

REFLEJOS DE LA COSMOVISIÓN ORIGINARIA

Arte indígena y chamanismo en el Noroeste argentino prehispánico

ANA MARÍA LLAMAZARES Y CARLOS MARTÍNEZ SARASOLA



Los objetos del pasado precolombino reúnen varias condiciones que los hacen especialmente atractivos.

Lo primero que nos conmueve, a través de una casi inexplicable atemporalidad, es la vigencia de su estética, una exquisita mezcla de rusticidad y refinamiento. Tienen la belleza de la síntesis, la contundencia de la simplicidad, lo deslumbrante de la precisión. Y al mismo tiempo, la calidez de las texturas de la tierra, los reflejos del fuego, la serenidad del agua, la fiereza del viento.

Luego, frente a la anodina homogeneidad de nuestra dilución posmoderna, su presencia es toda una ostentación de identidad cultural, de raigambre de ancestros desconocidos, de firme resistencia a través del tiempo. Algo que llega a tocar una cuerda aún resonante dentro de nosotros.

Por último, ya atraídos, si acercamos nuestra mirada hacia ese universo fantástico de imágenes y formas, animales, geometrías y personajes, enseguida los advertimos como símbolos de mucho más. Una dimensión velada, inscripta con su lógica propia, se va revelando ante nuestro asombro, cada vez que encontramos alguna clave, alguna pista hacia su sentido.

Podríamos decir entonces que estos objetos son portadores de un sinnúmero de mensajes; sus significados, su función y su manera de convocarnos se despliegan en múltiples dimensiones.

Entre todas, queremos destacar tres cualidades principales: su belleza, su representatividad cultural y su simbolismo. Cada una de ellas abre un camino de acceso diferente hacia las realidades culturales desde donde provienen, una posibilidad interpretativa particular: el camino de la estética, el de la historia del arte, el de la arqueología, el de la antropología, el de la filosofía.

Miradas específicas pero convergentes que en su interjuego nos muestran la multidimensionalidad de los objetos del pasado, especialmente aquellos que hoy hemos convenido en llamar *arte precolombino*. Esta designación merece también algunas aclaraciones.

ENTRELAZANDO LO ÚTIL Y LO BELLO

Hablar de *arte precolombino* o de *arte prehispánico* es una forma de nombrar un universo particular de objetos arqueológicos que debido a ciertas características, por lo general estéticas, distinguimos de los demás materiales que han quedado del pasado. Es, como tantas otras, una designación fuertemente impregnada de nuestra mirada de occidentales. A causa de la impronta fragmentadora del paradigma moderno, hemos aprendido a jerarquizar “lo bello” como “arte”, una actividad separada del resto de las funciones cotidianas, y a considerar la llegada de los españoles a América como un jalón que dividió en un antes y un después el curso de nuestra historia. De allí lo de *arte precolombino* o *prehispánico*.

Si por un momento pudiéramos situarnos en la perspectiva de los que hicieron estos objetos, ni siquiera tendríamos un término equivalente a “arte” para llamarlos de una manera especial. Habría probablemente alguna palabra, o más de una, o un giro especial para indicar lo “bello”, pero con seguridad no encontraríamos un sinónimo de *arte* como aquello que no cumple ninguna otra función más que ofrecer la contemplación de su “belleza”.

El arte, con los atributos clásicos de originalidad, unicidad e inefabilidad, es realmente un invento de la época moderna, tanto como la máquina a vapor o la lámpara eléctrica. Un invento que obedece más a las reglas del consumo y a la búsqueda de consagración personal. En las sociedades indígenas el arte es parte de la vida y está presente en casi todas las actividades. Es algo silencioso, anónimo y cotidiano. Como diría poéticamente Octavio Paz refiriéndose a una vasija de barro: “*Su belleza está aliada al líquido que contiene y a la sed que apaga*” (Paz, 1989: 202).

La diferenciación y, especialmente, la supremacía de la *forma* sobre la *función*, son parte del mismo invento moderno que las ha convertido, en los términos de Ticio Escobar, en *adversarias irreconciliables*. Ninguno de estos criterios son aplicables fuera del arte occidental. Desde la perspectiva indíge-

na, forma y función son amigas y aliadas. “El trabajo estético no culmina aquí en la pura revelación de la belleza sino que busca, a través de ese descubrimiento, ayudar a que las cosas, embellecidas, funcionen. Desde las resonancias y las honduras que descubre en las cosas o inventa en ellas, la forma rescata al objeto de su mera presencia material, lo conecta con los argumentos esenciales y le recuerda, de paso, sus prosaicas obligaciones primeras o sus graves compromisos con los interrogantes últimos, cuestiones éstas que, en la cultura indígena, no discurren por caminos demasiado separados” (Escobar, 1993: 41).

No obstante, como no disponemos aún de mejores denominaciones, seguiremos hablando de *arte precolombino* como un notable capítulo de las creaciones de nuestras sociedades indígenas en el pasado. Tengamos presente que detrás de estas obras se entrelazaban múltiples propósitos, no sólo la satisfacción de alguna necesidad práctica inmediata, los requisitos de la vida social o política, ni siquiera la más trascendente función ceremonial o cosmológica, sino también la búsqueda tan humana por el embellecimiento. Una tendencia o aspiración estética que, más allá de responder a ideales culturales diferentes sobre lo que se concibe como bello, hermana a estas obras con tantas otras, de tantos otros rincones del mundo, presentes y pasadas. Desde esta dimensión transcultural, creemos que es totalmente legítimo hablar de *arte precolombino*, y ello incluso resulta reivindicatorio y hace justicia para con nuestros pueblos originarios.

Citando una vez más las palabras de Ticio Escobar para defender el derecho de ser del arte indígena y también de ser nombrado así: “Crean obras que, aunque repitan las pautas tradicionales, dependan de funciones varias, se produzcan serialmente y correspondan a autores anónimos y/o colectivos, son capaces de revelar, desde el juego de la forma, oscuras verdades por otras vías inaccesibles” (Escobar, 1993: 19; el subrayado es nuestro). Así, “defender la posibilidad de un arte indígena promueve otra visión del indio: abre la posibilidad de mirarlo [...] como a un creador, un productor de formas genuinas, un sujeto sensible e imaginativo capaz de aportar soluciones y figuras nuevas al patrimonio simbólico universal” (ídem: 20).

TRADICIÓN, CREATIVIDAD Y SIGNIFICADO

El arte indígena es un arte de la repetición y el respeto por las tradiciones. Al igual que en la vida, lo que más importaba era conservar y reproducir el orden cósmico, y no romperlo o alterarlo. El equilibrio de los contrarios suele ser,

como en las culturas andinas de América, un ideal de belleza (Cereceda, 1986, 1988) en esencia coincidente con el ideal social y existencial de controlar el caos y reinstaurar permanentemente las cualidades de lo sagrado en el aquí y el ahora. *Bellas* son así las cosas que mejor reproducen la estructura y el orden cósmico, las que nos permiten vislumbrarlo a cada instante en la pequeña escala del objeto, en la disposición espacial de una ceremonia, o en las proporciones y orientaciones de una construcción. *Bellas* son también pues nos indican el camino para acceder a los planos sobrenaturales, algo que convierte su belleza no sólo en una expresión sino en un vehículo de lo sagrado.

A veces, como sucede con gran parte del arte prehispánico de nuestra región Noroeste, la reiteración de temas y recursos compositivos –por ejemplo, la figura felínica y sus múltiples transformaciones– resulta casi obsesiva. Sin embargo, si bien es claro que el arte indígena está fuertemente pautado, siempre se advierte que ha habido espacio para la creatividad y la búsqueda de la distinción. Un agregado de dedicación, un mayor esfuerzo entregado a la confección, el terminado o la decoración de ciertas piezas, nos muestran también la intención originaria de diferenciarlas del común, de convertirlas en algo especial, para alguien especial o reservadas para ocasiones especiales; tal vez se advierte hasta un cierto perfeccionismo en la manera de expresar, con más acierto o precisión, el mensaje buscado.

Así, las piezas precolombinas de arte se distinguen por ese cruce tan peculiar de estética y simbolismo. El esfuerzo por el embellecimiento se tradujo al mismo tiempo en una mayor carga significativa. Cuanto mejor se hace, más se dice. Su propósito estético no acababa en sí mismo, sino que era además el vehículo de otros propósitos: resguardar un conocimiento codificado, ostentar una identidad étnica, oficiar como una ofrenda ritual, ser un emblema de poder, acompañar el alma de un muerto o incluso, como las ceremonias mismas, intervenir activamente en el mantenimiento del equilibrio de las energías cósmicas.

UNA ACTIVA PRESENCIA

A través de las formas, las imágenes, el juego de los colores y las texturas, las proporciones, los tamaños y las disposiciones, el arte indígena genera una diferencia, interrumpe la regularidad de lo cotidiano y se convierte en un efectivo instrumento simbólico, una herramienta comunicativa, un hecho de sentido, una fuente de significado.

Su presencia también sería seguramente un hecho activo, que abría múltiples dimensiones a la experiencia. Pues el arte indígena no culmina con la contemplación –ni aún contemporáneamente– sino que se realiza en la participación. Es básicamente un instrumento, un elemento para la acción.

Pertenece a una concepción participativa de la vida que no distingue entre el observador y lo observado, y promueve sensiblemente esa vivencia de unidad. Por eso, en nosotros, que aún sufrimos las inevitables heridas de la fragmentación, este arte integral evoca esa posibilidad unitiva, todavía vigente. Nos devuelve algo de la poderosa sensualidad de la naturaleza, perdida en medio de la hipertecnificación urbana. Nos invita una vez más –como diría Martin Heidegger– a *habitar poéticamente* este mundo, o como lo sugiere Rodolfo Kusch, a dejarse llevar en el *mero estar del sentir americano*.

Por eso incluso su contemplación actual no nos permite quedar indiferentes. Toda exposición abierta y consciente a la belleza precolombina es una experiencia que puede resultar transformadora. Nos alienta a abandonar nuestro cómodo papel de observadores inteligentes y nos convoca a integrar nuestras múltiples vías perceptivas: la intelectual, que se nutre de la información, la sensible, que se exalta con la belleza, y la intuitiva, que resuena con el simbolismo. Aprovechemos entonces la oportunidad para disfrutar esa asombrosa confluencia.

APERTURA HACIA LA DIMENSIÓN SIMBÓLICA

Esta muestra no en vano se titula “Tesoros precolombinos del Noroeste argentino”. Las piezas que se exhiben son verdaderos *tesoros*, en todo sentido. Podemos admirarlas por su belleza, por su valor arqueológico, por su inconfundible sello cultural, pero, en rigor, encierran la posibilidad de más de un descubrimiento.

Sobre todo, hemos querido resaltar uno de los tesoros más ocultos y genuinos que guardan estos objetos, uno de los menos visibles, tal vez menos conocido aún que las piezas mismas, aunque del todo fundamental: la cosmovisión originaria de los pueblos indígenas, traducida en formas, en imágenes simbólicas, en brillos y colores, que no dejan de hablar para quien los sepa escuchar, de ese modo tan especial de estar en el mundo que durante milenios se desplegó al pie de los Andes.

Plantear una mirada del arte precolombino desde la perspectiva de la cosmovisión originaria implica una apertura hacia una comprensión más abarcadora de la realidad cultu-

ral. Al lado de las dimensiones sociales, económicas, políticas y aun estéticas que se suelen mostrar, la mirada desde la cosmovisión necesariamente incluye la dimensión simbólica, y no como un elemento más, pretendidamente acotado como un subsistema entre tantos, sino como un eje central e integrador que permite generar significados y otorga sentido a la existencia social en su totalidad.

