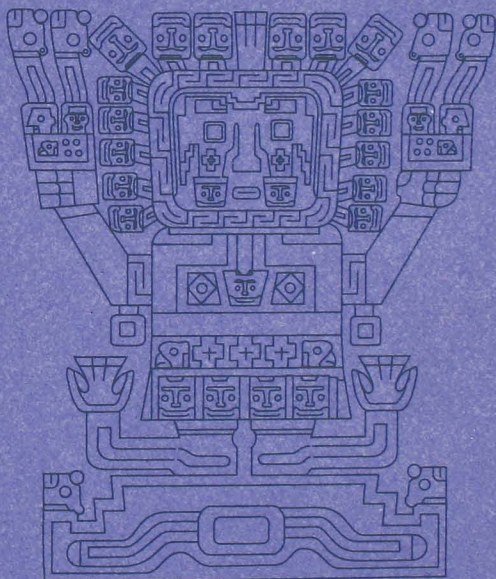


BOLETIN DEL
MUSEO CHILENO
DE ARTE PRECOLOMBINO

Santiago de Chile



Nº 7

1998

FUNDACION FAMILIA LARRAIN ECHENIQUE

Presidente: Sergio Larraín García Moreno; *Secretaria:* Luisa Larraín de Donoso; *Tesorero:* Carlos Alberto Cruz Claro; *Consejeros:* Rector de la Universidad de Chile, Luis Riveros Cornejo; Rector de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Juan de Dios Vial Correa; Alcalde de la Ilustre Municipalidad de Santiago, Jaime Ravinet de la Fuente; Directora de Bibliotecas, Archivos y Museos, Marta Cruz-Coke Madrid; Presidente de la Academia Chilena de la Historia, Javier González Echenique; y *Representantes de la Familia Larraín Echenique:* Francisco Mena Larraín y R. P. Gabriel Guarda Gewitz O. S. B.; *Consejeras Honorarias:* María Luisa del Río de Edwards y Luz Irarrázabal de Philippi.

MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

Director: Carlos Aldunate del Solar; *Subdirector:* Francisco Mena Larraín; *Curador:* José Berenguer Rodríguez; *Conservadora:* Pilar Alliende Estévez; *Jefa Administrativa:* Julia Arriagada Palma; *Relacionadora Pública:* Luisa Eyzaguirre Letelier.

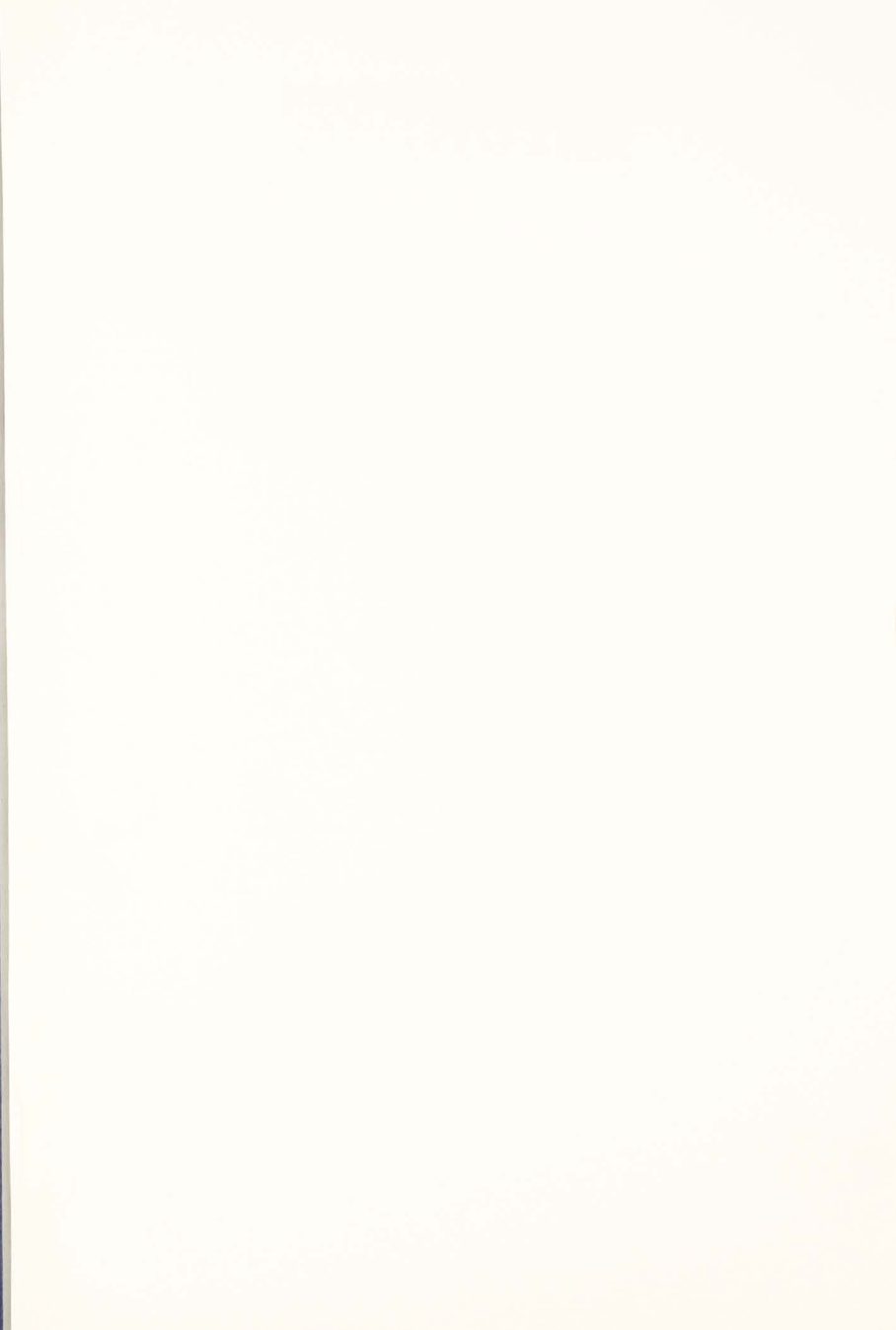
BOLETIN DEL MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

Representante Legal: Carlos Aldunate del Solar; *Editor:* José Berenguer Rodríguez; *Consejeros:* Carlos Aldunate del Solar, Luis Cornejo Bustamante, José Luis Martínez Cereceda, Francisco Mena Larraín y José Pérez de Arce Antoncich; *Asistente de Edición:* Carolina Agüero Piwonka; *Productor:* Fernando Maldonado Roj.

Cuerpo de Consultores: José Alcina Franch, Warwick Bray, Michael D. Coe, Tom D. Dillehay, Christopher B. Donnan, Alberto Rex González, George Kubler, Betty Meggers, Elías Mujica B., Gordon R. Willey.

Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino. Revista de aparición ocasional que publica estudios e informes sobre arte precolombino o de raíces precolombinas y temas afines. Las opiniones expresadas en estas páginas no reflejan necesariamente el pensamiento de la Institución, la cual sólo responde del interés científico de los artículos. Circulación autorizada por Resolución Exenta N° 218, del 15 de marzo de 1985, Ministerio del Interior. Toda correspondencia sobre la revista debe dirigirse al Editor, casilla 3687, Bandera 361, Santiago de Chile, fax (562) 697-2779, casilla electrónica lcbmchap@reuna.cl.

Asesoría Artística
Carlos Alberto Cruz Claro





ILUSTRE MUNICIPALIDAD DE SANTIAGO
FUNDACION FAMILIA LARRAIN ECHENIQUE

BOLETIN DEL
**MUSEO CHILENO
DE ARTE PRECOLOMBINO**

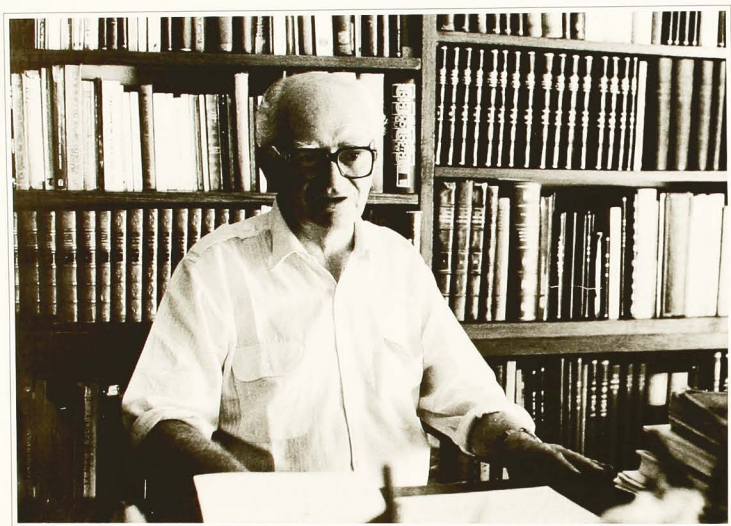
Santiago de Chile

Nº 7

1998

CONTENIDO

In Memoriam: Julio Philippi Izquierdo	7
ESTUDIOS	
Un ceramio Moche y la fundición prehispánica de metales <i>Christopher B. Donnan</i>	9
La iconografía del poder en Tiwanaku y su rol en la integración de zonas de frontera <i>José Berenguer R.</i>	19
Doble reflexión especular en los diseños cerámicos diaguita-inca: De la imagen al símbolo <i>Paola González C.</i>	39
La manta del Libertador: Legado de la expresión textil mapuche <i>Pedro Mege R.</i>	53
INFORMES	
Transformaciones de un icono: Ambigüedad de su representación en textiles precolombinos andinos <i>Paulina Brugnoli, Soledad Hoces de la Guardia y Angel Antonelli</i>	67
COLABORADORES	83



IN MEMORIAM

Julio Philippi Izquierdo

(1912 -1997)

Don Julio Philippi Izquierdo está íntimamente ligado al Museo Chileno de Arte Precolombino desde antes de su creación. Forma parte de su origen, nacimiento y desarrollo.

Cuando a fines de la década de 1970, don Sergio Larraín García-Moreno decide donar sus colecciones de arte precolombino a una institución que haga perdurar en el tiempo sus expectativas, escoge a este prestigioso abogado, cuya fama de generosidad, ecuanimidad y entrega a sus ideales, ya estaba consagrada en el país.

Para el caso de nuestro Museo, don Julio reunía, mas allá de todos estos atributos que lo hicieron un brillante magistrado y un permanente defensor de los intereses del país en foros internacionales, una cualidad muy especial: su vocación por la búsqueda de la Verdad en el estudio del hombre, del mundo natural y sobrenatural, probablemente heredado de sus ancestros tanto paternos como maternos. Su bisabuelo, Rodulfo Amando Philippi le comunicó esa pasión por el conocimiento que caracterizó a los "sabios" del siglo XIX y de los cuales don Julio era un sobreviviente. Admiraba la obra de este pionero de la ciencia chilena y la de sus descendientes que le siguieron en esta vocación, como don Bernardo, que entregó su vida en aras del conocimiento de nuestra flora. De su abuelo materno, Vicente Izquierdo y su tío Salvador, ambos biólogos notables, reproduce el amor por todas las especies vivas, con un afán científico riguroso, al que une su permanente asombro por la creación, su diversidad y variabilidad.

Don Julio Philippi agrega a la vocación por el conocimiento de la naturaleza, un interés por el hombre, su origen y desarrollo social y cultural, que está estrechamente ligado al desempeño de sus actividades públicas y profesionales. Como Ministro de Estado, fue un defensor de las minorías indígenas, especialmente en lo concerniente a la propiedad de sus tierras. Su discurso de ingreso a la Academia de Ciencias Sociales, Políticas y Morales versó sobre la estructura social del pueblo Yámana, un grupo de cazadores y recolectores marinos de Tierra del Fuego que había despertado su curiosidad desde niño, cuando el notable antropólogo alemán, P. Martín Gusinde, relataba sus expediciones al Fin del Mundo, mientras era su profesor en el Colegio Alemán del Verbo Divino de Santiago.

Esta polifacética persona fue la elegida por nuestro fundador, don Sergio Larraín, para que diera una estructura institucional y legal al Museo Chileno de Arte Precolombino. Con extrema minuciosidad, poniéndose en todos los escenarios posibles, don Julio Philippi diseñó los estatutos de la Fundación Familia Larraín Echenique, los convenios con la I. Municipalidad de Santiago, que dieron origen al Museo y entregaron en comodato el edificio de la Real Aduana. Con generosidad y entrega absolutas, don Julio formó parte de nuestro Consejo General y Comité Directivo, gobernó el Museo y siguió hasta el fin de sus días nuestros pasos.

Al cumplirse un año de su fallecimiento, el Museo Chileno de Arte Precolombino, le rinde un emocionado homenaje.

UN CERAMIO MOCHE Y LA FUNDICION PREHISPANICA DE METALES

Christopher B. Donnan

Aunque en los museos y colecciones privadas existe un gran número de objetos Moche confeccionados en metal, se sabe relativamente poco acerca de las técnicas y los implementos usados en su manufactura. Para reconstruir la tecnología metalúrgica Moche, los investigadores se han basado, hasta ahora, en tres tipos de fuentes: las informaciones de los cronistas; los escasos restos de herramientas y vestigios de los talleres donde se manufacturaron objetos de metal y los análisis de los objetos en laboratorio.

A diferencia de las antiguas civilizaciones de Egipto y Mesopotamia, donde se han conservado numerosas representaciones del proceso de manufactura de metales, grabadas en las paredes de templos y tumbas, las civilizaciones andinas aparentemente consideraron esta actividad como inapropiada para la representación artística. Por lo tanto, casi no se cuenta con evidencias iconográficas de una actividad que, entre las artes que se practicaron en el antiguo Perú, fue la primera en conquistar fama universal.

EL CERAMIO

Una excepción notable es la pieza de cerámica Moche que motiva este artículo (fig.1), la que constituye la única representación iconográfica de actividad metalúrgica en el Perú prehispánico. Data de alrededor del año 500 de nuestra era, por lo tanto, permite vislumbrar la tecnología metalúrgica precolombina tal

como se practicaba mas de 1000 años antes de la llegada de los europeos al Perú.

En la actualidad, la pieza es parte de las colecciones del Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú. Poco es lo que se sabe sobre su procedencia. El coleccionista que la poseía en 1969 aseguraba haberla comprado en Chimbote de manos de un huaquero profesional, el que, a su vez, sostenía haberla encontrado en el valle de Nepeña. Puesto que el huaquero vivía en el curso inferior de este valle, es probable que la pieza fuera excavada en un cementerio Moche de la localidad (fig. 2).

El espécimen es un cuenco abierto dentro del cual hay cuatro figuras humanas modeladas dispuestas alrededor de una estructura en forma de cúpula hueca. Apparentemente hubo una quinta figura, como lo indicarían las raspaduras producidas por el desprendimiento de la misma (fig. 3). Tres de los personajes aparecen usando sopladores para introducir aire dentro de la cúpula, mientras el cuarto se halla manipulando uno de los objetos que está encima de ella (fig. 4). Esta cúpula es lisa en su porción inferior, donde hay una abertura en forma de media luna, con dos orificios inmediatamente debajo, los que fueron hechos antes de la cocción de la pieza (fig. 5). La porción superior está formada por una superficie esférica con decoración incisa rectangular; sobre esta sección de la cúpula hay siete objetos rojizos en alto relieve y cinco orificios circulares que perforan la superficie.



Figura 1. Vista oblicua del cerámico, mostrando actividad metalúrgica.



Figura 2. Mapa que muestra la ubicación de la Cultura Moche.



Figura 3. Detalle del interior. Las raspaduras muestran que originalmente hubo un quinto personaje



Figura 4. Detalle de la figura que está manipulando objetos que están sobre la superficie de la cúpula.



Figura 5. Vista desde arriba.



Figura 6. Vista lateral.

La pieza fue hecha usando arcilla que contiene temperante fino en relativa abundancia. Mide 16 cm de alto y 29 cm de diámetro, poseyendo una base casi plana. Las paredes son de grosor parejo; cerca del borde, están curvadas ligeramente hacia adentro, terminando en forma redondeada. La superficie externa está dividida en dos paneles horizontales: la base y la parte baja están pintadas con engobe rojo, mientras la porción superior lo está de blanco (fig. 6). En

el panel superior (blanco), se añadieron cinco diseños en forma de media luna, pintados en color rojo, así como una franja a todo lo largo del borde exterior. El interior de la pieza no se pintó. Cabe señalar que un lado del ceramio está roto cerca del borde, faltando un pedazo de forma triangular.

La forma de esta pieza no es común en la cerámica Moche. En una muestra fotográfica de más de 12.000 piezas de cerámica existentes en el Archivo

Moche de la Universidad de California, Los Angeles, sólo hay seis fotografías de ejemplares con una cúpula hueca en el interior. En cinco de ellas, la cúpula tiene la forma de una mujer desnuda, modelada en altorrelieve (fig. 7); en la sexta, la cúpula asume la forma de un cangrejo, con un pájaro posado sobre su espalda (fig. 8). Aunque desconocemos la función específica de este tipo de piezas, hay que señalar que todas ellas presentan, en la superficie de la cúpula, una abertura en forma de media luna y dos a seis orificios; estas características están indudablemente relacionadas con el uso del objeto y no con la actividad que está siendo representada. En consecuencia, la abertura y las perforaciones no deben ser vistas, necesariamente, como parte del proceso metalúrgico. Por otro lado, es significativo que el anillo decorado con rectángulos incisos no ocurra en las otras piezas, así como tampoco los objetos rojizos encima de la cúpula, por lo que puede asumirse que estos elementos pertenecen a la actividad representada en la pieza, es decir, tecnología metalúrgica.



Figura 8. Ceramio que muestra un cangrejo con un pájaro sobre su espalda (foto cortesía del Museo de la Universidad Nacional de Trujillo).

METALURGIA MOCHE

Del análisis de los artefactos de metal Moche y de las descripciones de los cronistas, se puede inferir mucha información sobre la metalurgia en la costa norte del Perú durante el Período Intermedio Temprano y la primera parte del Horizonte Medio.

Los objetos de metal muestran que los orfebres Moche eran muy hábiles en el martillado y el forjado de metales. Comúnmente usaron estas técnicas en la confección de objetos utilitarios y ornamentales, algunos de los cuales muestran también repujado y decoración incisa. Una vez que la forma deseada se había obtenido, los implementos de cobre fueron normalmente martillados en frío para templarlos e incrementar su dureza.

Los Moche practicaron la fundición por reducción de óxidos minerales, el fundido de cobre, plata y oro y el vaciado en moldes cerrados. Aunque no conocieron la aleación de cobre y estaño para obtener bronce, produjeron aleaciones de oro y cobre, de oro, cobre y plata o de cobre y plata. A veces, objetos confeccionados con estas aleaciones fueron tratados con una técnica *mise en couleur* en la que el objeto era calentado sobre un fuego abierto para oxidar la superficie de cobre, la que después era limpiada y bruñida con



Figura 7. Ceramio que muestra a una mujer desnuda (foto cortesía del Art Institute de Chicago).

un ácido vegetal para incrementar la cantidad de oro expuesto en la superficie (Lechtman et al. 1982; Lechtman 1973, 1974, 1984). Los Moche también conocieron la soldadura de objetos de metal.

Hasta la fecha, no se han identificado restos de talleres metalúrgicos usados por artesanos Moche. Tampoco hay descripciones publicadas de implementos tales como moldes, pinzas y sopladores, usados en la producción de objetos de metal durante ese período.

CRONISTAS Y TÉCNICAS METALÚRGICAS

Existen varias descripciones de la tecnología metalúrgica al momento del primer contacto con los europeos. Aunque son más de 1000 años más recientes que la pieza Moche analizada en este artículo, ayudan a interpretar algunos de los detalles representados en el cerámico.

Las descripciones tempranas reportan dos tipos de hornos: uno, utiliza corrientes de aire y el otro requiere de sopladores para proveer el aire. El primer tipo es el llamado *huayra* o *guayra*. Pedro de Cieza de León, describiendo su uso en Potosí en 1549, sostenía que:

[...] hacían unas formas de barro, del talle y manera que es un albahaquero en España; teniendo por muchas partes algunos agujeros o respiraderos. En estos tales ponían carbón, y el metal encima; y puestos por los cerros o laderas donde el viento tenía más fuerza, sacauan dél plata: la qual apurauan y afinauan después con sus fuelles pequeños o cañones con que soplan [...] (Cieza 1984 [1553]: 291).

Aunque en la descripción de Cieza, se asocian las *guayras* con el uso de sopladores ("cañones"), éstos podrían haber sido auxiliares y no necesariamente la principal forma de inyectar aire; también pudieron haber sido usados en una instancia posterior, para finalizar el fundido y refinado del metal. En todo caso, Bartolomé Arzans de Orsúa y Vela (1965 [1735]: vol. I, 107, 142), una de las mejores fuentes para la minería colonial, entre las innumerables descripciones sobre las *guayras*, escogió y usó textualmente la descripción de Cieza, insistiendo en el uso de los sopladores, lo que hace más creíble la versión de Cieza.

Jerónimo de Benzoni provee una descripción que correspondería al segundo tipo de horno; ésta es más detallada y se refiere al trabajo en metales hecho por los artesanos Inca en Quito, donde Benzoni la observó:

[...] para fundir el oro o la plata lo colocan en un crisol alargado o redondo, hecho de un pedazo de trapo embadurnado de tierra, y de carbón triturado; lo hacen secar bien y lo ponen al fuego con la cantidad de metal que puede contener, y tanto soplan con unos cinco o seis cañones de caña, que se vuelve líquido [...] (Benzoni 1967 [1565]: 263).

En esta fuente, el uso de los sopladores es más explícito y se halla directamente relacionado con la fundición de minerales.

Sir Walter Raleigh en su descripción del trabajo metalúrgico en Colombia, en 1596, sostenía que:

[...] la mayoría del oro...no se obtenía de la piedra pero...en el lago de Manoa y en una multitud de otros ríos ellos lo juntaban en granos de oro perfecto y en pedazos tan grandes como pequeñas piedras y...ellos le agregaban una parte de cobre, de otra manera no lo podían trabajar, y...usaban un gran cántaro de barro con huecos alrededor y cuando ellos juntaban el oro y el cobre ponían cañas en los huecos y con el aliento de un hombre ellos incrementaban el fuego hasta que el metal corría y entonces ellos lo ponían en moldes de cerámica y piedras y hacían esos platos e imágenes [...] (Raleigh 1966 [1596]: 80).

Una descripción del Inca Garcilaso de la Vega, publicada en 1609, provee otros detalles sobre la fundición Inca:

[...] no supieron hacer limas ni buriles; no alcanzaron a hacer fuelles para fundir; fundían a poder de soplos con unos cañutos de cobre, largos de media braza más o menos, como era la fundición grande o chica; los cañutos cerraban por el un cabo; dexávanle un agujero por do el aire saliese mas recogido y más rezio. Juntábanse ocho, diez y doze, como era menester para la fundición. Andaban al derredor del fuego soplando con los cañutos, y hoy se están en lo mismo, que no han querido mudar costumbre [...] (Garcilaso de la Vega 1943 [1609]: 126; Lib. 2º, Cap. XXVIII).

Finalmente, Luis Capoche describe el uso de sopladores y *guairas*, incluyendo interesantes comentarios sobre el combustible utilizado:

[...] Y por no tener uso de fuelles para hacer sus fundiciones, usaban estos indios del Perú de unos cañones de cobre de tres palmos de largo que soplaban con la boca con trabajo. Y a las fundiciones que era menester más fuerza, aprovechábanse del mismo viento, haciendo en el campo, en las partes altas, unos homillos de piedras sueltas, puestas unas sobre otras sin barro, huecas a manera de unas torrecillas, tan altas como dos palmos. Y ponían el metal con estiércol de sus ganados y alguna leña, por no tener carbón; e hiriendo el viento por las aberturas de las piedras se fundía el metal [...] (Capoche 1959 [1585]: 109-110).

FUNDICION DE MINERALES

Si bien el cerámico muestra una fase de trabajo metalúrgico en la que se utilizan sopladores, se pueden sugerir diferentes interpretaciones sobre las actividades específicas que podrían estar representadas. Estas dependen, principalmente, de la interpretación del horno de fundición, el que está representado por la cúpula. Probablemente fue una estructura de forma cilíndrica, hecha de adobes. La arquitectura Moche utiliza consistentemente adobes rectangulares y se conocen algunas estructuras Moche hechas de adobes y con forma cilíndrica (Wiley 1953: 216-218). Para probar la efectividad de un horno como ése, construimos en Los Angeles una estructura de adobes similar y condujimos una serie de experimentos usando carbón como combustible y sopladores para inyectar aire que avivaran el fuego y elevaran la temperatura. Para efectuar este experimento, se consiguió una diversidad de muestras de mineral y óxidos de cobre, incluyendo cuprita, malaquita, azurita y crisocola. Las muestras fueron procesadas bajo di-

versas condiciones para ver si se podían refinar en un horno simple de este tipo y para recrear los detalles de cómo este proceso era ejecutado por los Moche.

De capital importancia para el éxito de estos experimentos fue el contar con algunos lingotes de cobre que habían sido recuperados por Max Uhle en tumbas Moche excavadas en la Huaca del Sol y Huaca de la Luna en 1899 (fig. 9). Estos fueron analizados por Clair C. Patterson, del California Institute of Technology (Patterson 1971). Los lingotes proveyeron importantes detalles para comparar tamaño, forma y características de la superficie de los lingotes Moche con los que resultaron de nuestros experimentos. Se comprobó que se podían producir lingotes similares en un horno abierto, siempre que se siguieran ciertos procedimientos. El mineral debía ser molido y reducido a granos finos o polvo y puesto en un crisol de cerámica con un fondo ligeramente redondeado, el que, luego, debía ser llenado con carbón en polvo, para que sirviese como un agente reductor durante el proceso de fundición. A continuación, el mineral debe ponerse sobre una superficie de carbones ardientes y

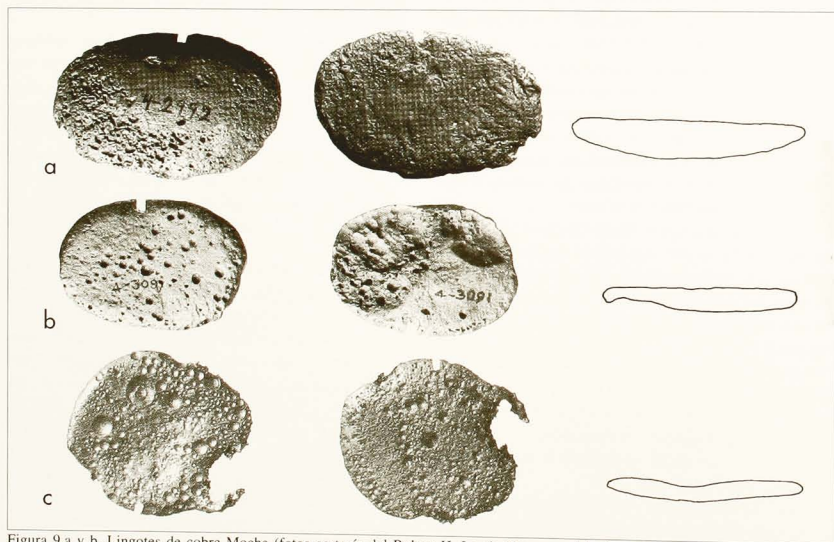


Figura 9.a y b. Lingotes de cobre Moche (fotos cortesía del Robert H. Lowie Museum of Anthropology, University of California, Berkeley). 9.c. Lingote obtenido en nuestro experimento. Las muescas cuadrangulares en el borde muestran los lugares de donde se sacaron muestras para los análisis químicos.

cubrirse completamente con ascuas del mismo material. Seguidamente, hay que introducir aire con cierta fuerza alrededor del crisol, para lo que se utilizan los sopladores, los que elevan la temperatura inmediatamente al costado del crisol hasta 1.300° C, dentro de los primeros 15 minutos del proceso. Esta temperatura tiene que ser mantenida soplando constantemente por una hora, tiempo que toma el mineral de óxido de cobre en fundirse y depositarse en el fondo del crisol. El oxígeno escapa del mineral bajo la forma de dióxido o de monóxido de carbono, quedando alrededor del metal una escoria vitrificada que contiene la mayoría de las impurezas del mineral. A lo largo del proceso, la escoria aísla el cobre derretido del contacto con el aire exterior. Una vez que el cobre está fundido, el crisol es retirado del fuego y se deja enfriar. Puesto que la escoria y el metal se adhieren a los lados del crisol, éste tiene que ser roto para remover el lingote. De esta manera, presumiblemente, los crisoles se usaban sólo una vez.

De los varios tipos de minerales de óxido de cobre usados en nuestros experimentos, únicamente la cuprita dio lugar a lingotes de cobre similares en forma y en composición química a los lingotes Moche.

Dado que la pieza bajo estudio es de un período posterior a la introducción de la metalurgia del cobre en el Perú, parece que la práctica empleada fue usar un mineral relativamente puro. Nosotros usamos cuprita de alto grado, convirtiendo en metal un 64% de su peso. Los lingotes que se obtuvieron en nuestros experimentos fueron luego analizados por Claire C. Patterson y resultaron ser muy similares en composición a los lingotes Moche excavados por Uhle (ver Cuadro 1). Dos de los lingotes contenían un porcentaje más alto de hierro que los lingotes Moche, mientras que el tercero era muy similar. Los primeros dos fueron fundidos en crisoles abiertos, en tanto que el tercero se hizo en un crisol con tapa. Esto sugiere que los Moche también cubrían sus crisoles.

El mineral de malaquita produjo lingotes extremadamente similares en composición a los Moche, aunque con apariencia distinta. Los primeros son más porosos y presentan formas menos regulares que los segundos, pero es probable que su forma pudiera ser alterada significativamente añadiendo oro y/o plata después del proceso de fundición, ya que estos dos metales se encuentran presentes en los lingotes Moche.

CUADRO 1

COMPOSICION DE OBJETOS DE METAL Y ESCORIA (% por peso)														
	Cobre	Plata	Bismuto	Hierro	Níquel	Plomo	Estaño	Zinc	Oro	Calcio	Antimonio	Arsénico	Aluminio	Magnesio
COBRE MOCHE (valores promedio)	≈ 99.0	0.0005	0.0005	0.004	0.006	0.001	<0.001	<0.003	<0.001	0.002	<0.003	<0.01	—	—
LINGOTE MOCHE 4-32900	≈ 99.0	0.04	0.0005	0.004	0.02	0.003	<0.001	<0.01	0.02	0.002	<0.01	<0.1	—	—
LINGOTE MOCHE 4-2992	≈ 99.0	0.049	0.0016	0.0053	0.0059	0.0063	<0.0013	<0.013	<0.004	0.0045	<0.013	<0.13	—	—
LINGOTE MOCHE 4-3091	≈ 99.0	0.079	<0.0003	0.0028	0.0028	<0.0025	<0.0012	<0.012	<0.004	0.0018	<0.012	<0.12	—	—
LINGOTE OBTENIDO DE CUPRITA (sin tapa)	≈ 99.0	0.0034	0.0003	5.6	0.0008	0.01	<0.0013	0.032	<0.001	—	<0.01	<0.01	—	—
ESCORIA	≈ 0.5	0.00008	<0.0005	≈15.0	<0.0003	<0.002	<0.001	0.017	<0.001	≈3.0	<0.01	<0.01	≈6.1	≈1.4
LINGOTE OBTENIDO DE CUPRITA (sin tapa)	≈ 99.0	0.0049	0.0035	4.6	<0.0004	0.013	<0.0013	0.028	<0.001	—	<0.01	<0.01	—	—
ESCORIA	≈ 0.6	0.0001	<0.0005	≈16.0	<0.0003	<0.002	<0.001	0.024	<0.001	≈2.2	<0.01	<0.01	≈4.9	≈0.9
LINGOTE OBTENIDO DE CUPRITA (sin tapa)	≈ 99.0	0.005	0.0032	0.16	<0.0004	0.026	<0.0013	0.029	<0.001	—	<0.01	<0.01	—	—
ESCORIA	≈ 0.3	0.0001	<0.0005	≈18.0	<0.0003	0.013	<0.001	0.096	<0.001	≈1.9	<0.01	<0.01	≈5.2	≈0.6
LINGOTE OBTENIDO DE MALAQUITA (sin tapa)	≈ 99.0	0.0048	<0.0005	0.0053	<0.0004	<0.002	<0.0028	<0.009	<0.001	—	<0.01	<0.01	—	—
ESCORIA	≈ 0.15	0.0007	<0.0005	5.5	0.0009	0.047	<0.0069	0.11	<0.001	≈1.5	<0.01	<0.01	≈5.4	≈0.5

ICONOGRAFIA Y REPRESENTACION

Para determinar qué quiso representar el ceramista Moche, es necesario identificar los objetos que están encima del área que corresponde al carbón en la cúpula, ya que durante los experimentos nos dimos cuenta que el intenso calor de la superficie del carbón podría haber sido usada para diversas operaciones. A primera vista, dos de los objetos parecen ser hachas en forma de "T", un tipo de artefacto bastante común en el Perú prehispánico, pero no reportado como parte del inventario Moche. Una posibilidad es que se trate de la porción metálica de un tipo particular de tocado que es mostrado en la cerámica Moche (fig. 10). Un segundo tipo está formado por objetos largos y rectangulares, que son prácticamente imposibles de ser identificados, pero que podrían ser lingotes o láminas de metal que estarían en proceso de ser calentados para ser martillados y usados en la confección de implementos o de toca-

dos. Finalmente, aparecen dos objetos redondeados no identificables a primera vista y que podrían estar en proceso de ser transformados en máscaras o en tocados.

