complejos procesos sémicos involucrados a este nivel de la representación. Debo agradecer muy especialmente a la profesora Paulina Brugnoli y a M. S. Hoces de la Guardia, por entregarme —con paciencia y dedicación— un precioso conocimiento sobre las elaboradas técnicas americanas de manufactura textil.

⁴ Uno de los mecanismos fundamentales y de mayor recurrencia en las *franjas*, es el que hemos llamado la "concatenación de los positivos y los negativos" (Mege 1987: 112). Este simple efecto de reiteración de la figura con una alternancia en sus colores y su fondo, produce un efecto de reverberación del mensaje, de una "ecolalia" intencionada.

⁵ El significado preciso de los iconos se alcanza en la articulación de las *franjas* con el resto de los componentes de la manta (*campos* y *márgenes*). Los estrechos límites de este trabajo no nos permiten la exposición de lo que podríamos catalogar como la "gramática textil de las mantas".

⁶ La mantención obstinada de la clásica dicotomía *sagrado/profano* es producto de un esclerosamiento mental que no resiste una etnografía delicada (ver Duvignaud 1979: 190, 191).

⁷ Debemos reconocer el mérito de L. C. Faron por haber entendido en su contexto, *etnográficamente*, al fin este "mecanismo étnico" de gran espectro semántico (1964: 31, 77, 191-193).

⁸ La certeza de que "si se avanza hacia arriba, necesariamente se sube", es una *creencia* de nuestra espacialidad cotidiana. Ernest Nagel nos recuerda otras geometrías no euclidianas, que tal vez nos permitan pensar espacialidades inimaginadas (1978: 221-257).

⁹ *Namku* no es un águila, es el aguilucho (*Buteo erythronotus*). Las tejedoras prefieren, con gusto, hablar del águila. La imagen del *namku* sólo encuentra su equivalente en nuestras águilas. En el ámbito de los significantes —que es en el que nos movemos— importa más el *impacto sensitivo* que las posteriores implicaciones semánticas. Es por esto que se *elige* al ÁGUILA como el equivalente expresivo de *NAMKU*, y no la de AGUILUCHO, que carece totalmente de fuerza expresiva.

¹⁰ En los *sobremakuñ* más "afeminados" encontramos la proliferación de las flores, invasión evidente de significantes de la mujer, portadores de significados femeninos (Mege 1987: 117-118).

¹¹ *Kachumakuñ* integra un amplio espectro de tonalidades de gris, inclusive de grises impuros, que se han mezclado con otros colores, con pequeñas briznas de negro y café. La exigencia necesaria para la filtración de estos colores es que sean *naturales*, sin teñir.

¹² Conceptos como *communitas* o *Gemeinschaft* no dejan de ser engañosos y gratuitos. Los utilizamos "obstinadamente", sólo en beneficio de la comprensión del texto, sólo como lo que son: *allegories* (Tyler 1987: 89-102).

¹³ Hay mantas "de diario" con café y negro de gran resplandor. Aquí encontramos ciertos pliegues de lo cotidiano, aprovechado por los elegantes: es donde se filtra la diferencia de los *CAFÉS*.

¹⁴ El *wirinkanakuñ* puede integrarse con el *neker* y el *trarikan*, formando mantas compuestas (ver cuadro 2).

¹⁵ Se podría decir, siguiendo a Hjelmslev, que se trata aquí —en un sentido más restringido— de un campo de estudio de lo que él llamó *metasemiótica*:

"Del mismo modo que la metasemiología de las semióticas denotativas tratará en la práctica a los objetos de la fonética y de la semántica interpretándolos de una forma nueva, así también las partes más largas de la lingüística específicamente sociológica y de la lingüística externa saussuriana encontrarán su lugar en

la metasemiótica de las semióticas connotativas, interpretadas de una nueva forma" (Hjelmslev 1984 [1943]: 173).

¹⁶ La relación entre "densidad simbólica", poliginia y fuerza de trabajo excedente, nos parece esencial.

¹⁷ La sociedad de los hombres es la *detentadora* de la palabra, asignándole a esta última un *valor mistificador*. La dominación de la palabra *hace* al hombre (como especie y sexo). La masculinidad se define de manera sustantiva como la que *crea* y *gobierna* a sus *semejantes por los signos*.