La cosmovisión es justamente el pilar de la identidad indígena. Es lo que ha perdurado en el tiempo, dando un sentido de unidad tras la diversidad sociocultural, los cambios tecnoeconómicos y las especificidades locales. Por su carácter tan estructurante, la cosmovisión es lo que incluso hoy en día está permitiendo a muchos grupos indígenas y descendientes rearmar su sentido étnico de pertenencia.

La cosmovisión originaria puede entenderse como la concepción que las sociedades indígenas han elaborado acerca del mundo, de su estructura y sus leyes, de la divinidad y lo sagrado, del tiempo y el espacio, de la naturaleza, los hombres, la comunidad.

Pero no se trata solamente de un conjunto de ideas teóricas, sino de la aproximación existencial global que el indígena tiene acerca de la totalidad que lo rodea (Martínez Sarasola, 2004). Pues la cosmovisión constituye sobre todo un cuerpo de valores que sustentan una ética social y personal.

Las culturas originarias han desarrollado una visión totalizadora del mundo que se expresa en todos los aspectos de la vida. Todo en la vida indígena se ve y se vive con una perspectiva cosmológica. Y por eso el sentido de sacralidad y la voluntad de respetar el orden cósmico están presentes en todo momento, no sólo en los lugares o circunstancias especiales, ceremoniales o rituales, sino en la vida de todos los días.

Para el hombre indígena la vida cotidiana –e incluso el mismo cuerpo humano– son una réplica del funcionamiento del cosmos. Ambos planos, cotidianidad y cosmos, son reflejos el uno del otro. Lo que sucede a uno afecta e interviene en el otro. Universo, naturaleza, hombres y comunidad son partes indivisibles de una unidad global que los incluye en un equilibrio dinámico que es imprescindible mantener. Ésta es parte sustancial de la tarea humana.

Tal compromiso hace que estas culturas tengan una viva conciencia de la importancia de su participación activa en el sostenimiento del equilibrio entre las diversas fuerzas del cosmos. Y que la mayoría de sus actos y creaciones estén animados por este propósito y por tanto se rijan por los principios estructurantes de su cosmovisión.

CHAMANISMO: EL ARTE DE VIAJAR ENTRE LOS MUNDOS

Esta conciencia de la participación humana en el orden cósmico explica a su vez la importancia sustancial del chamanismo en las culturas tradicionales. Es que, en esta concepción, la realidad es una totalidad integrada por distintos mundos contiguos (Costa, 2003: 24) y el rol fundamental de las prácticas chamánicas se relaciona con la intermediación entre los diversos planos cósmicos, con el fin específico de mantener el necesario equilibrio entre lo natural, lo sobrenatural y lo humano.

“Chamán”, castellanización del inglés *shaman*, es un término de origen siberiano-*tungus* (*samán*) cuyo significado alude a la idea de movimiento, de agitación corporal (Narby, 1997: 151), y si bien cada grupo indígena tiene su propia denominación, a partir de la literatura antropológica su uso se ha extendido a prácticamente todas las culturas indígenas del mundo, para aludir a aquellas personas que tienen el rol de ser el puente entre la comunidad y los planos sobrenaturales (Chaumeil *et al.*, 2005; Eliade, 1993; Fericgla, 2000; Harner, ed., 1973; Métraux, 1973; McKenna, 1993a, 1993b; Poveda, dir., 2001; Reichel-Dolmatoff, 1978; Taussig, 2002; Vitebsky, 2001).

El chamanismo es un fenómeno antiquísimo y muy complejo, que adquiere características muy diversas a lo largo del tiempo y del espacio.¹ Sin embargo, más allá de las muchas funciones que puede desempeñar un chamán –como curador, sacerdote, jefe, adivino, artista, hombre o mujer de conocimiento–, hay algo que lo distingue y le otorga esa identidad especial: sus poderes para salir de la realidad ordinaria, para ir hacia lo extraordinario y saber regresar. Casi podríamos definir la figura del chamán como un viajero entre mundos. Pero nunca un viajero trivial, por su propio placer o curiosidad. Sus viajes son sólo un medio para cumplir con un rol que adquiere siempre el compromiso ineludible de un destino social.

El chamán accede a esta jerarquía por transmisión hereditaria, revelación o aprendizaje y domina lo que Mircea Eliade (1993 [1951]) llamó clásicamente *las técnicas arcaicas del éxtasis* por las cuales tiene esa capacidad de viajar, a través del llamado *vuelo chamánico*. Es el encargado de curar, pero muchas veces también predice el futuro, dirige las ceremonias y es el sabio consejero, porque custodia la cosmovisión que explica el misterio de los hombres y del mundo. La antigüedad de esta práctica, como ya señalamos, es milenaria, su distribución ha sido casi ecuménica y en la actualidad está plenamente vigente en centenares de pueblos originarios.

Del estudio del chamanismo como fenómeno transcultural es posible extraer cuatro grandes temas que lo caracterizan: el *viaje*, el *trance*, la *transformación* y el *poder*. Con infinidad de variantes, aparecen sin embargo con recurrencia y encuentran también su expresión en el arte. Estos cuatro temas pueden considerarse los ejes que organizan tanto la concepción del mundo como la práctica chamánica (Llamazares, 2004).

El *viaje* entre los mundos, o entre diferentes dimensiones espacio-temporales alternativas, es la actividad fundamental del chamán. La forma de hacerlo es generalmente a través del vuelo, cuando se trata de ascensos, aunque también pueden ser descensos en distintas formas de caída. Generalmente está acompañado por espíritus o animales que le sirven de guías, en especial aves, pues de ellas el chamán aprende no solamente la técnica del vuelo sino la capacidad escrutadora y la visión penetrante que le otorga a su vez la facultad de tener visiones o captar visualmente información sobre otros mundos. La idea del viaje está inscrita en la base de la cosmología chamánica, una concepción multidimensional y estratificada del universo en la que predomina la tripartición en Cielo (Supramundo), Tierra (Mundo Intermedio) y Mundo Subterráneo (Inframundo). Los tres grandes planos del mundo se comunican entre sí por el eje vertical o *axis mundi* –eje del mundo– que es el lugar por donde se producen los pasajes.

El *trance* extático es la forma clásica, casi podríamos decir, el vehículo del viaje chamánico. Para acceder a estados de trance se utilizan diversas técnicas e instrumentos. El más antiguo y generalizado es la vibración de la música y la percusión, el canto, la recitación reiterada o el movimiento físico constante. Uno de los medios más potentes es la asimilación de plantas psicoactivas que modifican directamente la química cerebral y corporal, llevando a estados de conciencia y sensibilidad amplificadas. El trance también se acompaña con el uso de diversos objetos y elementos de poder, generalmente bastones, cetros, cuchillos o piezas cortantes, piedras semipreciosas, plumas, pezuñas o partes de animales, así como ciertas sustancias minerales, vegetales o animales. Por último, el arte mismo puede considerarse como un instrumento extático, a través del uso de iconos –como estatuillas, tallas, vasijas o piezas decoradas– o la realización de imágenes sobre superficies naturales como corteza, roca, tierra alisada o el propio cuerpo. Por último, consideremos que todos estos medios se basan en el dominio de técnicas psíquicas para lograr concentrarse y ampliar la percepción.

Lograr la *transformación* es uno de los objetivos principales del chamán, que sobreviene como resultado del viaje. Su tarea siempre es transformar algo: una enfermedad, una sequía, un ataque, un estado de incertidumbre y confusión. De modo que el arte chamánico por excelencia es la transmutación de los estados. Su gran desafío reside en que ningún humano será capaz de transformar algo externo a él si previamente no ha podido sobreponerse a la experiencia de su propia transmutación, la que suele implicar el enfrentamiento del dolor físico, de los peores miedos y hasta de su propia muerte y resurrección. Como resultado de este proceso el chamán tiene sus distintas iniciaciones, adquiere sus animales y objetos protectores, así como ciertas facultades que lo distinguen, como la visión penetrante, la posibilidad de comunicarse con los espíritus tanto de seres vivos como de muertos y de controlar ciertas fuerzas de la naturaleza. También, a través de la experiencia de la transformación personal, logra aprender el don de curar, que en definitiva es saber cómo transmutar la enfermedad y regenerar la vida. Un capítulo especial de este aprendizaje de la metamorfosis es el que le permite su conversión en otros seres, generalmente animales (Plotkin, 1997).

El *poder* del chamán proviene de planos sobrenaturales o divinos y significa un dominio de las fuerzas ocultas, tanto positivas como negativas. Aunque a menudo es una cualidad hereditaria, su advenimiento suele ser anunciado por algún acontecimiento especial, una “llamada” que declara la vocación o el destino que el chamán debe emprender. Luego, a través de largos y penosos aprendizajes e iniciaciones, va adquiriendo su conocimiento y perfeccionando sus facultades, pero éstas en definitiva siempre nacen de sus contactos con lo sobrenatural. Esto es lo que le confiere un status social muy especial y, en ciertas circunstancias, ello se convierte en una forma de legitimar su poder terrenal como líder político-religioso de las comunidades.

Su vigencia y sus proyecciones contemporáneas han llevado actualmente a un replanteo del chamanismo que va más allá de lo estrictamente antropológico. Dándole una dimensión más amplia, algunos investigadores sugieren el término “chamanidad” –en lugar del tradicional “chamanismo”– para definir lo que, antes que una actividad, puede también concebirse como un *estado del espíritu* o una forma particular de conciencia (Vitebsky, 1995, en Costa, 2003: 10).

Otros autores parten de este fenómeno para caracterizar lo que podría considerarse como un nuevo “*paradigma energético-cosmológico que se funda en el manejo de las potencialidades de la conciencia humana*” y en una concepción del universo

como un “*tejido dinámico donde materia y conciencia están unidos en estados complejos de energía que fluyen, se pliegan y despliegan en un fundamento tan profundo que no tiene fin*”, entendiendo así al chamanismo como “*una filosofía de vida, una concepción superlógica del universo, propia de casi todos los pueblos indígenas y tradicionales de la tierra*” (James, 2004: 35-36).

LAS TRADICIONES CHAMÁNICAS Y LAS PLANTAS SAGRADAS EN EL MUNDO ANDINO

El chamanismo también es un fenómeno extendido en casi toda América del Sur, ligado en la mayoría de los casos² a las tradiciones de uso de las principales *plantas sagradas* originarias de cada región. Se trata de plantas que, debido a las propiedades psicoactivas que poseen en algunas de sus partes, han sido utilizadas por los grupos indígenas para acceder a estados de trance y constituyen así el eje principal de la actividad chamánica. A través de su uso ceremonial, los chamanes viajan por distintos mundos, traen información para la comunidad, recuperan almas perdidas y fundamentalmente curan. Por eso también se consideran plantas medicinales de uso sagrado.

Tradicionalmente, han sido consideradas como “alucinógenos” y esta designación, si bien ya ha sido cuestionada por sus connotaciones negativas, patológicas y etnocentristas, se sigue utilizando en buena parte de la literatura antropológica y arqueológica de nuestro país, por lo cual creemos que merece ser revisada. Hace ya casi treinta años que un grupo de especialistas pioneros en la materia inició otra perspectiva al crear el neologismo “enteógenos” cuya etimología, del griego *entheos*, alude a la generación de la vivencia interna de lo divino o sagrado (Ruck *et al.*, 1979), denominación que ya está ampliamente aceptada (Costa, 2003; Fericgla *et al.*, 1994; Harner, ed., 1973; Hofmann *et al.*, 1999; Ott, 1996; Wasson, 1983; Wasson *et al.*, 1995, 1996).