Si los objetos dispuestos encima del horno de fundición son de cobre, es muy posible que estén siendo recocidos para, posteriormente, ser martillados. Los objetos encima del horno de fundición podrían ser también *tumbaga*, una aleación de oro y cobre que está siendo calentada para ser modelada por martillado o dorada por la técnica *mise en couleur*.

Aunque, en apariencia, la escena no parece mostrar específicamente la fundición de minerales, se puede inferir que ésta está siendo realizada en el horno. Cuando los cronistas mencionan el uso de sopladores en casos concretos de actividad metalúrgica, la operación usualmente involucra la fundición de minerales. Es más, todas las actividades representadas en el ceramio pueden realizarse a temperaturas que no requieren de los sopladores. El templado de cobre se realiza a uno 500° C, la *tumbaga* requiere 700° C y la oxidación de cobre, para la técnica *mise en couleur*, se realiza a 800° C. Todas estas operaciones, por lo tanto, pueden realizarse con la temperatura que alcanza el carbón en el horno abierto, que es de alrededor de 900° C, sin necesidad de sopladores. Además de la fundición de minerales, sólo la soldadura requiere temperaturas suficientemente altas como para requerir la inyección de aire con sopladores. Dado que la soldadura es una técnica precisa y delicada, lo más probable es que, estando involucrado el uso de por lo menos tres sopladores en la operación que se muestra en el ceramio, lo que se esté realizando sea fundición de minerales.

Las descripciones de Benzoni, Raleigh y Cieza mencionan individuos que utilizan simultáneamente tubos de caña, cerámica o cobre para inyectar aire dentro de un horno de fundición, de manera similar a la representación en el ceramio Moche. En nuestros experimentos se comprobó que los tubos de cobre funcionan bien, pero que disipan el calor rápidamente. Si se introducen con relativa profundidad en el carbón del horno, hacen que la temperatura de éste disminuya de 100° a 200° en pocos segundos.

Los tubos de caña también pueden haber funcionado en forma efectiva, aunque habrían tendido a quemarse por una de las puntas. Para prevenir esto, los artesanos Moche habrían hecho unos terminales



Figura 10. Ceramio Moche que muestra un personaje usando un tocado con forma similar a la del objeto que hay sobre la cúpula (foto cortesía del Museo de la Universidad Nacional de Trujillo).

de cerámica que habrían estado puestos en un extremo del soplador.

Este tipo de terminales de cerámica ha sido recuperado en las excavaciones de tres sitios Chimú, donde se ha obtenido evidencia de prácticas metalúrgicas: Chan Chan (Topic 1977, 1982), Cerro de los Cementerios (Shimada et al. 1982, 1983; Epstein & Shimada 1983) y Chotuna (Donnan Ms.). Siete de los ocho terminales de cerámica en Chotuna fueron recuperados en asociación directa con restos de actividad metalúrgica, incluyendo crisoles, gotas de cobre fundido, martillos de piedra y fogones. Los terminales tenían un extremo hecho de tal manera que una caña habría podido ser introducido en ese lado. Prácticamente todos muestran evidencia de uso, incluyendo superficie vitrificada por la alta temperatura e incrustaciones de gotas de cobre fundido (fig. 11).

Además de los tres personajes que aparecen usando sopladores, un cuarto personaje se halla manipulando uno de los objetos de metal que está encima del carbón. La definición de las manos no es suficientemente clara para identificar el implemento que está usando. Refiriéndose a la metalurgia Inca, Garcilaso de la Vega sostiene que:

[...] tampoco supieron hacer tenazas para sacar el metal del fuego: sacábanlo con unas varas de palo o cobre, y echábanlo en un montoncillo de tierra humedecida que tenían cabe si para templar el fuego del metal: allí lo traían y revolvaban de un cabo a otro hasta que estaba para tomarlo en las manos [...] (Garcilaso de la Vega 1943 [1609]: 126; Lib. 2º, Cap. XXVIII).

Probablemente, se trata del mismo objeto.



Figura 11. Terminales de cerámica recuperados en las excavaciones del Cuadrángulo de los Artesanos, en Chotuna (Museo Bruning, Lambayeque).



Figura 12. Guerreros Moche usando objetos en forma de media-luna creciente en sus cascos (tomados de Kutscher 1954: 19). Son similares a los objetos pintados en el exterior del ceramio (ver fig. 6)

EL QUINTO PERSONAJE

Tal como se señaló anteriormente, las escoriaciones en la superficie de la cúpula indican que hubo un quinto personaje que se desprendió de la pieza y que ahora está perdido. Las marcas dejadas por él sugieren que su porción inferior era similar a la de los tres personajes con los sopladores: todos ellos tienen piernas separadas y adheridas a la parte superior de la cúpula (fig. 3). En contraste, la cuarta figura, que se haya manipulando los objetos, no tiene las piernas separadas y la cavidad interna de su cuerpo se abre directamente sobre la cúpula. Otra marca de rotura, directamente atrás de donde estuvo la figura que falta, muestra que ésta estuvo asegurada a la pared interna del ceramio de una manera similar a como lo están las tres figuras con los sopladores (fig. 5). Finalmente, es difícil interpretar otra escoriación que hay en uno de los diseños rectangulares de la cúpula, directamente al frente del lugar donde estuvo la quinta figura, ya que si esta figura hubiese estado usando un soplador, el tubo habría estado adherido a la cúpula, dentro del anillo delimitado por los elementos rectangulares. Dado que el ceramista fue consistente en plasmar los detalles del ceramio, es muy difícil que la marca corresponda a un soplador. Parece más probable que el

quinto personaje haya estado sosteniendo algo que estaba en contacto con uno de los elementos rectangulares o tocando uno de ellos, quizá para moverlo. El artista que hizo el cerámico relacionó hasta los menores elementos iconográficos con aspectos metalúrgicos. Los cinco objetos en forma de media-luna, pintados en el exterior de la pieza, son, casi por seguro, los mismos que aparecen frecuentemente en ciertos tocados y que denotan rango y posición social. En términos del atuendo, ninguno de los individuos representados en el cerámico tiene un traje elaborado y, con la excepción de uno de los personajes que se halla soplando y tiene un par de orejeras simples, tampoco están usando adornos de metal u otro material. Presumiblemente, el artista quiso representar la escena con los individuos vestidos, tal como se usaba en este tipo de actividades.

El realismo y el grado de detalle observable en la pieza hacen de ésta un documento arqueológico de excepcional valor, que nos permite reconstruir uno de los aspectos tecnológicos menos conocidos de la metalurgia prehispánica peruana.

RECONOCIMIENTOS Una versión preliminar de este artículo fue publicada en la revista *Archaeology* vol. 24, n° 4, octubre de 1973. La presente versión incluye información obtenida después de esa fecha. La traducción al castellano fue realizada por Guillermo A. Cock, quien, además, colaboró conmigo en la edición y puesta al día de este artículo. Quiero también agradecer a Alan Sawyer, David Douglass, Clair C. Patterson, Heather Lechtman, Kerry Cox y Donald McClelland por la ayuda, comentarios y sugerencias que me dieron cuando este artículo fue originalmente redactado.

REFERENCIAS

- ARZANS DE ORSUA Y VELA, B., 1965 [1735]. *Historia de la Villa Imperial de Potosí*. Edición de L. Hanke y G. Mendoza (3 Vols.). Brown University Bicentennial Publications. Studies in the Fields of General Scholarship. Providence, Rhode Island: Brown University Press.
- BENZONI, J., de, 1967 [1565]. *La Historia del Mundo Nuevo*. Traducción y notas de M. Vannini de Gerulewicz. Estudio preliminar de León Croizat. Fuentes para la Historia Colonial de Venezuela. Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, vol. 86, Caracas.
- CAPOCHE, L., 1959 [1585]. *Relación general de la Villa Imperial de Potosí*. Edición y estudio preliminar por L. Hanke. Biblioteca de Autores Españoles, vol. 122. Madrid: Ediciones Atlas.
- CIEZA DE LEÓN, P., 1984 [1553]. *Crónica del Perú. Primera Parte*. Introducción de F. Pease G.Y. Nota de M. Marticorena E. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, y Academia Nacional de la Historia.
- DONNAN, C. B., 1973. A PRECOLUMBIAN SMELTER FROM Northern Perú. *Archaeology* 26 (4): 289-297, Nueva York.
- Ms. Excavations at Chotuna and Chornancap, Lambayeque, Perú. Manuscrito en el Departamento de Antropología, Universidad de California, Los Angeles.
- EPSTEIN, S. & I. SHIMADA., 1983. Metalurgia de Sicán. Una reconstrucción de la producción de la aleación de cobre en El Cerro de los Cementerios, Perú. *Beiträge zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie* Band 5, Bonn.
- GARCILASO DE LA VEGA, I., 1943 [1609]. *Comentarios reales de los Incas*. Edición a cargo de A. Rosenblat. Buenos Aires: EMECE Editores.
- KUTSCHER, G., 1954. *Nordperuanische keramik*. Berlín: Verlag Gebr. Mann.
- LECHTMAN, H., 1973. The gilding of metals in Precolumbian Perú. En: W.J. Young, Ed., *Application of Science in Examination of Works of Art*, pp. 38-52. Boston: Museum of Fine Arts.
- 1974. El dorado de metales en el Perú precolombino. *Revista del Museo Nacional* 40: 87-110, Lima.
- 1984. Pre-columbian surface metallurgy. *Scientific American* 250 (6): 56-63, Nueva York.
- LECHTMAN, H.; A. ERLIJ & E. J. BARRY, 1982. New perspectives on Moche metallurgy: Techniques of gilding copper at Loma Negra. *American Antiquity* 47: 3-30.
- PATTERSON, C. C., 1971. Native copper, silver and gold accessible to early metallurgists. *American Antiquity* 36: 286-321.
- RALEIGH, Sir W., 1966 [1596]. *The discovery... of Guiana*. Edición facsimilar. Introducción histórica de A. L. Rowse y notas bibliográficas de Robert O. Dougan. Bibliotheca Americana. The World Publishing Company, Ohio: Cleveland.
- SHIMADA, I.; S. EPSTEIN & A. K. CRAIG, 1982. Batán Grande: A prehistoric metallurgical center in Perú. *Science* 216: 952-959.
- 1983. The metallurgical process in Ancient North Peru. *Archaeology* 36 (5): 38-45, Nueva York.
- TOPIC, J. R. JR., 1977. The lower class at Chan Chan: A qualitative approach. Ph. D. dissertation. Departamento de Antropología, Harvard University.
- 1982. Lower class social and economic organization at Chan Chan. En: M. E. Moseley y K. C. Day, Eds., *Chan Chan: Andean desert city*, pp. 145-175. School of American Research. Advanced Seminars Series. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- WILLEY, G., 1953. Prehistoric settlement pattern in the Virú valley, Perú. *Bulletin of the Bureau of American Ethnology* 155, Washington D.C.

LA ICONOGRAFIA DEL PODER EN TIWANAKU Y SU ROL EN LA INTEGRACION DE ZONAS DE FRONTERA

José Berenguer R.

La sociedad de Tiwanaku fue protagonista de uno de los procesos expansivos de mayor longevidad en la prehistoria de los Andes (Kolata 1993; Moseley 1992). Entre 100 y 400 DC, tomó control del sector sur de la cuenca del lago Titicaca, y entre esa fecha y aproximadamente 1000-1100 DC, integró en su órbita a una amplia área de los Andes Centro-Sur (Berenguer & Dauelsberg 1989). La estructura de poder que sus dirigentes diseñaron y manejaron por tan largo tiempo, bien puede haber establecido cierto estándar para procesos expansivos posteriores como Wari y el *Tawantinsuyu*. Al menos, la mayoría de los especialistas está de acuerdo en que la iconografía que Wari difundió en los Andes Centrales durante el Horizonte Medio deriva en última instancia de Tiwanaku (p.e., Browman 1978; Conrad & Demarest 1984: 88; Cook 1983; Isbell 1983, 1988; Menzel 1964). Por esta vía, mucho de la ideología política de Tiwanaku debe haber sido no sólo asimilada por Wari, sino procesada y transferida por esta sociedad a los estados del centro y norte del Perú, contribuyendo a la conformación allí de conceptos —quizás originalmente más propios de la sierra sur— de dualidad jerárquica y liderazgo compartido, tal como éstos son inferibles en el mito de Naymlap y en los relatos dinásticos de Chimú o Taycanamo (cf. Moseley 1990; Zuidema 1990). Las élites incaicas, por su parte, copiaron “vasijas y vocabularios iconográficos” de Tiwanaku (Browman 1978), consideraron la posibi-

lidad de establecer la corte real en este sitio, se inspiraron en parte en las ruinas de esta cultura para construir el Cuzco y vincularon míticamente a su línea dinástica con los habitantes del legendario estado altiplánico, aparentemente, para legitimar su propio proyecto imperial (Kolata 1982, 1993; ver Cieza de León 1962 [1553]: 265; cf. Conrad & Demarest 1984: 100). Todos estos antecedentes, además del carácter fundacional que tenía el sitio de Tiahuanaco en los mitos de génesis del mundo andino (Betanzos [1551], Calancha 1939 [1638], Cristóbal de Molina [1553], Sarmiento de Gamboa [1572], citados en Kolata 1993: 3-7), le confieren a este estado un lugar prominente dentro de los posibles modelos que tuvieron Wari y los incas para diseñar su estructura política imperial.¹

Puesto que los sistemas políticos más recientes suelen importar legitimidad de los más antiguos, incorporando de ellos viejas formas rituales y simbólicas, pero redirigiéndolas hacia nuevos propósitos (Kertzer 1988: 42), un análisis de antropología política de Tiwanaku es necesario para conocer los antecedentes históricos e ideológicos de los procesos expansionistas que le sucedieron en los Andes.

El problema es que, pese al destacado papel de Tiwanaku en la historia cultural de los Andes, se sabe muy poco acerca de cómo este estado logró integrar la compleja diversidad cultural y medio ambiental que caracteriza a los Andes Centro-Sur. Más aún, las reconstrucciones elaboradas por los arqueólogos no

dicen nada acerca de los medios usados por las élites de Tiwanaku para producir y reproducir la estructura política, tanto en el núcleo como en territorios fuera de la cuenca del lago Titicaca (aquí “zonas de frontera”).²

Parte de la dificultad ha residido en que, en los antiguos procesos expansivos, las sanciones que apoyan a la jerarquía central y los medios empleados para integrar la periferia al centro son, a veces, de naturaleza casi exclusivamente ideológica (cf. Isbell 1983; Kertzer 1988) y difíciles de identificar a través de la evidencia material. Como es importante en prehistoria no caer en el error común de generar modelos o explicaciones que no se manifiestan bien en el registro arqueológico (cf. Hastorf 1990), pasa a ser indispensable determinar cómo estas sanciones y estrategias pueden expresarse en la evidencia material disponible.

En este artículo se sostiene que estas sanciones y estrategias se manifiestan tanto en la iconografía del sitio de Tiahuanaco, como a través de la distribución de ciertos objetos discernibles en dicha iconografía (objetos/iconos) que han sido recuperados en distintos puntos de las zonas de frontera de esta cultura altiplánica.³

ANTECEDENTES

La literatura arqueológica de la cuenca del lago Titicaca sugiere que durante el primer milenio de nuestra Era, Tiwanaku fue una sociedad agroganadera, técnicamente avanzada y socialmente estratificada, y que su principal centro urbano-ceremonial fue la capital de uno de los más grandes estados expansivos de la civilización andina (Browman 1980, 1984; Kolata 1982, 1983, 1993; Moseley 1992; Mujica 1985; Ponce 1972; para una opinión disidente ver Schaedel 1988). La distribución de su arte diagnóstico indica que, al menos desde el siglo V, una vasta área de los Andes —incluyendo el sur del Perú, el oeste de Bolivia, el norte de Chile y parte del noroeste de Argentina— estuvo integrada en la órbita de Tiwanaku (fig. 1). Incluso mucha de su iconografía —si bien no su estilo— fue incorporada y difundida por Wari (ca. 550-900 DC) en su expansión hacia el centro y norte del Perú (Cook 1983; Isbell 1983). Otro tanto pareciera haber ocurrido, aunque en menor gra-

do, con Aguada (ca. 700-900 DC), una entidad cultural altamente compleja que se desarrolló en el noroeste de Argentina, virtualmente en el confin de los Andes Centro-Sur (González 1961-64).

Tiwanaku como proceso expansivo

Si bien hay consenso en la literatura en torno al papel protagónico que Tiwanaku tuvo en la compleja historia cultural del mundo andino, no hay igual acuerdo en cuanto a la naturaleza de la distribución de su arte diagnóstico. Esta distribución ha sido interpretada de diferentes maneras: como el resultado de un movimiento puramente religioso (Menzel 1964; cf. Bennett 1956 [1934]), como la expresión de un imperio conquistado por las armas (Ponce 1982), como la manifestación de una federación multiétnica de centros semi-independientes (Browman 1980, 1984), como los restos de una suerte de “imperio simbólico” (Wallace 1980), como el producto de una amplia red de movilidad caravanera y complementariedad económica que convergía en el gran centro del Titicaca (Núñez & Dillehay 1979), como las señas de un gran señorío *paramount* (Schaedel 1988) o como consecuencia de una red descentralizada de asentamientos interconectados, con diferentes niveles de actividad, ninguno en control absoluto sobre la naturaleza del sistema iconográfico, sirviendo simultáneamente la función de receptores y emisores (Torres 1996 Ms.).

En los últimos años, los arqueólogos han tendido a examinar la expansión de Tiwanaku principalmente en términos de estrategias de acceso a recursos (Berenguer 1975; Berenguer & Dauelsberg 1989; Núñez & Dillehay 1979; Goldstein 1989; Kolata 1982, 1983, 1993; Mujica 1985; Mujica et al. 1983). De acuerdo a algunas de estas reconstrucciones, para acceder a las zonas de valles bajos (periferia) Tiwanaku utilizó una estrategia de *colonización*, implantando en algunos casos, enclaves de población altiplánica (p.e., Arica, Berenguer et al. 1980) y estableciendo en otros casos verdaderas provincias (p.e., Moquegua, Goldstein 1989, 1993). En regiones más distantes como San Pedro de Atacama (ultraperiferia), en cambio, empleó una estrategia de *clientelaje*, estableciendo alianzas muy selectivas con las élites locales o “jefaturas nodales” para facilitar la extracción de recursos mineros y operaciones de tráfico e



Figura 1. Mapa y cronología relativa del Area Andes Centro-Sur.

intercambio (Berenguer & Dauelsberg 1989; Kolata 1982, 1983; Llagostera 1995).

Hasta ahora estas reconstrucciones han privilegiado factores económicos en desmedro de las variables ideológicas y políticas que caracterizan a cualquier proceso expansivo. En realidad, en ninguna de estas reconstrucciones se especifica cuáles fueron los medios empleados por las élites gobernantes para conseguir legitimidad, así como para garantizar orden, unidad y continuidad a través del tiempo de la estructura política en el núcleo y en zonas de frontera. Estos son problemas de simbolismo político (Kertzer 1988; Lewellen 1983) y de relaciones centro/periferia que hay que investigar, ya que constituyen un importante vacío en la problemática Tiwanaku.

La expansión de un estado es, en parte, un problema de economía interregional y ha sido abordado en arqueología a través de diferentes conceptos y estrategias: p.e., tráfico/intercambio (Renfrew 1975), *peer-polity interaction* (Renfrew 1986) y centro/periferia (Champion 1989, Ed.). En el presente ensayo se aborda este problema desde la última de estas perspectivas, pero enfatizando un aspecto que ha sido largamente subvalorado en este género de estudios: las relaciones de poder *dentro* y *entre* centro y periferia. Nuestra posición aquí, es que la expansión de un estado es también un asunto de ideología y política interregional.

Por otra parte, una deficiencia común a todas las reconstrucciones sobre la expansión de Tiwanaku es que mientras unas procuran explicarla exclusivamente *desde* el centro político, otras lo hacen solamente *desde* la periferia. Las zonas de frontera son escenarios propicios para investigar procesos expansivos, ya que en ellas el tipo de interferencia de una organización política foránea conlleva cambios, alteraciones y reorientaciones en las sociedades locales que son diferentes según se trate de una expansión más territorial o más *hegemónica* (*sensu* D'Altroy 1987). El estudio de estas interferencias en la periferia, en estrecha conjunción con lo que sucede en el centro, puede arrojar claves valiosas acerca de los mecanismos usados por la pólite expansiva para producir y reproducir su estructura política. En otras palabras: aunque el estudio del núcleo es insoslayable, en zonas de frontera, las interrelaciones entre poder territorial o hegemónico, legitimación de la jerarquía

central e integración de grupos culturalmente diversos, son visibles de manera rara vez posible en el centro político (cf. Green & Perlman, Ed. 1984). Con esta aproximación se pretende lograr una visión más global sobre los aspectos ideológicos y políticos de la expansión de Tiwanaku.

La iconografía

Una iconografía de Tiwanaku bien estandarizada (Goldstein & Feldman 1986; Kolata 1983) y patrocinada por el estado (Cook 1983) bajo la forma de diversos "estilos corporativos" (*sensu* Moseley 1992), se encuentra predominantemente en esculturas de piedra y artefactos portátiles. La litoescultura está confinada casi exclusivamente al núcleo o sector sur de la cuenca del lago Titicaca (Browman 1978; ver excepción en Goldstein 1993: 37); en cambio, los artefactos portátiles (cerámica, textiles, cestos y una variedad de objetos de metal, madera y hueso) se hallan ampliamente distribuidos en los Andes Centro-Sur, muchos de ellos también en el centro político.

A medida que nos familiarizamos con el convencionalizado y en apariencia inagotable catálogo de figuras que existe en el arte portátil e inmobiliario de Tiwanaku (Posnansky 1945, 1957), se advierte que lo que hay es un arte altamente icónico, donde las relaciones entre forma y contenido se sustentan en una fuerte semejanza formal entre las figuras y sus referentes objetivos (*sensu* Hodder 1987; Morphy 1989). Con frecuencia, es posible reconocer en los elementos de diseño tanto los referentes faunísticos como artefactuales que sirvieron como modelos. En distintos trabajos hemos puesto en evidencia la alta "iconicidad" del arte de Tiwanaku, que permite identificar no sólo criaturas del mundo animal (Posnansky 1945; Rowe 1977), sino muchos de los objetos que los personajes llevan en sus manos, portan en el cuerpo o aparecen junto a ellos (Berenguer 1987 y 1996 [en prensa]; Berenguer & Dauelsberg 1989; también Conklin 1983 y Oakland 1986). Varios de estos signos, tales como orejeras, cetros y pedestales, han sido interpretados como símbolos de estatus (Cook 1983: 179), pero en general, no ha existido una preocupación por identificar sus posibles referentes artefactuales en el registro arqueológico. Tampoco ha habido pronunciamientos acerca de su rol más espe-

cífico tanto en la sociedad de Tiwanaku, como en el área de su influencia.

En efecto, a pesar de la ostensible riqueza de la iconografía de Tiwanaku y del constante interés que ha habido en los últimos 100 años por descifrar sus significados en términos de mitos de origen, rituales, deidades, calendarios, etc. (p.e., Cook 1983; Demarest 1981; Helsley 1987; Posnansky 1945, 1957; Uhle 1943; Uhle & Stübel 1892; Vivante 1963; Yakushenkov 1989; Zuidema 1977, 1990), no ha habido ningún intento de emplearla para entender la estructura política de esta sociedad (para una parcial excepción, ver Isbell & Cook 1987), y menos para comprender el papel que ella desempeñó en la integración de zonas de frontera.

La tendencia de muchos autores a interpretar los iconos de Tiwanaku en términos de "dioses", "divinidades" y "seres sobrenaturales" (p.e., Conrad & Demarest 1984; Cook 1983; Demarest 1981; Isbell 1983; Isbell & Cook 1987; Kolata 1993; Uhle 1943), al sitio como un oráculo o centro ceremonial (Bennett 1956 [1934]; Schaedel 1988) o a la expansión de este estado como proselitismo religioso (Menzel 1964) dentro de un culto de alto prestigio dirigido por "sacerdotes-líderes" (Bennett 1956 [1934]), ha oscurecido el rol político de la imagerie de Tiwanaku. Religión y poder son aspectos muy interrelacionados en los Andes (Conrad & Demarest 1984; Millones 1979; Uribe 1996), pero en el caso de la iconografía de Tiwanaku, pareciera necesario purgarla un tanto del reduccionismo religioso de autores más tempranos. Los conceptos religiosos están presentes, por cierto, tanto en la disposición espacial de los volúmenes arquitectónicos como en la iconografía, pero es básico entender que estos conceptos fueron instrumentalizados políticamente por las élites gobernantes para servir sus intereses.

Particularmente intrigante en este sentido, es lo que ocurre con la más reciente monografía sobre Tiwanaku (Kolata 1993), donde su autor hace un serio esfuerzo por ligar a la religión con el poder político. Mientras sostiene que hay conceptos de organización política dual que son discernibles en la disposición estructurada de las pirámides, templos y palacios de Tiwanaku, no explota en estos mismos términos la información iconográfica contenida en la litoescultura del sitio, en circunstancias que ésta aparece tan visiblemente plagada de simetrías biaxiales, en espejo y jerárquicas (Kolata 1993: 135-149; ver

también Kolata & Ponce 1992). El autor reconoce que en las esculturas está concentrada la esencia de la legitimación política de la élite de Tiwanaku (Kolata 1993: 145), pero no saca partido a las ostensibles oposiciones evidentes en la iconografía.

Igualmente extraño es el hecho de que Kolata (1993) tampoco utilice a esta iconografía para entender las relaciones entre centro y periferia. Sobre todo teniendo en cuenta, que la literatura disponible muestra que las imágenes presentes en la litoescultura se hallan ampliamente distribuidas en los Andes Centro-Sur, hasta el punto que en muchas regiones la influencia de Tiwanaku es medida, precisamente, en función de la presencia de estos iconos y objetos/iconos en los contextos arqueológicos locales (p.e., Berenguer 1975; Browman 1978; Le Paige 1965; Llagostera 1995; Torres 1984). Su amplia distribución en la esfera de Tiwanaku es, al menos, indicativa de que sus contenidos simbólicos fueron importantes para diferentes grupos étnicos o aldeas (cf. Cook 1983: 169). No se puede entender cabalmente a este estado, sin tomar en cuenta este vasto registro arqueológico.

En suma, lo que está faltando en el estudio de Tiwanaku como proceso expansivo, es un marco de referencia más extenso, que capte simultáneamente centro y periferia, iconografía de la metrópolis y objetos/iconos distribuidos en la esfera de interacción de esta cultura altiplánica. En las siguientes secciones se expone una serie de argumentos cuyo propósito es sustentar teórica y empíricamente las interrelaciones que hemos insinuado hasta aquí entre integración, sanciones, estrategias, poder, simbolismo, iconografía, objetos arqueológicos y zonas de frontera.

DUALIDAD Y DIARQUÍA EN LOS ANDES

Cuando se vive en una sociedad que se extiende mucho más allá de las relaciones cara a cara que normalmente existen en una aldea o en un grupo de nivel local (Johnson & Earle 1987), sólo es posible relacionarse con la entidad política mayor a través de medios simbólicos (Kertzer 1988). Con la centralización del gobierno en un señorío o en un estado, pasa a ser importante para la dirigencia identificar simbólicamente a las actividades locales con las organizaciones políticas del más alto nivel. Pero es con las expansiones de vasta escala cuando se plantean

problemas de integración de la periferia al centro que son particularmente difíciles de encarar sin una adecuada manipulación de símbolos políticos y de ceremoniales apropiados. Estos símbolos y ceremonias no sólo comunican relaciones de poder y posicionamiento entre las élites políticas metropolitanas, regionales y locales, sino también entre éstas y los individuos sin poder, especialmente en zonas de frontera, donde la infraestructura política es débil y la posibilidad de desintegración está siempre presente (cf. Green & Perlman, Eds. 1984; Kertzer 1988: 22-23).

Para que las operaciones entre centro y periferia sean viables, los individuos involucrados deben compartir similares códigos culturales, de otra manera, la interacción se torna impredecible. En nuestro caso, esto implica implantar o reinstrumentalizar una ideología común —al menos en ciertos sectores de la población— que “naturalice” la hegemonía y regule la interacción, construyendo una realidad afín a los intereses del centro. Y el poder simbólico es un poder para construir esa realidad (Bourdieu 1979).

De allí que en un estado como Tiwanaku, que parece no haber enfatizado medios militares ni burocráticos en su expansión (Berenguer & Dauelsberg 1989; Kolata 1993; ver sin embargo, Ponce 1972), sea básico diseñar símbolos y ceremonias que aseguren legitimidad a las élites dirigentes (Lewellen 1983). Básico es también contar con una estructura de poder que otorgue estabilidad y persistencia en el tiempo a su proyecto político. De otro modo, difícilmente habrá el orden, la unidad y la continuidad que precisa un proceso de expansión e integración (Moreland & Van de Noort 1992). El problema en la arqueología de los más tempranos procesos expansivos de gran escala en los Andes ha sido cómo identificar este tipo de símbolos y estructuras en ausencia de documentación escrita.

A partir de casos etnohistóricamente documentados sabemos que, a la llegada de los españoles, el poder entre los soberanos incas estaba estructurado por principios de organización dual y gobierno compartido. Es cierto que los datos sobre la dinastía imperial son a menudo contradictorios y que los especialistas difieren en la interpretación de ellos. Los nombres y el número de emperadores, por ejemplo, están sujetos a diversas y muy diferentes interpreta-

ciones (Moseley 1992). Se trata en realidad, de uno de los problemas más complicados de la historiografía de los incas.

En este ensayo seguimos la tesis estructuralista de Zuidema (1964, 1990), minuciosamente analizada y ratificada por Duviols (1979), de que, en lugar de una monarquía, prevalecía entre los incas un gobierno dual o *diarquía*. El Cuzco estaba subdividido en dos mitades (Duviols 1979), *Anan* y *Urin*, la primera gobernada por el dirigente principal y la segunda por una contraparte o “segunda persona”, dentro de un modelo de autoridad que era dual y jerárquico a la vez. De acuerdo a esta tesis, la lista de 10, 12 ó 13 emperadores (la nómina varía según la fuente) debe subdividirse en dos subdinastías que no son sucesivas (p.e., Rowe 1946), sino simultáneas y asimétricas.

Zuidema (1990) discute otros cuatro casos de genealogías dinásticas, dualidad y liderazgo compartido registradas en los Andes, que son igualmente complejos y controvertidos: dos reportados por Rodrigo Hernández Príncipe en 1622 en las aldeas de Allauca (ca. Choque Recuay, Depto. de Ancash) y Ocros (altos del río Huanchac, afluente norte del Pativilca), otro que se refiere al mito norteño de Naymlap, y un último caso que corresponde a la dinastía, también norteña, de Chimú o Taycanamo. El autor evalúa estos cuatro casos y el de los incas como ejemplos de una ideología política que puede haber sido común en la totalidad de los Andes Centrales en tiempos de la conquista española.

Esta aseveración es extendible a los Andes Centro-Sur. De hecho, el Reino Lupaca —uno de los sucesores aymaras de Tiwanaku en el Lago Titicaca— tuvo esta forma de organización social y política (Murra 1968) y un documento colonial revela que una forma de dualidad asimétrica estaba en operación en la actual aldea de Tiwanaku en 1547 (Ponce 1971, citado en Kolata 1993). La división en mitades todavía era reconocible en esta aldea a principios de este siglo (Bandelier 1911, citado en Kolata 1993: 100), e incluso hasta el día de hoy en el valle de Tiahuanaco (Albó 1972).

La política se expresa a través de símbolos. En pueblos sin escritura no hay forma de expresar las relaciones de poder, excepto a través de la conducta ceremonial y de ciertos medios simbólicos relacio-

nados con ella (cf. Kertzer 1988). En este artículo sostenemos que la iconografía de Tiwanaku y ciertos objetos/iconos, constituyen uno de los medios simbólicos empleados por la jerarquía central para expresar la ideología política del estado y las relaciones de poder dentro y fuera del núcleo territorial de esta políite altiplánica.

Existe la intuición de que las estructuras de poder jerárquico de los antiguos estados andinos eran legitimadas a través de la representación de figuras y otros símbolos materiales (p.e., Cook 1983: 162), pero no hay pruebas en la literatura de que el tipo de organización política que reseñamos más arriba se refleja en la iconografía, si bien Millones (1987: 62) cita a Rowe y Hocqueghem para sugerir que modelos de organización incaica (como *Anan* y *Urin*) podrían ser rastreados en la iconografía Moche. Algunos *keros* incaicos post-contacto, por ejemplo, muestran escenas con muchos elementos análogos a los descritos en el mito norteño de Naymlap, pero sin referencia aparente a los aspectos dinásticos. Con todo, estos *keros* proporcionan información valiosa sobre aspectos estructurales del poder en los Andes. En algunas escenas, el dirigente se halla sentado en una *tiana* o es cargado en *rampas* o andas por sus sirvientes, acompañado por una serie de otros objetos emblemáticos. Lejos de tratarse de escenas históricas o conmemorativas, y mucho menos cotidianas, éstas representan tanto un ceremonial político altamente formalizado, como una estructura que enuncia un modelo andino de concebir y representar a la autoridad (cf. Martínez 1986).