¹⁸ También se denomina a la abertura central de la manta *pelelmakuñ*. Palabra compuesta por: *pelel*, derivada de *pel*, cuello, y *makuñ*, poncho. El significado preciso de *pelelmakuñ* sería "él en cuello de la manta". Nos parece más ortodoxa la utilización de *yankal*, simplemente, por no ser una fórmula derivada.

¹⁹ George Simmel contextualiza pertinentemente la expresión del filósofo (Nietzsche 1981).

REFERENCIAS

- BACHELARD, G.
1982 *El aire y los sueños*, Fondo de Cultura Económica, México.
- BARTHES, R.
1978 *Sistema de la moda*, Edit. Gustavo Gili S.A., Barcelona.
1986 *Mitologías*, Siglo XXI Editores, México.
- BENGOA, J.
1985 *Historia del pueblo mapuche, siglos XIX y XX*, Ediciones Sur, Santiago.
- BOAS, F.
1955 *Primitive Art*, Rover Publication, New York.
- BURNHAM, D. K.
1980 *Warp and Weft: A textile terminology*, Royal Ontario Museum, Toronto.
- CASSIRER, E.
1965 *Las ciencias de la cultura*, Fondo de Cultura Económica, México.
- CASSON, R. W.
1981 *Language, Culture and Cognition*, Macmillan Publishing Co., New York.
- CLASTRES, P.
1978 *La sociedad contra el estado*, Monte Avila Editores, Caracas.
- COHEN, A.
1979 "Antropología política: El análisis del simbolismo en las relaciones de poder". *Antropología política*, J. R. Llobera (Ed.), pp. 55-82, Editorial Anagrama, Barcelona.
- CONRAD, J.
1981 *Lord Jim*, Editorial Bruguera S. A., Barcelona.
- DE AUGUSTA, F. J.
1966 *Diccionario Araucano-Español*, Imprenta San Francisco, Padre las Casas, Chile.
- DE SAUSSURE, F.
1974 *Curso de lingüística general*, Editorial Losada, Buenos Aires.

- DUVIGNAUD, J.
1979 *El sacrificio inútil*, Fondo de Cultura Económica, México.
- ECO, U.
1980 *Signo*, Editorial Labor, Barcelona.
- FARON, L. C.
1964 *Hawks of the Sun*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh.
- FRAKE, CH.
1969 "The Ethnographic Study of Cognitive System". *Cognitive Anthropology*, S. A. Tyler (Ed.), pp. 28-41, Holt, Rinehart & Winston, New York.
- GEERTZ, C.
1973 *The Interpretation of Cultures*, Basic Books Inc., New York.
- GOETHE, J. W.
1978 *Faust*, Wilhelm Goldmann Verlag, München.
- GREIMAS, A. J.
1976 *Semántica estructural*, Editorial Gredos, Madrid.
- GRUPO DE ENTREVERNES
1982 *Análisis semiótico de los textos*, Ediciones Cristiandad, Madrid.
- HEGEL, G. W. F.
1946 *De lo bello y sus formas. Estética*, Espasa-Calpe Argentina, Buenos Aires.
- HIJELMSLEV, L.
1984 *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Editorial Gredos, Madrid.
- JAKOBSON, R.
1981 *Ensayos de lingüística general*, Editorial Seix Barral, Barcelona.
- JOSEPH, C.
1931 *Los tejidos araucanos*, Imprenta San Francisco, Padre las Casas, Chile.
- KATZ, J. J. Y FODOR, J. A.
1963 "The Structure of a Semantic Theory". *Language* 39: 170-210, Baltimore.
- KEESING, R. M.
1987 "Anthropology as Interpretative Quest", *Current Anthropology* 28 (2): 161-176, Chicago.
- LEACH, E.
1958 "Magical Hair". *The Journal of the Royal Anthropological Institute* 88 (2): 147-164, London.
- 1978 *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos*, Siglo XXI Editores, Madrid.
- MEGE, P.
1987 "Los símbolos constrictores. Una etnoestética de las fajas femeninas mapuches". *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 2: 89-128, Santiago.
- MORRIS, CH.
1974 *La significación y lo significativo*, Alberto Corazón Editor, Madrid.
- NAGEL, E.
1978 *La estructura de la ciencia*, Editorial Paidós, Buenos Aires.
- NIETZSCHE, F.
1981 *La voluntad de poder*, EDAF Ediciones, Madrid.
- ORTNER, S.
1973 "On Key Symbols". *American Anthropologist* 75 (5): 1338-1346, Washington, D. C.
- PANOFSKY, E.
1979 *Estudios sobre iconología*, Alianza Editorial, Madrid.
- PITT-RIVERS, J.
1979 *Antropología del honor o Política de los sexos*, Editorial Crítica, Barcelona.
- SIMMEL, G.
1939 *Sociología, estudios sobre las formas de socialización*, Espasa-Calpe Argentina, Buenos Aires.
- TYLER, S. A.
1969 *Cognitive Anthropology* (Ed.), Holt, Rinehart, New York.
- 1978 *The Said and the Unsaid*, Academic Press, New York.
- 1987 *The Unspeakable*, The University of Wisconsin Press, Madison, Wisconsin.