Por nuestra parte adoptamos la expresión *plantas sagradas* por considerarla más próxima al sentido espiritual que le dan los propios indígenas y también porque permite incluir otras especies vegetales que, sin ser psicoactivas, son igualmente utilizadas para fines ceremoniales. Al mismo tiempo, proponemos abandonar el término “alucinógenos” que asocia la percepción chamánica con estados que sólo la psiquiatría occidental califica como patológicos, asumiéndolos como “irreales”, productos de una alteración mental, y que puede confundir erróneamente a estas plantas con el tan delicado tema de las drogas y las sustancias químicas que generan

adiciones y dependencia en nuestra sociedad (Llamazares, Martínez Sarasola y Funes, 2004).³

Para tratar de comprender el chamanismo en nuestro continente resulta imprescindible entonces considerarlo a la luz de las plantas sagradas y sus usos tradicionales pues, como ya dijimos, éstas han cumplido un rol fundamental. Y a su vez, tener en cuenta el paisaje natural y las relaciones interétnicas que desde tiempos antiguos han vinculado los pueblos a través de los diferentes ambientes geográficos.

Veamos por ejemplo la impronta que ha tenido el paisaje sudamericano, organizado en franjas longitudinales que recorren el continente transversalmente en sentido oeste-este: las costas y los desiertos del Pacífico, las punas y vertientes de los Andes, las sierras, valles y quebradas occidentales, el pedemonte y las yungas orientales, las tierras bajas chaqueñas, la floresta tropical amazónica y las costas atlánticas (ver pp. 20-21).

En cada una de estas regiones se desarrolló una especialización particular que, si bien incluía más de una planta, se basaba en el uso principal de alguna de estas especies vegetales:

- el cactus *Trichocereus* (San Pedro, wachuma o aguacolla) propio de los desiertos áridos de la costa pacífica y los valles subandinos;
- el arbusto *Erythroxylum* (la famosa hoja de la coca) de las yungas y los valles de la cordillera de los Andes;
- las semillas del árbol *Anadenanthera* (yopo, paricá, cebil, vilca o jatax) de los bosques subtropicales de transición;
- la enredadera *Banisteriopsis* (ayahuasca, yajé o caapi), las flores de la *Brugmansia* (toé, floripondio) y las *Daturas* (chamico) de las florestas amazónicas, y
- las hojas de la *Nicotiana* (tabaco), que crece en estado natural en diversas zonas del territorio, y que son extensamente utilizadas por todos los grupos indígenas.

Al aproximarnos a lo que sucede en el mundo andino veremos que esta vasta área cultural, que a su vez abarca dentro de sus márgenes diversos ambientes naturales, participa de gran parte de estas tradiciones.

Su particular y compleja dinámica sociocultural ha integrado la riqueza de los procesos locales junto a tempranos y continuos vínculos tanto con las culturas de la costa pacífica como con los grupos de la selva y la región del Gran Chaco. Y esto ha dado como resultado un notable mosaico cultural en el que a lo largo de la historia se ha conjugado, de manera especial, la conformación multiétnica de la tradición andina.

El intercambio de bienes culturales provenientes de los distintos “pisos” altitudinales ha sido uno de los rasgos distintivos de la vida económica y social (Browman, 1980; Dillehay y Núñez 1988; Murra, 1975). Pero, a su vez, los pueblos de los Andes han sabido aprovechar las virtudes de la biodiversidad transversal, desarrollando distintas modalidades de complementación a través del tránsito sostenido entre los diferentes ambientes ecológicos (Pérez Gollán, 2000a). Ello explica que en el mundo andino se haya dado el encuentro de elementos de los más variados orígenes.

El Noroeste argentino, como una región indudablemente participe del mundo andino, reproduce en pequeña escala el mismo fenómeno, algo que no sólo se evidencia en la variedad de sus bienes culturales sino de manera particular en la articulación de diversas tradiciones de uso de plantas sagradas. En la región se ha compartido fundamentalmente la coca, el cebil, el tabaco, la wachuma y el chamico.

Sin duda, la infaltable compañera en el mundo andino es la hoja de coca, extensamente utilizada no sólo por sus propiedades estimulantes y medicinales, porque aplaca el hambre y el mal de las alturas, sino para adivinar, ofrendar y participar de todos los rituales y hechos ceremoniales.

Por su protagonismo en el desarrollo cultural de la región del Noroeste argentino y su indiscutible uso chamánico, nos interesa resaltar particularmente la tradición del uso del cebil pues sus semillas, debidamente tostadas y molidas, reducidas a un polvo fino que puede aspirarse o mezclarse en bebidas o junto al tabaco, produce un estado de éxtasis sumamente potente, cuyas visiones se han plasmado en gran parte del arte precolombino.

La antigüedad de esta tradición se remonta a cuatro mil años en el altiplano de la Puna argentina (Fernández Distel, 1980). Su uso antiguo fue muy intenso a lo largo de la historia precolombina, a juzgar por la cantidad de hallazgos arqueológicos de morteros, pipas de piedra, vasos ceremoniales, tabletas, tubos y demás implementos relacionados con las distintas formas de su administración (inhalatoria, fumatoria y libatoria), así como la rica iconografía visionaria que acompaña estos objetos, muchos de los cuales pueden apreciarse entre las piezas exhibidas en esta exposición.

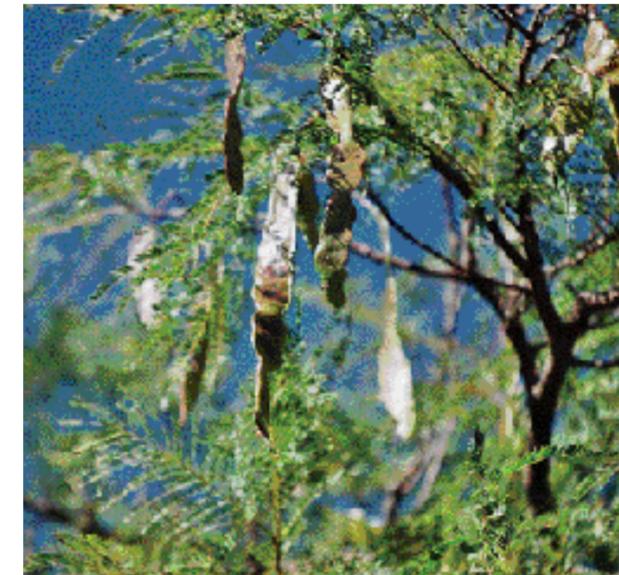
La forma de ingestión más común en nuestra región Noroeste debió haber sido fumando el polvo, probablemente mezclado con tabaco. Ésta es, además, la manera en que aún lo utilizan algunos grupos indígenas del norte de la Argentina, como los wichí y los ava guaraní (chiriguano). Sin embargo, en la región andina, especialmente el norte de Chile y Bolivia, se difundió notablemente lo que se ha deno-

minado “complejo del rapé” (González, 1977, 1983). Esto es, un conjunto de elementos –entre ellos tabletas, tubos y cucharas– generalmente de madera que han aparecido mayoritariamente en conjuntos funerarios de San Pedro de Atacama, Chile, utilizados para la molienda de las semillas y la inhalación del polvo psicoactivo (Torres, 1987, 1994, 2001). Especialmente las tabletas presentan una decoración muy característica que puede considerarse sin lugar a duda como arte chamánico visionario y permite establecer notables correlaciones estilísticas con la iconografía del Noroeste argentino, especialmente de la cultura Aguada, característica del período de Integración Regional.

La profunda participación de los efectos visionarios del cebil en la iconografía precolombina de este período ha quedado particularmente plasmada en el arte rupestre. En la región catamarqueña de Ancasti, donde se encuentra un notable conjunto de pictografías (González 1998; Llamazares, 1999, 2000), se ha constatado la estrecha relación entre el cebil y el arte rupestre, no sólo a través de la iconografía, que guarda los criterios típicos del arte chamánico (Llamazares, 2004), sino por la presencia de uno de los componentes psicoactivos específicos del cebil en la preparación de las mezclas pigmentarias (Llamazares y Maier, s/f). También refuerza esta vinculación el particular emplazamiento geográfico de los sitios con pictografías. Ubicados en plena zona subtropical donde crece naturalmente el árbol de cebil formando tupidos bosques, parecen indicar el rol tan importante que debió jugar esta área en la antigüedad, como fuente natural de aprovisionamiento de las preciadas semillas que luego circulaban no sólo por el Noroeste argentino y la región chaqueña sino también hasta el norte de Chile y el sur de Bolivia (Pérez Gollán, 1994).

El uso del cebil llegó hasta épocas históricas. En las crónicas de la conquista se encuentran numerosas referencias al uso de esta planta (Pérez Gollán y Gordillo, 1993, 1994) y a comienzos del siglo XVI varios grupos indígenas la utilizaban, entre ellos los atacamas, los comechingones, los lules, los chiriguanos o ava guaraní, los wichí y los abipones. Es probable que el límite más austral del uso de esta planta se encuentre en plena región pampeana, según algunas crónicas como la de Alonso de Ovalle de 1640, referida precisamente para grupos “pampas” (Ídem). La fuerza de esta tradición se puede apreciar en su vigencia etnográfica, que se ha podido corroborar hasta la actualidad entre algunos grupos chaqueños (Braunstein, 1997; Califano, 1976, 1999).

Si bien el cebil constituyó una tradición muy importante entre los pueblos originarios de nuestro actual territorio, ella no fue la única. A lo largo de buena parte de nuestra geogra-



Árbol y vainas del cebil

fa, otras plantas fueron utilizadas en los rituales chamánicos por diferentes grupos étnicos. Por lo que hoy sabemos, las más conocidas fueron la *coca*, utilizada por los omaguacas, apatamas, diaguitas, y más recientemente collas; el san pedro o *wachuma* entre los omaguacas (Peláez y Renard, 1994-1995), el *chamico* o *canelo* usado por los mapuches (Pérez Gollán y Gordillo, 1993) así como distintas formas de *tabaco* (como el *koro* o *coro*) para fumar en estado puro, de uso extendido a prácticamente todos los pueblos indígenas.

En la actualidad permanecen vigentes, además de la ya mencionada del cebil, las tradiciones de la *coca* entre los collas del noroeste y el *tabaco* en grupos como los mbyá guaraní de la provincia de Misiones o los ava guaraní o chiriguanos del Chaco salteño, entre otros.

La perduración tanto del cebil como de las demás tradiciones de uso de plantas sagradas que hemos mencionado nos habla claramente de un muy importante componente chamánico a lo largo de la historia indígena del Noroeste. Esto también sugiere que las relaciones de intercambio, especialmente con las zonas bajas chaqueñas, y más lejanamente, con las florestas tropicales –probable cuna y fuente del chamanismo sudamericano– debieron haber sido muy intensas y regulares.