En realidad, cuando en los Andes se describen eventos específicos en un mito, como el "Tema de la Fundación de la Dinastía de Naymlap", o en una imagen, como el "Tema de la Autoridad" en los incas, pareciera que el propósito no es relatar un evento histórico particular, sino hacer un *enunciado estructural* (cf. Netherly 1990). La repetición en diversos contextos históricos y culturales de enunciados como éstos (p.e., el "Tema de la Presentación" en Moche, Donnan 1976) es, seguramente, reflejo de antiguos procesos de codificación simbólica del liderazgo en el seno del grupo local. Con el desarrollo de la economía política en los Andes (ver p.e., Millones 1987: 53), estos enunciados fueron "retrabajados" e instrumentalizados, primero por los señoríos étnicos

y luego, por el imperio de turno, para comunicar una bien definida ideología destinada a sancionar y apoyar a la jerarquía central.

Hasta ahora, sin embargo, no existe en la literatura ningún planteamiento que sostenga que la diarquía, tal como ha sido inferida por Zuidema (1964, 1990; cf. Duviols 1979), estuvo en operación en los Andes en tiempos pre-Aymara y pre-Chimú.

FUNDAMENTOS ICONOGRAFICOS PARA UNA DIARQUIA EN TIWANAKU

Sobre la base de casos bien documentados, sabemos que las estructuras de poder jerárquico en el *Tawantinsuyu* eran parcialmente legitimadas a través de despliegues ceremoniales de gran visualidad (Conrad & Demarest 1984). Año a año las momias de los soberanos eran sacadas del templo y exhibidas en andas por las calles del Cuzco, en una demostración pública cuya visualidad apuntaba a prolongar los beneficios de los miembros de su *panaqa* (Millones 1987: 138), pero también a sancionar el orden jerárquico de las estructuras de poder dual asimétrico en el imperio (cf. Moseley 1990: 3-4; Zuidema 1990: 489). Estos despliegues también tenían lugar a través de imaginaria visual: los reyes y señores incas acostumbaban en vida a hacer estatuas que representaban a su persona; con cierta solemnidad y ceremonia, solían tomarla por su *guaque* o "hermano" (Cobo 1964 [1630]: 162; cf. Duviols 1979: 71). Cobo agrega que hacían estas efigies de la autoridad de tamaño variable y de diversos materiales, entre ellos la piedra, y opina que esta antigua costumbre venía de tiempos inmemoriales, agregando que, aunque en un principio era propia sólo de reyes y señores, con el tiempo se extendió a cualquier "hombre principal". El plasmado en piedra de "dobles" de la autoridad entre los incas es un importante incentivo para explorar el tema del poder dual en la litoescultura de Tiwanaku.

Todo indica que la dualidad es un principio organizacional que se remonta al menos a los tiempos de Tiwanaku IV-V, como lo sugiere la disposición estructurada de los edificios del complejo ceremonial (Kolata 1993; Kolata & Ponce 1992). El punto en cuestión aquí es si este principio es o no evidente en la iconografía de la litoescultura del sitio y cuál es su relación con la estructura política de Tiwanaku.

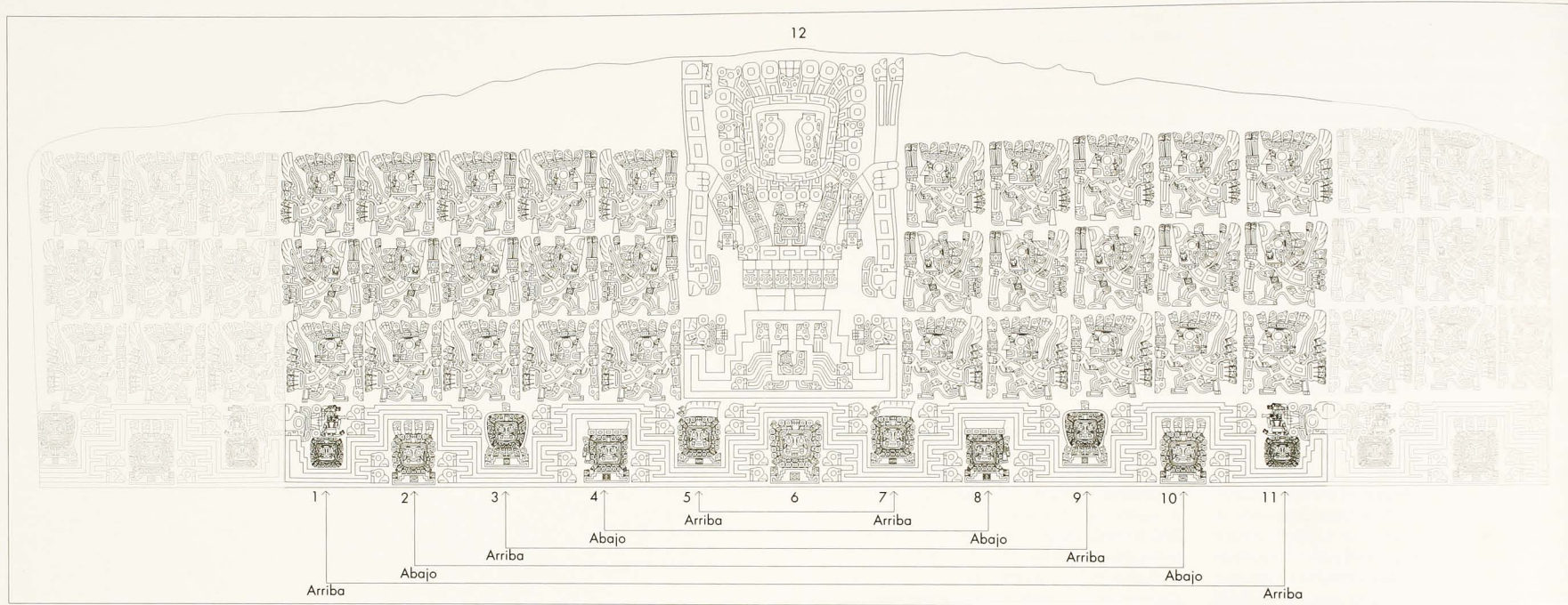


Figura 2. Iconografía de la Puerta del Sol, Tiahuanaco (reconstrucción computacional basada en Posnansky [1945, vol. I: Pls. XLIII-XLIV, vol. II: fig. 1]).

El análisis de la parte central de la Puerta del Sol (ca. 400-800 DC), muestra que los 11 Rostros Frontales del sector inferior son versiones abreviadas (sin cuerpo) del Personaje de los Cetros o Personaje Frontal (fig. 2). Sumados los Rostros y el Personaje, totalizan 12 figuras.⁴ La observación de los atributos distintivos o complementos de cada uno de estos Rostros evidencia que, con la excepción del Rostro del medio, que es gemelo con el Personaje Frontal, cada uno de los de un lado tiene su par en los del lado opuesto, estructuramiento que es consistente con la división en una mitad derecha y otra izquierda, tan afín al pensamiento andino (cf. Duviols 1979).

Sin embargo, seis de los Rostros Frontales —incluyendo el Personaje Frontal— están en un nivel su-

perior a los seis restantes, sugiriendo una jerarquía arriba/abajo que es también característica del pensamiento dual andino, y consistente con la idea de jerarquía entre elementos pareados. Es necesario acotar que el número 12 es una cifra que se repite con cierta regularidad en los datos sobre genealogías dinásticas andinas (Zuidema 1990: 498 y pss.).

Por último, tanto los Rostros Frontales como el Personaje Frontal están sobre pedestales escalonados, sugiriendo una analogía entre estas representaciones y las varias pirámides escalonadas del sitio, incluyendo Akapana, Puma Punku, Wila Pukara y otras más pequeñas (Manzanilla et al. 1990: 83) y connotando a estos personajes de todo el significado dual jerárquico que, según Kolata (1993: 104-149, Kolata & Ponce 1992), tuvieron estas construcciones cere-

moniales en Tiwanaku.⁵ Mientras en general los pedestales que están más arriba presentan cabezas de aves rapaces, los que están más abajo exhiben cabezas de felinos. Este estructuramiento halla parcial expresión en la pirámide de Akapana, donde Manzanilla y colaboradores (1990: 91, 94, 95 y 103) han desenterrado en la mitad sur incensarios con cabezas de aves rapaces y en la mitad norte, incensarios con cabeza de felino.

Disponemos así de buenos fundamentos para hipotetizar que la iconografía de esta portada y de otras esculturas (ver *infra*) refiere en parte a conceptos de organización dual asimétrica. Estos conceptos parecerían ser, si no idénticos, muy similares a los que —de acuerdo a algunos análisis de los relatos etnohistóricos— prevalecían en los Andes Centrales y en la propia cuenca del Titicaca al momento del contacto con los españoles, e incluso, que han persistido hasta el día de hoy —aunque en pequeña escala— en comunidades indígenas del propio valle de Tiahuanaco (ver *supra*). Es posible sugerir que la iconografía presente en obras litoescultóricas como la Puerta del Sol contiene enunciados estructurales que

exponen la forma en que la élite dirigente concibió la autoridad; una suerte de paradigma político en que el gobierno estaba a cargo no de monarcas, sino de diarcas que compartían el poder según un mecanismo dual asimétrico. Si nuestro análisis es correcto, significaría que Tiwanaku es el primer caso documentable en los Andes, de una sociedad prehispánica que dejó un registro iconográfico de esta clase de organización social y política.

OBJETOS/ICONOS Y PODER

Una mirada más atenta a los Rostros Frontales de la Puerta del Sol, muestra que dos de ellos llevan el complemento *kero* para libaciones como tocado, y otros dos, el complemento *tableta* para inhalar alucinógenos (fig. 3). Además, los Personajes Frontales representados en el Receptáculo Lítico de Ofrendas N° 1, encontrado en el Templete Semi-subterráneo (ver Ponce 1982: 154, 173, 175, 177, figs. 59, 60, 62), también llevan *keros* y tabletas, pero esta vez en las manos (fig. 4). En muchas cul-

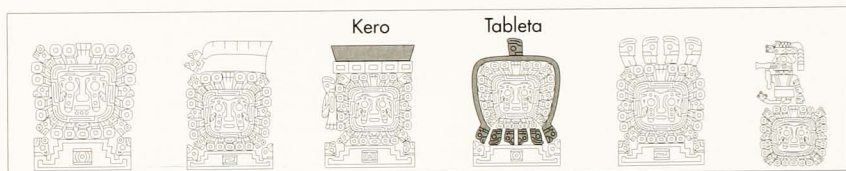


Figura 3. Complementos de los Rostros Frontales de la Puerta del Sol (según Posnansky [1945, vol. II: fig. 1]).

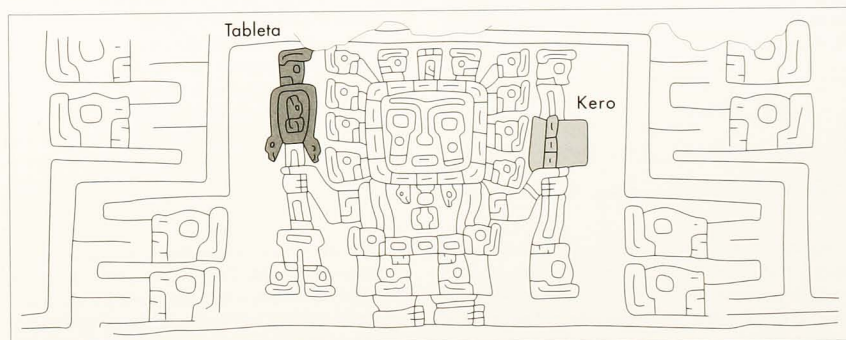


Figura 4. Personaje Frontal del Receptáculo Lítico de Ofrendas N° 1 de Tiahuanaco (según Ponce [1982: lám. 16.1]).

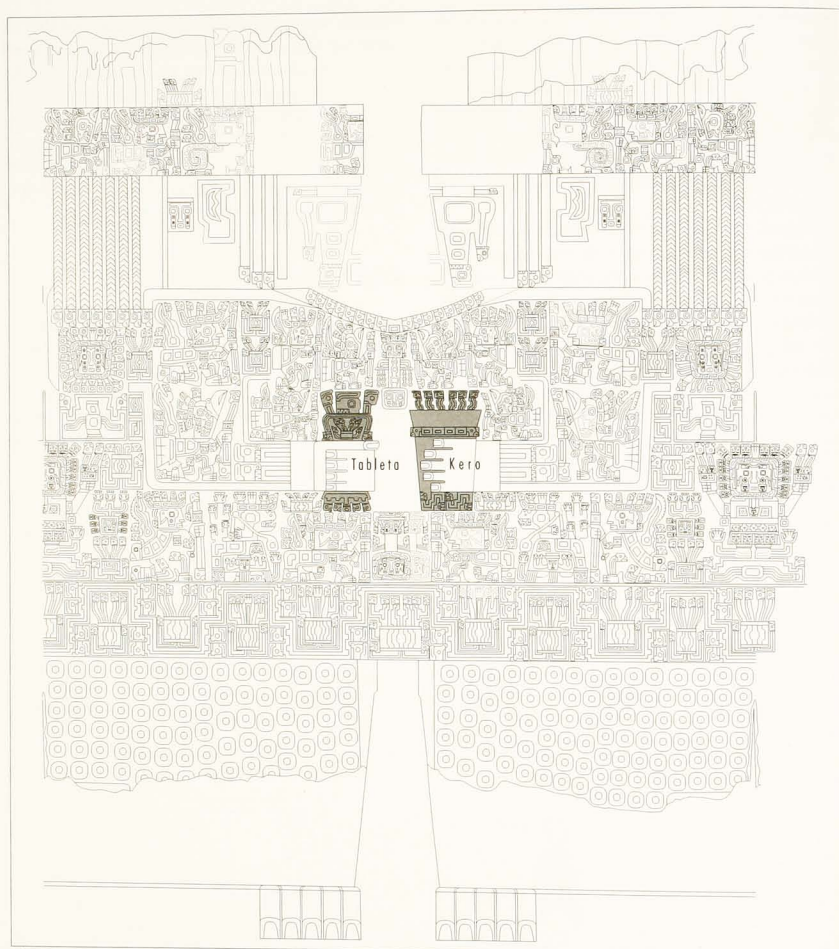


Figura 5. Iconografía del Monolito Bennett, Tiahuanaco (reconstrucción computacional basada en Posnansky [1945, vol. II: figs. 113a, 117]).

turas, las manos son depositarias de emblemas de poder (Reedy & Reedy 1987). Es importante, por lo tanto, explorar los contextos de aparición de estos iconos en el registro iconográfico etnohistórico y prehispánico.

Tal como lo hemos demostrado en varios artículos (Berenguer 1984, 1987 y 1996 [en prensa]), las principales estatuas del sitio, tales como los monolitos Bennett, Ponce, etc., portan en sus manos un *kero* para libaciones de chicha (Schaedel 1948) y una *tableta*

para inhalación de sustancias psicoactivas (fig. 5). El plasmado de enunciados políticos estructurales en *keros* incaicos postcontacto (Martínez 1986) enviste a sus símiles tiwanakotas de una muy plausible vinculación con el poder. Desgraciadamente, no hay referencias etnohistóricas que permitan establecer la misma vinculación para las tabletas, pero el balance en que éstas aparecen respecto de los *keros* en las estatuas y otras obras de Tiwanaku, hace razonable la idea de que ellas estuvieron tan relacionadas al poder como estos últimos.

Por otra parte, el hecho de que las estatuas sostengan en las manos los mismos artefactos que portan los Personajes Frontales del Receptáculo Lítico de Ofrendas, y que llevan a modo de tocados algunos Rostros Frontales de la Puerta del Sol, establece una suerte de ecuación entre estas tres categorías de figuras (Zighelboim):

Rostros Frontales = Personajes Frontales = Estatuas

O sea, en algunos contextos cuyo significado más preciso habría que investigar, todos estos personajes parecieran asumir una misma identidad. Dicho en término del modelo de los *guauques* incaicos: hay casos en que las estatuas de Tiwanaku parecen operar como “hermanos” del Personaje Frontal y de las versiones abreviadas de éstos.

Puesto que los Personajes Frontales, Rostros Frontales y estatuas están en templos y otros edificios públicos donde se encontraba la sede del poder sagrado en Tiwanaku, toda la implicancia política que estas obras escultóricas pudieron tener como “imágenes de poder” (Kolata 1993: 135-149), es razonable hacerla extensiva a cada uno de los elementos que componen su iconografía, incluyendo la representación de *keros* y tabletas (Berenguer 1987).

Uno de los supuestos básicos de la arqueología, es que los objetos arqueológicos tienden a distribuirse en el espacio en forma estructurada y regular, y que esa distribución es potencialmente informativa (Berenguer 1993). Luego, la pregunta que intentaremos responder en la siguiente sección es: ¿cómo los iconos *kero* y *tableta*, plasmados en la litoescultura y al parecer tan ligados al poder político de la metrópolis, aparecen “citados” como objetos en el registro arqueológico de zonas de frontera y de qué manera su distribución espacial se relaciona con la expansión de Tiwanaku?

PATRONES DISTRIBUCIONALES EN ZONAS DE FRONTERA

Para responder la pregunta anterior, utilizaremos una metodología *realista teórica*, tal como ésta ha sido presentada por autores como Sayer (1984) y Gregory (1987). Algunas de las definiciones ontológicas y epistemológicas de esta aproximación pueden ser brevemente recapituladas aquí.

La metodología realista ofrece una particular perspectiva de la realidad. Para el realismo teórico o trascendental, el mundo está diferenciado y estratificado en tres distintos dominios dimensionales: eventos, mecanismos y estructuras (fig. 6). Los eventos son los “particulares empíricos” de la ciencia y no ofrecen ninguna dificultad especial, ya que la observación de ellos está basada en nuestra experiencia común. La identificación de los mecanismos y estructuras, en cambio, no es fácil, puesto que éstos no están inmediatamente inscritos en las categorías de nuestro discurso cotidiano de “sentido común”. En la ciencia realista, los fenómenos no se explican mostrando que son ejemplos de regularidades bien establecidas, pues hay distinciones ontológicas entre leyes causales y patrones de eventos. Una explicación causal adecuada requiere descubrir no sólo relaciones regulares entre fenómenos, sino algún tipo de mecanismo o proceso que los explique (Gibbon 1989: 150). Para descubrirlo se requiere de una estrategia analítica en que las categorías teóricas “informen” a los materiales empíricos y viceversa. El término realista para este procedimiento es “recuperar la profundidad ontológica”; esto significa identificar cadenas causales que sitúen a los eventos particulares dentro de mecanismos y estructuras más

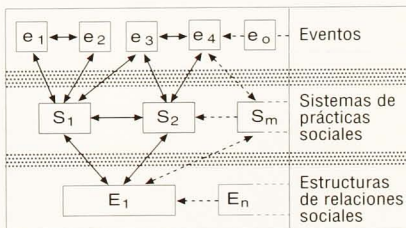


Figura 6. Dominios dimensionales en la ciencia realista (Adaptado de Gregory 1985).

"profundas", para así reconstruir el tejido conectivo entre los diferentes dominios ontológicos. En el realismo las estructuras son vistas como conjuntos de relaciones internas (necesarias) que poseen "poderes causales" que son ejercidos o activados por los individuos a través de mecanismos y cuyos efectos en términos de eventos son hasta cierto punto determinados por rasgos contingentes del escenario en que ellos ocurren.

En el presente trabajo, los eventos son el comportamiento espacial de *keros* y tabletas en el norte de Chile; y los mecanismos y estructuras son, respectivamente, los sistemas de prácticas sociales y las estructuras de relaciones sociales entre Tiwanaku y su periferia/ultraperiferia. Los eventos artefactuales (los patrones distribucionales) son constatables, medibles y describibles por cualquier observador atento. Reconstruir el significado de estos eventos, sin embargo, es mucho más complicado, ya que los sistemas y estructuras que los explican son dimensiones subyacentes, que precisan ser teorizadas para recuperar su conexión con la espacialidad de *keros* y tabletas.

Eventos

Sabemos por Bennett (1956 [1934]: 69) que el *kero* es la más típica forma de cerámica en Tiwanaku. En los cementerios de la costa y el desierto centro-sur

andino es común encontrar estos vasos, hechos ya sea en madera (Espouey 1974; Focacci 1961; Núñez 1963), cerámica (Berenguer & Dauelsberg 1989) o, excepcionalmente, metales nobles (Le Paige 1964). La existencia de *keros* de madera en la cuenca del Titicaca no ha sido aún fehacientemente comprobada. Con todo, es muy posible que su ausencia en el registro arqueológico de esa región se deba a las malas condiciones de preservación de la materia orgánica (Berenguer 1987). Al menos, en una tumba de las inmediaciones de Tiwanaku se encontraron trozos de vasos de madera con decoración geométrica incisa (Ponce 1982).

Observaciones preliminares indican que estos vasos no se distribuyen homogéneamente en la esfera Tiwanaku. Los *keros* de cerámica son abundantes en Arica (tanto que virtualmente cada tumba de las poblaciones Cabuza posee uno), pero disminuyen drásticamente hacia el sur (fig. 7). Aquellos encontrados en San Pedro de Atacama no superan la quincena y varios de ellos provienen, más bien, de regiones del sur de Bolivia.

En cuanto a las tabletas, desde hace mucho tiempo hemos argumentado que constituyen un componente cultural de Tiwanaku; el hecho de que no se les encuentre con profusión en el altiplano circumpacífico obedece a que la mayoría fue hecha en madera y no sobrevivió a las malas condiciones locales de preservación de la materia orgánica (Berenguer 1984, 1987 y en prensa). Aunque las tabletas y parafernalia asociada no son privativas del Horizonte Medio, estos



Figura 7. *Keros* de Arica.

artefactos han sido registrados en toda la esfera de Tiwanaku (Browman 1978: 336; Torres 1984, 1987; Wassén 1972). Generalmente, presentan una elaborada decoración, muchas veces relacionada con iconografía altiplánica y no en pocos casos con la iconografía presente en la propia litoescultura de Tiwanaku (Le Paige 1965; Torres 1984, 1987).

Sin embargo, las tabletas tampoco se distribuyen homogéneamente en toda el área de influencia de Tiwanaku (cf. Browman 1978). La inmensa mayoría de los hallazgos se concentra en San Pedro de Atacama y el río Loa, pero decrecen radicalmente en número hacia el norte (Berenguer 1993). Considerando todos los períodos, en San Pedro hay registradas 560 tabletas, en cambio en Arica sólo hay 56. En San Pedro se conocen 46 tabletas con iconografía asimilable a Tiwanaku (Torres 1987) y otras 114 sin iconografía,

pero con un contorno formalmente similar a las de Tiwanaku (fig. 8). En Arica, en cambio, la literatura menciona únicamente cuatro tabletas adjudicables al Horizonte Medio (Tudela 1983), sin bien esta cifra puede estar levemente subdimensionada.

Hay que convenir en que estos datos muestran muy claramente que la distribución de estos objetos/iconos es diferenciada al interior de la esfera de Tiwanaku. Nótese que *keros* y tabletas se encuentran —unos respecto de los otros— en una *distribución complementaria* en el registro arqueológico del norte de Chile. Es decir, en regiones donde abundan los *keros*, prácticamente no se encuentran tabletas y viceversa (Berenguer 1993). ¿Qué estructuras de relaciones sociales y qué sistemas de prácticas sociales condicionan la frecuencia relativa de *keros* y tabletas en estas dos regiones de la esfera de Tiwanaku?



Figura 8. Tabletas de San Pedro de Atacama.

Estructuras

Hemos hecho notar en otra parte (Berenguer 1993) que la distribución espacial de *keros* y tabletas se superpone con mucha exactitud a la distribución de las dos formas diferenciadas de expansión de Tiwanaku planteadas por los arqueólogos (fig. 9): coloniaje en las zonas de periferia y clientelaje en las de ultraperiferia (p.e., Berenguer 1975; Berenguer & Dauelsberg 1989; Kolata 1982, 1983; Mujica 1985; Mujica et al. 1983). O sea, en ciertas zonas de frontera:

kero : tableta :: coloniaje : clientelaje

En la expansión por coloniaje, el interés de Tiwanaku por la periferia del altiplano (Arica, Moquegua o Cochabamba) fue, principalmente, explotar en forma directa (con su gente) las tierras con aptitud agrícola para producir bienes de subsistencia



Figura 9. Complementariedad espacial de *keros* y tabletas en relación a coloniaje y clientelaje en el norte de Chile.

no disponibles en el altiplano y acceder a los recursos del litoral o la selva. Esta modalidad de expansión supuso diversos grados de inversión en seguridad y administración, así como una alta extracción de recursos, en la que las formas de intensificación de la producción estaban directamente en manos de la jerarquía central. El coloniaje operó como una relación élite/colonos, en que las élites metropolitanas a través de funcionarios regionales de Tiwanaku dirigían el trabajo de los colonos. En este modelo expansivo, las élites y los colonos estaban en una relación interna o necesaria entre sí; la existencia de unas presuponía la existencia de los otros y viceversa.

En el clientelaje, en cambio, el interés de Tiwanaku fue obtener bienes suntuarios o de prestigio (p.e., minerales semipreciosos, lingotes de cobre), para satisfacer las necesidades de distinción social de las élites altiplánicas. Esta modalidad de expansión supuso una baja —si bien muy selectiva— extracción de recursos, pero, en compensación no requirió una gran inversión en seguridad y administración. En la ultraperiferia estas funciones eran delegadas en los señores locales. Esta clase de expansión operó como una relación patrón/clientes (Kolata 1993) en que la jerarquía central de Tiwanaku patrocinaba a las élites locales (p.e., con regalos de alto prestigio, como textiles), a cambio de que éstas proporcionaran los recursos materiales y humanos precisados por el núcleo político. En este modelo, las élites metropolitanas y la clientela local también estaban en una relación necesaria entre sí; la existencia de unas presuponía la existencia de las otras y viceversa.

¿Qué había en estos dos amplios tipos de relaciones sociales que los “capacitaba” para “generar” patrones diferenciales en la distribución de *keros* y tabletas? La existencia de una estructura élite/colonos o de patrón/clientes no presupone necesariamente una particular distribución de objetos/iconos en la esfera de Tiwanaku. Se requieren específicas prácticas sociales para producir la particular cartografía de *keros* y tabletas en el norte de Chile.

Sistemas de prácticas sociales

Aunque muchos *keros* de cerámica parecen haber sido hechos especialmente para la ofrenda funeraria, la presencia de fragmentos de estos vasos en sitios

habitacionales de Arica (O. Espouey, comunicación personal, 1993), muestra que eran empleados también en contextos diferentes a los del rito mortuario. Si bien la presencia de *keros* en casi todas las tumbas de Arica indica que estos vasos eran de uso común en las colonias tiwanakotas, la diferencia de calidad entre ellos sugiere que había *keros* para la élite y *keros* para sectores no elitistas (Berenguer & Dauelsberg 1989). En San Pedro de Atacama, en cambio, los escasos *keros* que se han encontrado son sólo de carácter elitista (Berenguer 1993).

Si el uso que estos vasos tuvieron siglos más tarde en tiempos de los incas puede ser extrapolado al período de Tiwanaku, los *keros* habrían sido empleados para beber chicha de maíz en contextos ceremoniales (ver especialmente Hastorf & Joannhessen 1993). De hecho, análisis de *keros* de cerámica del sitio de Tiahuanaco han determinado que contienen residuos de ese cereal (Southerland 1991). Sobre la base de analogías con la época de los incas, suponemos que estos vasos fueron utilizados en zonas de frontera en agasajos ceremoniales patrocinados por la jerarquía central de Tiwanaku con motivo de prestaciones colectivas de trabajo por parte de los colonos.

En el caso de las tabletas, prácticamente siempre se les encuentra en contextos funerarios y rara vez en contextos domésticos, pero la mayoría de ellas presenta señas de uso que indican su empleo frecuente antes de su depositación en las tumbas. En San Pedro de Atacama, su uso era personal (Berenguer & Dauelsberg 1989: 155; cf. Wassén 1965: 74) y privativo del 15-20% más elitista de la sociedad local (Berenguer & Dauelsberg 1989; Llagostera 1992); algo similar podría decirse de las pocas tabletas encontradas en Arica durante este período. En San Pedro aparecen asociadas a objetos de origen foráneo, a sacrificio de animales de carga como la llama y a artefactos vinculados a tráfico de caravanas, al punto que se ha planteado que sus usuarios controlaban los hilos del caravaneo y el intercambio (Llagostera 1992). Hay también información para sugerir que, aunque el artefacto concreto era enterrado con su dueño, el tema presente en su iconografía era transferido de generación en generación, posiblemente a través del linaje (Berenguer & Dauelsberg 1989: 156).

Dado que el empleo de las tabletas no alcanzó

a sobrevivir hasta el período de Contacto, no hay referencias documentales que informen acerca de su uso en los Andes. Referencias etnográficas de la cuenca amazónica describen la utilización de tabletas dentro de contextos ceremoniales y prácticas chamánicas vinculadas con la inhalación de polvos psicoactivos (Wassén 1965). Recientes análisis de polvos contenidos en bolsas asociadas a tabletas en San Pedro de Atacama, demostraron, en efecto, la presencia de alcaloides psicoactivos provenientes de semillas de *Anadenanthera colubrina*, var. *cebil* (Torres et al. 1991: 644), un árbol cuyo hábitat natural está en los faldeos orientales de los Andes, en las provincias de Jujuy y Salta. Suponemos que los usuarios de tabletas con iconografía de Tiwanaku inhalaban cebil para adquirir conocimiento esotérico y asociar sus linajes a imágenes de sociedades de mayor prestigio con el objeto de ganar legitimidad y estatus dentro de su comunidad. El control y la exclusividad sobre las “cosas ocultas”, los “artículos raros” y las “conexiones distantes y poderosas” es una conocida estrategia de diferenciación social de sectores que aspiran a lograr y conservar una alta prominencia en una sociedad (Berenguer 1993; cf. Helms 1979). Estos ritos de cebil debieran ser entendidos como un mecanismo ceremonial cuyo propósito era confirmar y proclamar ritualmente las alianzas y reciprocidades que unían a las élites locales relacionadas al tráfico de caravanas con la jerarquía central de Tiwanaku.

Sin embargo, los ritos élite/colonos y los ritos patrón/clientes no ocurrieron en cualquier parte ni en cualquier momento en la esfera de Tiwanaku. Las facultades del colonaje y el clientelaje para producir determinados patrones de distribución de *keros* y tabletas dependieron de prácticas sociales cuyas configuraciones eran contingentes. Por una parte, dependieron de los cambiantes escenarios en que se desarrolló el proceso de incorporación de la periferia y ultraperiferia a Tiwanaku (fases del proceso, presencia de potencias rivales, distancia desde el núcleo); por otra, de la acción de agentes humanos concretos para generar o impedir la creación de constelaciones adecuadas de condiciones para el proyecto expansivo. Esta es probablemente la razón de por qué hay unos pocos *keros* y unas cuantas tabletas en regiones donde —de acuerdo al modelo— no debiera haberlas.

OBSERVACIONES FINALES

En este artículo hemos dado fundamento teórico y empírico a la idea de que la iconografía de Tiwanaku y la distribución espacial de ciertos objetos/iconos constituyen una clase de evidencia material que es apropiada para investigar arqueológicamente tanto las sanciones que apoyaban a la jerarquía central como las estrategias empleadas por ésta para integrar zonas de frontera.

Sobre estas bases, es posible hipotetizar que la estructura política de Tiwanaku era en gran medida legitimada a través de una "iconografía de estado" que era parte esencial en las relaciones de poder al interior de esa sociedad altiplánica. Podría sugerirse, incluso, que las *panaqas* de Tiwanaku perpetuaban sus beneficios "prolongando" la existencia de los gobernantes muertos (cf. Millones 1987: 138) a través de sus monolitos o *guanques*. La estructura política era también legitimada a través de una "iconografía para las fronteras", como parte de las estrategias simbólicas empleadas por la jerarquía central para integrar la periferia al centro.

Nuestro análisis sugiere lo siguiente:

1) que la estructura política de Tiwanaku era dual y asimétrica —una diarquía— y que el paradigma de ella se halla representado en la litoescultura que hay en los templos de la capital altiplánica;

2) que los iconos presentes en estas obras son evaluables como enunciados estructurales diseñados para proclamar y asegurar la hegemonía de este estado tanto en su centro como en las zonas de frontera; y

3) que versiones metonímicas de estas imágenes circulaban por los Andes Centro-Sur a través de artefactos portátiles (objetos/iconos) empleados en rituales que eran específicos a la modalidad expansiva implementada por Tiwanaku en las diferentes regiones de su esfera, vinculando iconográficamente a sus usuarios con los símbolos de poder de la metrópolis altiplánica.

Quedan, por supuesto, muchos cabos sueltos en esta primera aproximación a la antropología política de Tiwanaku desde la iconografía. Por ejemplo, ignoramos si los 11 Rostros Frontales más el Personaje Frontal, pareados y jerárquicamente posicionados en la Puerta del Sol, expresan una estructura de poder que operaba en forma sucesiva (como en una dinastía diárquica) o de manera simultánea (una suerte de

"docearquía"). Nuestra investigación tampoco especifica cuál es la relación entre esta estructura política dual asimétrica y las modalidades de expansión de Tiwanaku. Desconocemos asimismo cuáles son los referentes artefactuales de los ocho Rostros Frontales que no presentan ni el atributo *keru* y ni el atributo tabletta. Tampoco sabemos el rol que desempeñaban en este paradigma político los 30 Personajes de Perfil que flanquean al Personaje Frontal en la Puerta del Sol. Por último, nos preguntamos por el significado político de la distribución de otros densos conjuntos de objetos en el registro arqueológico de los Andes Centro-Sur, tales como tocados, túnicas, bolsas y otras formas de contenedores y si éstos son discernibles en la iconografía de la litoescultura de Tiwanaku.