COLABORADORES

José Alcina Franch, Universidad Complutense,
Madrid, Vallehermoso 68, Madrid 28015, ESPAÑA.

Luis E. Cornejo Bustamante, Museo Chileno de Arte
Precolombino, casilla 3687, Santiago, CHILE.

Pedro Mege Rosso, Museo Chileno de Arte
Precolombino, casilla 3687, Santiago, CHILE.

S. Henry Wassén, ex Director Göteborgs Etnografiska Museum,
Norra Hamngatan 12, S-411 14 Göteborg, SUECIA.

Este número del
Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino
se terminó de imprimir
en el mes de agosto de 1989
en los talleres de Edimpres Ltda.,
El Aromo 4815, Cerrillos,
Santiago de Chile

PUBLICACIONES DEL MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

OBRAS DE DIVULGACION

Catálogos de Exposiciones (28,5 x 25,0 cm)

- Museo Chileno de Arte Precolombino*, coedición con el Banco O'Higgins, 86 págs., 3ª edición, 1988.
Platería Araucana, coedición con el Banco O'Higgins, 86 págs., 2ª edición, 1985.
Tesoros de San Pedro de Atacama, coedición con el Banco O'Higgins, 90 págs., 2ª edición, 1988.
Arica, diez mil años, coedición con el Banco O'Higgins, 86 págs., 1985 (agotado).
Diaguitas, pueblos del Norte Verde, coedición con el Banco O'Higgins, 98 págs., 1986.
Hombres del Sur, coedición con el Banco O'Higgins, 102 págs., 1987.
Obras Maestras, coedición con el Banco O'Higgins, 102 págs., 1988.

Folleto de Exposiciones (26,5 x 18,5 cm)

- La música en el arte precolombino*, 32 págs., 1982.
El arte rupestre en Chile, 32 págs., 1983 (agotado).
Trajes y joyas del antiguo Perú, 60 págs., 1984.
Tesoros de San Pedro de Atacama, 32 págs., 1984.
¡Mapuchel!, 40 págs., 1985 (agotado).
Arica, diez mil años, 48 págs., 1985.
Diaguitas, pueblos del Norte Verde, 40 págs., 1986.
Hombres del Sur: aonikenk, selk'nam, yámana, kaweshkar, 48 págs., 1987.
Artes y joyas del antiguo Ecuador, 32 págs., 1988.
Taino, los descubridores de Colón, 48 págs., 1988.

OBRAS CIENTIFICAS

- Estudios en arte rupestre*, C. Aldunate, J. Berenguer y V. Castro (Eds.), Primeras Jornadas de Arte y Arqueología, 428 págs., 1985.
Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino, N° 1, 1986.
Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino, N° 2, 1987.

CONTENIDO

- 7 Presentación
 Ei Editor
- 9 La faz oculta de la escultura mexicana
 José Alcina Franch
- 25 El "ulluchu" en la iconografía y ceremonias de sangre moche: la búsqueda de su identificación
 S. Henry Wassén
- 47 El plato zoomorfo diaguita: variabilidad y especificidad
 Luis E. Cornejo Bustamante
- 81 Los símbolos envolventes: una etnoestética de las mantas mapuches
 Pedro Mege Rosso
- 115 Colaboradores