Múltiples bienes y costumbres que se encuentran en las culturas del Noroeste son en rigor originarias de la selva, y acreditan así esta interrelación: pipas acodadas, ocarinas,

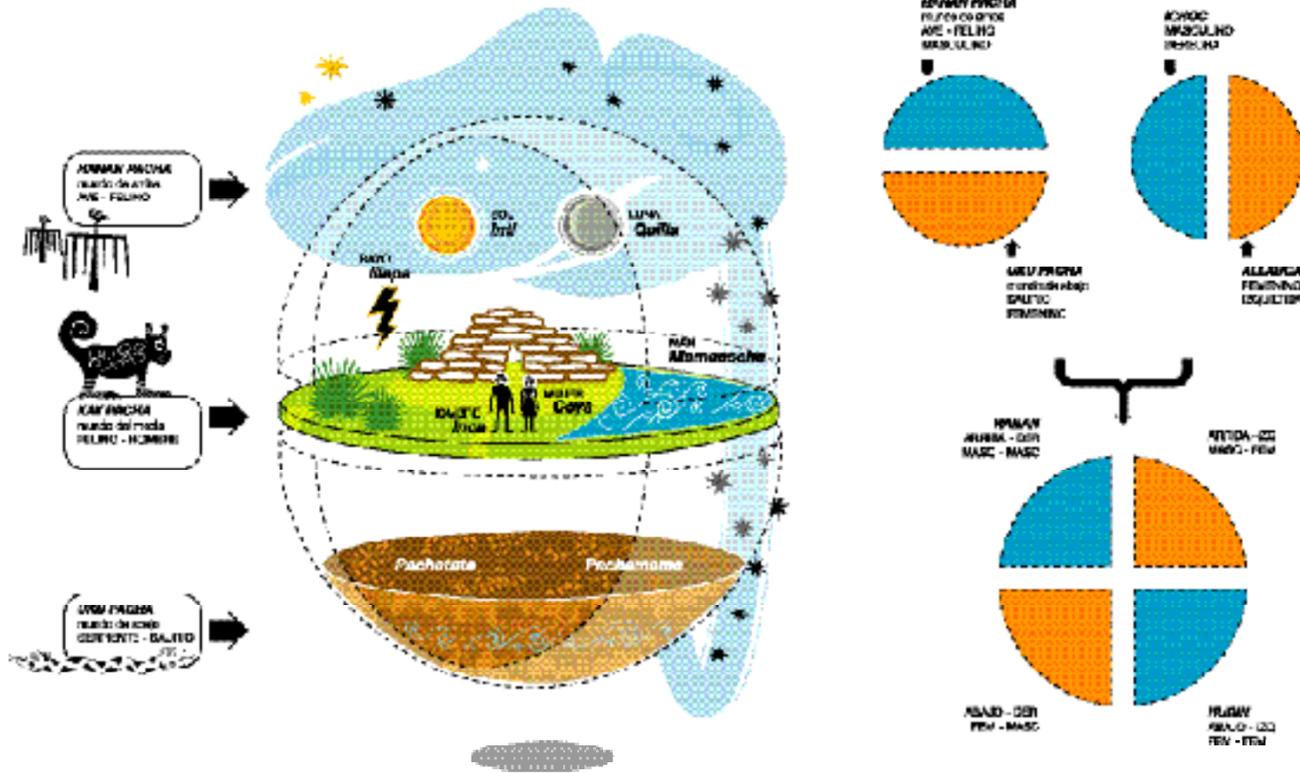


Fig. 1. Recreación esquemática de la cosmología andina. Los tres planos o mundos, sus dioses y animales. Primeras biparticiones y estructura cuatripartita.

hachas, maderas duras, cerámicas corrugadas, pieles de simios y plumas de aves tropicales, el entierro de restos humanos en urnas y el uso de flechas envenenadas como la que mató al conquistador Diego de Rojas en Santiago del Estero en el siglo XVI.

En el arte precolombino muchas imágenes son igualmente elocuentes al respecto: tatuajes, narigueras y *tembetá* –un elemento generalmente cilíndrico que se inserta en el labio inferior– adornan en muchos casos el rostro de las figuras humanas. También se representan animales propios de esas zonas bajas, como monos (ver pp. 40, 192), que en algunos casos aparecen fumando grandes pipas, y fundamentalmente el felino, que debido a las manchas en su cuerpo corresponde más al jaguar de las yungas orientales que al puma de las montañas occidentales. A su vez, algunos rasgos estilísticos, como el hecho de integrar con tanta naturalidad lo figurativo y lo fantástico, lo ordinario y lo extraordinario, a través de una insistente y multifacética representación de la metamorfosis, nos habla de una de las notas distintivas del fenómeno chamánico: la posibilidad de interpenetración de los mundos humano y natural.

Pero fundamentalmente encontramos un fuerte compo-

nente chamánico en la base conceptual de la cosmovisión andina, en su concepción tripartita del cosmos, en la intermediación y la búsqueda del equilibrio como rol fundamental del ser humano, en el enfoque y el manejo de la energía como componente básico de la vida, en sus rituales y prácticas tendientes a lograr los estados de trance, y especialmente, como venimos señalando, en la utilización ceremonial de las plantas sagradas.

LA COSMOVISIÓN ANDINA

El Noroeste argentino ha sido así un centro de encuentro de diversas tradiciones que le han dado un carácter de gran diversidad cultural, muy dinámico e intercultural, que a la llegada de los conquistadores españoles en el siglo XVI se expresaba en un núcleo de pueblos originarios que tenían allí una notable y larguísima historia de miles de años.

En aquel momento histórico estos pueblos ocupaban los valles y las quebradas (diaguítas, omaguacas, ocloyas), las áridas punas (apatamas) y las tierras bajas del oriente chaqueño (tonocotés, lules). Eran comunidades de agricultores sedentarios, con obras de irrigación, importantes concentraciones aldeanas, complejas organizaciones sociales y elaboradas cosmovisiones. Mantenían intercambios entre sí y el contacto era intenso a través del comercio, la guerra o el mero encuentro, en una antropodinamia que reflejaba el fabuloso movimiento de nuestras culturas originarias (Martínez Sarasola, 1992a).

Las piezas que se exhiben en esta muestra fueron realizadas por estas culturas o sus inmediatos antecesores y ellas nos muestran, que tras la diversidad, un aire de familia les otorga una unidad también evidente: su pertenencia inconfundible al mundo andino. Esta pertenencia se hace notable en el uso de un lenguaje simbólico común expresado, entre otras cosas, en el arte y la iconografía, que dan forma a los principios fundamentales en los que se basa aquella concepción del mundo.

Ya hemos analizado anteriormente el término ‘cosmovisión’, por lo que no abundaremos nuevamente en su definición y alcances. Baste agregar que su utilización es creciente en el campo de la antropología y la arqueología (Broda, 1991; Grebe Vicuña, 1990; Khöler, 1980; Llamazares y Martínez Sarasola, eds., 2004; Medina, 2000) y que la mayoría de los autores coinciden en una serie de elementos propios de este concepto como la noción del universo como una totalidad integrada, el lugar del hombre en esa “organización cósmica” y la interrelación de aquellos atributos con la vida cotidiana del hombre, los demás seres vivos y la naturaleza. Insistimos en el hecho de que si bien hay tantas cosmovisiones como pueblos originarios, existe también un conjunto de temas centrales que son comunes.

Presentaremos aquí cinco de estos grandes temas: la totalidad, la energía, la sacralidad, la comunión y el sentido comunitario de la vida (Martínez Sarasola, 2004: 31). Veremos cómo se han desarrollado dentro del marco de la cosmovisión andina para luego internarnos nuevamente en el mundo del arte precolombino del Noroeste y ver cómo se expresan en los objetos y la iconografía.

A través de estos rasgos podemos seguir, una vez más, la dinámica compleja entre unidad y diversidad pues su presencia, más allá de las formas particulares que adoptan en el mundo andino y en las culturas del Noroeste, ratifica a la cosmovisión indígena como un modo de estar en el mundo caracterizado por la presencia de principios básicos compartidos.

Totalidad: un universo ordenado

Para el hombre indígena, la necesidad de contar con un orden estructurado es esencial. Todas las cosas del mundo son vistas en una interrelación permanente y formando parte de una totalidad mayor que las contiene. El cosmos es así entendido como una estructura ordenada y construida en forma tripartita por Viracocha, el creador primigenio, y en la que el hombre cumple la función de sostenedor, desempeñando entonces un rol clave en el funcionamiento y equilibrio cósmico.

De acuerdo con la tradición, Viracocha dio origen al mundo partiendo el cosmos en dos mitades opuestas y complementarias, dos semiesferas que constituyen los recipientes de dos mundos contrapuestos: el mundo de arriba llamado en quechua *Hanan Pacha* (*Hanan*: arriba; *Pacha*: vaso o continente) y el mundo de abajo, llamado *Uku Pacha* (*Uku*: abajo). El *Hanan Pacha* o Cielo es la morada de Viracocha, de las estrellas, planetas y demás astros, junto a los cuales se encuentran las almas de los hombres virtuosos y los espíritus de las montañas. Es el plano que también está relacionado con el culto solar. El *Uku Pacha* es la morada de la Pachamama, la gran deidad ctónica maternal y regeneradora, es el lugar adonde van los muertos y habitan los que aún no han nacido. Entre estas dos semiesferas queda constituido un plano horizontal intermedio, el *Hurin Pacha*, también *Kay Pacha* o la Tierra, que es donde habitan los hombres y todo aquello que está sujeto al ciclo de la muerte y el renacimiento (ver fig. 1).

Algunos autores hablan de un cuarto plano, denominado el *Hawa Pacha*, el mundo de afuera, el inimaginable, que no llegamos a comprender y que nos llena de zozobra e incertidumbre: “En el mundo de afuera nuestra imaginación se extravía, allí hierven los soles y las lunas” (Campo Chicangana, 2005).

Estos distintos planos del mundo tienen su correspondencia con los animales sagrados. Una vez cumplida su misión “civilizadora” sobre el mundo, Illapa (dios del rayo, desdoblamiento de Viracocha sobre la tierra) se interna en el mar y regresa al cielo. Su camino se había iniciado en el este, en las tierras altas de la sierra, y finalizado en el oeste, en el océano Pacífico, indicando así un eje que coincide con el recorrido diurno del Sol. Según los relatos míticos, el dios, una vez desaparecido en el mar, se interna durante la noche en el mundo subterráneo y desanda sus pasos en sentido contrario. Para poder sortear los peligros del inframundo, hará este tramo nocturno de oeste a este convertido en un jaguar, el único animal capaz de atravesar el país de los muertos. Al

amanecer reaparecerá triunfante en el horizonte de la sierra transformado esta vez en un cóndor, el dueño de las alturas. Observamos entonces el simbolismo del jaguar como sol nocturno y representante del inframundo y del cóndor como el sol diurno, representante del plano celeste.

La cuatripartición, sustentada en la presencia trascendente del número cuatro, es una de las ideas más potentes en la cosmovisión indígena y símbolo por antonomasia de la totalidad. A partir de ella, muchas culturas originarias organizaron su espacio y su tiempo. En cuanto al espacio, cuatro eran los puntos cardinales, cada uno de los cuales podía tener asociado un órgano del cuerpo, un dios, un animal, un color, un elemento, una estación del año, una virtud, una suerte y un destino. Los planos de los distintos mundos que componían el universo eran por lo general tres, el cielo, la tierra y el inframundo, pero unidos por un cuarto componente de la estructura cósmica: el árbol de la vida o *axis mundi*. A su vez, cada uno de estos planos se dividía en cuatro. El Tawantinsuyu (Estado incaico) significaba “los cuatro lados del mundo”; los incas habían organizado sus vastos territorios en cuatro partes perfectamente delimitadas y precisamente nuestro Noroeste en épocas del incario representaba la parte sur (*Qollasuyu*) del “imperio”.