Así, las preguntas que nos planteamos en esta sección final superan en mucho a las respuestas que pudimos ofrecer a lo largo de este ensayo. Hay una infinidad de aspectos que es preciso indagar antes de construir una teoría sobre el sistema político de Tiwanaku. Claramente, ésta resultará del trabajo de diferentes arqueólogos en distintos puntos de la esfera de expansión y desde diversas perspectivas de análisis. Esperamos, sin embargo, que la aproximación iconográfica desarrollada en el presente ensayo, tenga al menos la virtud de sugerir nuevos planteamientos, aunque sólo sean para refutar los nuestros. Una antropología política de Tiwanaku es importante por la sencilla razón de que, hasta ahora, no existe ninguna respuesta acerca de cómo modelos de expansión como el de Wari y los incas, sustentados en resortes más militares y burocráticos, pueden haber derivado de uno más arcaico como el de Tiwanaku, basado en resortes menos seculares.

NOTAS

¹ Para diferenciar a la cultura Tiwanaku del nombre del sitio o del valle, estos últimos son referidos como "Tiahuanaco".

² Entendemos como "zona de frontera", no una línea limítrofe, sino un área cuya extensión ha variado a través del tiempo, como resultado de la interacción de diferentes tradiciones culturales (p.e., las tradiciones del Desierto y Altiplánico en el norte de Chile).

³ Este artículo es un resultado inicial del Proyecto FONDECYT 1970073, "Una exploración de la iconografía del poder en Tiwanaku y su rol en la integración de zonas de frontera".

⁴ Es muy probable que las obras escultóricas de Tiwanaku

han sido pensadas como representaciones de textiles (p.e., la Puerta del Sol y la Puerta de la Luna) y también como representaciones de prendas del traje del personaje representado en los monolitos (Conklin 1991; Zighelboim 1991 Ms.). Sawyer (1963) plantea que los diseños de las bandas verticales de las túnicas del Horizonte Medio (Wari y Tiwanaku) tienden a comprimirse lateralmente en los bordes para dar la impresión visual de que el diseño continúa, pero distorsionado por el volumen. Cualquiera sea el proceso representacional que se emplee y las razones para buscar este "efecto lateral", lo cierto es que "algo" pasa con los diseños en los "espacios fronterizos" de los textiles andinos (ver Harris & Bouysse-Cassagne 1988: 235) y que el resultado es una abreviación o pérdida de información en las orillas respecto a las bandas localizadas en las partes centrales de la pieza. La interpretación de la Puerta del Sol como una túnica con su faja (Zighelboim 1991 Ms.) justifica el que concentremos nuestro análisis en el sector central del friso, omitiendo los extremos o bordes laterales (cf. Helsley 1987: 13-14). Si el friso de la Puerta del Sol es efectivamente la representación de estas dos prendas, debiera estar sujeto a convenciones representacionales similares a las notadas por Sawyer. Mientras los 11 Rostros Frontales, el Personaje Frontal y los 30 Personajes de Perfil corresponden a la parte central del lado expuesto de la "túnica", los cuatro Rostros Frontales y 18 Personajes de Perfil restantes estarían en la zona del "efecto lateral", como una suerte de abreviación de la estructura central que se repite en forma casi idéntica a uno y otro lado del friso; algo así como un "etcétera" iconográfico.

⁵ No es claro en la literatura cuántas de estas pirámides hay en el sitio, pero si el pedestal es una representación de ellas y nuestro análisis es correcto, es esperable que hayan 6 ó 12.

REFERENCIAS

- ALBÓ, X., 1972. Dinámica en la estructura intercomunitaria de Jesús de Machaca. *América Indígena* 32: 773-816.
- BENNETT, W. C., 1956 [1934]. *Excavaciones en Tiahuanaco*. La Paz: Biblioteca Paceña / Alcaldía Municipal.
- BERENGUER, J., 1975. *Aspectos diferenciales de la influencia de Tiwanaku en Chile*. Tesis de Licenciatura, Depto. de Antropología, Universidad de Chile, Santiago.
- 1984. Evidencias de inhalación de alucinógenos en esculturas Tiwanaku. *Chungará* 14: 61-69, Arica.
- 1987. Consumo nasal de alucinógenos en Tiwanaku: Una aproximación iconográfica. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 2: 33-53, Santiago.
- 1993. Gorros, identidad e interacción en el desierto chileno antes y después del colapso de Tiwanaku. En: *Identidad y prestigio en los Andes*, Catálogo de Exposición, noviembre 1993-junio 1994, pp. 41-64. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- 1996. Evidence of snuffing and shamanism in Tiwanaku art, Bolivia. *Integration* 5 (en prensa).
- BERENGUER, J. & P. DAUERSBERG, 1989. El Norte Grande en la órbita de Tiwanaku. En: *Culturas de Chile: Prehistoria*, J. Hidalgo et al., Eds., pp. 129-180. Santiago: Editorial Andrés Bello.
- BERENGUER, J.; V. CASTRO & O. SILVA, 1980. Reflexiones acerca de la presencia de Tiwanaku en el norte de Chile. *Estudios arqueológicos* 5: 81-93, Antofagasta.
- BOURDIEU, P., 1979. Symbolic power. *Critique of Anthropology* 4: 77-85.
- BROWMAN, D. L., 1978. Toward the development of the Tiahuanaco (Tiwanaku) State. En: *Advances in Andean Archaeology*, D. L. Browman, Ed., pp. 327-349. The Hague: Mouton Publisher.
- 1980. Tiwanaku expansion and Altiplano economic patterns. *Estudios Arqueológicos* 5: 327-349.
- 1984. Tiwanaku: Development of interzonal trade and economic expansion in the Altiplano. En: *Social and economic organization in the prehispanic Andes*, D. L. Browman et al. Eds., Proceedings 44 International Congress of Americanists, Manchester 1982, BAR International Series, 194.
- CHAMPION, T. C., Ed., 1989. *Centre and periphery: Comparative studies in archaeology*. London: Unwin Hyman.
- CIEZA DE LEÓN, P., 1962 [1553]. *La crónica del Perú*. Madrid: Espasa-Calpe S.A.
- COBO, P. B., 1964 [1630]. Historia del Nuevo Mundo. En: *Biblioteca de Autores Españoles, Obras del P. Bernabé Cobo*, t. II, Madrid.
- CONKLIN, W. J., 1983. Pucara and Tiahuanaco tapestry: Time and style in a sierra weaving tradition. *Nawpa Pacha* 21: 1-45.
- 1991. Tiahuanaco and Huari: Architectural comparison and interpretations. En: *Huari administrative structure*, W. H. Isbell & G. F. McEwan, Eds., pp. 281-291. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks.
- CONRAD, G. W. & A. A. DEMAREST, 1984. *Religion and Empire: The dynamics of Aztec and Inca expansionism*. Cambridge, England: Cambridge University Press.
- COOK, A. G., 1983. Aspects of state ideology in Huari and Tiwanaku iconography: The Central Deity and Sacrificer. En: *Investigations of the Andean Past*, Papers from the 1st Conference on Andean Archaeology, D. Sandweiss, Ed., 161-185. Ithaca: Cornell University Latin American Studies Program.
- D'ALTROY, T., 1987. Introduction. Transitions in power: Centralization of the Wanka political organization under the Inka rule. *Ethnohistory* 34: 78-102.
- DEMAREST, A., 1981. *Viracocha: The nature and antiquity of the Andean high God*. Monographs of the Peabody Museum 6. Cambridge, Mass.: Peabody Museum Press.
- DONNAN, C. B., 1976. *Moche art and iconography*. Los Angeles: UCLA Latin American Center Publications.
- DUVIOLS, P., 1979. La dinastía de los Incas: ¿Monarquía o diarquía? - Argumentos heurísticos a favor de una tesis estructuralista. *Journal de la Société des Américanistes* 66: 67-83.
- ESPOUEYS, O., 1974. Tipificación de keros de madera de Arica. *Chungará* 4: 39-54.
- FOCACCI, G., 1961. Keros de madera en las culturas indígenas de Arica. *Boletín del Museo Regional de Arica* 5: 5-6 y 19-27.
- GIBBON, G., 1989. *Explanation in archaeology*. Oxford: Basil Caldwell.
- GOLDSTEIN, P., 1989. *Omo: A Tiwanaku provincial center in Moquegua, Perú*. Doctoral dissertation, Dept. of Anthropology, University of Chicago.
- 1993. Tiwanaku temples and State expansion: A Tiwanaku sunken-court temple in Moquegua, Perú. *Latin American Antiquity* 4 (1): 22-47.

- GOLDSTEIN, P. & R. FELDMAN, 1986. Tiwanaku and its Antecedentes in Moquegua. Preliminary written version presented to the Program Contisuyu Symposium at the 51st annual Meeting of the Society for American Archaeology, New Orleans.
- GONZÁLEZ, A. R., 1961-64. La cultura de La Aguada del N.O. argentino. *Revista del Instituto de Antropología* 2-3: 205-253.
- GREGORY, D., 1985. Peoples, places and practices: The future of human geography. En: *Geographical futures*, R. King, Ed., pp. 56-76. Sheffield: The Geographical Association.
- GREEN, S. W. & S. M. PERLMAN, Eds., 1984. *The archaeology of frontiers and boundaries*. New York: Academic Press.
- HARRIS, O. & T. BOUYSSÉ-CASSAGNE, 1988. Pacha: En torno al pensamiento andino. En: *Raíces de América: El mundo aymará*, X. Albó, comp. Madrid: Alianza Editorial.
- HASTORF, C., 1990. One path to the heights: Negotiating political inequality in the Sausa of Perú. En: *The evolution of political systems*, S. Upham, Ed., pp. 146-176. Cambridge: Cambridge University Press.
- HASTORF, C. & S. JOHANNESSEN, 1993. Pre-Hispanic political change and the role of maize in the Central Andes of Peru. *American Anthropologist* 95 (1): 115-138.
- HELMS, M. W., 1979. *Ancient Panama: Chiefs in search of power*. Austin & London: University of Texas Press.
- HELSLEY, A. M., 1987. A review of the astronomical interpretations of the Tiwanaku Gate of the Sun. *Andean Perspective Newsletter* 5: 10-15, Austin, Texas.
- HODDER, I., 1987. The contextual analysis of symbolic meanings. En: *The archaeology of contextual meanings*, I. Hodder, Ed., pp. 1-10. Cambridge: Cambridge University Press.
- ISELL, W. H., 1983. Shared ideology and parallel political development: Huari and Tiwanaku. En: *Investigations of the Andean Past*, Papers from the 1st Conference on Andean Archaeology, D. Sandweiss, Ed., 186-208. Ithaca: Cornell University Latin American Studies Program.
- 1988. City and State in Middle Horizon Huari. En: *Peruvian prehistory*, R. W. Keatinge, Ed., pp. 164-189. Cambridge: Cambridge University Press.
- ISELL, W. H. & A. COOK, 1987. Ideological origins of an Andean conquest State. *Archaeology* 40 (4): 26-33.
- JOHNSON, A. W. & T. EARLE, 1987. *The evolution of human societies: From foraging group to agrarian state*. Stanford, California: Stanford University Press.
- KERTZER, D. L., 1988. *Ritual, politics, and power*. New Haven: Yale University Press.
- KOLATA, A. L., 1982. Tiwanaku: Portrait of an Andean Civilization. *Field Museum of Natural History Bulletin* 53 (8): 13-28.
- 1983. The South Andes. En: *Ancient South Americas*, J. Jennings, Ed., pp. 241-285. San Francisco: W. H. Freeman.
- 1993. *The Tiwanaku: Portrait of an Andean Civilization*. Cambridge, Massachusetts / Oxford UK: Blackwell Publishers.
- KOLATA, A. L. & C. PONCE, 1992. Tiwanaku: The City at the Center. En: *The ancient Americas: Art from sacred landscapes*, R. F. Townsend, Ed., pp. 317-333. Chicago: The Art Institute of Chicago.
- LE PAIGE, G., 1964. El Precerámico en la cordillera atacameña y los cementerios del Período Agroalfarero de San Pedro de Atacama. *Anales de la Universidad del Norte* 3, Antofagasta.
- 1965. San Pedro de Atacama y su zona (14 temas). *Anales de la Universidad del Norte* 4, Antofagasta.
- LEWELLEN, T. C., 1983. *Political anthropology*. New York: Bergin & Garvey.
- LLAGOSTERA, A., 1992. Chamanismo y estatus entre los atacameños precolombinos. Ponencia presentada en el Simposio "Plantas, chamanismo y estados de conciencia: Las plantas alucinógenas en su contexto cultural", 16 al 20 de noviembre, San Luis Potosí (México).
- 1995. El componente Aguada en San Pedro de Atacama. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 6: 9-34.
- MANZANILLA, L.; L. BARBA & M. R. BAUDOUIN, 1990. Investigaciones en la pirámide Akapana, Tiwanaku, Bolivia. *Gaceta Arqueológica Andina* 5 (20): 81-107.
- MARTÍNEZ, J. L., 1986. El "Personaje Sentado" en los *keru*: Hacia una identificación de los *kuraka* andinos. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 1: 101-124.
- MENZEL, D., 1964. Style and time in the Middle Horizon. *Nawpa Pacha* 2:1-105.
- MILLONES, L., 1979. Religion and power in the Andes: The idolatrous curacas of the Central Sierra. *Ethnohistory* 26 (3): 243-264.
- 1987. *Historia y poder en los Andes Centrales*. Madrid: Alianza Editorial.
- MORELAND, J. & R. VAN DE NOORT, 1992. Integration and social reproduction in the Carolingian Empire. *World Archaeology* 23 (3): 320-334.
- MORPHY, H., 1989. Introduction. En: *Animals into art*, H. Morphy, Ed., pp. 1-17. London: Unwin & Hyman.
- MOSELEY, M. E., 1990. Structure and history in the dynastic lore of Chimor. En: *The Northern dynastic kingship and statecraft in Chimor*, M. E. Moseley & A. Cordy-Collins, Eds., pp. 1-41. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks.
- 1992. *The Inca and their ancestors: The archaeology of Perú*. London: Thames & Hudson.
- MUJICA, E., 1985. Altiplano-coastal relationships in the South Central Andes: From indirect to direct complementarity. En: *Andean ecology and civilization*, S. Masuda, I. Shimada & C. Morris, Eds., pp. 103-140. Tokyo: University of Tokyo Press.
- MUJICA, E.; M. A. RIVERA & T. LYNCH, 1983. Proyecto de estudio sobre la complementariedad económica Tiwanaku en los valles occidentales del centro-sur andino. *Chungará* 11: 85-109.
- MURRA, J., 1968. An Aymara kingdom in 1567. *Ethnohistory* 15 (2): 115-151.
- NETHERLY, P., 1990. Out of many, one: The organization of rule in the North Coast polities. En: *The Northern dynastic kingship and statecraft in Chimor*, M. E. Moseley & A. Cordy-Collins, Eds., pp. 461-487. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks.
- NUÑEZ, L., 1963. Los keros del norte de Chile. *Antropología* 1 (2º semestre): 71-88.
- NUÑEZ, L. & T. DILLEHAY, 1979. *Movilidad giratoria, armonía social y desarrollo en los Andes: Patrones de tráfico e interacción económica*. Antofagasta: Universidad del Norte.
- OAKLAND, A., 1986. Tiwanaku tapestry tunics and mantles from San Pedro de Atacama, Chile. En: *The Junius Bird Conference on Andean Textiles*, A. Rowe, Ed., 101-122. Washington, D.C.: Textile Museum.
- PONCE, C., 1972. *Tiwanaku: Espacio, tiempo y cultura*. La Paz.
- 1982. *El Templo Semisubterráneo de Tiwanaku*. La Paz: Librería & Editorial Juventud.

- POSNANSKY, A., 1945. *Tiwanacu, la cuna del hombre americano*. Vols. I y II. New York: J. J. Augustin Publisher.
- 1957. *Tiwanacu, la cuna del hombre americano*. Vols. III y IV. La Paz: Ministerio de Educación.
- REEDY, C. L. & T. J. REDDY, 1987. Statistical analysis in iconographic interpretation: The function of Mudras at Tapho, A tibetan Buddhist Monastery. *American Anthropologist* 89 (3): 635-649.
- RENFREW, C., 1975. Trade as action at a distance: Questions of integration and communication. En: *Ancient civilizations and trade*, J. Sabloff & C. C. Lamberg-Karlovsky, Eds., pp. 38-63. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- 1986. Introduction: Peer polity interaction and socio-political change. En: *Peer-polity interaction and socio-political change*, C. Renfrew & J. F. Cherry, Eds., pp. 1-18. Cambridge: Cambridge University Press.
- ROWE, J., 1946. Inca culture at the time of the Spanish conquest. En: *Handbook of South American Indians*, Vol. 2, J. Steward, Ed., pp. 183-330. Washington, D.C.: Bureau of American Ethnology.
- 1977. Form and meaning in Chavín art. En: *Pre-Columbian art history (Selected readings)*, A. Cordy-Collins & J. Stern, Eds., pp. 307-332. Palo Alto: A Peek Publication.
- SAWYER, A., 1963. Tiahuanaco tapestry design. *Textile Museum Journal* 1 (2):27- 38.
- SAYER, A., 1984. *Method in social science*. London: Hutchinson.
- SCHAEDEL, R. P., 1948. Monolithic sculpture of the Southern Andes. *Archaeology*, Spring: 66-73.
- 1988. Andean world view: Hierarchy or reciprocity, regulation or control?. *Current Anthropology* 29: 768-775.
- SOUTHERLAND, C., 1991. Cerámica de Tiwanaku [título no exacto]. Ponencia presentada en la South American Prehistory Conference, 22 de marzo, University of Illinois at Urbana-Champaign.
- TORRES, C. M., 1984. Tabletas para alucinógenos de San Pedro de Atacama: Estilo e iconografía. En: *Tesoros de San Pedro de Atacama*, pp. 23-36. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino / Banco O'Higgins.
- 1987. The iconography of South American snuff trays and related paraphernalia. *Etnologiska Studier* 37, Göteborgs Etnografiska Museum.
- 1996 Ms. Descentralización y variabilidad en la iconografía Tiwanaku. Trabajo presentado a las II Jornadas de Arte y Arqueología, 7-8 junio, Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
- TORRES, C. M.; D. B. REPKE, K. CHAN, D. MCKENNA, A. LLAGOSTERA & R. E. SCHULTES, 1991. Snuff powders from pre-Hispanic San Pedro de Atacama: Chemical and contextual analysis. *Current Anthropology* 32 (5): 640-649.
- TUDELA, P., 1983. Reflexiones sobre el complejo del rapé en Arica. En: *Arqueología y ciencia: Primeras Jornadas*, L. Cornejo et al., Eds., pp. 171-193. Santiago: Museo Nacional de Historia Natural.
- UHLE, F. M., 1943. Antigüedad y origen de las ruinas de Tiahuanaco. *Revista del Museo Nacional* 12 (1): 19-23. Lima.
- UHLE, F. M. & STÜBEL, 1892. *Die ruinenstaette von Tiahuanaco im hochlande des Alten Peru: Eine kulturgeschichtliche studie auf grund selbstaendiger aufnahmen*. Leipzig: Verlag von Karl W. Hiersemann.
- URIBE, M., 1996. Religión y poder en los Andes del Loa: Una reflexión desde la alfarería (Período Intermedio Tardío). Memoria de Título, Depto. Antropología, Universidad de Chile.
- VIVANTE, A., 1963. Reinterpretación del friso de la Puerta del Sol de Tiahuanaco (Bolivia). *Notas del Museo de La Plata* 20: 125-140.
- WALLACE, D. T., 1980. Tiwanaku as a symbolic empire. *Estudios Arqueológicos* 5, Antofagasta.
- WASSEN, H., 1965. The use of some specific kinds of South American Indians snuff and related paraphernalia. *Etnologiska Studier* 28, Göteborgs Etnografiska Museum.
- 1972. A medicine man's implements and plants in a Tiahuanaco tomb in Highland Bolivia. *Etnologiska Studier* XXXII, The Ethnographic Museum, Göteborg.
- YAKUSHENKOV, S., 1989. Puerta del Sol: Una nueva interpretación. *América Latina*, abril: 70-80.
- ZIGHELBOIM, A., 1991 Ms. An iconographic study of the Bennett Stela. Manuscrito inédito, University of Illinois at Urbana-Champaign.
- ZUIDEMA, R. T., 1964. *The ceque system of Cuzco*. Leiden.
- 1977. The Inca calendar. En: *Native American Astronomy*, A. F. Aveni, Ed., pp. 219-259. Austin: University of Texas Press.
- 1990. Dynastic structures in Andean culture. En: *The Northern dynasties kingship and statecraft in Chimor*, M. E. Moseley & A. Cordy-Collins, Eds., pp. 489-505. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks.

DOBLE REFLEXION ESPECULAR EN LOS DISEÑOS CERAMICOS DIAGUITA-INCA: DE LA IMAGEN AL SIMBOLO¹

Paola González C.

La presente investigación se enmarca dentro de un conjunto de estudios relativos a la expresión plástica de la cultura Diaguita, sus formas diseños y colores (González 1992, 1995, 1997). Esta cultura se desarrolló en el norte semiárido chileno, entre los ríos Elqui y Choapa (fig. 1). Su origen se remonta a 900 DC, caracterizándose por una economía agrícola y ganadera y la destreza de sus ceramistas. En 1470 DC, es incorporada al Imperio Inca, junto al que accede a territorios meridionales y septentrionales bastante alejados de su área de origen. En el período pre-inca se distinguen dos fases: Diaguita I (900-1200 DC) y Diaguita II (1200-1470 DC). Esta última se considera una etapa de consolidación de la cultura Diaguita, observándose un aumento en el número de sitios y un manejo cada vez más acabado de las técnicas de manufactura y decoración de la cerámica, generándose nuevas formas y patrones decorativos más complejos que en la fase anterior.

El análisis de simetría de los diseños, al atender no sólo a los motivos aislados, tales como rombos o clepsidras, sino a la manera en que ellos se distribuyen dentro del campo del diseño conformando una estructura simétrica, nos permitió descubrir la "gramática" característica de los diseños de las distintas culturas materiales que concurrieron a la formación de la fase Diaguita III, como la Inca-Paya, Saxamar, Inca y Diaguita.

Sin embargo, no debemos conformarnos con un análisis meramente formal, porque a las expresiones

artísticas subyacen principios ordenadores de la cultura como un todo, que esperan ser interpretados.

El arte es redundante, comunica y repite información expresada en otros ámbitos de la cultura. Acertadamente, Washburn (1977: 16) nos recuerda que "lo que es transmitido verbalmente, es también transmitido gráficamente". En este trabajo se intentará dar contenido a una estructura simétrica específica, propia de la fase Diaguita III (1470-1536 DC), basándonos en antecedentes etnohistóricos de la cultura Inca y en estudios etnográficos de la etnia aymara sobre determinadas concepciones del pensamiento andino.

En nuestra opinión, el arte es una manera de dar significado y comprender el mundo. Es producido dentro de un contexto social para tener efectos sociales. Esto se visualiza mejor si consideramos el hecho de que cerca del 50% de los diseños Diaguita-Inca analizados, que alcanzan a 166 en total, expresan la idea de cuatripartición, verdadero principio ordenador de la cultura Inca, que se manifiesta en la organización espacial del Imperio, cuyo centro era el Cuzco, en el sistema de parentesco incaico, en el sistema de ceques (Zuidema 1989) y, ciertamente, en sus patrones decorativos.² Dentro del universo de diseños cuatripartitos destacan aquellos generados sobre la base de la *doble reflexión especular*, que tal como se ha expresado en trabajos anteriores (González 1995, 1997), sería una expresión gráfica del concepto de *yanantin* estudiado por Platt (1978) entre los

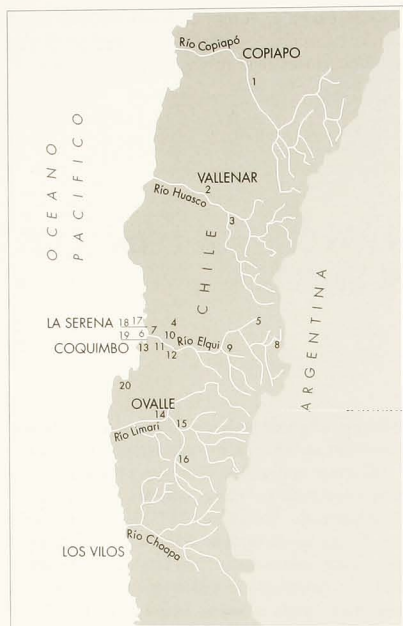


Figura 1. Mapa de ubicación de la cultura Diaguita en el norte semiárido chileno.

macha de Bolivia y cuyo contenido semántico se registra desde el siglo XVI. Ahondaremos en este principio, pero antes deberemos manejar algunos conceptos básicos del análisis simétrico, para asegurar su cabal comprensión.

PROCEDIMIENTO DE ANALISIS DE SIMETRIA

El análisis de simetría permite una descripción más sistemática de los patrones decorativos, señalando su gramática interna. Según Washburn (1977) existen dos razones que respaldan la idea de que la simetría es una propiedad culturalmente significativa: una se refiere a su rol en la percepción y cómo ella puede ser utilizada como forma de conocimiento, y la otra, se relaciona con el estudio de su aparición en contextos culturales que

revela su utilización en patrones. El análisis simétrico nos permite conocer las elecciones culturales de ciertos principios simétricos que estructuran los diseños de una cultura dada y, la observación de estas estructuras de diseño, pondrá en evidencia los procesos de intercambio e interacción intercultural.

El primer paso de este análisis consiste en identificar la *unidad fundamental o mínima*, aquella que no puede ser dividida en partes iguales y que logra identidad consigo misma siguiendo alguno de los principios simétricos que a continuación se señalan (fig. 2), repartiéndose dentro del campo del diseño:

Traslación: Implica el movimiento de una unidad fundamental a lo largo de la línea eje, en sentido horizontal o vertical.

Rotación: Requiere que la unidad fundamental sea movida alrededor del punto eje, cambiando de orientación a cualquier punto de 0° a 360°.

Reflexión Tipo Espejo: Requiere que la unidad fundamental sea reflejada a través de la línea eje en una relación de imagen de espejo.

Reflexión Desplazada: Combina las nociones de reflexión tipo espejo y de traslación a lo largo de la línea eje.

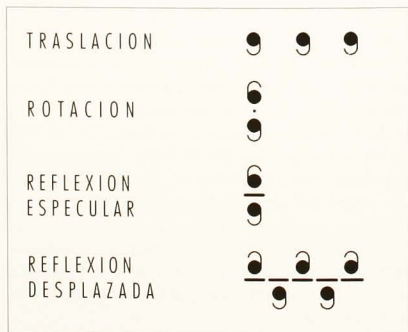


Figura 2. Principios simétricos: traslación, rotación, reflexión especular y reflexión desplazada.

CUATRIPARTICION EN LOS DISEÑOS DIAGUITA-INCA

En el arte Diaguita, la manifestación gráfica de la cuatritipartición adopta distintas modalidades que varían en su complejidad. Por una parte, están las derivadas de la *doble reflexión especular* de la unidad mínima, generadas por la aplicación conjunta del principio de reflexión vertical y horizontal (figs. 3a,b,c) registrada en diseños de pucos y aríbalos. Otra expresión de este principio se encuentra en la figura del rombo, reiterado en un gran número de diseños y formas cerámicas Diaguita III (figs. 3d,e,f). Lo apreciamos también en el diseño de la clepsidra inserta en un cuadrado. Esta es, en nuestra opinión, la es-

tructura básica de la idea de cuatritipartición; de escueta simplicidad, pero que nos remite al total de manifestaciones cuatritipartitas, la que también es visible en la organización espacial del *Tawantinsuyu* (figs. 4a,b,c,d). La idea de cuatritipartición se expresa en la indicación de los cuatro segmentos equidistantes del cerámico, visibles en un gran porcentaje de pucos, platos playos y platos ornitomorfos (figs. 4e,f). Finalmente, observamos esta estructura en el diseño en cruz (figs. 4g,h,i), presente en platos playos y ornitomorfos.

Debemos llamar la atención sobre el hecho de que los diseños que presentan la doble reflexión especular resultan de transformaciones estructurales de diseños Diaguitas preexistentes. En efecto, en las fa-

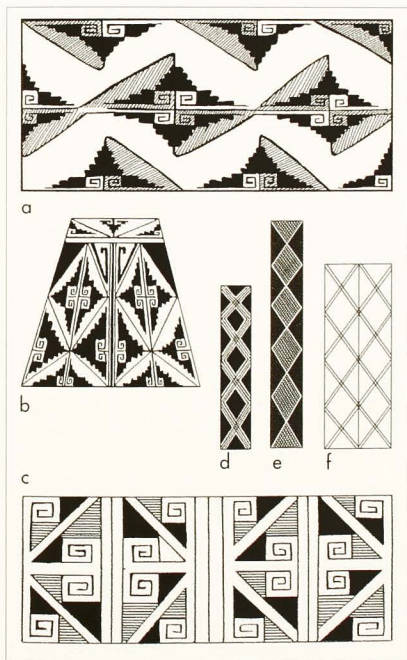


Figura 3. a, b, c, d, e, f: Diseños cuatritipartitos.

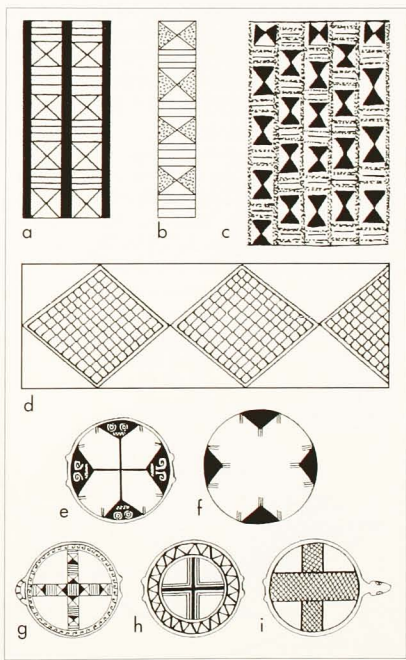


Figura 4. a, b, c, d: Clepsidra inserta en un cuadrado. e, f: Idea de cuatritipartición en pucos, platos playos y platos ornitomorfos. g, h, i: Cuatritipartición en el diseño en cruz.

ses Diaguita I y II, la unidad mínima denominada "greca escalerada" (figs. 5a,b) se distribuía en un patrón de diseño "unidireccional, en que se reproduce un elemento por medio de una cantidad de movimientos de reflexión lateral en 45° " (Cornejo 1989: 66). Este diseño mantiene esta distribución en la fase Diaguita III, pero también presenta profundas transformaciones en algunos ceramios. Un caso particularmente interesante es el que presenta el aríbalo N° 13781 (fig. 5c). El aríbalo es una forma cerámica introducida por el Inca que es especialmente conservadora de los diseños cuzqueños; sólo un 3,4% presenta diseños mixtos (Inca-Diaguita), mientras que el 96,55% mantiene diseños Inca-Cuzqueños. De la muestra de 40 aríbalos, sólo uno presenta la greca escalerada, pero para poder entrar a formar parte de la decoración de esta forma cerámica, tuvo que sufrir un proceso de cambio estructural del diseño, pasando de ser un diseño unidireccional a otro bidireccional, y siguiendo leyes de reflexión tipo espejo vertical y horizontal. Esta transformación de la greca escalerada no es otra cosa que la idea de

cuatripartición expresada en términos gráficos. Otro punto relevante es que debió insertarse en un rombo, que es un símbolo típico del Inca. Un 55,5% de los aríbalos presenta la figura del rombo. Este no es un caso aislado: también observamos una transformación similar en la decoración de algunos pucos (N° 1704, N° 1902, N° 710 y N° 1494) y es precisamente en el diseño de la banda exterior del puco N° 1704 donde apreciamos la estrecha similitud entre los diseños generados por doble reflexión especular y la expresión gráfica del principio de *yanantin*, entendido como un proceso (fig. 6).

De acuerdo a lo expresado, observamos que en la fase Diaguita III la greca escalerada sufre una transformación estructural, presentando una *doble reflexión*; la primera la convierte en un diseño simétrico y la segunda lo reproduce, cuatripartiéndolo. El proceso de transformación de la unidad mínima es exactamente el descrito por Platt (1978) para definir el concepto de *yanantin*, verdadero fundamento del principio de cuatripartición y mecanismo que explica su existencia.

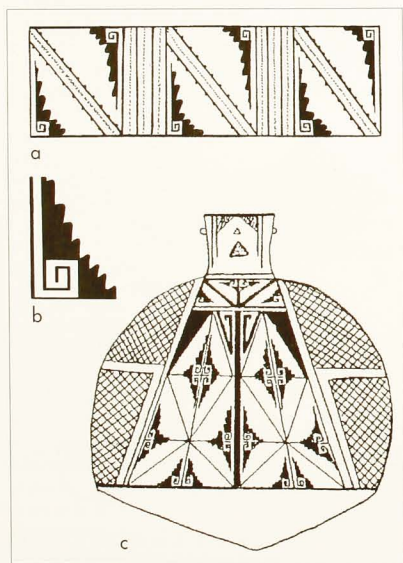


Figura 5. a, b, c: Transformación de la greca escalerada.

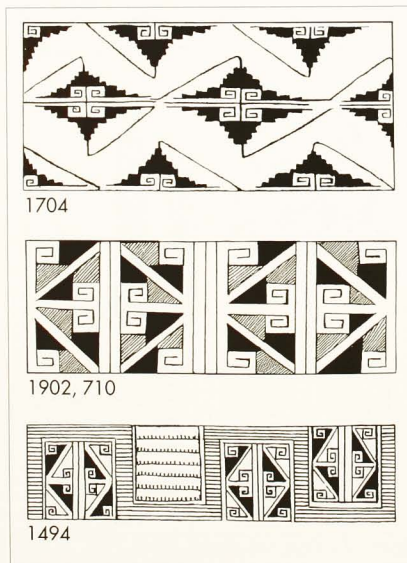


Figura 6. Doble reflexión en pucos N° 1704, 1902, 710, 1494.

AHONDANDO EN EL CONCEPTO DE YANANTIN

El término *yanantin* denota a un par de elementos simétricos nacidos de la división de un elemento único, pero es también un mecanismo por el cual la cosmovisión andina permite la unión conceptual de elementos opuestos (hombre-mujer, puna-valle, izquierda-derecha). Los elementos opuestos requieren de una conversión ritual para unirse y es el símbolo del *espejo* el que mediatiza la relación y la hace coherente con el modelo. En los diseños Diaguita-Inca analizados se recurre constantemente a esta mencionada técnica simétrica, por medio de la cual una unidad mínima se refleja verticalmente cambiando su color, y luego, se refleja horizontalmente cuatripartiendo el diseño original (fig. 7). Planteamos que esta estrategia gráfica es estrechamente similar a la organización cosmológica y social de la etnia macha y a la estructura espacial del *Tarwantisuyu*.

Platt (1978), al analizar esta etnia aymara, descubre una serie de organizaciones cuatripartitas que influyen sobre todo el sistema de representaciones según las cuales se ordenan la naturaleza y la sociedad macha. En cada uno de los ejemplos aportados por el autor opera el principio de *yanantin*, de manera tal que los cuatro elementos que los componen se subdividen en dos pares subsidiarios, asociados respectivamente a lo alto y lo bajo, a lo femenino y lo masculino.

Para los macha, la estructura del cosmos es doble y los hombres deben obrar considerando las dos dimensiones a la vez, de modo de beneficiarse de las fuerzas complementarias, pero opuestas, que los ro-

dean. Esta concepción del universo es muy similar a la configuración de la cosmovisión incaica descrita por Santacruz Pachacuti (1950 [1613]) en el altar de Coricancha, que resume su sistema de creencias. A este respecto y para ilustrar la continuidad ideológica que caracteriza a las culturas andinas, debemos recordar que, según Bertonio (1956 [1612]), para las culturas aymaras el universo o *pusi suu* se concibe como "un encuentro de elementos igualados y opuestos" o como "las cuatro divisiones que componen el todo".

Entre los macha, Platt (1978) descubre el primer modelo cuatripartito en la doble oposición: mitad de arriba (*aransaya*), mitad de abajo (*urinsaya*), puna y valle (fig. 8a). La mayor unidad social la constituye el *ayllu* macha que se divide en una mitad de arriba y una mitad de abajo; a su vez, las mitades se dividen en puna y valle. Las mitades no perfeccionan su unión sino a través de esta subdivisión. Sin embargo, existe una jerarquía en la que *aransaya* predomina sobre *urinsaya* y la puna sobre el valle.

A nivel cosmogónico, Platt (1978) vuelve a encontrar esta doble matriz cuatripartita (fig. 8b). Un informante del autor expresa "todo es *qhariwarmi*" (hombre-mujer) para explicar la organización del universo. Este se divide en tres niveles, *hanan pacha* o dimensión superior, donde se encuentran el sol (*Inti*) y la luna (*Killa*) asociados a la derecha y a la izquierda, respectivamente. Nuestra dimensión, la de los hombres y animales, se designa como *Kay pacha*, mientras que la dimensión inferior o *U'ku Pacha* es habitada por *Pachatata* o Padre Tierra y *Pachamama* o Madre Tierra. Esta organización del universo es muy similar a la descrita por Valcárcel (1959) para la cosmovisión incaica.

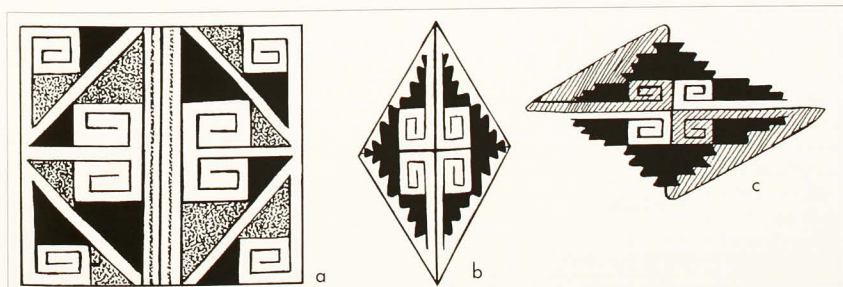


Figura 7. a, b, c: Representación gráfica del concepto de *yanantin* en los diseños Diaguita III.

La última oposición descrita por Platt (1978) es la existente entre los sexos (fig. 8c) y es, precisamente, frente a la oposición masculino-femenino donde el autor reconstruye el principio de *yanantin*, concepto que nos ayudará a comprender qué es y cómo opera la cuatripartición. Así, los informantes macha dan como significado de *yanantin* el término de "par" o de "hombre y mujer" (*qhariwarmi*). No obstante, se usa también el concepto para designar los ojos, manos y piernas, lo que confirma la idea de que un modelo de cosas *yanantin* corresponde a la simetría izquierda-derecha del cuerpo humano, aso-

ciándose lo masculino a la derecha y lo femenino a la izquierda. Por ello, el autor concluye que *yanantin* no puede significar hombre y mujer en un sentido simple. Es más exacto decir que hombre y mujer "deberían" ser *yanantin*, antes que *yanantin* significa hombre y mujer. La relación debe actualizar esta unión perfecta manifestada en las dos mitades del cuerpo humano. Hombre y mujer requieren de una conversión ritual en una pareja que represente la unión de la izquierda y la derecha.

Sin embargo, si consideramos que el lado derecho del cuerpo es masculino y el lado izquierdo femenino, resulta difícil asimilar un hombre y una mujer a este modelo. Entonces, el autor nos indica que la solución del problema está contenido dentro del símbolo del *espejo*. Los espejos no se contentan con reproducir un objeto, sino que ellos invierten la imagen, de suerte que la derecha se vuelve izquierda y la izquierda derecha, y sólo en el caso de los objetos simétricos la imagen del espejo será una reduplicación.³ Pero, al mismo tiempo, desde el punto de vista de la lógica de los espejos, la unión del hombre y de la mujer es una anomalía. Sus cuerpos son en sí mismos simétricos de manera que su imagen reflejada será, de hecho, otro cuerpo masculino o femenino. Entonces, al aplicar la doble matriz, de una estructura cuatripartita sobre los elementos masculino y femenino, observamos que la unión de los elementos opuestos, únicamente se da dividiendo el elemento diferenciador, de manera tal que lo doblemente masculino, situado en el sector superior derecho de la matriz, se une con lo doblemente femenino, ubicado en el sector inferior izquierdo. Ellos monopolizan la jerarquía. De igual modo, esto se observa en la unión de *Inti* y la *Pachamama*, en la cuatripartición cosmogónica, y también en la unión de la puna *aransaya* con el valle *urinsaya*, en el modelo geográfico.

Estos modelos generan al mismo tiempo *pares ambiguos*, como por ejemplo, lo masculino-femenino, *Killa-Pachatata*, *puna-urinsaya*, etc. Existe un par que monopoliza las fuerzas, por reunir lo doblemente femenino y lo doblemente masculino. Es la reiteración del factor diferenciador lo que los hace contenedores válidos y, por lo tanto, opuestos. El otro par, por la heterogeneidad de sus componentes, de alguna forma sale del juego o se une precariamente. Los consortes imperfectos no son más que interme-

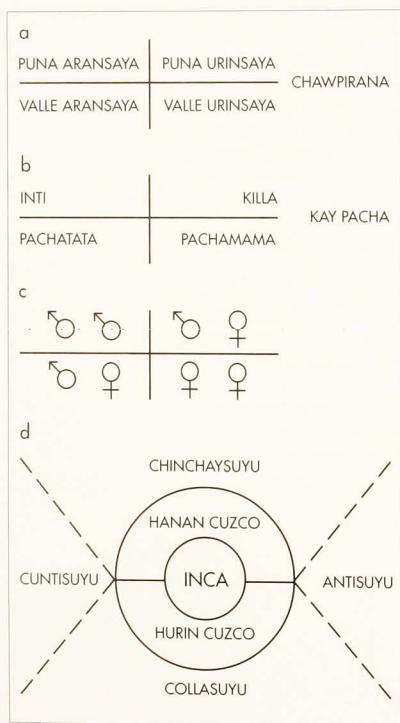


Figura 8. Modelos cuatripartitos en los macha (Platt 1978). a: Oposición espacial. b: oposición cosmogónica. c: oposición sexual. d: Tawantinsuyu (Zuidema 1989).

diarios de la unión mayor. Los elementos al ponerse en pares deben primero ser “partidos” para lograr un ajuste ideal. La noción central aquí es la de partir los límites, para crear una coexistencia armoniosa entre los opuestos. Debemos recordar esta relación jerárquica entre los pares opuestos cuando analicemos el simbolismo del color en los diseños Diaguita-Inca sometidos a doble reflexión especular.

TAWANTINSUYU

Hasta el momento hemos analizado el marco referencial y simbólico en que se inscribe la cuatripartición, observada en etnias aymaras actuales y documentada etnohistóricamente por cronistas del siglo XVI. Debemos ahora hacer el parangón con lo incaico. Contamos con antecedentes que nos permiten plantear que el principio de *yanantin* fue manejado por esta cultura y aún más, constituyó un principio ordenador de ella, expresándose en la organización espacial del Imperio y en sus patrones decorativos.

Recordaremos que pese a los reparos que produce cierto tipo de analogía entre poblaciones presentes y prehistóricas, ésta no puede ser descartada de nuestras herramientas de interpretación, principalmente cuando consideramos su utilización dentro de contextos bien documentados y contamos, como en nuestro caso, con cierto grado de continuidad cultural. De hecho, Hodder (1982) ha destacado la importancia de la analogía en la arqueología, señalando que la función más importante de la etnoarqueología es la de desarrollar analogías etnográficas relativas a principios que relacionen los patrones materiales a contextos adaptativos y culturales. Un programa para la interpretación del arte prehistórico debe basarse en información etnográfica relacionada a dimensiones y principios simbólicos, especialmente cuando podemos razonablemente presumir una continuidad cultural entre las manifestaciones en estudio. Debemos conocer cómo el arte está simbólicamente organizado y cómo estos principios ordenadores se expresan en las distintas esferas de actividad, tanto en el presente como en el pasado. La analogía puede ser usada para dar contenidos a estos principios simbólicos y precisar el rol que juega el arte en la sociedad.

Ahora bien, el análisis de los patrones decorativos presentes en los diseños cerámicos Diaguita-Inca (González 1995), nos aportó un conjunto de 15 configuraciones simétricas, una de las cuales es la doble reflexión especular unida a traslación. El contenido simbólico o referencial de las 14 estructuras restantes nos es desconocida, salvo las que manifiestan una configuración que evoque la cuatripartición. Es entonces, en este patrón de doble reflexión donde tiene cabida nuestra comparación con el principio de *yanantin*. Corresponde, además, a una estructura simétrica desconocida en el área con anterioridad a la llegada del Inca.

En trabajos anteriores (González 1997) hemos planteado que el hecho de que en el Imperio Inca la producción cerámica y sus símbolos estuvieran sometidos a una planificación estatal, al punto de establecer centros especializados de alfareros y trasladados masivos de ceramistas, liberados de la *m'ita* guerrera o agraria, nos señala cómo la cerámica participó en estrategias de legitimación de la cultura dominante, por medio de la estandarización de los componentes simbólicos de los diseños y sus formas. No es casual que casi el 50% de las piezas estudiadas expresen la idea de cuatripartición. El presente trabajo intenta definir más específicamente el contenido de una de estas estructuras cuatripartitas, avanzando de la referencia metafórica a la configuración de un conjunto complejo de ideas simbólicas, sintetizadoras de una cosmovisión específica, la incaica.

Hechas estas precisiones, señalaremos que es en la organización espacial del Imperio Inca, donde volvemos a encontrar la doble matriz de una estructura cuatripartita. Zuidema (1989) nos aporta un interesante esquema (fig. 8d). La ciudad del Cuzco como centro ceremonial se dividía en dos barrios *Hanan Cuzco* y *Hurin Cuzco*. En el primero vivía la alta nobleza, descendientes de las esposas principales del Inca. En el segundo barrio vivía la baja nobleza, descendientes de esposas secundarias. Fuera del centro ceremonial, el Cuzco estaba dividido en cuatro barrios que, en realidad, se extendían hasta los confines del *Tawantinsuyu* (los cuatro *suyus*), dividiéndolo así en cuatro provincias: *Chinchaysuyu*, relacionada a *Hanan Cuzco* y que hasta cierto punto compartía características de éste (se extendía hacia Ecuador); *Collasuyu*, relacionada con *Hurin Cuzco* (se extendía hacia el lago Titicaca); *Antisuyu* (se extendía hacia

la selva); y *Cuntisuyu*, (se extendía hacia la costa sur del Perú).

Según Zuidema (1989) *Chinchaysuyu* y *Collasuyu* fueron más importantes y se opusieron a *Antisuyu* y *Cuntisuyu*. *Chinchaysuyu* se asociaba al barrio de la alta nobleza incaica, *Collasuyu* al de la baja nobleza, mientras *Antisuyu* y *Cuntisuyu* correspondían a pueblos no incas.

Al igual que en las matrices cuatripartitas descritas por Platt (1978) para la etnia aymara de los macha, se observan en el Cuzco dos pares de elementos opuestos y jerarquizados. Sin embargo, la verdadera oposición la constituye *Chinchaysuyu* y *Collasuyu*, asociados, respectivamente, a lo alto y lo bajo. *Antisuyu* y *Cuntisuyu* corresponden al par subsidiario o "ambiguo", que posibilita la unión mayor, dada la heterogeneidad de sus componentes, y son considerados "no incas". Volvemos a encontrar ahora en el *Tawantinsuyu*, la misma solución conceptual para lograr la unión de los opuestos: el espejo, la doble reflexión. Es bastante sugerente que "lo inca" única-

mente incluya a los pares asociados con lo alto y lo bajo; la búsqueda de esta integración es un verdadero *leit motiv* entre las culturas andinas. En cuanto a la representación gráfica del *Tawantinsuyu*, creemos que es visible en dos tipos de diseños. Por una parte, en la figura de la clepsidra inserta en un cuadrado (fig. 9a), que, al trasladarse verticalmente y señalar sus pares opuestos con diferentes colores, genera las representaciones que muestran las Figuras 9b, c, y d. Destacamos que la diferencia cromática que ayuda a distinguir los pares opuestos, puede de algún modo, señalarnos también diferentes jerarquías entre ellos. Un segundo tipo de estructura gráfica que denotaría, a nuestro juicio, la organización cuatripartita del *Tawantinsuyu*, está dada por la doble reflexión especular de la unidad mínima, vista en la Figura 7.

YANANTIN COMO PROCESO

El término *yanantin* posee dos contenidos semánticos que conviene explicitar en la presente discusión. Uno de sus sentidos denota la unión de los opuestos por medio del desdoblamiento o cuatripartición de los elementos contrarios (*sensu* Platt 1978); en otra de sus acepciones, *yanantin* puede ser entendido como "simplemente par o la dualidad como simplemente opuesto y puede ser pensado independientemente de una organización más compleja en cuatro" (Verónica Cereceda, comunicación personal 1996). Al reflexionar sobre esta dualidad de sentidos, tendemos a creer que se trata de fases de un desenlace ideal constituido por la unión de los opuestos, pero que, como tal, puede percibirse desde un punto de vista estático o inmóvil, una suerte de congelamiento temporal de la oposición. Dentro del universo representacional Diaguita-Inca, creemos haber encontrado también la expresión del *yanantin* como par antagónico. Sin embargo, se encuentra unido a la idea de alternancia, que, como veremos más adelante, constituye una de las vías de solución de las oposiciones (fig. 9e).

El concepto de *yanantin* como mediador entre opuestos es el que demandará nuestra atención en adelante. Los avances realizados en la definición de su contenido simbólico permiten entenderlo como un proceso, cuyas etapas nos llevan desde una oposición irreconciliable hasta el equilibrio entre opuestos. A continuación profundizaremos en esta problemática

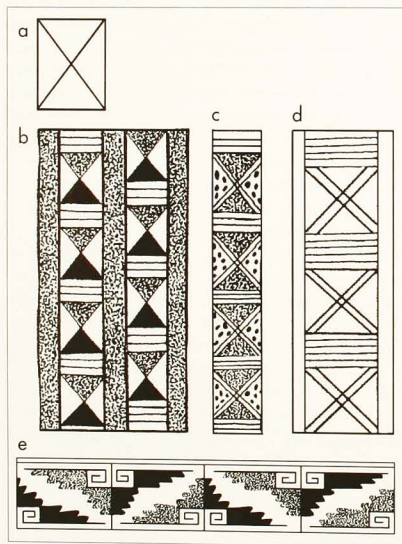


Figura 9. a: Figura básica (clepsidra). b: Banda Plato ornitomorfo N° 12702. c: Banda Central Aríballo N° 1966. d: Banda Botella N° 1919. e: Representación de los conceptos *awqa* y *kuti* (Banda Pucó N° 1983)

al establecer una serie de conceptos complementarios que aclaran aún más su contenido semántico y que, al parecer, son visibles en algunas representaciones gráficas de los diseños cerámicos Diaguita-Inca. Gracias a las investigaciones de Harris y Bouysse-Cassagne (1988), que dan luces sobre los conceptos de *taypi*, *awqa*, *puruma*, *tinku* y *kuti*, hemos comenzado a descubrir en toda su dimensión cosmogónica el término *yanantin*. Creemos que cada uno de estos conceptos son visibles en uno de los diseños Diaguita III, generado por doble reflexión especular, registrado en el puco N° 1704 (fig. 10). Las autoras examinan una serie de documentos de cronistas del siglo XVI relativos a las antiguas mitologías andinas sobre las distintas “edades del mundo”, buscando, en último término, dilucidar el concepto de *pacha*. Concluyen que éste, en sentido de tiempo, no se refiere a la eternidad, sino a una serie de edades (o etapas) delimitadas y de duración específica, cada una ligada a un espacio particular y que tiene su propia lógica:

Edad del *Taypi*: Corresponde a la primera edad y según las autoras “evoca la diversidad y la multiplicidad mediante una lógica que relaciona a los hombres a sus lugares de origen y a sus dioses con un centro primordial o *taypi*” (Harris & Bouysse-Cassagne 1988: 227). El *taypi* sería un microcosmos potencial que daría sentido al espacio y al tiempo, a partir del cual se irían difundiéndose los distintos grupos. Espacialmente, corresponde al sector intermedio entre las tierras altas (de cerros y volcanes) y las zo-

nas lacustres. En este lugar es seducido el dios Tunupa (asociado al rayo y al fuego) por las mujeres peces. Ambos personajes mitológicos reúnen cualidades opuestas. Tunupa representa lo masculino, lo alto y el fuego, mientras las mujeres peces denotan lo femenino, lo bajo y el agua. El *taypi* o línea central posibilita el encuentro de los contrarios. Aparentemente, esta posición céntrica reduce la oposición entre dos elementos antagónicos (ver línea central del diseño de la fig. 10a). El *taypi* cumple un rol de mediador, es “el lugar donde pueden convivir las diferencias” (Harris & Bouysse-Cassagne 1988: 241). Un tiempo mítico donde los distintos pueblos —que posteriormente serían enemigos— surgían del mismo centro.

Edad del *Puruma*: Designa lo salvaje, lo no domesticado. Se trata de un momento de luz difusa (entre la noche y el día). Bertonio lo describe como “tiempo antiquísimo cuando no auia sol” (1956 [1612] I: 278), asociado a grupos sociales sin Estado. En esta región, que colinda con un mundo de fuerzas extrañas, “las formas y colores se pueden borrar o desdoblar” (Harris & Bouysse-Cassagne 1988: 237). Las autoras señalan que en las talegas de Isluga este efecto difuso o desdoblado se sitúa en los bordes del textil, es decir, “en el espacio fronterizo del tejido” (Harris & Bouysse-Cassagne 1988: 235). Observemos ahora la Figura 10b. En el diseño del puco la línea central es la depositaria del *yanantin*, de la cuatripartición necesaria para unir los opuestos. En los bordes superior e inferior del diseño, la fuerza del

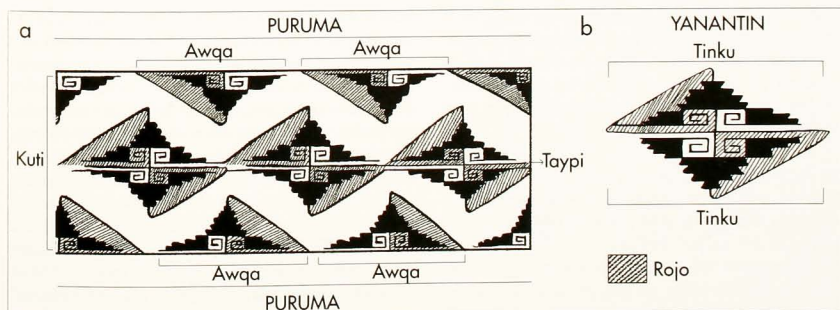


Figura 10. a, b: Puco N° 1704.

taypi desaparece y retomamos la oposición inicial e irreconciliable. Harris y Bouysse-Cassagne establecen una relación conceptual entre la edad *puruma*, caracterizada por su situación liminal y la edad del *taypi* o centro. Nuestro universo es un espacio poblado por fuerzas centrífugas que logran su mayor concentración en el *taypi* y su mayor dispersión en los bordes. Estos últimos son ambiguos; pueden diluir el movimiento que nace del *taypi*. Este último, posibilita la unión de los opuestos, pero en los límites las fuerzas del *puruma*... “dividen lo que normalmente es único, parten los labios, engendran mellizos, doblan mazorcas y, en general, *forman pares simétricos*” (Harris & Bouysse-Cassagne 1988: 237). Inicialmente pensamos que esta etapa *puruma* era visible en los bordes superior e inferior de la banda del puco N° 1704, sin embargo, Verónica Cereceda (comunicación personal 1996) nos aporta una opción interpretativa diferente, señalando que “las figuras laterales parecen tener la posibilidad virtual de acomodarse a un par” (siguiendo el modelo central). En este caso estarían creando una secuencia “mental”, un diseño que potencialmente se extiende por todo el espacio más allá de la banda. Y si fuese así, esas figuras laterales (unidades mínimas) realizarían más bien un trabajo de mediación: esfuman la estructuración central, pero mantienen las formas. Mediación con el más allá de la banda (con otros espacios, con otras culturas, etc). Lo *puruma* según esta interpretación correspondería a lo que está más allá de la banda, denotando lo marginal o simplemente la “otredad”, no representado al interior del dibujo. Cereceda plantea como argumento adicional que las grecas escaleras de los bordes superior e inferior “son demasiado semejantes a las unidades que conforman el centro, nítidas, precisas, que se hace difícil verlas como representando lo salvaje, lo oscuro, etc.: lo “*puruma*”. Agradecemos estas acertadas observaciones que enriquecen enormemente la presente investigación.

Edad del *Awqa*, *Pachakuti*: Aunque es traducida por Bertonio (1956 [1612] I: 140) como “tiempo de guerras”, su contenido semántico es bastante más complejo, refiriéndose a las “relaciones entre dos elementos o dos grupos humanos a veces opuestos a veces asociados” (Harris & Bouysse-Cassagne 1988: 240). La palabra *awqa*, de acuerdo al mismo autor, significa “enemigo” pero presenta connotaciones más

ricas y variadas: “Contrario en las colores y elementos, Auca: y de otras cosas así, que no pueden estar juntas v.g. contrario es lo negro a lo blanco, el fuego del agua, el día de la noche, el pecado de la gracia” (Bertonio 1956 [1612] I: 140). Recogemos esta definición porque además de ilustrar este concepto, nos servirá al analizar el simbolismo del color en los diseños Diaguita-Inca, generados por doble reflexión especular. Esta edad es de las cosas que no pueden estar juntas. Creemos que su representación gráfica se encuentra en la Figura 9e y en las grecas en reflexión vertical de colores opuestos, situadas en los bordes superior e inferior de la banda del puco N° 1704 (fig. 10a). Harris y Bouysse-Cassagne (1988) se preguntan cuál es la diferencia con la edad del *taypi*, donde los elementos opuestos logran unirse; entonces vuelven la mirada al concepto de *yanantin*, vastamente analizado por Platt (1978) y cuyos resultados ya hemos discutido. Ellas sugieren que *yanantin* y *awqa* “constituyen probablemente las fases alternadas de una lógica coherente” (Harris & Bouysse Cassagne 1988: 240) y opinan que en la división del *Tawantinsuyu* se recurre a una lógica idéntica; el Cuzco actuaría como un *taypi* mediador que permitió la unión de dos pares de elementos opuestos conformando una totalidad (figs. 7 y 9a,d). Coincidimos plenamente con estas aseveraciones y en este trabajo aportamos lo que pensamos es la expresión gráfica de las distintas fases del *yanantin*, observables ahora en los trazos de un diseño Diaguita-Inca (fig. 10). Sin embargo, no ha concluido nuestro recorrido por los senderos del *yanantin*. Estamos en este momento frente a la oposición *awqa*, donde el par de elementos se rechazan y se anulan irreconciliablemente. Las autoras mencionadas descubren en el pensamiento aymara dos vías de reunión entre los opuestos, que creemos también son visibles en el diseño Diaguita-Inca en estudio: el encuentro (*tinku*) y la alternancia (*kuti*). El *tinku* o encuentro de contrarios, se observa en las peleas rituales entre la mitad de arriba y la mitad de abajo que conforman un *ayllu* y en la oposición entre el hombre y la mujer. Harris y Bouysse-Cassagne (1988: 241) lo definen como una “zona de encuentro donde se juntan dos elementos que proceden de direcciones diferentes”. El objetivo del enfrentamiento es lograr un intercambio de fuerzas entre las dos mitades para mantener el equilibrio social. El *tinku* busca hacer realidad el ideal

de *yanantin* “como dos mitades perfectas en torno a un *taypi*” (Harris & Bouysse-Cassagne 1988: 242). Al medir sus fuerzas en combate, se logra la igualación de los opuestos. No obstante, la igualación producida por el *tinku* no concilia definitivamente la disputa entre los opuestos *awqa*. Es, por así decirlo, una solución temporal; la contradicción permanece luego de producido el enfrentamiento. Entonces, la cosmovisión aymara nos ofrece otra vía de solución: la alternancia (*kuti*). En este caso el par de elementos *awqa* o enemigos “se va alternando con su opuesto en un reiterado vaivén” (Harris & Bouysse-Cassagne 1988: 243). Si en el combate o *tinku* entre las mitades una supera a la otra, en el enfrentamiento ritual sucesivo, la parte perdedora buscará vencer. La posición hegemónica de uno de los opuestos es temporal. Necesariamente, el par relegado alcanzará a su rival, para ser vencido después y así sucesivamente. Considerado el proceso desde una perspectiva diacrónica, la alternancia es una condición necesaria del equilibrio de los opuestos.

Veamos ahora cómo se expresan estos momentos del *yanantin* en la Figura 10a. El *tinku* o enfrentamiento de los elementos contrarios lo observamos en la oposición entre los dos pares de grecas en el sector central del diseño o *taypi*, sobre y bajo la horizontal media. Nótese que sobre la horizontal, la greca roja siempre se ubica en el sector derecho. El *yanantin* las parte en cuatro y se produce la igualación.

En los bordes superior e inferior del diseño localizamos el juego de la alternancia o *kuti*. En este espacio se desvirtúa el poder conciliador del *taypi* y del *yanantin*, los opuestos *awqa* se rechazan y se anulan. No obstante, la alternancia opera de la siguiente manera: en el borde superior la greca roja siempre ocupa el sector derecho del par reflejado, en el borde inferior, sin embargo, la situación se invierte, es la greca escalera negra la que se sitúa en el lado derecho. Esta alternancia es también visible en el diseño de la Figura 9e.

Los conceptos de *kuti* y *tinku* poseen también una connotación astronómica: *vilacuti* señala las inversiones que sufre el ciclo solar durante los solsticios y el término *tinku* tiene su expresión astronómica en los equinoccios, cuando noche y día tienen igual extensión.

Hasta aquí hemos visto cómo el concepto de *yanantin* y los principios complementarios de *taypi*, *puruma*, *awqa*, *tinku* y *kuti* parecen poseer un referente en los diseños Diaguita-Inca generados por doble reflexión especular. A continuación, abordaremos el simbolismo del color, estrechamente ligado a la expresión gráfica de las ideas cuatripartitas.

JERARQUIA, OPOSICIONES Y COLOR

En las fases Diaguita I y II (900-1470 DC) la greca escalera siempre era negra, no oponía sus colores. El color rojo se usaba, más bien, para delimitar los motivos. Diríamos que su presencia era bastante discreta frente al amplio predominio del negro sobre blanco (fig. 11). En la fase Diaguita-Inca (1470-1536 DC) observamos un notorio cambio en la utilización del color, oponiéndose a la greca escalera negra, una greca roja. En trabajos anteriores (González 1989) hemos postulado la vinculación entre el color rojo y la persona del Inca. De acuerdo a referencias encon-

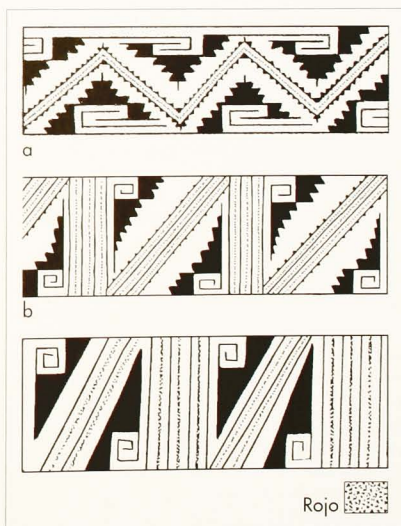


Figura 11. Greca escalera. a: Fase I y II. b: Fase II y III.

tradas en la crónica de Guamán Poma (1982 [1615]), los colores blanco, negro y rojo aparecen siempre en contextos mágico-religiosos y el rojo se menciona, reiteradamente, en las ofrendas al Inca, sus andas y su vestimenta.⁴

Creemos que la introducción del rojo en la oposición de las grecas, de alguna manera representa a lo incaico, idea que estaría reforzada por su ubicación en el sector superior derecho de la matriz cuatripartita, espacio que, de acuerdo a lo señalado por Platt (1978), corresponde a quien monopoliza el poder político, donde se sitúa lo doblemente alto o masculino. Por su parte, la greca negra que permanece sin variaciones desde la fase Diaguita I y que designaría "lo diaguita", se localiza en el lugar del par ambiguo. El *yanantin* los cuatriparte, la izquierda se vuelve derecha y la derecha izquierda, operándose la igualación (fig. 10).

En nuestra opinión, nos enfrentamos a un lenguaje visual sintetizador y simbólico. El mensaje último es la mediación de los elementos antagónicos. El diseño de la Figura 9 nos explica, paso a paso, el frágil equilibrio de los opuestos. ¿Se trata de una expresión simbólica de la fusión cultural acaecida entre incas y diaguitas? ¿Sirvió este lenguaje gráfico como mediador en la incorporación de la cultura Diaguita al Imperio Inca? De ser así, creemos que es pertinente recordar las observaciones de Platt (1978) en relación a que *yanantin* designa un par simétrico de igualdad perfecta, pero puede servir de máscara ideológica para representar como igual una relación que, de hecho, no lo es, como la que existe entre el hombre y la mujer.

Por otra parte, Cereceda (1988) en su trabajo sobre estética andina se ha referido a la combinación rojo-negro en la cultura aymara e inca, denominada *huayruru* (traducida como "cosa muy hermosa" por Bertonio). También se denomina así a una pequeña semilla tropical de color rojo y negro usada, aún en nuestros días, por las poblaciones aymaras para atraer fuerzas sobrenaturales. La autora nos informa, además, que el término *huayruru* se usó en tiempos del Incanato para designar la belleza de la *allqas*. Ellas son ordenadas metafóricamente en base a colores, según su mayor o menor grado de hermosura, siendo las *huayruru hakhilla* las "hermosas en grado mayor" (Bertonio 1956 [1612] II: 242). Similares clasificaciones de las *allqas* son descubiertas por Cereceda

(1988) en las crónicas de Santacruz Pachacuti (1968 [1613]) y Guamán Poma (1982 [1615]). La autora nos explica que el idioma aymara permite que una combinación de colores se exprese de manera monolexemática, cómo en el caso del término *allqa* (negro y blanco). Lo importante de destacar es que el término *huayruru* designa además de un grado superior de belleza, una combinación de colores específica (negro y rojo). Nuevamente nos encontramos con que la percepción y expresión plástica andina se liga a la mediación entre opuestos, y todavía más, ciertos contrastes son en sí mismos considerados "bellos". Cereceda (1988: 328) indica al respecto que "como ideal de belleza, el pensamiento ha elegido no una idea plástica simple —un color entero, un blanco, un rojo— sino una idea compleja: un 'conflicto' óptico".