Estas cuatro partes se sintetizaban por lo general en un *centro* –que aparece como nuevo concepto de la totalidad– por lo general coincidente con la idea de “ojo” u “ombligo del mundo” que distinguía al “nosotros” del “ellos” o “los otros”. Eran centros del mundo y eso significaban las palabras *Cuzco* o *Q'osqo* y *Chavín* entre los quechuas o *Taypikala* entre los aymarás.

La idea de centro y de cuatro partes nos remite otra vez a una concepción que necesita un cosmos estructurado, ordenado y en equilibrio, donde las fuerzas del mundo puedan ser articuladas con el hombre y los demás seres vivos.

Algo muy semejante sucedía con la organización del tiempo; es muy común encontrar en pueblos muy diversos la denominada “doctrina de las edades” que plantea sucesivas creaciones y destrucciones del mundo y del hombre a lo largo de cuatro edades. Entre los incas se registra también una quinta edad, vinculada a la actual generación de hombres, al fin de los tiempos y como idea de síntesis aplicada al tiempo, como lo era la noción de centro para el espacio.

La versión del padre Salinas y la de Guamán Poma, por ejemplo, nos habla de una primera edad de los *Wari Wiracocha Runa* (dioses gigantes), gentes desnudas que fueron exterminadas por apartarse de Dios; una segunda edad de los *Wari Runa* (gigantes), destruidos por corrupción de las costumbres; la tercera edad de los *Purun Runa* (gentes del

desierto) que trajeron la metalurgia, el tejido y las primeras casas de piedra, y fueron exterminados por la peste. La cuarta edad, de los *Auca Runa* (gente guerrera), fue la de los que construyeron los pucará en los cerros, libraron batallas y conquistaron territorios; fueron aniquilados por la corrupción de las costumbres. La quinta, de los *Inca Runa*, es la generación de los incas.

Por su parte, en la versión de Antonio de Montesinos, llamada de “la cuenta larga” por la gran cantidad de “monarcas” que se consignan, también hay un correlato con las destrucciones por los elementos: la primera corresponde a la inundación, que es anunciada por la aparición de cometas en forma de tigre y serpiente, por las guerras y finalmente por la rebelión de los utensilios domésticos; la segunda es la del fuego celeste debido a los “vicios” de los hombres; la tercera es la de un terremoto, también anunciada por presagios en el cielo, como la aparición de cometas; la cuarta está signada por el despoblamiento de la tierra, causado por las transgresiones de la humanidad. Hemos registrado en el Noroeste algunas versiones actuales de estas concepciones catastrofistas, que asocian la desaparición de ciudades prehispánicas por acción de “lluvias de fuego” (Martínez Sarasola, 1992a: 451–452).

El círculo como forma geométrica y la circularidad como idea constituyen también otra representación de la concepción de totalidad. Según lo describió el *yamqui* don Joan de Santacruz Pachacuti hacia 1600, Viracocha tiene cinco signos: es el maestro, la riqueza, el mundo, la dualidad y el círculo creador fundamental, en su momento final de quietud y realización definitiva, en el quinto signo (Kusch, 1975: 36).

Otra manifestación de la circularidad son los calendarios, que nos proponen una idea diferente del tiempo. No una sucesión cronológica y lineal de hechos sino, por el contrario, una noción de temporalidad cíclica asociada a la idea de regeneración, de una renovación y expansión constantes. Las ceremonias y las danzas circulares, por ejemplo, remiten siempre al reestablecimiento de los ciclos cósmicos y una vez más apreciamos el papel del hombre como “ayudante” de los dioses en esa difícil y delicada misión.

Desde este punto de vista los calendarios agrícolas andinos tenían varias funciones: señalar las estaciones del año, indicar los momentos para sembrar y cosechar, y recordar las festividades asociadas. A cada uno de esos momentos el hombre volvía año tras año, como lo hacía la tierra, cumpliendo el sagrado mandato del círculo para posibilitar la regeneración de las fuerzas de la vida.

Energía y fuerza vital, el motor del ritmo cósmico

El concepto de *energía* es otro gran tema en la cosmovisión. Corresponde a la idea de una fuerza misteriosa que anima y regula el ritmo del cosmos, generadora de su vitalidad y, en definitiva, motor de la vida.

Uno de los máximos líderes incas fue Pachacutec o Pachacuti, nombre que también se aplicó en el mundo andino al acontecimiento del “darse vuelta la tierra”, a la transformación entendida como momento histórico de inflexión en el sentido de retorno a la tierra, retorno al origen (*Pacha*: tierra, *cutec*: el retorno). Al parecer Pachacutec basó su política en tres conceptos primordiales: *aini*: reciprocidad, *alpa*: energía, y *enka*: fuerza vital, que se ponían en práctica a través del logro de un estado de conciencia colectivo de la sociedad inca para transformarla y como forma de volver a los orígenes, al propio interior, a través del camino de la energía.⁴ Es posible que ella haya contribuido a expandir el Tawantinsuyu hasta sus máximas posibilidades territoriales, llegando hasta el sur del actual Ecuador por el norte y hasta nuestro Noroeste.

La dualidad es una de las nociones básicas en las que se asienta la cosmovisión de las culturas indígenas en general y de los Andes en particular, y, a su vez, es una idea fuertemente asociada a la de energía. El mundo en su totalidad es concebido como la dinámica constante de opuestos complementarios que en su tensión mantienen encendida la chispa de la vida. El término quechua *camak* alude a esta energía animadora, que se manifiesta como la lucha entre opuestos y al mismo tiempo expresa la unidad de los diferentes elementos imprescindibles para la vida. Esta energía se almacenaba en las *huacas*, que eran el receptáculo y la manifestación de las distintas divinidades (Makowski Hanula, 1998: 77).

Basada en una concepción de la realidad entendida como energía en movimiento, la dualidad es al mismo tiempo la expresión visible de la unidad esencial, la cara manifiesta de aquel principio energético básico.

La cosmovisión indígena es rica en mostrarnos la dualidad en los dioses, que pueden ser hombre y mujer o joven y anciano al mismo tiempo. Viracocha, el creador es, como entidad primordial, un andrógino en forma simultánea y se manifiesta a través de múltiples desdoblamientos. La Madre Tierra o Pachamama manifiesta una característica similar: de un lado muestra su faz protectora, benéfica y nutricia; del otro, ofrece en cambio la cara peligrosa y devoradora, demandante de ofrendas y sacrificios para conjurar las fuerzas desbordadas de la naturaleza o los males para el hombre.

En el mundo andino, la dualidad y la energía responden

también a una “ley de la paridad” por la que todo tiene su par, nada es uno sino dos. El símbolo de la *Chakana* es la Constelación del Sur (llamada comúnmente Cruz del Sur) y también es la representación, en su forma más sencilla, de la cosmovisión, síntesis de lo espiritual y el conocimiento ancestral. La *Chakana* reúne los principios femenino (*Urin Saya*) y masculino (*Hanan Saya*) y preside el ciclo ceremonial anual y las cuatro estaciones (Carmelo Sardinas Ullpu, *Tayta Ullpu*, com. pers., 2005)

Sacralidad y comunión: un estado de conciencia

Otro principio clave de la cosmovisión indígena es el de *sacralidad*, entendida como una forma de estar en el mundo, un estado de conciencia que implica ser consciente de la existencia de otros planos más allá de lo observable inmediato. Sacralidad en el sentido de estar consciente en todo momento de pertenecer a un orden cósmico que al mismo tiempo nos trasciende y nos contiene.

Por eso la vida cotidiana, la naturaleza, los animales y las plantas están impregnados de sacralidad y cada día se los reverencia con gratitud por hacer que el hombre sea partícipe del fluir del universo. Cuando se emprende un viaje se pide permiso, igualmente para cruzar un río o cortar una planta; cuando el cazador está pronto a matar a su presa también debe pedir permiso al Señor de los Animales que corresponda, cuando se observa una señal es menester prestarle atención porque puede ser un mensaje. Todo lo que hace el indígena lo realiza dirigiéndose a las fuerzas de la naturaleza y del cosmos, dando así una dirección sagrada a su existencia.

Sacralidad implica conciencia de que el sentido de la vida humana es preservar y recrear permanentemente el orden cósmico; por eso la noción de equilibrio es una regla indispensable para el hombre en su rol de vincular, intermediar, unir, conectar el Cielo y la Tierra.

La idea de equilibrio está íntimamente relacionada a la dinámica caos-cosmos: entre los pueblos agricultores en general y los andinos en particular, el trabajar la tierra no es sólo una actividad económica esencial para el sustento de las comunidades sino un ritual a través del cual el caos –lo no cultivado– se transforma en cosmos –lo cultivado, la tierra ordenada por el hombre– (Valcárcel, 1970: 55). En las cosmovisiones quechua y aymará, una de las misiones principales asignadas a Tunupa –el dios materializador, desdoblamiento de Viracocha, uno de sus hijos gemelos– es darle sentido al mundo, lo que Tunupa concreta a través de su mar-

cha sobre el caos de la tierra portando el orden cósmico del proceso creador (Kusch, 1975: 43).

Ha sido largamente estudiada la planificación espacial de lugares sagrados como el Cuzco durante la época incaica, especialmente el sistema de *ceques* o líneas como radios que a su vez tenían adoratorios o sitios de oración, siempre partiendo de un centro (Zuidema, 1964) ubicado en el Coricancha o Templo del Sol, desde donde partían cuarenta líneas de adoratorios hacia más de trescientos lugares de culto, y concentradoras de energía, las *huacas*.

Otro gran tema de la cosmovisión es lo que definimos como *comuni6n*, estrechamente ligado a esta idea de la sacralidad como un estado de conciencia. El ser consciente de la existencia de otros planos (sacralidad) se complementa con la posibilidad de tomar contacto, identificarse e incluso ingresar en ellos, y esto sucede de tal manera que es algo más que una “participaci6n”: más bien es una experiencia relacionada con la experiencia de consustanciaci6n con el Todo.

Sin perder su identidad humana, el indígena percibe que otros planos de la naturaleza y el cosmos entran en él y, recíprocamente, él ingresa en esos otros mundos que a su vez son otros estados de conciencia. Los chamanes que utilizan plantas sagradas lo explican claramente: el espíritu de los vegetales entra en la persona y dialoga con ella, generándose así un encuentro profundo de dos seres vivos y en este caso de dos mundos: el de los humanos y el de las plantas.

Es probable que esta capacidad chamánica de hacer efectiva la profunda comunicaci6n con los otros planos esté vinculada a la noci6n de “chamanidad” a la que hacíamos referencia anteriormente y, más aún, podríamos pensar que en ella se basaría la posibilidad de ampliar la conciencia y “entrar” en la de otros seres adoptando su propia perspectiva (Viveiros de Castro, 1997). Tal vez lo que se ha dado en llamar la “transformaci6n chamánica” que permite viajar por los mundos, convertirse en animales, ser y sentir desde el lugar del otro, tenga que ver con este principio esencial de la cosmovisi6n que muchas veces también designa con la misma palabra a animales y hombres.

El término quechua *paqo* alude a la persona que podríamos llegar a identificar con atributos chamánicos pero también designa a la alpaca macho, animal sagrado protagonista de relatos míticos acerca de las lluvias interminables. Ambos, animal y hombre, tienen muchos puntos en común: viven en el campo, se alimentan de hierbas y agua, poseen indumentarias de lana y durante las noches contemplan las estrellas (Sullivan, 1999).

Existe una nómina extensísima de animales sagrados que

están presentes en las cosmovisiones originarias y por supuesto en el mundo andino. Para el indígena, los animales son seres tan importantes como los humanos, a los que es necesario respetar, cuidar y tratar como iguales. En un tiempo remoto ellos hablaban y muchos de los animales actuales o son ancestros antiquísimos o son las almas de los muertos recientes. Pero los animales son algo más que la representaci6n de un espíritu. Son un ejemplo. El registro de sus comportamientos al cazar, comer, jugar o dormir constituye una sabiduría natural que los aborígenes incorporan a su propia vida.

El animal encierra además una doble significaci6n: por una parte es lo no humano, lo totalmente otro, incluso en ciertos casos lo terrible o bien lo sublime; y por la otra, lo completamente cercano y conocido: “*En la estrecha relaci6n entre animal y hombre, el animal puede ser hombre y el hombre animal*” (Van der Leeuw, 1964: 67).

Muchas veces, como ya vimos, los chamanes van al cielo en compaía de sus animales guías y en ese plano celeste las constelaciones representan animales o tienen que ver con su mundo. Una vez más las estrellas y el cielo nos remiten a la idea de que los sucesos de la tierra son reflejo de lo que acontece en el cielo.

Los rituales mortuorios se corresponden con un ordenamiento cósmico, una suerte de “cosmificaci6n” donde la orientaci6n ritual tiene una “importancia cosmogónica” (Reichel-Dolmatoff, 1980).

Pierre Duviols (1976) denomina “litomorfosis” del ancestro al proceso por el cual las personas de prestigio al morir sufren el desdoblamiento de su alma, por lo que es menester realizar algunos rituales para garantizar la uni6n de los diferentes mundos. Así, el cuerpo es momificado (*mallqui*), y el pueblo lo venerará y le rendirá ofrendas ya que su misi6n será ayudar a germinar la tierra y hacer de intermediario entre el mundo de los hombres y la “tierra de abajo” (*Uku Pacha*). Asimismo se erigirá un objeto sagrado, un ídolo de piedra o *huanca*, con forma de monolito o menhir,⁵ que se plantará verticalmente en los campos de cultivo, para que de esta manera la imagen del antepasado perdure, fecundando la tierra, favoreciendo la agricultura e intermediando esta vez entre el mundo de los hombres y el “mundo de arriba” (*Hanan Pacha*). Las dos almas del muerto regresarán periódicamente, una a la *huanca* y la otra al *mallqui*, por eso es tan importante conservar la momia intacta, para que su alma pueda volver a habitarla en algún momento.

Es lo que sucedía en festividades ancestrales –que luego de la conquista española se asociaron al día de los muertos– cuando los *mallquis* eran llevados en andas desde el cemen-

terio (*ayawuak'a*) hasta la casa. El término *ayaq marq'an* significa precisamente “llevar en andas”. Entonces el alma y el espíritu regresaban, compartiendo con los vivos la comida y los relatos acerca de su historia; recién entonces el cuerpo era devuelto al cementerio⁶ (Carmelo Sardinas Ullpu, *Tayta Ullpu*, com. pers., 2005).

Estas prácticas eran comunes a todo el mundo andino. Las crónicas dan cuenta de que durante los primeros enfrentamientos con los *muiscas* de los valles bogotanos, los jefes y sus guerreros en plena batalla portaban en alto a sus ancestros momificados, los que, vestidos con sus mejores atavíos ceremoniales, los protegían y fortalecían al mismo tiempo que neutralizaban el poder de los enemigos.

En relaci6n con las costumbres funerarias andinas resulta interesante destacar la vinculaci6n entre la posici6n sentada o flexionada y las situaciones de pasaje. Ésta parece ser la forma en que se representan las personas en estado de trance como las que aparecen en la escena de danza de la cueva de La Candelaria. Según recientes interpretaciones (Pérez Gollán, 2000b), también los famosos “suplicantes” –esculturas líticas de gran abstracci6n que representan figuras humanas sentadas con los brazos en alto– podrían haber sido dobles líticos móviles de los ancestros.

El sentido comunitario de la vida

Arribamos así a otro gran tema de la cosmovisi6n originaria que hemos llamado el *sentido comunitario de la vida* (Martínez Sarasola, 1998), expresi6n en lo social de la sacralidad y base sobre la cual esa cosmovisi6n se desarrolla y revitaliza en forma constante. Así como darle sentido al mundo es equilibrar las energías cósmicas con las de la tierra, el hombre adquiere su plenitud en tanto pueda articularse con la comunidad.

Los principios de intercambio y reciprocidad en el mundo andino son sustanciales al espíritu comunitario, como lo era la “economía de amparo” del Tawantinsuyu por la cual los cultivos y rebaños familiares y comunitarios, más allá de los tributos que se exigían, estaban al servicio de todos, evitando así que nadie quedara desprotegido (Rostowrowski, 1976; Kusch, 1975). Era el espíritu del *ayllu* (comunidad) andino que respondía a un orden social y cósmico a través de una forma de vida, una cultura que tenía por eje a lo colectivo, al “todos”.

Es el sentido del *yanapay* como desprendimiento de *yanantin* (Platt, 1986), cuyo significado es cooperaci6n recíproca, acci6n de ayudar o “trabajar con otro y a sus órdenes” (Lira, 1982); o el de la *minga* o *minka*, por el cual un grupo familiar

invita a sus vecinos y amigos a que lo ayuden en algún trabajo en particular (generalmente relacionado con los cultivos, los animales o la reparaci6n de una parte de la vivienda), favores que son reconocidos con comida, celebraci6n y la obligaci6n de ayudar cuando sus vecinos a su vez lo soliciten.

Una infinidad de objetos con sus decoraciones son la manifestaci6n de esta intensa vida en comunidad: pucos, vasos, morteros, utensilios varios, representaciones de pinturas y tatuajes corporales, peinados, adornos, todos embellecidos por las manos de aquellos que no dejaron de poner en estas piezas su impronta y su preocupaci6n por reflejar en ellas los principios sutiles y sagrados de la concepci6n del mundo de sus pueblos.

EL ARTE PRECOLOMBINO

En esta última parte de nuestro trabajo trataremos de mostrar cómo se expresan plásticamente los principios básicos de la cosmovisi6n andina que ya hemos presentado, tomando como ejemplos algunas de las piezas de esta exhibici6n y abordando, a través de ellas, algunos temas fundamentales contenidos en aquellos principios:

- La *cosmología*. El sentido de *cosmos* o totalidad ordenada según una estructura formada por tres planos interrelacionados, cada uno de los cuales tiene su representante simbólico en el arte.
- La *intermediaci6n* como papel cósmico y sentido existencial del ser humano.
- La *dualidad* a través de múltiples expresiones metafóricas, como expresi6n gráfica de la concepci6n energética que anima y sostiene la marcha del mundo y atributo esencial de la divinidad.
- La *metamorfosis* como expresi6n de una de las propiedades chamánicas más características que se basa, a su vez, en el espíritu de consustanciaci6n o comuni6n entre lo animal y lo humano.
- El *poder*, como fuerza que surge de la articulaci6n entre lo sobrenatural y lo terrenal y se expresa en los objetos especiales que utilizaban ciertos personajes de prestigio, tanto en su refinada elaboraci6n y funcionalidad como en el simbolismo de su iconografía.

Resulta importante reconocer que, desde la perspectiva simbólica, las imágenes no sólo cumplen con la funci6n pasiva de representar hechos o aspectos del mundo –real o

sobrenatural– e informarnos al respecto. Los símbolos cumplen el doble rol de *representar* y al mismo tiempo *ser* aquello mismo que representan (F. González, 1998). En tanto cada pieza sintetiza en pequeña escala los principios básicos de la cosmovisión, es mucho más que un simple testimonio y se convierte en un recurso simbólico, un verdadero instrumento para intervenir activamente en la realidad, y de esta manera participa del proceso de generación social de sentido y significado que está en constante recreación.

Por cierto, al abrir la dimensión simbólica del arte precolombino, podemos ver que las sociedades indígenas lo utilizaron para diversos fines. Además de la clásica función representativa –describir personajes, objetos, animales, divinidades e incluso situaciones–, podemos reconocer otros propósitos activos o evocativos, como la ostentación de identidad cultural, la invocación de espíritus y fuerzas sobrenaturales, la legitimación del poder terrenal, la participación en rituales y ceremonias, la cartografía de otros estados de conciencia y la búsqueda de visiones, entre otras.

Imágenes de la totalidad: tripartición del cosmos y animales sagrados

Nos interesa destacar una función particular, directamente ligada al sentido de sacralidad, a la búsqueda por el aquietamiento del caos y el sostenimiento del equilibrio que, como vimos, son propósitos fundamentales de la existencia indígena. Ciertas imágenes tienen la cualidad de reproducir, a través de diversos recursos simbólicos, la estructura del cosmos y los principios básicos que sostienen su funcionamiento. De esta manera, pueden haber oficiado como verdaderos iconos cosmológicos, y su sola presencia en determinados contextos ceremoniales o en manos de personajes destacados habría sido una forma de reinstauración del orden cósmico a través de su recreación en el plano humano.

Estas imágenes tienen un poder especial: el poder de lo sagrado. Y ése es justamente el poder que se transmite y que respalda a los hombres y las mujeres con autoridad. Analizaremos, como ejemplo más cercano, el caso de las placas metálicas del Noroeste, especialmente las que se atribuyen por su elaborada decoración a la cultura Aguada del período Medio o de Integración, de las cuales varios ejemplares pueden apreciarse en esta exhibición (ver pp. 124–125).

Las placas complejas constituyen algo único en el arte precolombino. Todo en ellas nos habla de que se trataban de objetos de alto valor. No sólo por el grado de perfeccionamiento técnico que requirió su fabricación –ya que son uno de los

pocos casos en que se empleó una delicada técnica de modelado y vaciado como es la fundición a la cera perdida (A.R. González, 1992; L. González, 2004)– sino por la riqueza de su iconografía, que es lo que las distingue fundamentalmente.

Pareciera que en ellas se quiso volcar concentradamente lo más medular del simbolismo andino, algo así como el corazón de un mismo lenguaje iconográfico que encontramos reiteradamente en tantas otras piezas y soportes de distintas épocas, estilos y procedencias (González *et al.*, s/f). Un lenguaje simbólico común también al arte precolombino de América que gira en torno de cuatro temas principales: el jaguar, las aves, las serpientes y la figura humana como elemento central que conecta y organiza los tres temas animales.

El estudio arqueológico de estas placas metálicas fue realizado por Alberto Rex González en una obra vastísima (1992) que incluye el conjunto de piezas correspondientes también a otros períodos, de modo que no entraremos aquí en el tema más que para resaltar algunos aspectos interpretativos.

En el arte precolombino, además de la figuración y la abstracción, se han utilizado diversos recursos representativos. Uno de ellos, especialmente basado en el pensamiento analógico propio del simbolismo, es la connotación. Algo sugiere indirectamente lo que se quiere significar. Se aplica sobre todo en las representaciones zoomorfas. Puede ser la imagen completa de un animal que actúa como *metáfora* de otra cosa, o sólo una parte –como el clásico ejemplo de las manchas del jaguar–, que actúa como *metonimia* de la imagen completa. La condensación metonímica, que consiste en tomar la parte por el todo, es también un rasgo holístico del pensamiento analógico, pues implica la capacidad de ver el todo contenido en los atributos de cada una de las partes.