La combinación rojo-negro refuerza la idea de un contraste entre lo opaco y lo brillante o entre la sombra y la luz. Sin embargo, el soporte de esta oposición de colores es una semilla, lo que conduce a que la violencia del contraste se reduzca: "la minimización permite la unión óptica de los contrarios, de la diferencia cromática" (Cereceda 1988: 329).

Esta reducción del contraste también es visible en el diseño Diaguita-Inca de la Figura 10. La oposición de las grecas rojas y negras se produce sobre un amplio fondo blanco. De esta forma, el encuentro de colores pierde violencia y resulta grato a la vista.

Finalmente, la autora aporta interesantes reflexiones relativas al rol de la belleza en las culturas andinas, que creemos son plenamente aplicables a nuestro objeto de estudio. La belleza cumple un rol activo en el devenir de la sociedad y permite, entre otras cosas, crear un puente entre los opuestos. Es así como, según Cereceda (1988: 347), "una idea de belleza se presenta en asociación constante con una idea de mediación".

A este respecto, observamos que en la utilización del color en los diseños Diaguita-Inca analizados, se recurre al contraste cromático para dar coherencia a la expresión de las ideas cuatripartitas. El negro y el rojo se oponen y creemos que existe una jerarquía en esta oposición, dado que, según la lógica del *yanantin*, el sector superior derecho es hegemónico en relación al izquierdo y en dicha posición se sitúa la greca roja, introducción cuzqueña que, en nuestra opinión, representa lo incaico.

CONSIDERACIONES FINALES

Los resultados obtenidos nos señalan que el “arte” incaico se liga estrechamente a los códigos simbólicos que organizaron su sociedad como un todo. La complejidad alcanzada por algunos de los diseños cuatripartitos indican que la expresión plástica jugó un rol activo en la legitimación de la cultura dominante, en la medida que logró sintetizar la compleja ideología de los portadores de estos símbolos. La presente investigación debe considerarse como un intento por desentrañar algunos de los mecanismos conceptuales que operaron en el intercambio estilístico entre incas y diaguitas, expresado en los patrones de la decoración cerámica. No obstante, aún nos queda por esclarecer el sentido de una gran cantidad de diseños, especialmente los generados por la cultura Diaguita con anterioridad al arribo de las poblaciones cuzqueñas, los que, tal vez, permanezcan siempre como una incógnita. Por lo mismo, es del todo necesario establecer los principios ordenadores de la expresión estética incaica, mejor documentada etnohistóricamente y con indudables paralelos con la percepción estética de las poblaciones andinas actuales. Sólo si sabemos qué es lo que arribó con lo incaico podremos definir la singularidad de lo Diaguita, y por ende, comprender mejor el resultado final de esta fusión cultural.

Otro aspecto que deseamos destacar, es que los resultados de la presente investigación nos llevan a reflexionar sobre la capacidad de las culturas andinas para expresarse por medio de *lenguajes visuales* que, como se sugiere en el título de este trabajo, superan la referencia metafórica o meramente evocadora, acercándose más a la representación de un conjunto complejo de ideas simbólicas, sintetizadas en sus elementos básicos y de amplísima extensión temporal y espacial en el mundo andino.

Se hace necesario que ampliemos nuestro concepto de escritura para entender cabalmente los sistemas de inscripción gráfica prehispánica y los códigos simbólicos insertos en ellas. Platt (1992: 147) sugiere que “los pueblos andinos recibieron la escritura en términos de un reconocimiento preexistente del poder sagrado de los signos gráficos” y numerosos autores han destacado la capacidad de los pueblos andinos para desarrollar “genuinas formas de memorización aunque de concepción distinta a las formas

occidentales de escritura” (Harris & Bouysse-Cassagne 1988: 218) expresados en textiles, *quipu* y *qillqa* o cántaros dibujados. Platt (1992) se ha referido a que la supuesta oralidad de los pueblos andinos versus la literalidad de nuestra cultura occidental es una idea que va perdiendo fuerza, frente a las irrefutables pruebas aportadas por el complejo bagaje simbólico contenido en diseños textiles y cerámicos. Esta investigación busca aportar un ejemplo más de tal memoria visual, contenida en los diseños cerámicos de una de las culturas más meridionales del Imperio Inca: la cultura Diaguita-Chilena.

RECONOCIMIENTOS Agradezco a Verónica Cereceda por la atenta lectura y valiosos comentarios al manuscrito, con los cuales se vio enriquecido el presente trabajo, y a José Berenguer por hacer posible este diálogo.

NOTAS

¹ Investigación financiada por el Proyecto FONDECYT 1950012.

² Este estudio se basa en el análisis de 234 piezas de la fase Diaguita III, pertenecientes a la colección del Museo Arqueológico de La Serena y provenientes del Valle de Elqui, Fundo Coquimbo y Colección Schwenn, entre otros.

³A este respecto, debemos recordar la transformación estructural sufrida por la greca escalerada Diaguita sometida a doble reflexión especular en la fase III.

⁴ Considerando el actual debate surgido en el IV Congreso de Etnohistoria (1996) en torno a la crónica de Guamán Poma, los resultados aludidos deben manejarse con cautela. Sin embargo, creemos que no es aconsejable su eliminación hasta no existir antecedentes definitivos que lo ameriten.

REFERENCIAS

- BERTONIO, L., 1956 [1612]. *Vocabulario de la lengua aymara*. Juli Chucuyto: Francisco del Canto (reeditado en 1879 por Platzmann). Leipzig: Teubner; edición fotostática, La Paz: Don Bosco, 1956 y 1984, Cochabamba: CERES, IFEA, MUSEF.
- CERECEDA, V., 1988. Aproximaciones a una estética aymara-andina: De la belleza al Tinku. En: *Raíces de América: El mundo aymara*, X. Albó, comp., pp. 283-364. Madrid: Alianza Editorial.
- CORNEJO, L., 1989. El plato zoomorfo diaguita: Variabilidad y especificidad. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 3: 47-80, Santiago.
- GONZÁLEZ, P., 1989 Ms. Percepción del color en el mundo incaico: Análisis de la Primera Nueva Crónica y Buen Gobierno de Guamán Poma.

- 1992. Nuevas perspectivas en el análisis de los diseños Diaguita III. Un análisis de arqueología estructural. En: *Actas del Congreso Internacional V Centenario*. Universidad de La Serena (en prensa).
- 1995. Diseños cerámicos Diaguita-Inca: Estructura, simbolismo, color y relaciones culturales. Memoria para optar al Título de Arqueóloga, Depto. de Antropología Universidad de Chile. Santiago.
- 1997. Diseños cerámicos de la fase Diaguita-Inca: Estructura, simbolismo, color y relaciones culturales. En: *Actas del XIII Congreso de Arqueología Chilena*, pp. 175-184, Antofagasta.
- GUAMÁN POMA DE AYALA, F., 1982 [1615]. *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*. Tomo I. México D.F.: Editorial Siglo XXI.
- HARRIS, O. & T. BOUYSSÉ-CASSAGNE, 1988. Pacha: En torno al pensamiento andino. En: *Raíces de América: El mundo aymara*. X. Albó, comp., pp. 217-282. Madrid: Alianza Editorial.
- HODDER, I., 1982. *The Present Past*. London: Batsford.
- PLATT, T., 1978. Symétries en miroir. Le concept de yanantin chez les Macha de Bolivie. *Annales*, 33 année, 5/6: 1081-1107, Paris.
- 1992. Voces de Aby-Yala: Escritura, chamanismo e identidad. *History Workshop Journal* 34: 132-147. Oxford: Oxford University Press.
- SANTACRUZ PACHACUTI-YAMQUI, J., 1950 [1613]. Relación de antigüedades deste reyno del Pirú. En: *Tres relaciones de antigüedades peruanas*, Marcos Jiménez de la Espada (ed.). Asunción: Editorial Guaranía.
- VALCÁRCEL, C., 1959. Símbolos mágico-religiosos en la cultura andina. *Revista del Museo Nacional*, Tomo XXVIII: 3-18. Lima.
- WASHBURN, D., 1977. A symmetry analysis of Upper Gila Area ceramic design. *Papers of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology*, Vol. 68. Cambridge, Mass.
- ZUIDEMA, T., 1989. *Reyes y guerreros. Ensayos de cultura andina*. Estudios Andinos. Lima: Editorial Luis Valera.

LA MANTA DEL LIBERTADOR: LEGADO DE LA EXPRESION TEXTIL MAPUCHE

Pedro Mege R.

EL OBJETO Y SUS ANTECEDENTES

De Argentina nos llegó información sobre una manta excepcional que actualmente está depositada en el Museo Histórico Nacional de Buenos Aires. Se supone que fue la que utilizó el Libertador San Martín, a principios del siglo XIX, regalada por los propios mapuches (fig. 1).¹ No tenemos por qué dudarlo.

Esta creencia se ve reafirmada por los símbolos que integran la manta, caracterizados por una cohe-

rencia representacional y por una alta densidad de componentes simbólicos, que nos hablan de un destinatario con particularidades fuera de lo común (fig. 2).

Nuestra estrategia de análisis ségnico consistirá en desmontar los componentes de la estructura y los elementos significantes de la manta (desde la composición general hasta la forma de los componentes menores de la expresión), para, posteriormente, recomponerlos en significados y finalmente especu-



Figura 1. Mapa de la ubicación de la etnia mapuche en el siglo XIX.



Figura 2. La manta del Libertador San Martín.

lar, sobre los sentidos representacionales del textil y su significancia como mensaje textil en su totalidad.²

Someteremos a este objeto textil mapuche de extraordinaria factura, a un ejercicio semiótico consistente en la reconstrucción de una significación etnológica a partir de un significante distante, perteneciente a un tiempo pretérito –histórico– pero que se hace identificable por una etnografía que lo hace legible. Etnografía, que nos ha permitido construir una exhaustiva etnoclasificación de las mantas mapuches, como también establecer sus símbolos claves, sus semiosis elementales y los fundamentos de su eficacia simbólica.

El método es evidentemente *arqueológico*, ya que por analogía induciremos de un objeto sin interpretante, un contenido, por medio de una evidencia etnográfica actual de la región centro-sur de Chile. Este contenido va desde una práctica del que utiliza el objeto –en este caso libetar–, que devenirá en instrumento si logramos demostrar su eficacia, hasta una *significancia* final, en algo así como “el restaurar el orden verdadero de las cosas” por un acto de voluntad guerrera.

La historia debería posteriormente concurrir, para fijar nuestros significados en los acontecimientos y entregar así información contextual que complete este análisis.

EXPLORACION DE LOS SIGNIFICANTES

El primer sentido que debemos descubrir en toda manta cacique debe ser, definitivamente, su parte más ostensible y superficial, la más externa y visible: su *apariencia* (en su etimología latina: *apparentia*, acción y efecto de aparecer). La *apariencia* emerge del primer golpe de vista, podríamos decir, por puro efecto del significante, al ubicarse y hacer aparecer al portador de la manta en un escenario social. El sujeto que porta los significantes de su manta se realiza en éstos, pero a partir de su exterioridad, relegando a las tejedoras el plano del significado más profundo, el de la interpretación. Se establece así, una “preeminencia del significante sobre el sujeto” (Lacan 1990: 32), determinándolo por la parte más ostensible de sus signos textiles.

Llamamos a esta parte ostensible del textil, su *apariencia*, que supone una *sensibilidad*, una mirada entrenada, excitada, sujeta a un ejercicio más que a una reflexión sobre la intención o el sentido de lo sensible. Ejercicio dirigido por una “facultad cognitiva sensible” (Schiller 1952: 29-86), que, al mirar, reconoce y posteriormente conoce. *Sensibilidad* acomodada a una particular forma del representar, que requiere por parte del observador una exposición prolongada a esta superficialidad de la imagen, alimentada por un ejercicio intenso de mirada y percepción del significante, para lograr su descubrimiento, su iluminación. Esta *sensibilidad* nace de una simpatía destilada de una práctica de contemplación entre el portador y su textil, y del portador con otros textiles, con los del *otro* que porta los suyos propios, el *otro* distante, que lo *admira*. Seguimos estrechamente a Schelling:

Sensibilidad, es la capacidad de ser afectado por un estímulo, es decir, una pasividad que ha sido posible por actividad y que presenta distintos niveles de complejidad. [...] Con la recepción del estímulo se produce una perturbación del estado de quietud y equilibrio de fuerzas propio del ser orgánico y con ello se inicia un nuevo proceso: el de respuesta, que implica ya un cierto grado de objetivización y exteriorización (1988: 59-60).

Lo que nos cautiva de esta proposición es su *cierto grado de objetivización y exteriorización*, que hace oscilar la actividad del etnólogo en vinculación a su grado correlativo de *estimulación*, reduciéndose todo a una irritación –diríamos pseudo orgánica– entre significantes presentados (textil observado en representación por el etnógrafo) y significantes re-presentados, texto etnográfico de esa presentación (textil registrado en una textualidad).³

Por último, hay que decir que estos específicos procesos de la *sensibilidad* devienen, obligadamente, en una *práctica*, entendiendo a esta última en su sentido más fuerte. En esto queremos seguir estrechamente a Marx, Tesis V, “Feuerbach, no contento con el pensamiento *abstracto*, apela a la *contemplación sensorial*, pero no concibe a la sensoriedad como una actividad sensorial humana *práctica*”, siendo aquí donde se nos infiltra el poder, el sentido político de la *apariencia*. Es el poder de una *práctica* libeteria, poder que elimina a la sujeción.

La textilería como práctica de significancias éticas, como ejecución de un sentido, nos permanecerá

siempre distante por la invalidez de una palabra traducida doblemente, de la lengua mapuche a la nuestra, y de esa particular estética, a nuestra estética. Recordemos la afirmación de Paul Valéry: "Si la estética fuese posible, las obras de arte se disiparían necesariamente ante ella, es decir, ante su esencia". Sólo capturaremos al textil por su superficie y textura —textura como realidad sensible al tacto, como sustancia; y a la vista, como realidad semiológica—, pura exterioridad, nada de esencialidades. Exterioridad que nace de un esfuerzo de creatividad e imaginación particular de la cultura mapuche para un portador prefijado, en este caso, a un tiempo de una historia, al tiempo y al contexto en que se confeccionó la manta, y por lo mismo, fundamentalmente original en su puesta en exhibición. Es esta exterioridad densa y compleja, su *apariencia*, la que trataremos de mostrar y de desplegar en toda su fuerza y fineza desde otro lugar de la historia y de la geografía.

Pensaremos las expresiones del textil, en este caso una manta cacique argentina, como figuras y colores en composiciones (fig. 3). El contenido, las palabras, en este caso, serán el vehículo en el circuito de los diseños, guiarán nuestra mirada, en la fijación de los espacios del campo textil y en las unidades de significantes dentro del campo. El tex-

til no nos dice nada, sólo nos muestra una solución de representación en un dominio de la percepción visual y táctil, sólo exhibe.⁴ Lo que nos exhibe es un sentido: el sentido de la manta es el *buen gusto*, el refinamiento.

REFERENTE DEBIL, SIGNIFICANTE FUERTE

La expresión en el textil no es abstracta, porque una mirada "mapuchizada" ve unívocamente lo que dice el textil; sobre ésta no hay especulación interpretativa de un posible mensaje artístico, sólo traducción socializada en la médula de la cultura; tampoco es una expresión *hiperrealista*, porque no tiene la ingenuidad de repetir en un plano distinto a un referente en un significante retocado, ni *naturalista*, porque no dibuja discretamente cada elemento según una cosmografía de lo natural: al referente lo enmarca, lo transcribe y lo diagrama en una particular clave del significativo.

En esta manera de representar, el referente es aprehendido por el significante textil —como siempre ocurre en todo sistema signico— en una ambigüedad en la designación, en un nombrar artificialmente, pues el significante es una recreación, un ensamblaje fantástico de partes de un significante primordial. Es la ambigüedad instaurada por nosotros, antropólogos, al desalentarnos frente a un código que no podemos encajar coherentemente a partir de un juego de designaciones, por no poder reducir de manera consistente a los significantes, a sus referentes, que encierra la síntesis de composición de los colores y figuras. Barthes (1987: 140-141) sabe de estas cosas:

el escultor [léase tejedora] no hace más que citar el código supremo, el arte, fundador de toda realidad, del cual derivan las verdades y las evidencias: el artista no es infalible por la seguridad de sus ejecuciones (no es solamente un buen copista de la "realidad"), sino por la autoridad de su competencia, es el que conoce el código, el origen, el fundamento, y así se convierte en el garante, en el testigo, autor (*autor*) de la realidad.

¿Como llegar al "código supremo", si la realidad (referente) se nos ha debilitado? ¡Desenmascaremos al *autor*, demostremos su arquitectura, mostremos al *arkhitekton* (*arkho*, soy el primero, y *teknon*, obre-

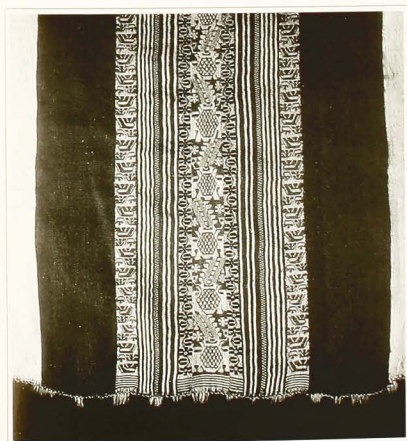


Figura 3. Figuras y colores en composiciones.

ro) de la representación de esta manta edificada para el placer del gusto de un *lonko* y sus seguidores!

—¿Que representa esto?

—¿No lo ves?

—¡Pero si el color te lo está mostrando!

Pareciera como si el arte textil mapuche solapara al referente, lo esquivara gracias a sus particulares significantes, lo ocultara, para desesperación del extraño, que no puede dar con la clave de designación de éstos (fig. 4). Es un arte que *deviene* en signos, hace al símbolo un signo. Forma al signo por una combinatoria de significantes que lo liberan del referente, por reproducir isomórficamente a su referente, signo emancipado de toda *motivación* (De Saussure 1974: 131). Puede generar, a partir de *unidades mínimas de expresión*, iconos discretos. Hablamos de *unidades mínimas de expresión* (pedimos la benevolencia del lector por lo repulsivo de este concepto), en el sentido que contempla un significado, pero sin la pertinencia y discreción de lo lingüístico. Sus límites son difusos y se reproducen con acentos demasiado marcados. Hablando en un sentido estricto, no hay *distinción semántica* —funciones de *distinción* y *segmentación* (Jakobson 1984)—, trabándose todo posible mecanismo de conmutación. Creemos que aquí radica su inhabilitación para una estricta analogía con lo fonológico. Nos encantaría poder hablar aquí de fonemas, o al menos morfemas, o como con tanta gracia e imaginación hablan algu-

nos de *iconemas*: “cada unidad menor de un icono, que apuntan a un referente específico” (Colle 1993). Definitivamente, no se puede suponer en este dominio tal grado de discreción, tentación que es provocada en algunos estudiosos por una intoxicación de arbitrariedad analítica y compulsión intralingüística, que se les produce por un afán formalista en la determinación de sus unidades distintivas.

Estos iconos son *semi-símbolos*, aunque asumen el carácter de *iconos imágenes* (Mege 1987, 1989), al solapar celosamente al referente en una práctica que obliga a la traducción de la imagen en palabra. Si uno los observa sin dar con el referente, las maestras tejedoras se lo tienen que traducir para dar con éste. Entonces, si uno *ve* el icono en referencia a una cosa, uno dice, por ejemplo: “si lo descubro, es una flor: raíz, tallo, hojas, pétalos...” (fig. 5).

Todo lo anterior acontece fundamentalmente con lo figurativo, lo que no sucede con el color. Si los significantes figurativos son libres, inmotivados, *semi-símbolos*, los colores son prisioneros del referente, motivados, *símbolos*: /rojo/, es sangre; /azul/, es bóveda celeste; /negro/, es ausencia de luz ...

Evidentemente al etnólogo le deben enseñar el código de los colores y sus claves, pero los entiende al instante y queda con la agradable sensación de que la cultura mapuche ha sido muy objetiva.

En el textil tenemos en un mismo icono un doble mensaje de los significantes, figura y color, que sin-

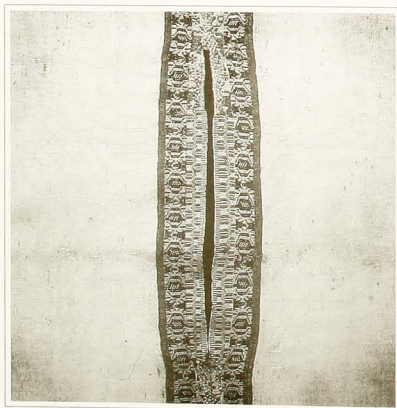


Figura 4. Detalle de la manta.



Figura 5. Detalle de la manta.

tetizados nos significan con precisión. Las figuras son muchas, ilimitadas por su estrategia transformacional —de *splits*, segmentaciones, distorsiones y recomposiciones en desdoblamiento (Mege 1990: 16-17)— que les permite multiplicarse hasta el límite de la imaginación significativa de la tejedora; los colores son pocos, restringidos a un código (Mege 1987, 1994). Los primeros capturan una diversidad *natural* por medio de figuras, su amplitud los hace difícilmente clasificables para el extranjero. Los segundos, fijan una particularidad *cultural*, los colores de *esta* cultura; su escasez los hace fácilmente reconocibles y clasificables.

Situamos a los colores en la *cultura*, porque están restringidos a un orden acotado de palabras en un código cerrado de categorías, y porque poseen una utilidad reguladora de los significados de la figura, por medio de la anexión de significados precisos. A las figuras la ubicamos en la *naturaleza* (mineral, vegetal, animal, humana y divina) donde las denominación es vastísima, aunque la tejedora tenga en este dominio sus tópicos predilectos, sus recurrencias y sus ausencias.

EL CAMPO DE LA MANTA Y SU PRINCIPIO DE REFLEXIBILIDAD VISUAL

El campo de la manta, *tue*, se construye a partir de un principio de la composición axial. La manta se forma por dos planos en oposición de simetría. Simetría absoluta que nos expresa dos realidades idénticas, pero de sentidos opuestos (fig. 2).

Los iconos textiles son siempre formaciones complejas. Están construidas por la alteridad de imágenes sucesivas. La técnica básica es refleja, especular, y se establece por una multiplicación de las imágenes en *desdoblamiento* en donde la *figura elemental* es espejada en un circuito de sucesiones para construir una totalidad más compleja.

Este principio reflejo de alteridad sigue un patrón en relación a los *wirin*, a los senderos, que cruzan el campo de la manta (fig. 6). Los senderos se despliegan reflejamente en *ñimin*⁵ de manera horizontal, de un centro hacia la periferia, sin solución de continuidad. Dentro de los senderos, los iconos se despliegan de manera vertical, respetando siempre una armonía de lateralidad; el icono siempre es celoso de su veci-

no de la derecha y de la izquierda en la composición; su despliegue vertical se articula con una combinatoria horizontal de los restantes iconos de la manta en absoluta sintonía.

EL ESPACIO REPRESENTACIONAL Y SU PRINCIPIO DE LATERALIDAD VISUAL

All of these distortions and sections of animals may be explained by the necessity the artist felt of showing in his work all the symbols of the animal

Franz Boas

El punto de fuga de toda imagen textil mapuche es lateral. El fondo del referente fijado en la tela (representado), su parte más alejada del observador de textil, su parte trasera, es desplegada hacia la periferia del plano textil. Es una *perspectiva* que salva a todo el contorno del referente, a la integralidad de lo que se quiere representar, no sólo la parte más distante del observador, sino que inclusive, su reverso. No utiliza una técnica de la fuga, sino que del despliegue hacia la periferia sobre el plano. Es una técnica holográfica, que captura toda la superficie del referente, toda su exterioridad.

Al cortar en *split* a la figura-referente para mostrarla desplegada, este recurso representacional puede

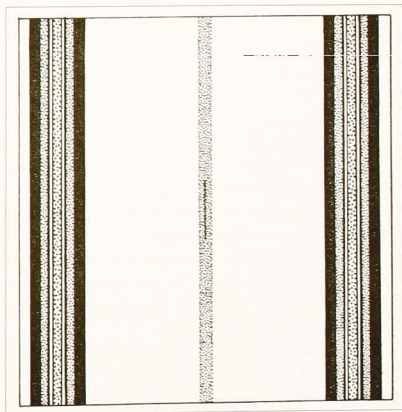


Figura 6. Dibujo esquemático de la manta con *wirin*, *welu-ngiñe* y *ñimin*.

darse el gusto de exhibir la interioridad de esta figura, transverberándola por corte (corazón, vísceras...), combinándose en esta técnica plástica mapuche, nuestro sueño holográfico y de escaneo en un simple ejercicio del *split*.

COMPRESION DEL REFERENTE: VOLUMENES APLANADOS

En la fijación del referente en significativo, se despliega al referente. Se lo acuesta contra el campo del textil (urdimbre), de espalda o de frente, y se lo expande hacia la periferia. Es lo que sucede cuando un objeto (animal/vegetal) es apretado entre dos vidrios. Ejercicio de nuestros naturalistas, conservación entre cristales de un objeto que supone una parte delantera y externa, y otra trasera e interna. El volumen del objeto se rescata en el largo y el ancho por un efecto de expansión.

De la misma forma, el aplanar al referente permite, en el plano del significativo, capturar la sinuosidad natural de su contorno, lo que habilita su representación de una manera total.

CIRUGIA DEL REFERENTE Y VOLUMENES DESPLEGADOS

Franz Boas en su *Art of the North Pacific Coast of Nort America* (1955: 183-298), inició esa mirada antropológica (tal vez por encontrarse con esas personas tan especiales de la Columbia Británica) que nos permite observar ciertas maneras del representar. Le debemos a él los únicos descubrimientos etnoestéticos amerindios de importancia —desdoblamiento y *split*— sobre los cuales se organiza un vasto universo de la expresión americana.

Boas, víctima de su descubrimiento, juega a introducirlo en la memoria de sus colegas menos dotados, para que instrumentalicen la vista con significantes americanos.

Pero hay algo aún más sutil, en la estética de las mantas caciques y fajas mapuches: son los ensamblajes y re-ensamblajes de las unidades significantes de los universos representacionales textiles. El problema a que parecieran estar sujetas las tejedoras

mapuches podría ser formulado en los siguientes términos: ¿cómo representar ilimitadamente significados con muy pocos elementos significantes? La respuesta, hemos descubierto, podría ser: “no se trata de multiplicar las formas para cada significado, sino que de cortar (*split*) y distorsionar (*distortion*) un significativo, para posteriormente recombinar sus pedazos en un nuevo orden compositivo”.

CALISTENIA TEXTIL

Como medida básica para la comprensión del proceso de la configuración del significativo textil mapuche, para la comprensión de su particular *Geschaltung*, se hace necesario saber que toda figura ha sufrido un movimiento de desplazamiento intencionado en su representación, desde un original, que sirve de punto de partida de toda posterior elaboración figurativa. No quiere decir esto, que las figuras hayan sido deformadas, sino, que han sido re-hechas a partir de un movimiento de los componentes del significativo primordial.

Es así como, a partir de la expresión básica *lukutuel*, se produce el movimiento de desplazamiento de su significativo hacia otras representaciones (Cuadro 1; para la construcción del significativo de *lukutuel*, ver Mege 1987 y 1989). La *arkhitekton* mapuche, provoca la variedad en sus expresiones estéticas a partir de un sistema restringido de transformaciones formales de su figurativa. Esta es profundamente mezquina en la innovación representacional. Se dedica con toda su energía a recrear figuras con pedazos de significantes de *lukutuel* que recompone en nuevas organizaciones representacionales.

CUADRO 1

Lukutuel, es descompuesto en sus miembros por una operación de desmembración (pies, tronco,...) para formar un nuevo significativo (*rayen*, *kopiu*,...) por un proceso de reensamblaje.

<i>Lukutuel</i> ->	(cabeza - tronco) =>	<i>rayen</i>
->	(pies) =>	<i>kopiu</i>
->	(pies) =>	<i>welu-witrau</i>
->	(tronco) =>	<i>wisiwel</i>
->	(cabeza) =>	<i>rewel-lonko</i>

CORTES Y OPERACIONES ESTRUCTURALES DEL SIGNIFICANTE

La técnica del corte obedece a un patrón determinado. No se mutilan los significantes de cualquier forma, sino que se sigue una cirugía, cuyas técnicas fundamentales son:

Desmembración: corte de partes del significante original para su re-ensamble.

Lukutuel => rayen (fig. 7)

Dislocación: nueva articulación de los distintos componentes cortados de la figura original.

Lukutuel => welu-witrau (fig. 9)

Lukutuel => kopiu (fig. 8)

Desarticulación: se establece una nueva simetría axial del significante original

Lukutuel => wisiwel (fig. 7)

Desollamiento: se ocupa sólo el perfil de la figura original

Lukutuel => rewe lonko (fig. 9)

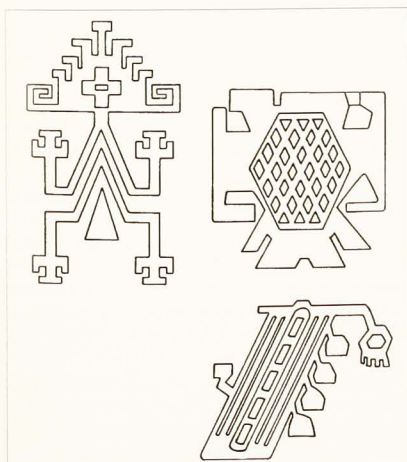


Figura 7. *Lukutuel*: *rayen* y *wisiwel*.

En términos de la ubicación de estos significantes en el campo de la manta, es interesante hacer referencia al espacio que ocupa *rewe-lonko*. No nos parece gratuito que éste habite en la franja central de la manta, donde se ubica el *ñankal* o apertura central de la manta (fig. 4), lugar por donde emerge la cabeza del cacique, del *lonko*.

El *ñankal* es marcado semióticamente por una serie de figuras y colores particulares, que se agrupan en una suerte de banda alrededor de éste, con significantes que no se repiten idénticamente en ninguna otra parte de la manta (Cuadro 2).

CUADRO 2

MARCA SEMIOTICA EN EL BORDE DEL ÑANKAL

Banda del *ñankal*, significantes: del centro a la periferia de la marca = [(*welungiñe*: verde/blanco); (hojas de *welu-witrau*: enlazados por un *trifilel*, líneas onduladas en paralelo)] (fig. 4).

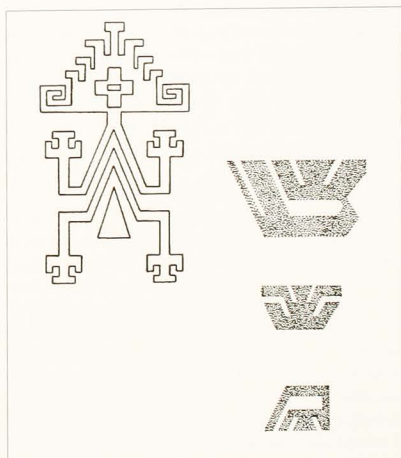


Figura 8. *Lukutuel*: *kopiu*.

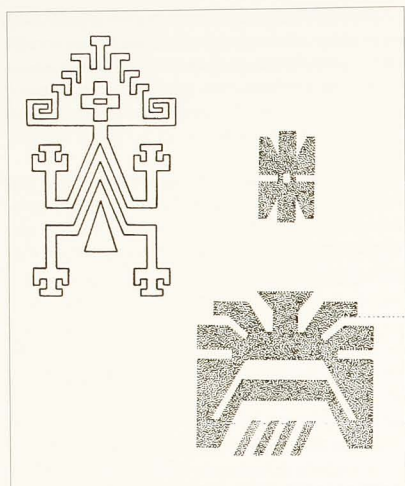


Figura 9. Lukutuel: rewe-lonko y welu-witrau

En esta área central de la manta, todo hace referencia a su portador y a su cabeza, al *lonko*. Por último, *rewes* que rodean al sitio por donde aparece la *lonko* del *lonko*, portando su manta. Así, el líder se posesiona por estar ubicado en el centro de ésta, por su preeminencia en vinculación a los símbolos que lo rodean en el resto de la superficie de su manta.

MATRIZ DE TRANSFORMACION DE LOS COLORES DE LA MANTA

La manta ha elegido muy cuidadosamente una de las posibles matrices de transformación de colores que nos ofrece la cultura mapuche. Son colores fuertemente solidarios y que dirigen los significados en un sentido muy preciso: brillo. Las tonalidades sustanciales de lo lumínico: por un lado, negro y azul brillante, y por el otro, blanco y amarillo. La tejedora nos indica esta solidaridad transformacional unitaria de cuatro colores, en donde el negro y el azul tienen el mismo valor sémiótico, al igual que el blanco con el amarillo (Cuadro 3).

CUADRO 3

MATRIZ DE TRANSFORMACION DE COLORES DE LA MANTA CACIQUE

{[(azul, *kalf*) => (negro, *kuri*)] /<-(celeste, *ligkalfu*)/->[(blanco, *lig*) => (amarillo, *chod*)]}

Tampoco nos parece gratuito que la manta nos muestre cuatro colores, al ser el cuatro el número de todo orden, de todo cosmos. El cuatro nos remarca el carácter integrado de los colores de la manta, al conseguir una perfecta compensación en la doble pareja de significantes.