Ambos procedimientos se aplican en el caso de la iconografía de las placas grabadas para lograr no sólo la reproducción de la divinidad solar, interpretada como el Panchao incaico (Pérez Gollán, 1986; González, 1992) sino, de manera más abstracta, la representación simbólica de la cosmología estratificada tripartita, del rol humano de intermediación, de la dualidad y la dinámica de complementación de los opuestos, a través del significado metafórico de los animales y la articulación de varios ejes de simetría que generan diversas particiones y desdoblamientos (Bovisio, 1995; Llamazares, 2003c).

Con independencia de la forma de su contorno –que puede ser circular o cuadrangular–, el esquema compositivo básico se repite, con ligeras variantes, a lo largo de la mayor parte de las casi treinta placas conocidas con este tipo de decoración. Consiste en una figura humana de frente que

ocupa el eje vertical central de la pieza. Su vestido es complejo: la túnica o *unku* suele estar cubierta por figuras geométricas dispuestas en diagonal, pectorales, collares y prominentes diademas o adornos cefálicos. A sus lados, apoyados simétricamente sobre sus hombros, se disponen dos felinos, y a sus pies dos lagartos o serpientes terminan de rodear la figura al confluír sus cabezas hacia el centro. En algunos casos, en lugar de felinos son aves las que flanquean al personaje. En otros, éste ha fundido en su cuerpo los atributos de esos animales al presentar las inconfundibles manchas del jaguar o las escamas de los saurios. Algunos llevan en sus manos los elementos del sacrificio: hachas, mazas y cabezas colgando.

Los tres animales que encontramos representados en las placas son considerados sagrados dentro de la cosmovisión andina y están identificados con los espíritus de las diferentes partes del mundo.

El ave, particularmente el cóndor o *kuntur* en los Andes del sur, es el mensajero del *Hanan Pacha*, el mundo de arriba. Casi universalmente, las aves son símbolos celestes y solares por su cualidad de elevarse hacia las alturas, más allá de las nubes, donde siempre brilla el sol, y por su capacidad para mirar las cosas desde lo alto, con la perspectiva divina. Según la mitología el cóndor puede considerarse la representación de Viracocha, el principio creador del orden en el tiempo primordial de oscuridad, también manifestado en los dioses Tunupa o Tarapacá (Lafone Quevedo, 1950).

Por contraposición, las serpientes junto con los demás seres anfibios que reptan, caminan o se arrastran por la tierra, son representantes del *Uku Pacha*, o mundo de abajo.

Tienen un amplio simbolismo en la mitología andina asociado con la lluvia, el rayo y otros fenómenos celestes ligados a la fertilidad. Por su proximidad con los ambientes umbríos y los cursos de agua se relacionan clásicamente con el inframundo, aunque por su dualidad también participan de los planos terrestres, conectando ambos niveles cosmológicos. En la mitología, las serpientes duales con la forma de la anfibia –serpiente de dos cabezas– o yendo en pareja son las que pueden recorrer los tres mundos. Transformándose en rayos o arco iris al pasar al mundo superior, reinician así el ciclo de fecundación de la tierra a través de la lluvia (Valcárcel, 1967). Un fantástico ejemplo de cómo los contrarios se unen a través del desdoblamiento.

Por su parte, el felino aparece como representante del *Kay Pacha*, el mundo del medio, por su básica cualidad de potencia ctónica ligada a las fuerzas vitales de la tierra. Su simbolismo, en rigor, es uno de los más amplios y complejos pues también, al igual que las serpientes, puede conectar los tres planos cosmológicos, y en el mundo incaico está particularmente identificado con la deidad solar Panchao (Pérez Gollán, 1986; González, 1992, 1998). Su carácter nocturno, que lo hace ver y moverse de noche con facilidad, lo asocia con la oscuridad, la muerte y el inframundo, y lo convierte en el símbolo por excelencia del viaje al “más allá” (Schwarz, 1988). Tal vez éste sea el sentido que más lo vincula al chamanismo.

En Sudamérica, el jaguar es el principal animal iniciatorio, el guía, el *alter ego*, el psicopompo y demiurgo, el vehículo y destino de la transformación, el sinónimo mismo del chamán.⁷ Al mismo tiempo, posee una suprema cualidad

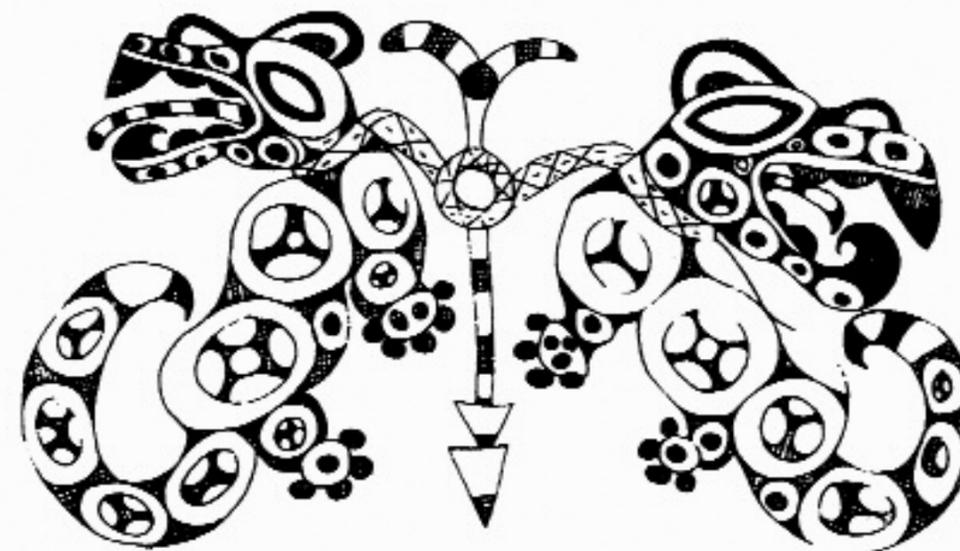


Fig. 2. Los felinos amarrados como símbolo de poder. Dibujo de la decoración de un vaso de la cultura La Aguada del estilo Ambato negro grabado (ver p. 224). (Tomado de A.R. González, 1998: 253)

sobrenatural que es el poder de la reencarnación, el que cumple el ciclo completo de la vida-muerte-resurrección y de esta manera, como el mismo principio vital que está en constante regeneración, realiza una síntesis única de fuerza y poder. Desde este punto de vista puede considerársele la representación de la esencia misma de la vida y las fuerzas de la naturaleza. En la selva es el máximo predador; con sus mandíbulas y sus colmillos –omnipresentes en el arte precolombino– pone término a la larga cadena de transformaciones alimentarias, extrayendo así y almacenando la sustancia vital de todas las otras formas vivientes. Se comprende entonces la trascendencia de la caza o del dominio de un jaguar. Lo que se persigue no es por cierto su carne, sino su poder. Tal vez la representación de jaguares atados o sujetos por el cuello tenga este sentido (ver figs. 2 y 3, pp. 33, 224).

Este profundo simbolismo vital de origen telúrico asocia la felinidad con el poder sobrenatural a través de un tercer término de origen celeste: la luz y el brillo solar. Como veremos más adelante, éstos son atributos relacionados directamente con el principio de la dualidad, lo cual les confiere un carácter esencial de sacralidad. El brillo es un rasgo que el felino ostenta tanto en sus ojos como en su pelaje y que le otorga un carácter particularmente luminoso. La mayor parte de los objetos relacionados con el culto felínico y las prácticas chamánicas poseen también superficies brillosas o reflejantes dadas por el uso de metales como el bronce y el oro, piedras semipreciosas, cristales o conchillas, plumas y pieles lustrosas, o sencillamente el pulimento y bruñido de la madera, la piedra o la cerámica. Seguramente, en esta com-

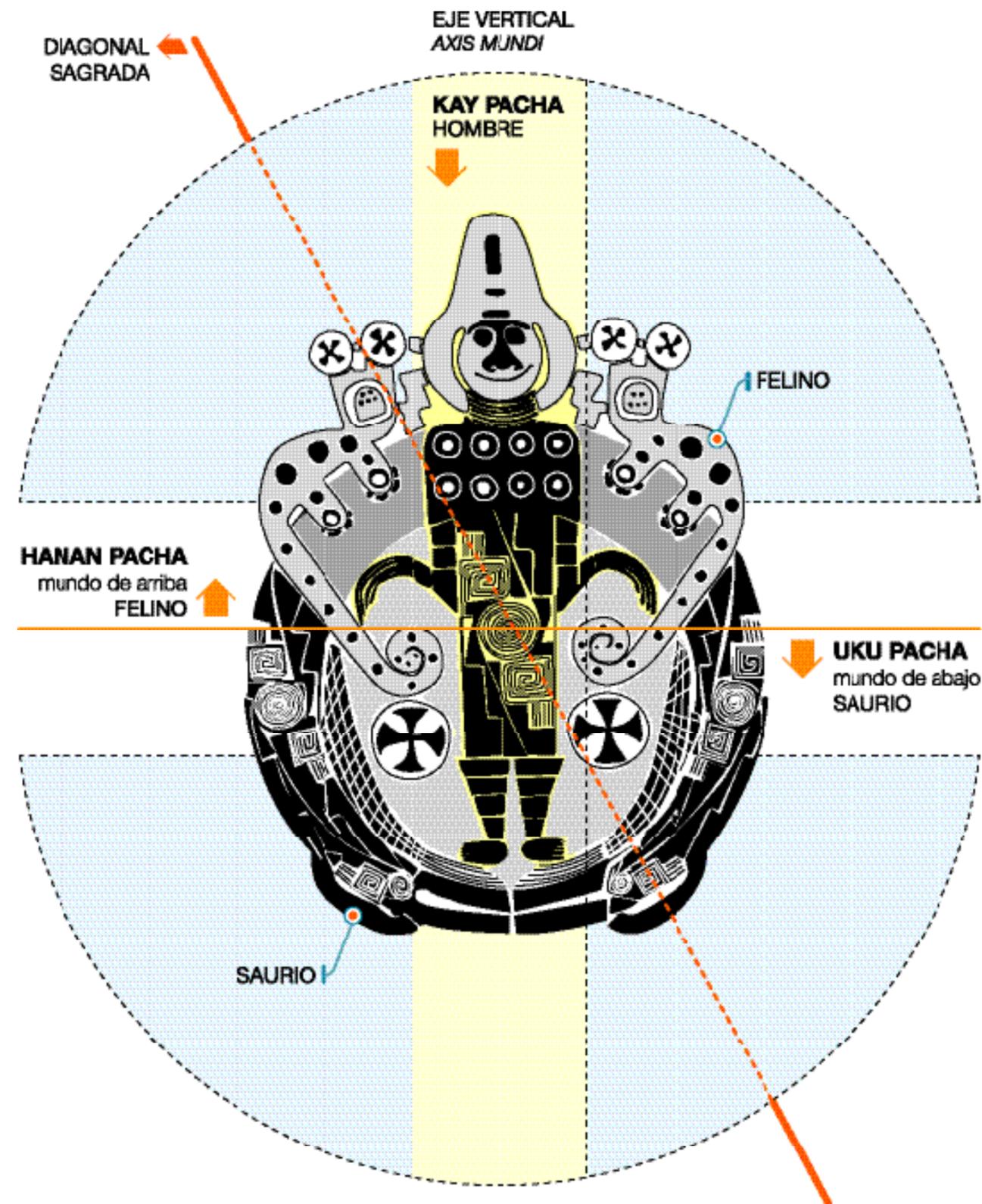
pleja cadena de significados también reside el sentido de identificar a las máximas jerarquías incaicas con la divinidad solar, un fenómeno relativamente reciente en la historia andina que Alberto Rex González designó como “solarización” de Viracocha y la jerarquía estatal a través de su asociación con la idea de “felinidad” (González, 1998).