Entre los colores en oposición tenemos, por un lado, al azul y al negro, opuestos con el blanco y el amarillo. El celeste es un color *transitivo*, no pertenece a la oposición, pero está en ambas: *lig* y *kalfu*, sintetizados en otro color.

El verde, *kariü*, se nos revela parcial y discontinuamente entre un laberinto de símbolos, atravesando los motivos más claros del *ñimin*. El verde es usado en la urdimbre como señal de demarcación de los espacios iconológicos de la manta, sean áreas de color o figuras. Las áreas representacionales son enmarcadas verticalmente por sus perímetros laterales en verde. Es el color enmarcador, diferenciador y estabilizador de la estructura del textil. Estabilizador, porque marca los ejes de reflexión de ésta, distinguiendo la organización interna de los significantes en desdoblamientos que se despliegan sobre toda la manta.

Labor ingrata para el color de la naturaleza (Mege 1992), señalar la estrategia configurativa de los símbolos más complejos y densos de la tejedora. Ser el índice semiótico de un ejercicio de gran abstracción figurativa, ser el color de un ejercicio de lo cultural en el poncho, enmarcar y estabilizar, ser el color del plan estratégico de la ingeniería simbólica del textil.

¿Por que el universo vegetal de la manta ha elegido con tanta persistencia el negro, dejando el verde relegado a la indicación de la ordenación formal de los significantes del *ñimin*? El negro, color de la humanidad, ¿no estará representando la

apropiación del hombre sobre un dominio natural, vegetal en este caso, al reproducirlo en el textil? Estéticamente, no parece problemático que sean negras las imágenes vegetales, si descansan sobre un campo claro: reafirmación de una norma estética mapuche elemental. El verde, traicionado en su analogía como color vegetal y puesto en el centro de la *razón* de la representación textil, como eje ordenador del espacio figurativo, se nos exhibe completamente desnaturalizado.

Encontramos otro elemento desconcertante: una manta de una factura semiótica tan densa y compleja, donde se satura la sustancia por un proceso de mediación total a través de la utilización de ciertas técnicas (*wirin* y *ñimin*), que gestan a los significantes ya en el urdido (*wirin*), y luego hacen emerger su forma por medio de sucesivas pasadas de trama en segmentos del tejido (*ñimin*).⁵ No se genera el *valor* del color por contrastes cromáticos marcados, como es lo habitual en este tipo de manta, sino por una sutileza de las tonalidades de los colores que generan una ambigüedad de los valores del color, provocando sólo el brillo. Una manta de tal exquisitez semiótica sabe que debe operar por contraste cromático. ¿Por qué ha olvidado la norma mapuche de la composición cromática textil, la que siempre se da por contraste de colores plenos, brillantes, chocando, en un juego cromático de la luz resplandeciente que ennoblece al *toki* que la porta?

Pareciera que estuviéramos enfrentados a un cromatismo de otro mundo, ¿será el de un *winka* conductor de guerreros (acordémonos que es la "manta de campaña del Libertador José de San Martín"), quien sin ser mapuche (hombres de la auténtica *Heimat*), es dueño de la voluntad guerrera de miles de hombres en guerra, lo que lo hace, en un sentido muy particular, divino?

METASEMIOTICA PARA UN GRUPO DE RESPONSABLES

Del textil, toda sustancia, figura, color, sintagma ...; cada ícono y sus relaciones ...; todo soporte, contexto, situación... significan algo. Con contenidos que van desde lo cotidiano hasta lo místico.

Su significado más evidente y etéreo descansa en un saber popular, dominio público, abierto y amigable; su significado más oculto y denso reposa en una clave que dominan privilegiados especialmente dotados, dominio privado, clausurado y amenazante.

En definitiva, el textil es un lenguaje materno aprendido para poder transitar por la vida con la comodidad de poseer y dominar significantes textiles visibles y significados evidentes. Diseñados para llevarlos e identificarse con ellos, definidos por su acento particular. El que no sabe pronunciar correctamente, no conoce la manera de vestir la manta y no reconoce sus símbolos, siendo afuerino, extranjero, *winka*. Simple asunto de fonética, no queremos decir *fonología*, se sabe que el significado es traducible y hasta comprensible por el otro, aunque sea parcialmente producto de una fonética deficitaria. Semánticamente, el textil es escamoteable, pero *fonéticamente* no se escurre tan fácilmente de su cultura; el acento se nota y se puede comprobar fácilmente en cualquier feria de artesanía o congreso de antropólogos y afines.

AMBIGÜEDAD SIGNIFICANTE Y POLISEMIAS

De los significantes que identificamos en la manta cacique (Cuadro 4), sobre los cuales hemos realizado una ardua analítica e interpretación etnosemiótica (Mege 1987, 1989), que no queremos volver a repetir aquí (para alivio del lector), nos parece indispensable referirnos sólo a uno de ellos: *welu-witrau*.

Pudimos descubrir figuras masculinizadas y feminizadas en las mantas según la *brusquedad* o *suavidad* del significante, particularmente de cómo se infiltra la *suavidad* en el diseño gracias a la introducción de significantes curvos o transversales en ciertas representaciones, para provocar "gestos" femeninos en un dominio de lo masculino (Mege 1989: 103-104). Pero la introducción de lo femenino resemaniza al símbolo. Cuando *welu-witrau*, es enlazado por una línea sinuosa, desviándose hacia lo femenino, su significado se desplaza del dominio astronómico (la constelación de Orión) a uno vegetal (enredadera con poderes curativos).

Notemos que De Moesbach (1973: 79) hablaba de “el tirador” cuando traducía a Orión (fig. 10)

José Ancán, me enseñó la analogía figurativa entre la constelación y la hoja de la enredadera.⁶ Una tía sabia le indicó que la planta se llama *welu-witrau*, como una enredadera que crece pegada al suelo, y que a su vez, recibía el mismo nombre que la constelación, “con hojas en forma de trébol”. Detallamos anteriormente cómo *welu-witrau* se organiza representacionalmente a partir del tres (Mege 1987: 104). Tenemos un homónimo, que semánticamente se construye con los mismos componentes, el tres y la tensión de los opuestos. Nos atrevemos a decir que, en un sentido formal descriptivo, significan lo mismo. Ambos símbolos están unidos por su significados más abstractos: elementos triádicos relacionados en tensión.

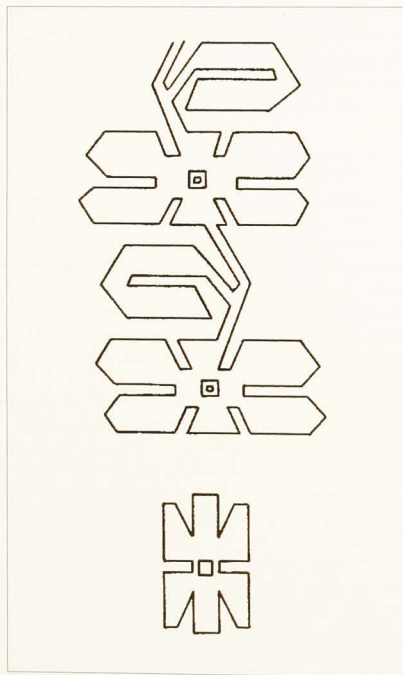


Figura 10. *Welu-witrau*

Además, esta enredadera se utiliza como planta curativa de las enfermedades provocadas por el *wekufe*, lo que la hace poseedora de un poder especial, que la vincula a la inhibición de la acción de deidades de la destrucción.

La única diferencia fundamental, en el plano del significativo, se da en el color. *Welu-witrau* como constelación, es blanca sin teñir, luz natural; en cambio como vegetal es negra teñida: color de la humanidad. Ambas brillan, pero en un sentido opuesto, la primera intrínsecamente, como lo hacen las estrellas, y la otra, por mediatización del teñido, como lo hacen las tinturas para la *distinción* (*supra*).

Identidad analógica entre la forma de una hoja y una constelación, que nos deja perplejos, todo resumido en una manta que no se equivoca nunca en la vinculación de sus significantes.

BRILLO Y TONALIDADES

El brillo y la tonalidad de una manta establecen su *distinción*. La *distinción*, entendida en su doble acepción: de hacerse visible al resto, de distinguirse individualmente en el colectivo y de destacarse socialmente, de “sobresalir”, hace al ser *distinguido*.

Para la sociedad mapuche es el *poder* diferenciarse socialmente, el destacar en su específica “notoriedad” –que es dada aquí por la manta cacique– y que deviene en el poder del sujeto político en referencia directa al linaje del que la porta sobre sus hombros.

La distinción de una manta está dada fundamentalmente por su brillo, por la síntesis de su luminosidad y tonalidad. Una manta con distinción debe ser intensamente negra y brillar azuladamente. No debe permitirse el azul, sólo insinuarlo en el brillo del negro. El color azul en el tejido es una exageración, parece excesivo para la humanidad, supone una intención de significación desmedida. Supone el asignarle a una prenda de hombre colores que no están reservados para la simbolización de lo humano. El azul representa, *es*, el color de la divinidad sublime. ¿Qué podría hacer en la manta de un jefe guerrero?

Al vuelo me acuerdo de dos fabulosos caciques, *Kalfulikan* y *Kalfukura*, ambos *distinguidos* por el azul, *kalfu*. Eventualmente, pareciera que el azul fue-

CUADRO 4

PARTICULARIDADES DEL SIGNIFICANTE:

manta clásica en su configuración significativa, utilizada por un cacique, *lonko* o *toki*.

ETNOCLAFICACIÓN: categoría = *WIRIKANÑIMINNEKERMAKUÑ* (Mege 1990)

SIGNIFICANTES COMPUESTOS POR COLOR

UPUL = borde

WIRIN = sendero

WIRINTUE = campo surcado

WELU-NGIÑE = alteridad

SIGNIFICANTES COMPUESTOS POR CALISTENIA TEXTIL

REWE-LONKO = rewe y cabeza

WELU-WITRAU = opuestos en tensión

WELU-WITRAU (enlazados por una delgada línea curva) = dominio vegetal

RAYEN = flor

WISIWEL = enlace oblicuo

KOPIU = copihue (Angélica Wilson [1992: 30] me confirma esta imagen y me reconfirma muchas otras, gracias)

SIGNIFICANTES SUBSTANCIALES

CHÜÑAI = flecos (efecto del significante)

ÑANKAL = apertura (defecto del significante)

IMÁGENES SIMPLES COMPUESTAS POR COLOR

Wirin = huella, sendero.

Wirintue = territorios cultivables, arables, agrícolas.

Welu-ngiñe = alteridad por la presencia y ausencia de teñido.

IMÁGENES COMPLEJAS COMPUESTA POR *SPLIT* Y RE-ENSAMBLAJE

Rewe-lonko = asenso por el escalonado, *praprawe*; el *lonko* entre los *rewes*.

Welu-witrau = constelación, Orión.

Welu-witrau = con una infiltración de la cinta femenina: planta que posee poderes para curar enfermedades de *wekufe*.

Rayen-wisiwel = la fecundidad realizada

Kopiu = de *kopiin*, estar boca abajo: copihue, flor-fruto; flor densa

ra un símbolo indexial de los *tokis* fantásticos, los incomparables, los rescatados por medio de actos de fabulación, tokis de otro mundo, mitificados. ¿Serán caciques celestes, divinos, que se distinguen por sus mantas azules? Entonces, ¿podríamos llamar al General (*toki*) San Martín, *Kalfusanmartín*?

Se da en la manta una semiótica solidaria de los componentes del color, indicándonos una representación de la ascensión cósmica (cielo, sol-luz en una combinatoria del cuatro). Es una manta luminosa, de colores aéreos.

IDENTIDAD Y TEXTIL

El tejido, dominio de un universo representacional resuelto en una materialidad, es un medio de valoración que se ejerce en una praxis de la diferenciación por el uso, diferenciación del *self*, en contra o a favor de los demás *peñi*.

Cada icono puede suponer una explicación, pero fundamentalmente desea mostrarse, nítidamente, ejercer su valor sensible. Es, primordialmente, un significante de la *apariencia*, cuyo sentido es la exhibición, mostrarse perpetuamente en un escenario social. El textil es sólo exposición; si admite una exégesis, es por voluntad de ciertas personas, no siendo este un problema mapuche, sino que de algunos mapuches (esta pasión exegética incluye primordialmente a la mujer, y, especialmente a la tejedora, como también a los etnólogos).

RECONOCIMIENTOS. Quiero dedicar este artículo a Isabel Iriarte. Debo la esperanza de realizarlo a Ruth Corcuera, las oportunas palabras para una correcta observación, a Margarita Alvarado, y la provocación perpetua para terminar este artículo, al reconocido, al mayéutico, Francisco Gallardo.

NOTAS

¹ La etnia mapuche se ubica geográficamente en la zona centro-sur de Chile y de Argentina, y sólo en el primero su población se estima en 900.000 habitantes. Desde la introducción del caballo en el siglo XVI, su cultura se transforma en una poderosa sociedad militar que resistió a la corona española y, posteriormente, a las repúblicas de Chile y Argentina, hasta fines del siglo

pasado. Su forma de organización social estaba constituida en confederaciones de tribus basadas en linajes patrilineales y su sistema económico descansaba fundamentalmente en la ganadería extensiva y la horticultura. En la actualidad, esta etnia se ha visto sometida a un fuerte proceso de migración del campo a la ciudad, acompañado de un significativo proceso de reactivación de su identidad cultural (para una información en profundidad sobre la cultura mapuche, ver Hidalgo et al. 1996).

² Las características generales y técnicas de la manta que reseñamos a continuación, fueron identificadas por Isabel Iriarte, Investigadora del Museo Etnográfico Juan Ambrosetti de Buenos Aires, quien tuvo la generosidad de proporcionármelas. La manta en cuestión mide 1,68 m de largo x 1,61 m de ancho. El ancho de la franja decorada del centro tiene 8 cm de ancho, en tanto las franjas decoradas laterales miden 34 cm. Consiste en una sola pieza estructurada en faz de urdimbre con la abertura para la cabeza realizada en el telar mediante tramas discontinuas. Tanto los hilos de trama como de urdimbre tienen torsión Z y retorsión S. La decoración se consiguió utilizando la técnica de urdumbres complementarias.

³ No se nos olvide: texto viene de tejido. No hay que descuidar este interjeugo entre el tejer y textualizar significantes en una interesante infiltración entre dominios.

⁴ La presentación es la actualización del significante en su sustancia textil, el icono textil; la re-presentación es la re-actualización que hace el etnólogo a partir de un nuevo significante vaciado en un texto, a partir de esa presentación: registro etnográfico de la cultura material textil que deviene en etnología por un análisis antropológico.

⁵ Para una adecuada relación de las técnicas *ñimin* y *wirin*, ver Alvarado (1994).

⁶ Licenciado en Teoría del Arte en la Universidad de Chile y Director del Centro de Documentación Mapuche LIWEN, quien ha dedicado esfuerzos a reactivar la identidad mapuche desde el interior de la cultura.

REFERENCIAS

- ALVARADO, M., 1994. *Ñimin, trarün y wirin*: Tres procedimientos expresivos en el universo textil mapuche. En: *Actas de la VI Jornada de la Lengua y la Literatura Mapuche*, Temuco: Editorial UFRO.
- BARTHES, R., 1987. *S / Z*. México D. F.: Siglo XXI Editores.
- BOAS, F., 1955. *Primitive Art*. New York: Dover Publications.
- COLLE, R., 1993. *Iniciación al lenguaje de la imagen*. Santiago: Editorial Universidad Católica de Chile.
- DE MOESBACH, E. W., 1973. *Pascual Coña: Memorias de un cacique mapuche*. Santiago: ICIRA.
- DE SAUSSURE, F., 1974. *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- HIDALGO, J., V. SCHIAPPACASSE, H. NIEMEYER, C. ALDUNATE & P. MEGE, EDS., 1996. *Etnografía: Sociedades indígenas contemporáneas y su ideología*. Colección Culturas de Chile, T II. Santiago: Editorial Andrés Bello.
- JAKOBSON, R., 1984. *Ensayo de lingüística general*. Barcelona: Editorial Ariel.
- LACAN, J., 1990. *Escritos I*. México D. F.: Siglo XXI Editores.

- MEGE, P., 1987. Los símbolos constrictores: Una etnoestética de las fajas femeninas mapuches. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 2: 89-128, Santiago.
- 1989. Los símbolos envolventes: Una etnoestética de las mantas mapuches. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 3: 81-114, Santiago.
- 1990. *El arte textil mapuche*. Santiago: Editorial de Ministerio de Educación y el Museo Chileno de Arte Precolombino.
- 1994. Los colores en la cultura mapuche. En: *Los colores de América*, pp. 65-69. Santiago: Editorial Museo Chileno de Arte Precolombino.
- SCHELLING, F.W.J., 1988. *Sistema del idealismo trascendental*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- SCHILLER, F., 1952. *De la gracia y de la dignidad*. Buenos Aires: Editorial Nova.
- WILSON, A., 1992. *Textilería mapuche, arte de mujeres*. Santiago: Editorial CEDEM.

TRANSFORMACIONES DE UN ICONO: AMBIGÜEDAD DE SU REPRESENTACION EN TEXTILES PRECOLOMBINOS ANDINOS¹

Paulina Brugnoli B., Soledad Hoces de la Guardia Ch. y Angel Antonelli G.

El Museo Chileno de Arte Precolombino posee dos pequeños tapices en los que se representa un icono cuyos atributos aluden a características ornitomorfas en un vestuario ceremonial. Este artículo surgió de la inquietud de ir develando tanto las operaciones mentales que confluyen en la configuración de este icono que denominamos "icono del ave bicéfala", como las relaciones que se establecen entre los recursos tecnológicos y de percepción visual por una parte, y la iconografía que se transmite en los objetos textiles, por otra. Estudiaremos las técnicas textiles utilizadas y la ambigüedad de la forma de representación de este icono a través de una búsqueda fundamentalmente bibliográfica, realizando un seguimiento del "icono del ave bicéfala" en textiles desde el Período Temprano hasta el Intermedio Tardío.² Nuestro trabajo intenta dejar evidencia gráfica de los procesos de transformación de este icono cuando fue transferido al plano mediante técnicas textiles. Estas operaciones son testimonio de un excelente dominio de los fenómenos de percepción visual, provocando en el observador la visión de dos imágenes alternantes en un mismo icono.

Creemos necesario destacar que nuestro interés como diseñadores es acercarnos progresivamente a un discernimiento sobre los recursos de comunicación visual empleados por los tejedores andinos y valorizar la eficacia estética que proporciona el equívoco en la lectura de estos textiles.

PRESENTACION DE LAS PIEZAS

Las piezas N° 0355 y N° 0356 son dos pequeños tapices de 12 x 17 cm aproximadamente (fig. 1). Fueron realizados en una urdimbre de largo suficiente para tejer varios de ellos, separados entre sí por secciones sin tramar, lo que testimonia una tendencia a la producción en serie de ciertas piezas. El hallazgo de rollos con estos tapices, antes de ser cortados, en dos sitios tan distantes como Pacatnamú y Pachacamac (fig. 2), podría dar indicios de la difusión que tuvo el icono del ave bicéfala en los Andes precolombinos (Döering 1966: 102).

Los tapices están estructurados en tejido plano, faz de trama. El número de hilos de urdimbre (hilados de algodón, un cabo de torsión S) difiere en ambas piezas, siendo 78 en la N° 0355 y 74 en la N° 0356, lo que se explica por una pérdida de hilos durante el proceso de tejido, o debido a que cada pieza corresponde a un montaje de urdimbre independiente.

La mayor parte de la superficie se tramó empleando en cada pasada dos hilados de algodón de un cabo de torsión Z. En menor proporción hay zonas tramadas con una sola pasada de hilado de algodón (un cabo de torsión Z), y zonas tramadas con una pasada de hilado de camélido (dos cabos torcidos en Z y retorcidos en S).

Su manufactura manifiesta una ejecución apresurada, evidenciada en la irregularidad de las

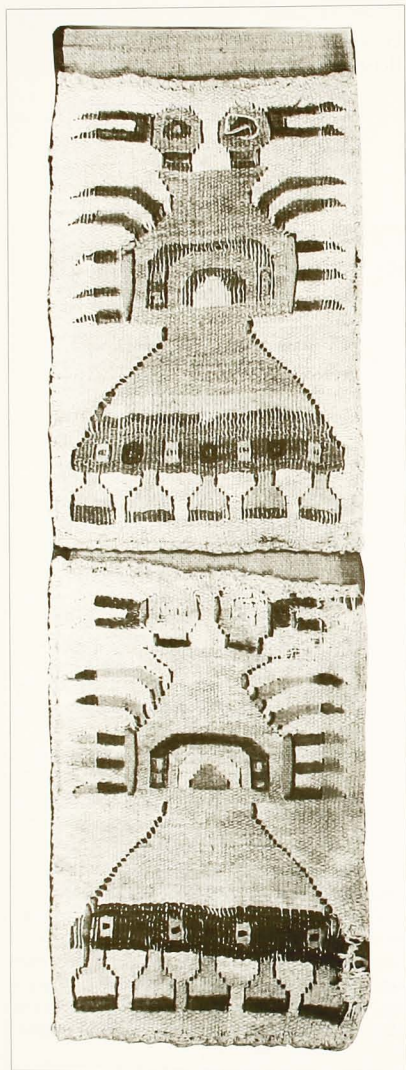


Figura 1. Textiles en tapicería, piezas N° 0355 y 0356 Museo Chileno de Arte Precolombino. (fotografía)



Figura 2. Mapa del Perú con los sitios arqueológicos mencionados en este artículo.

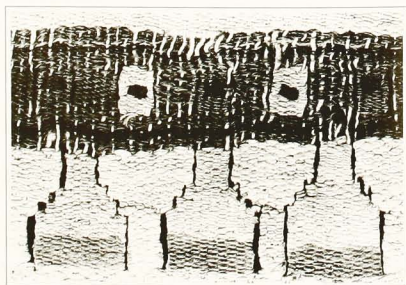


Figura 3. Pieza N° 0355, sucesión de pequeños ranurados generan los contornos diagonales, ranurados sobredimensionados en los verticales. (fotografía)

densidades del tejido, angostamientos y ranurados sobredimensionados, que causan deformaciones al no enlazar las tramas discontinuas en segmentos de hasta 2,5 cm (fig. 3). Las terminaciones de orillas de trama son irregulares y un doblez cosido con descuido fija las orillas de urdimbre en ambos extremos.

Para definir la figura coexisten las técnicas de tapicería (tejidos faz de trama con uso de tramas discontinuas, ligamento 2: 1) y pintura directa. Se

presentan superficies en las que el color está determinado por el color del hilado empleado en las trama, y otras en que el color es producto del pigmento aplicado sobre el tejido.³ A continuación en las Tablas 1 y 2 se detallan los colores registrados, separando aquellos obtenidos por una u otra vía.

La tapicería determina los contornos de la figura y algunas de las superficies de color, presentándose como la técnica rectora. La pintura cubre superficies ya delimitadas por la tapicería,

TABLA 1

COLORES DE LA PIEZA 0355

COLOR DE HILADO EN FIBRA DE ALGODON

Nombre común:	Clasificación Munsell:
pardo claro	10YR 7/2
burdeo claro	2.5R 3/4
arena	10YR 7/2
gris cálido	5YR 7/1
verde gris	5GY 6/1

COLOR DEL HILADO EN FIBRA DE CAMELIDO

Nombre común:	Clasificación Munsell:
verde bronce	2.5Y 5/4
rosa oscuro	2.5R 4/4
nuez sepia	10YR 5/4
ocre oscuro	10YR 5/8

PINTURA SOBRE TEJIDO EN ALGODON

Nombre común:	Clasificación Munsell:
tierra	2.5Y 4/4
gris verde	5Y 5/2
palo de rosa oscuro	5YR 5/4

TABLA 2

COLORES DE LA PIEZA 0356

COLOR DE HILADO EN FIBRA DE ALGODON

Nombre común:	Clasificación Munsell:
gris cálido	10YR 8/2
burdeo	2.5R 3/6
gris cálido	10YR 7/1
pardo claro	10YR 7/2

COLOR DEL HILADO EN FIBRA DE CAMELIDO

Nombre común:	Clasificación Munsell:
pardo	2.5YR 4/2
siena	2.5YR 4/4
gris cálido oscuro	2.5Y 4/2

PINTURA SOBRE TEJIDO EN ALGODON

Nombre común:	Clasificación Munsell:
rojo toscano claro	7.5R 4/4
siena medio	5YR 4/4
ocre	10YR 5/6
ocre mostaza	2.5Y 5/4
verde petróleo	2.5G 4/2
carmin quemado	7.5RP 4/6

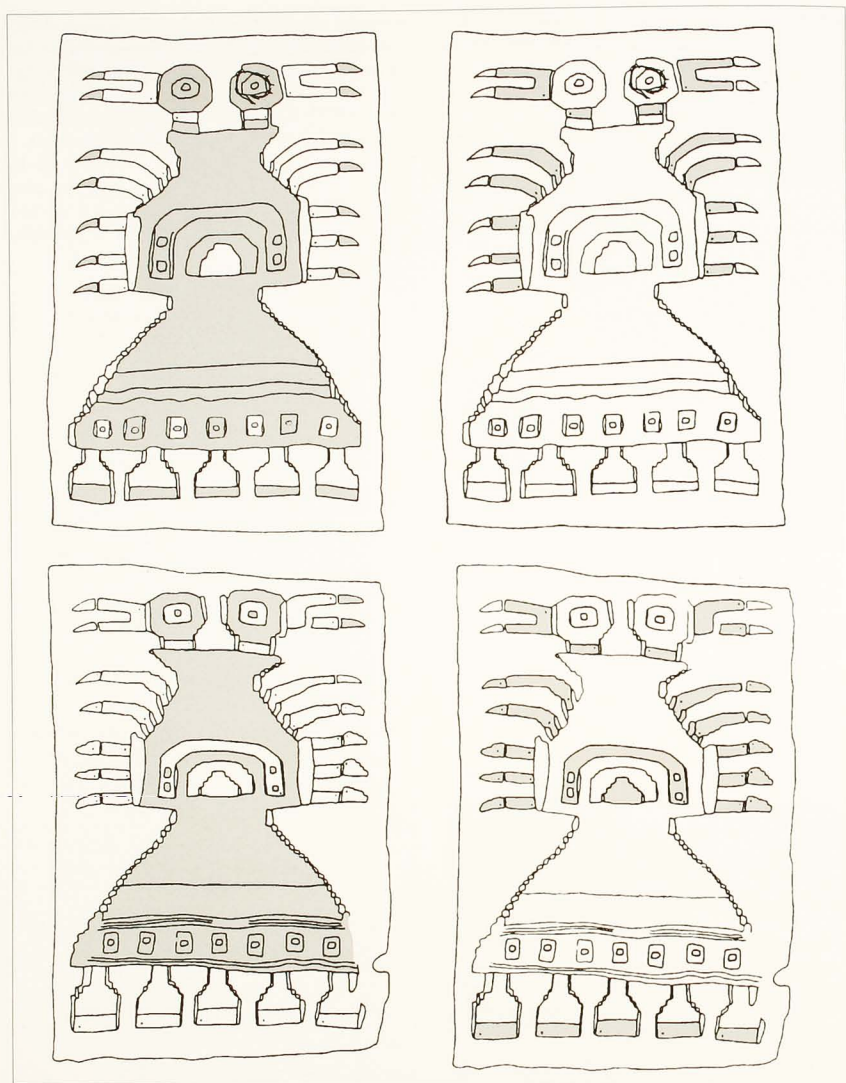


Figura 4. A la izquierda zonas definidas por la tapicería y a la derecha zonas definidas por la aplicación de pigmento. Pieza N° 0355 y pieza N° 0356.

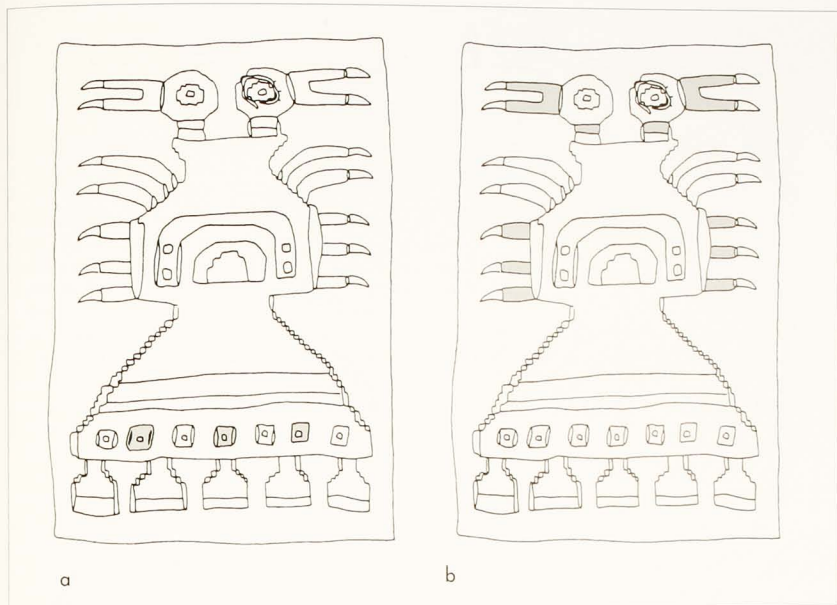


Figura 5. El color rosa en superficies definidas por la tapicería y en superficies pintadas: 5a. rosa oscuro 2,5 R 4/4 y 5b. palo de rosa oscuro 5R 5/4.

correspondiendo siempre a zonas tejidas con algodón (fig. 4). Se emplearon para ello pigmentos que debieron ser bastante densos, puesto que no traspasan al lado revés del textil. Se observan también superficies con colores degradados, cualidad propia de la pintura.

La presencia de matices equivalentes en superficies definidas por la tapicería y en superficies tratadas con pigmentos, constituye un llamado de atención, ya que el uso de recursos tan diferentes sugiere una significación que va más allá de la facilidad o dificultad de los medios técnicos empleados (fig. 5).

Se han encontrado otras piezas similares en que la proporción de superficies pintadas es mayor, llegando incluso a definir la totalidad de las superficies

de colores como es el caso del textil publicado por Amano (1979: 97). También hemos registrado el caso opuesto, es decir, la imagen definida íntegramente por tapicería (Lavalle & González 1991).

Las técnicas de tapicería permiten la representación de temas con mayor libertad que los determinados por los flotes de urdimbre. Esto posiblemente hace que frecuentemente se las use para representar iconos que son aplicados sobre *unkus* o túnicas.

Pequeños textiles como los que estudiamos aquí, han sido encontrados como aplicaciones de *unkus*, donde se ubican distribuidos como damero o a modo de insignias. La presencia de puntadas diagonales en una de las orillas de la pieza N° 0355 corroboraría este hecho.

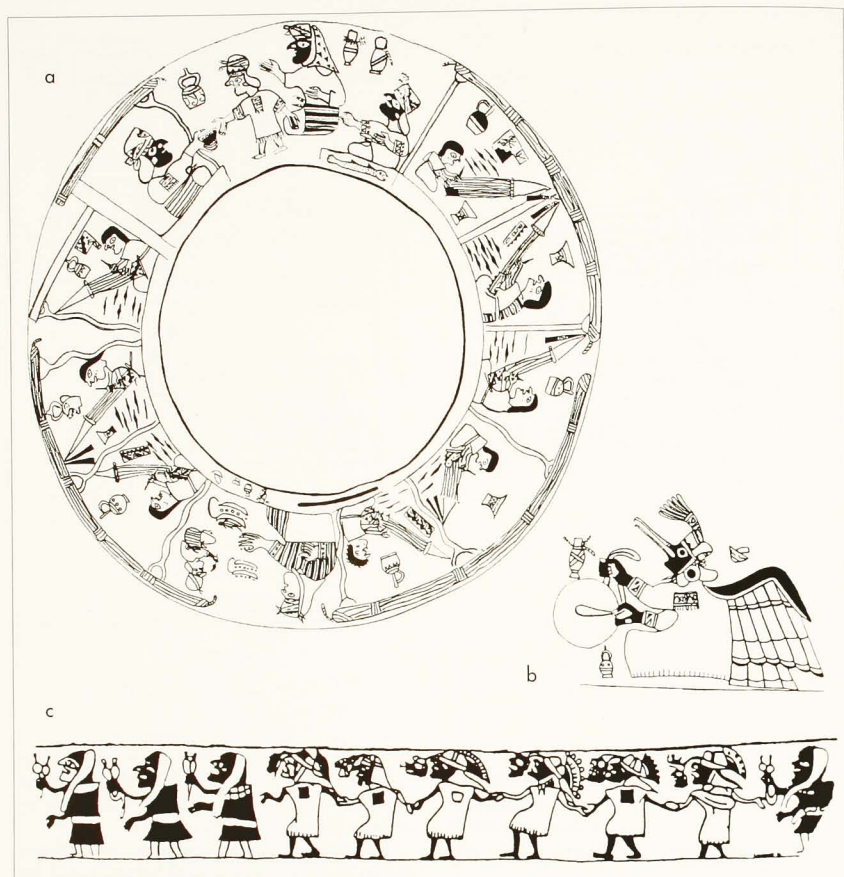


Figura 6. Dibujos de cerámicas Moche. Representaciones de personajes portando un emblema textil en el tórax y sobre el hombro.

En ejemplares de cerámica Moche se representan personajes masculinos portando un emblema textil (fig. 6). Los personajes que están de pie lo llevan en la parte anterior del tórax y los que están sentados (que parecen ser de mayor rango), lo llevan a la altura del hombro. Nos parece que esta ubicación es un acomodo para efectos de la representación, por la necesidad de mostrarlo de frente a pesar de que quie-

nes lo portan están de perfil. En la Figura 6a se observan los integrantes de un taller de tapicería. Esta y otras representaciones, tales como la de un músico con características ornitomorfos y una fila de danzantes (ver figs. 6b y c), nos hacen pensar que una de las funciones que cumplieron estas piezas fue la de identificar a los miembros masculinos de un mismo grupo (ver Campana 1994).

ASPECTOS OBSERVADOS EN LA CONFIGURACION VISUAL

Tratamiento figura y fondo⁴

El ejercicio de inscribir figuras en tejidos angostos en torzal, primera estructura de dos sistemas de elementos organizados ortogonalmente y antecedente de las estructuras a telar, hace que los tejedores andinos hayan llegado, ya en el Período Precerámico, a un dominio sobre las relaciones entre figura y fondo y a la definición de contornos causados por cambios texturales (fig. 7). Más tardíamente, en los mantos Paracas (superficies de grandes dimensiones de hasta 1,50 x 2,50 m), estos rectángulos se transforman en unidades que se organizan en distintos juegos de alternancia, componiendo la totalidad de la superficie (fig. 8).

Esta forma de tratar las figuras sigue presente aun que haya aumentado el registro estructural-textural y cromático. La construcción de superficies de formato rectangular o a veces cuadrado, donde se inscribe la figura, tiene directa relación con la técnica del telar. El ejercicio representacional en un pequeño rectángulo actúa como un condensador de los medios expresivos y del tema representado. Las figuras constituyen unidades que revelan el fondo rectangular en forma expresa o virtual. Tal es el caso de las piezas N° 0355 y N° 0356, donde la figura está recortada contra el fondo básicamente por la técnica de tapicería usada, el ranurado. Los cambios texturales no son tan determinantes. Los colores usados en sus brillantes medias, permiten una máxima capacidad de discriminación cromática y, a la vez, un discreto contraste con el fondo que penetra y se integra a la figura participando dinámicamente en la percepción de la misma.

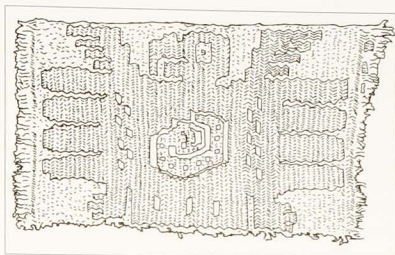


Figura 7. Textil precerámico tejido en torzal (2000 AC) según Bird (1962).

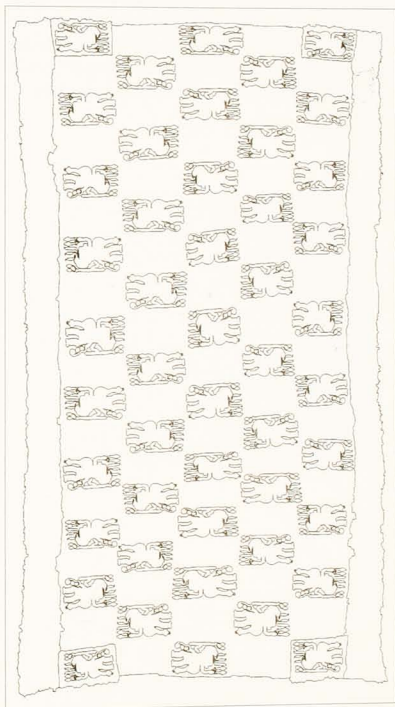


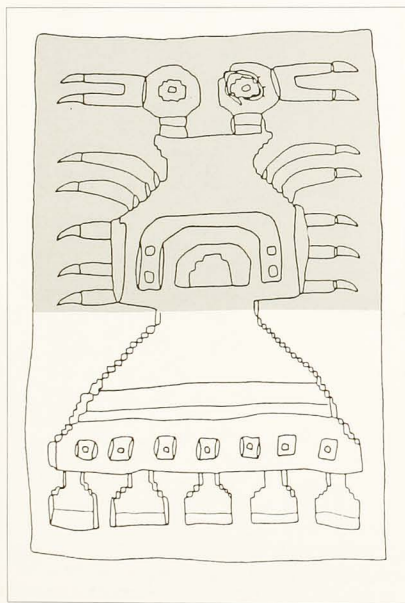
Figura 8. Esquema de manto Paracas, compuesto por unidades rectangulares que establecen juegos de alternancia.

Composición

El tema inscrito en un rectángulo de posición vertical aparece visualmente dividido en dos partes por la horizontal establecida por la parte superior (fig. 9).

Aquí se representan las cabezas oritomorfas de perfil, cuyos cuellos, formados por dos franjas, están unidos a una forma de cono trunco invertido. Este se prolonga en un cuerpo semicircular con cinco apéndices por lado, a modo de plumas y/o alas, las que presentan segmentos terminales aguzados que sugieren uñas o garras. La parte inferior de forma trapezoidal termina en cinco apéndices de igual forma.

Los espacios destinados a cada una de las partes son equivalentes. Sin embargo, la parte superior concentra los "llamados de atención". La resolución formal de las alas constituyen un conjunto de apéndices curvos que intercalan el fondo, produciendo la



Figuras 9. Bipartición de la composición, partes superior e inferior.

sensación de cubrir el área conservando la liviandad de la figura.

Otro elemento determinante en la percepción del tema es la dinámica visual establecida por las tensiones. Esta situación se ve favorecida por la relación de superficie entre la figura y su fondo rectangular, ya que si éste fuera de mayores dimensiones, las tensiones se neutralizarían.

En la Figura 10 se han trazado la horizontal determinada por el encuentro de la parte superior e inferior y la vertical, como líneas estructurales del tema. Dichos ejes definen una condición de estabilidad.

Otra condición es que los elementos en el centro de la composición, por su ubicación, forma y dirección conforman la situación de mayor peso visual. Estos son el semicírculo, con su base en la horizontal, y la sucesión de arcos dirigidos hacia abajo.

Esta condición estable, sin embargo, es dinamizada por la tensión de las fuerzas de empuje, hacia arriba y los costados. Para visualizarlas, se han trazado las diagonales principales siguiendo la líneas laterales del faldón, cuyas prolongaciones se unen en un vértice que coincide con el centro semicircular de la figura. Estas diagonales tienen el efecto de aligerar la sensación de peso que ella genera.

Las otras fuerzas expansivas a partir del centro, hacia arriba y los costados, son originadas por la dirección de los picos y alas, cuyas proyecciones tienden a salirse del marco del fondo (fig. 11).

En este juego tensional, ejemplificado en la pieza N° 0355, los matices luminosos (gris cálido 5YR 7/1 y verde gris 5GY 6/1) participan aligerando situaciones de gran peso visual, como son el centro y la gran superficie del cuerpo (tórax-faldón). Los más saturados (palo de rosa oscuro 5YR 5/4, gris verde 5Y 5/2 y ocre oscuro 10YR 5/8) enfatizan la interacción de la figura y el fondo, como es el caso de picos y alas, y el cierre en la base de la figura.⁵

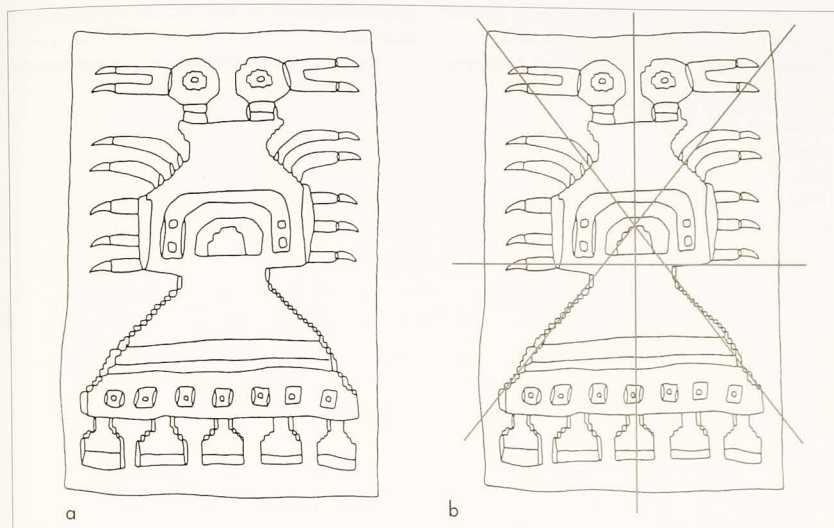


Figura 10a, 10b. Líneas estructurales del tema.

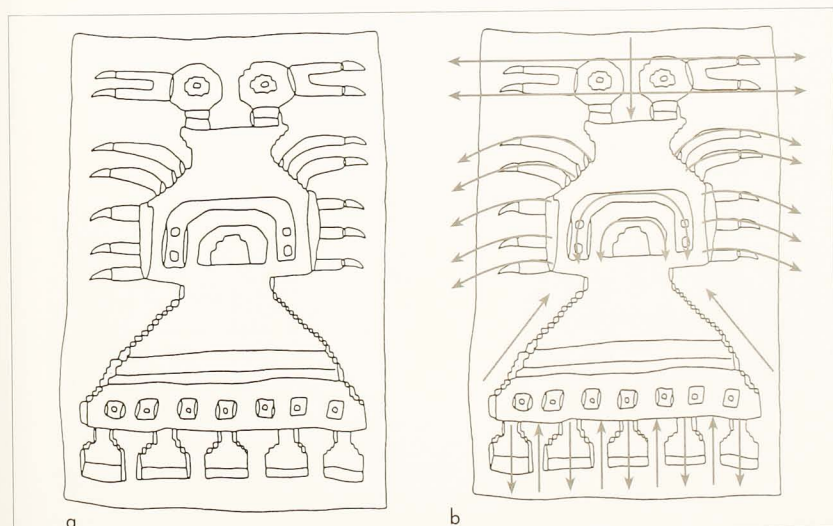


Figura 11a, 11b. Fuerzas expansivas.

TRANSFORMACIONES EN EL RECORRIDO ICONOGRAFICO

La búsqueda iconográfica nos ha permitido hacer un seguimiento de la progresiva integración de las características ornitomorfas a un ser antropomorfo en textiles de la cultura Paracas (fig. 12). En esta serie vemos la representación inicial de un ave bicéfala en el estilo lineal de los bordados (fig. 12a). El mismo

icono es representado en estilo curvilíneo (fig. 12b). En ambas figuras no son evidentes los rasgos antropomorfos. Las otras representaciones muestran claramente a un ser humano al que primero se adjunta un ave falcónida (fig. 12c),⁶ luego se convierte en un ser alado (fig. 12d) y finalmente en el ser antropo-ornitomorfo flanqueado por aves y cuyos apéndices bucales terminan también en aves (fig. 12e). En esta secuencia vemos cómo la cola del ave pasa a ser el faldón del ser antropomorfo; vemos también cómo

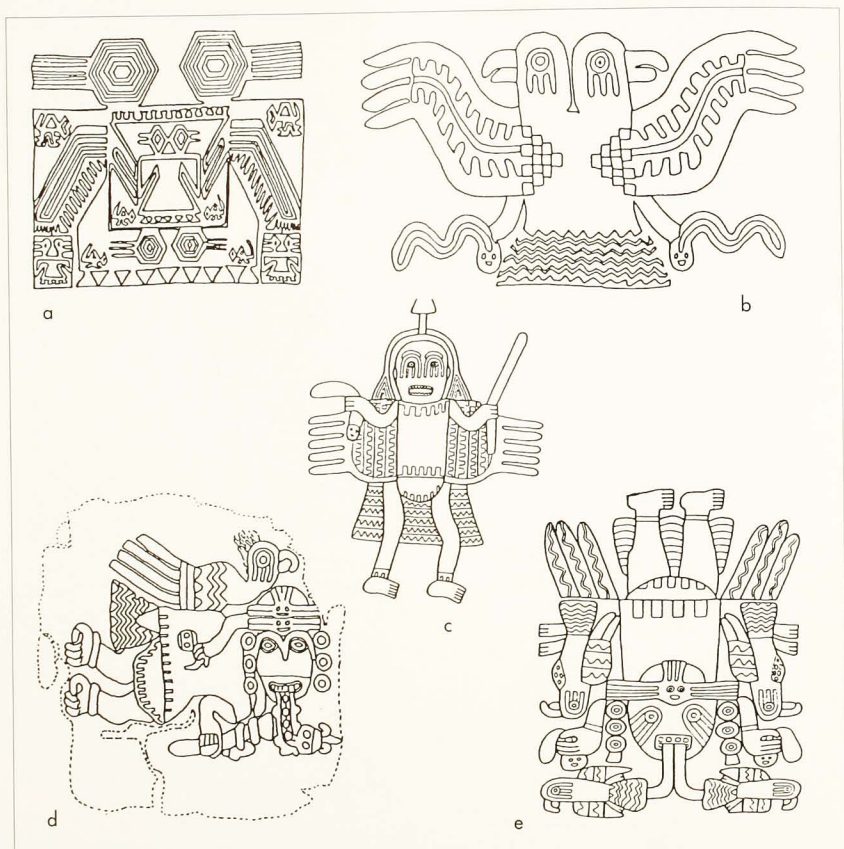


Figura 12. Seguimiento iconográfico del tema en textiles de la cultura Paracas.

las alas y brazos tienden a fundirse y otras características, como la definición de los ojos del ave falcónida, están presentes en tres de los ejemplos mostrados.

En textiles más tardíos (fig. 13), el icono se convencionaliza en una síntesis en que la superficie está compuesta de dos unidades una superior y otra inferior, como es el caso de las piezas en estudio.

La tendencia en el tratamiento del tema es provocar una mayor interacción e integración de figura y fondo en la parte superior y mantener más estable la

inferior, situación que hemos comprobado en nuestro seguimiento bibliográfico, que abarca desde el Horizonte Temprano (100 AC) hasta el Intermedio Tardío (1350 DC), incluyendo representaciones de culturas andinas como Paracas, Nazca, Chancay, Lambayeque y Chimú.

Las transformaciones originadas por la relación entre el tocado y su recorte contra el fondo se producen en el centro de la parte superior de la composición. Si observamos el recorte de fondo entre las dos cabe-

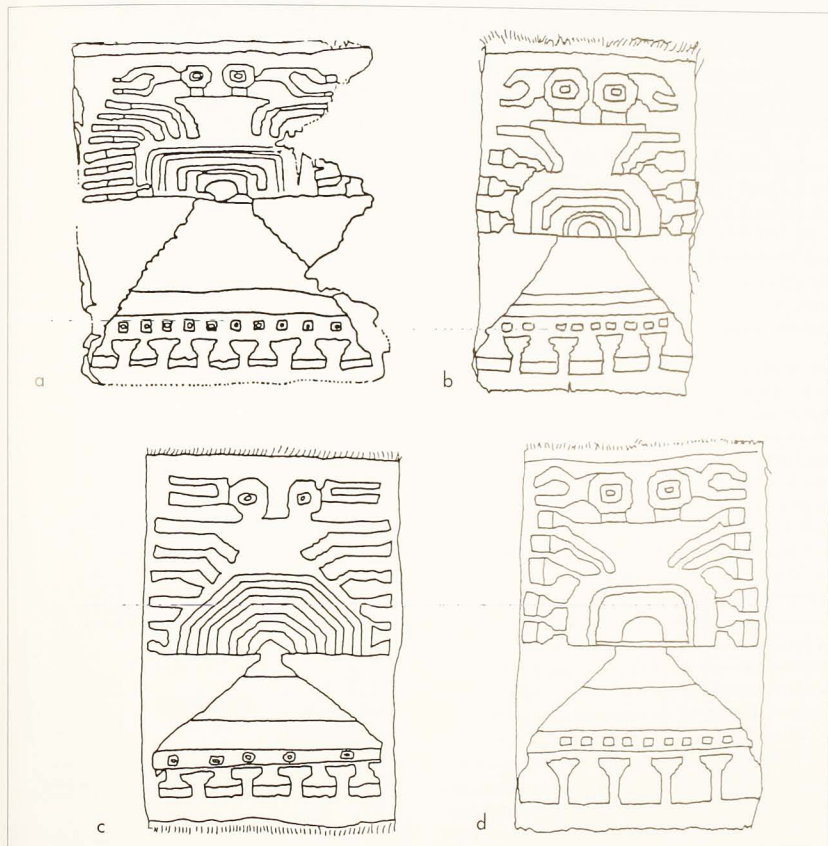


Figura 13. Representación del icono en textiles del Período Intermedio Tardío

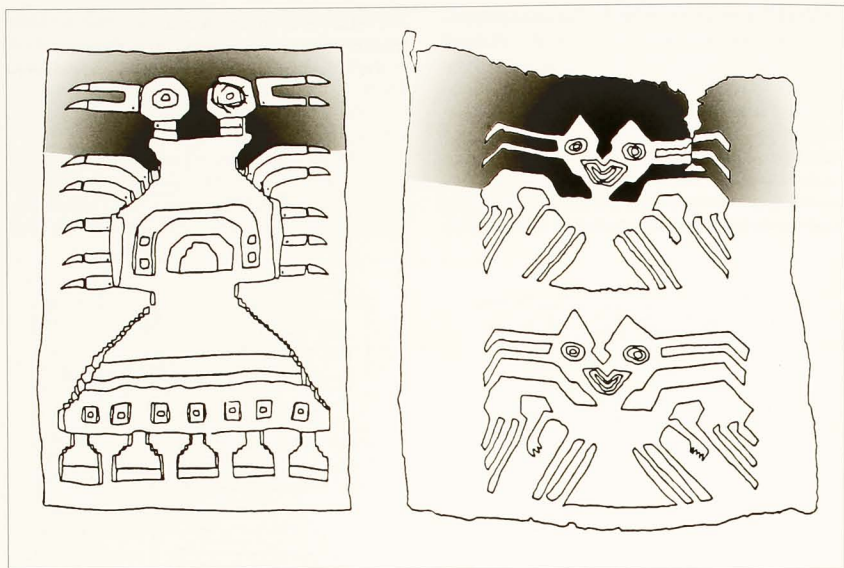


Figura 14. Mínimo reconocimiento del rostro en el icono.

zas ornitomorfas, distinguimos un rostro cuya nariz es el espacio entre aquellas y cuyos ojos son aportados por cada una de ellas (fig. 14). Para identificar el alternante "oculto" ha sido necesario observar piezas similares publicadas, particularmente una en que el rostro es la primera lectura y las figuras ornitomorfas la segunda, produciéndose una alteración de la jerarquía (fig. 15). Se suprimió la parte inferior del icono y se la sustituyó por una greca. En este caso el formato originalmente vertical es presentado en la horizontal. Basándonos en estas observaciones presentamos una secuencia de imágenes emparentables al ave bicéfala que van desde el mínimo reconocimiento del rostro (fig. 14) hasta la sustitución icónica en que el rostro tiene plena evidencia, constituido por la síntesis de dos figuras ornitomorfas (fig. 15).

La configuración del tema en las piezas N° 0355 y N° 0356, apela a la multiestabilidad de nuestra percepción y nos sitúa frente a dos lecturas alternantes en un mismo icono: ave bicéfala y ser antropomorfo.⁷ La ambigüedad de esta representación, cuya sutileza de lectura ha sido llevada al límite, está de-

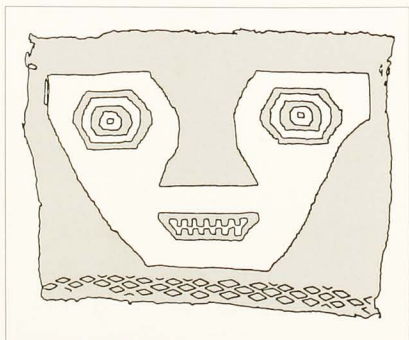


Figura 15. Reconocimiento evidente del rostro y sustitución icónica.

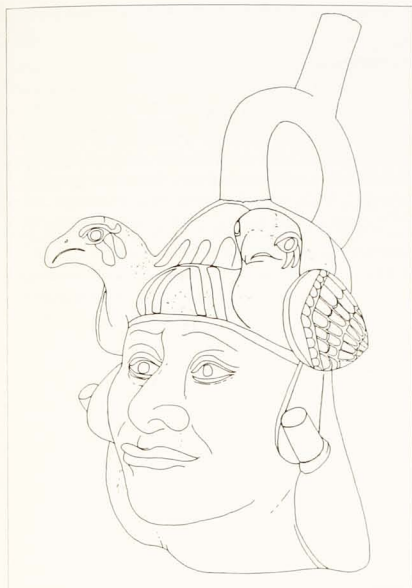


Figura 16. Tocado conformado por dos aves, cerámica mochica.

terminada por su manejo formal, uso discreto de los cambios cromáticos y mínimo juego textural.

Dadas las características de ambigüedad de la configuración del icono, el observador se ve sometido a un proceso de percepción visual que le provoca incertidumbre, incomodidad, siendo obligado a detenerse, cobrando entonces valor los factores subjetivos, que lo llevan a experimentar el fenómeno.

En la mayoría de los casos presentados en la bibliografía, así como en las piezas que motivan este artículo, la doble lectura se establece sólo en el segmento superior de la composición, que está definido por las dos cabezas ornitomorfas, de modo que la transformación cinética ocurre a partir de allí. Se trata entonces de una "multiestabilidad heterogénea", ya que el fenómeno no compromete la totalidad de la figura.

El tocado conformado por dos figuras ornitomorfas está presente en muchos ejemplos de representaciones precolombinas, por ejemplo en bordados Paracas (Lavalle & González 1991: 91 y 107) y cerámica Moche (Lavalle 1985: 176-177; ver fig. 16). En las piezas N° 0355 y N° 0356 vemos que los elementos que son propios del tocado, como la sucesión de arcos (fig. 17), están representados como una unidad tocado-tórax del personaje.

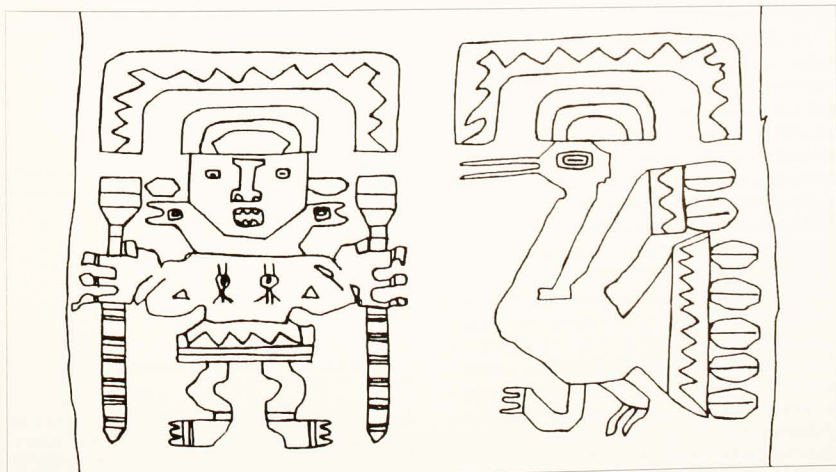


Figura 17. Personaje antropomorfo con tocado y personaje ornitomorfo con tocado.

El elemento "cola", que es parte de la identificación del ave falcónida, es reemplazado por el faldón, una de las prendas que identifican al personaje. En el borde inferior, los faldones presentan frecuentemente una banda de pequeños cuadrados y apéndices trapezoidales que podrían corresponder a cascabeles, tal como se observa en los elementos que penden en terminaciones de *unkus* (Alva 1993: 67, 218-245).

REFLEXIONES E INTERROGANTES

Este estudio ha demostrado que el icono analizado estuvo y está vigente en varias culturas andinas, también en el Área Intermedia donde es frecuente observarlo en piezas de orfebrería (Reichel-Dolmatoff 1990: 83-93). El ser antropomorfo con atributos de ave falcónida, como el vuelo y la visión en el vuelo, es un icono que este autor reconoce como representación de un chamán.

En las culturas andinas, como también en otras, el traje es y ha sido una manera de identificar a quienes lo llevan con una determinada condición, expresando a través de él los atributos del portador. De este modo las prendas, en este caso el tocado y el faldón, son los referentes icónicos usados para representar al personaje, cuya presencia es desencadenada mediante el fenómeno perceptual.

Probablemente los contenidos de este icono pudieron ser vivenciados por quienes tuvieron el conocimiento previo de su significado bajo determinadas circunstancias de algún ceremonial en que se provocó la visión del ser antro-po-ornitomorfo, quizás incentivada por la danza, sonidos de tambores, cascabeles, sonajas y cantos, así como uso de hongos alucinógenos, como lo sugieren los contextos de uso de esta insignia textil observados en la Figura 6.

¿Cuándo fueron pintadas determinadas superficies del tapiz? ¿Si fue durante un ritual, el gesto de pintar forma parte del desencadenamiento del fenómeno? Si comparamos estos pequeños tapices con el ejemplar bordado de la cultura Paracas de la Figura 12a, cuya complejidad de tratamiento formal y virtuosismo en el uso del color establece sucesivas lecturas del icono, se hace evidente que nuestras piezas están realizadas con un mínimo de recursos cromáticos y técnicos, confirmando una opción estética cuyo asctismo pudiera justificarse en función del ritual.

Las piezas N° 0355 y N° 0356 requieren ser vistas de cerca y con luz de día, dado que los matices empleados son poco saturados y de bajo peso visual, estableciendo el contraste apenas necesario para definir la figura contra el blanco del fondo. Los matices gris verde y gris cálido (que percibimos como celestes) y que son los colores que ocupan la mayor cantidad de superficie, son muy livianos y para nosotros sugieren asociaciones con cielo y vuelo.

Los objetos textiles que hemos presentado han sido sometidos a diversas operaciones de transformación que fueron actualizando y resemantizando sus contenidos. Así, estos tapices han ido comunicando los cambios en las tradiciones culturales en que fueron vigentes.

¿Desde cuándo esta imagen viaja en el tiempo en soportes textiles? ¿Cuáles son sus líneas de desarrollo? ¿Qué tipo de pensamiento privilegia cada versión?

La presencia de figuras ornitomorfas y de éstas asociadas o integradas a personajes, es una constante en los textiles precolombinos andinos, pero tanto la raíz de los cambios en su representación como los significados de sus transformaciones están lejos de ser comprendidos por nosotros. Aun así, creemos conveniente seguir registrando estos sucesos tecnológicos y de percepción táctil-visual, ya que su aporte a la visualidad es tan fuerte que se hace necesario seguir relacionando y esclareciendo su sentido en conjunto con otras disciplinas, para discernir y comunicar su aporte en el rol cultural de los textiles en los Andes.

RECONOCIMIENTOS Los dibujos tomados de la bibliografía citada y los referentes a la configuración visual de las piezas fueron realizados por la tesista Paulina Jélvez H.

NOTAS

¹ Este trabajo es producto de la investigación realizada en el proyecto FONDECYT 1940091.

² Según Kriss (citado por Letelier & Brugnoli 1992): "La ambigüedad es un aspecto del proceso vital del símbolo y una consecuencia necesaria de su adaptabilidad a contextos variados". Esta "adaptabilidad" establece diversas posibilidades entre racimos de respuestas que van desde los significados completamente

disociados hasta el extremo donde "apenas se los puede distinguir entre sí y se refuerzan unos a otros".

³ El ligamento 2: 1, es una variación del tejido plano característico de los textiles de la costa norte de Perú.

⁴ Según Escher (1994): "Nuestros ojos están hechos para fijarnos en un objeto determinado. Cuando esto ocurre, el resto del campo visual se convierte en un mero fondo". Por su parte Letelier y Brugnoli (1992) afirman que: "El fondo participa del campo por el hecho de ser indiferenciado y, por definición, sin límites; el fondo parece estar dotado de una existencia bajo la figura la cual, de ahí, parecerá más próxima del sujeto que el fondo". Nosotros interpretamos la denominación "figura y fondo" como la lectura (alternada) de formas determinadas tanto en la(s) figura(s) como en el fondo, situación que está ligada a: los recortes que determinan los límites de la figura contra el fondo; relaciones de equivalencia de las superficies de la figura y el fondo; y la relación de contraste entre los colores empleados en la figura y fondo.

⁵ En el término "tensión visual" estamos comprendiendo todas las fuerzas (no "el peso") que actúan en el equilibrio. Haciendo un símil con la física, serían todas aquellas fuerzas de empuje, desplazamiento, aceleración, vibración y detención, entre otras, que no se originan en la gravedad, sino que necesitan incorporar otras energías. Este concepto conlleva gradualidad entre la ausencia de tensión y una gran tensión. De no haberla en absoluto, se percibirá un equilibrio estático y de haberla, se percibirá dinamismo. Es este último, el que interesa a la valoración estética (Letelier & Brugnoli 1992: 28).

⁶ Identificado como *Falco femoralis* por Yacovleff (1932, citado por Peters 1991: 267), se trata de un halcón plumizo, de hábitos diurnos, notable por sus habilidades para cazar otras aves en pleno vuelo. Corresponde al "Ave Personificada" de Peters (1991).

⁷ Denominación acuñada por Attneave (1971, citado por Groupe 1993) para definir el fenómeno que hace ver alternativamente dos imágenes a partir de una sola figura. Groupe (1993) afirma que:

"En los casos que no es posible decidir, el sistema perceptivo nos permite ver sucesivamente los dos alternantes. Es imposible percibir simultáneamente los alternantes y concebir que estén referidos a un mismo estímulo."

REFERENCIAS

- ALVA, W., 1994. *Tumbas reales de Sipán*. Hong-Kong: Pearl Riva Printing Company.
- AMANO, Y., 1979. *Textiles de los Andes*. Y. Tsunoyama (ed.). San Francisco: Heian International.
- BIRD, J., 1962. *Art and life in old Peru: An exhibition*. New York: The American Museum of Natural History.
- CAMPANA, C., 1994. El entorno cultural en un dibujo Mochica. En: *Moche Propuesta y perspectivas*, Santiago Uceda y Elías Mujica (eds.). Actas del primer coloquio sobre la Cultura Moche, Trujillo 1993.
- DÖERING, H. U., 1966. *Kulturen Alt-Perus. Reisen und archäologische forchungen in den Anden Südamerikas*. Tübingen: Verlag Ernst Wasmuth, A. G.
- DONNAN, C. B., 1986. *The Pacatnamú papers*. Vol I. Los Angeles: Museum of Natural History, University of California.
- ESCHER, M. C., 1994. *Estampas y dibujos*. Köln: Benedikt Taschen.
- GROUPE, 1993. *Tratado del signo visual*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A.
- KAJITANI, N., 1982. *The textiles of the Andes*. Japan: Kyoto Shoir.
- LAVALLE, J. A., 1985. *Culturas precolombinas: Moche*. Colección Arte y Tesoros del Perú. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- LAVALLE, J. A. & J. A. GONZÁLEZ, 1991. *The textile art of Peru*. Lima: L. L. Editores e Industria Textil Piura.
- LETELIER, S. & F. BRUGNOLI, 1992. *Visualidad y neguentropía. Equilibrio visual*. Santiago: Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile.
- PETERS, A., 1991. Ecology and society in embroidered images from the Paracas Necrópolis. En: *Paracas art and architecture: Object and context in south coastal Peru*. A. Paul (ed.). Iowa City: University of Iowa Press.
- REICHEL-DOLMATOFF, G., 1990. *Orfebrería y chamanismo: Un estudio iconográfico del Museo del Oro*. Medellín: Editorial Colina.
- STONE-MILLER, R., 1992. *To weave for the Sun. Ancient andean textiles in the Museum of Fine Arts, Boston*. London: Thames and Hudson.

COLABORADORES

Christopher B. Donnan, Departamento de Antropología, Universidad de California, Los Angeles, ESTADOS UNIDOS.
341 Haines Hall, Box 951553, Los Angeles, ESTADOS UNIDOS.

José Berenguer R., Museo Chileno de Arte Precolombino.
Casilla 3687, Santiago, CHILE.

Paola González C.
Emilia Téllez 4849, Departamento 13, Ñuñoa, CHILE.

Pedro Mege R., Fundación de Vida Rural "Dolores Valdés de Covarrubias" de la Pontificia Universidad Católica de Chile.
Lira 17, 4° Piso, Depto. 10, Santiago, CHILE.

Paulina Brugnoli B., Museo Chileno de Arte Precolombino.
Casilla 3687, Santiago, CHILE.

Soledad Hocés de la G., Museo Chileno de Arte Precolombino.
Casilla 3687, Santiago, CHILE.

Angel Antonelli G., Museo Chileno de Arte Precolombino.
Casilla 3687, Santiago, CHILE.

Este número del
Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino
se terminó de imprimir
en el mes de agosto de 1998
en los talleres de LASER S.A.
Seminario 567
Santiago de Chile

CONTENIDO

- 7 In Memoriam: Julio Philipi Izquierdo

ESTUDIOS

- 9 Un cerámico Moche y la fundición
prehispánica de metales
Christopher B. Donnan
- 19 La iconografía del poder en Tiwanaku y su
rol en la integración de zonas de frontera:
Una hipótesis
José Berenguer R.
- 39 Doble reflexión especular en los diseños
cerámicos diaguita-inca: De la imagen al
símbolo
Paola González C.
- 53 La manta del Libertador: Legado de la
expresión textil mapuche
Pedro Mege R.

INFORMES

- 67 Transformaciones de un ícono:
Ambigüedad de su representación en
textiles precolombinos andinos
*Paulina Brugnoli, Soledad Hocés de la
Guardia y Angel Antonelli*

- 83 COLABORADORES