Si volvemos a las placas encontraremos a cada uno de estos animales ocupando, casi en forma convencional, un lugar preciso dentro del espacio de la representación, lo que sugiere que éste podría también subdividirse según el mismo modelo cosmológico tripartito. Las serpientes y los saurios, actuando como metáforas del *Uku Pacha*, siempre se ubican en la mitad inferior de las placas. Los felinos en su identidad solar lo hacen junto a las aves, en la mitad superior, que podría asimilarse al *Hanan Pacha* (ver fig. 4).

Encontramos así un primer principio de organización del espacio en dos mitades superpuestas, separadas por el eje horizontal de las piezas que coincide metafóricamente con la manera en que míticamente Viracocha dio origen al mundo, que como vimos fue a través de una primera partición hori-

Fig. 3 (abajo). Otra expresión del felino atado por un gran lazo sobre una escena de hombres danzando. Pintura rupestre de la cueva La Candelaria, Ancasti, provincia de Catamarca. (Dibujo de A.M. Llamazares)

Fig. 4 (p. 79). Las placas de bronce de la cultura Aguada pueden considerarse como pequeños iconos que reproducen la concepción tripartita del cosmos. Esquema interpretativo sobre modelo de placa circular (ver p. 125).



zontal que generó dos grandes semiesferas y una zona intermedia. Esta forma inicial de bipartición entre Cielo y Tierra es a su vez la manifestación primordial de la dualidad y se expresa no sólo en el arte sino también en la organización social, en la concepción del paisaje, en la distribución de los cultivos y tantas otras formas en que el arriba y el abajo, lo alto y lo bajo, juegan como opuestos complementarios.

Imágenes de la intermediación: verticalidad de lo humano y la diagonal sagrada

Según la cosmogonía y la teogonía andinas, sucesivas particiones y subdivisiones fueron generando los distintos planos y lugares del cosmos, y ubicando en cada uno de ellos sus principales atributos, los astros, los dioses, los elementos

de la naturaleza, los animales, los hombres y las mujeres.

Un ejemplo extraordinario es el dibujo de Joan Santacruz Pachacuti recogido por el padre Ávila cerca de 1600, que representa el cosmos según la visión indígena (fig. 5). En la parte superior un óvalo representaría a Viracocha y, por sobre él, una formación de estrellas dispuestas en cuatro simboliza la constelación de Orión, muy conocida en tiempos prehispánicos. La del centro del croquis corresponde a la *Chakana* o Constelación del Sur, de donde parte la división de los cuatro lados del mundo (Tawantinsuyu); se destaca el *suyu* de arriba-derecha, la Sierra, estación seca, universo masculino protegido por el Sol, el Lucero y la Constelación de las Pléyades; y el *suyu* de arriba-izquierda, la selva y la costa, estación cálida, universo femenino protegido por la Luna y la estrella del atardecer. Estamos en presencia de la dualidad

esencial, lo masculino y lo femenino, lo seco y lo húmedo, el día y la noche. El dibujo también representa el mundo de arriba y el mundo de abajo, presidido por la pareja humana primordial. Los diseños de la parte inferior como el árbol y los ojos tal vez respondan al desdoblamiento de Viracocha sobre el mundo, cuando lo creó y lo hizo poblar.

Como principio andrógino Viracocha sufre un segundo desdoblamiento de sus aspectos sexuales dando origen a los primeros dioses, sus hijos Inti, el dios solar y potencia fecundadora masculina, y Mama Kilya o Quilla, la diosa lunar que concentra la receptividad femenina, y también, a los primeros humanos, el Inca y su esposa, la Coya. Ésta es una nueva bipartición que divide ahora el mundo longitudinalmente según un eje vertical, en otras dos grandes mitades, izquierda (*Allauca*) y derecha (*Ihoc*), connotadas respectivamente como lo femenino y lo masculino (ver fig. 1, derecha).

Al entrecruzar ambos ejes, vertical y horizontal, se genera el esquema cuatripartito básico en el que se rige, como hemos visto, tanto la organización del espacio como la del tiempo. Los cuatro cuadrantes se distribuyen no sólo por su posición respecto de los ejes de partición (arriba-abajo, derecha-izquierda) sino por su posición en relación con el centro. Este quinto lugar adquiere una gran relevancia como organizador del espacio y fundamentalmente como mediador entre los distintos planos del mundo constituido. A su vez, como hemos visto, es la metáfora más acabada de la totalidad, el punto donde están contenidos todos los otros puntos; el lugar también por donde se cruzan los niveles y se pueden realizar los pasajes y la interconexión (ver p. 102, arriba).

Ese lugar tan especial, el lugar del centro, pero también el de las zonas de contacto y tránsito, ha sido destinado para el hombre. Su naturaleza dual, tanto animal como divina, lo convierte en el mensajero y mediador por excelencia. Una función cósmica suprema recae sobre él: sostener el equilibrio a través de mantener la comunicación fluida entre los diversos planos. Su desafío consistirá en erguirse y adoptar la verticalidad. Pero su destino no está ni en la tierra ni en el cielo sino en medio de ambos. Lo esencialmente humano es la intermediación, la reunión de los contrarios.

En el arte precolombino, el lugar de lo humano será el del centro pero fundamentalmente el de los ejes que se articulan desde ese centro, en especial el que coincide con la verticalidad. Recordemos que en la concepción estratificada del cosmos el cuarto plano –o quinto, según las versiones– está representado por el eje vertical, el *axis mundi* o eje del mundo, pues ésa es justamente la orientación que permite conectar los tres niveles: superior, medio e inferior. En el esquema

compositivo de las placas que estamos analizando, vemos que el lugar ocupado exclusivamente por la figura humana es el eje vertical –aquel que divide la representación en dos lados especularmente simétricos (ver fig. 4)–. Algunos ejemplares presentan un desdoblamiento de los personajes humanos (ver pp. 124 arriba y 126-127) y el eje de simetría axial pasa por entre medio de ellas; sin embargo, sigue siendo preeminente la disposición vertical de las figuras.

La dualidad, germen de las polaridades, ha dado lugar a las primeras biparticiones, las que a su vez por su intersección y desdoblamiento han llevado a la cuatripartición. Entre medio, sin embargo, la necesidad de articular e intermediar entre los opuestos genera naturalmente por tripartición una instancia mediadora, a veces sólo señalada por una zona de conexión, una mera franja de pasaje entre lugares, y en otros casos por un tercer término, un nuevo espacio con estatuto propio.

En el esquema cuatripartito (ver fig. 1, derecha abajo) cada uno de los cuadrantes combina los atributos del entrecruzamiento entre ambas mitades. A la mitad superior también se le asignan los atributos de lo masculino y a la mitad inferior, los de lo femenino, por lo cual se constituyen dos lugares mixtos (masculino-femenino) y dos lugares homogéneos (masculino-masculino y femenino-femenino). Estos dos últimos se distribuyen formando un nuevo eje de enfrentamiento diagonal: arriba y a la derecha del centro (masculino-masculino) o lugar *hanan*; y abajo y a la izquierda del centro (femenino-femenino), considerada la posición *hurin*.⁸ Sobre el otro eje diagonal se produce la complementación de los opuestos: aparecen componentes masculinos en lo femenino –como la presencia de Pachata, una deidad masculina en un lugar femenino como el *Uku Pacha*– y, por oposición, también componentes femeninos en lo masculino, como la presencia de *Quilla*, la Luna, en el *Hanan Pacha*, un lugar masculino (Bovisio, 1993).

La diagonal tiene a su vez un simbolismo particular en el mundo andino, pues se considera una orientación sagrada que guardan muchos de los principales templos, construcciones y ciudades. En lengua quechua el término diagonal (*Ch'ekkallurwa*) proviene de *Ch'ekka*, que significa verdad, certeza y también justicia (Lira, 1982: 63). Es probable que esta orientación no sólo encierre, como sostienen algunos autores, un preciso conocimiento geodésico relacionado con el ángulo de inclinación que debe conservar el eje terrestre para que se mantenga el equilibrio de la vida sobre el planeta (Sholten, 1980; Lajo, 2005). La diagonal marca un verdadero punto de encuentro entre filosofía y geometría pues es la línea que, como vimos, permite vincular los opuestos complementarios

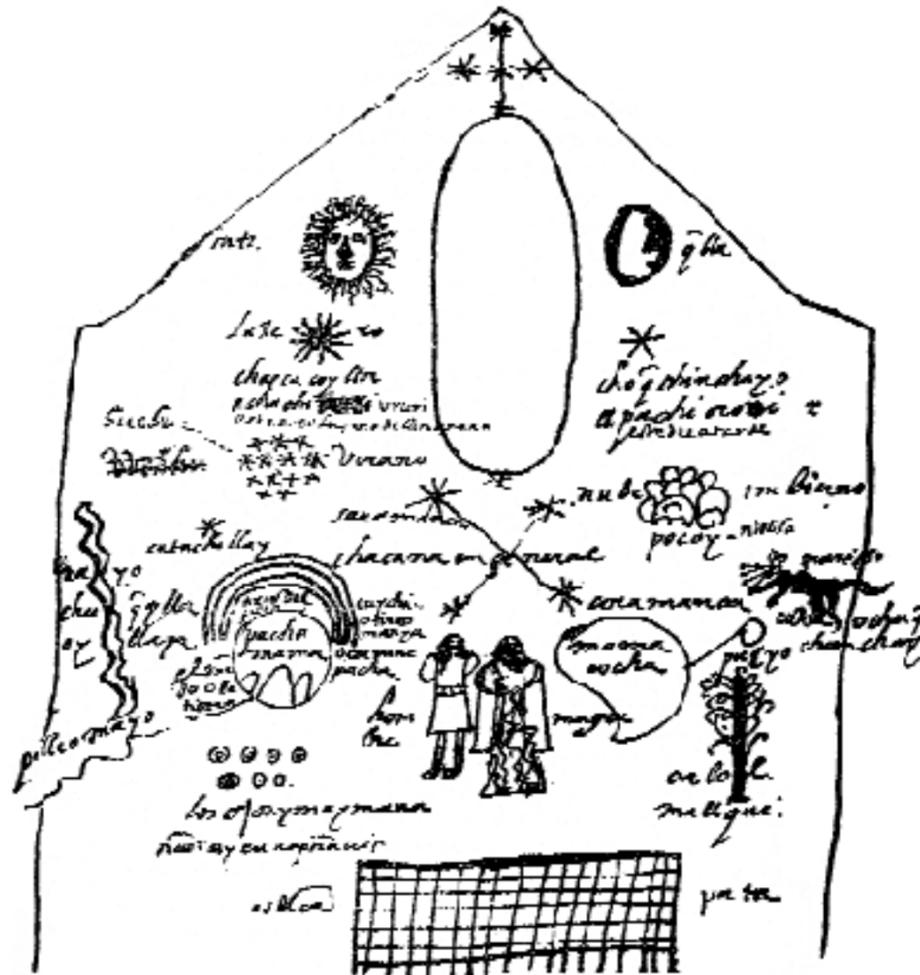


Fig. 5. Reproducción del dibujo original del altar del templo Coricancha del Cuzco. Interpretación de la cosmología andina según la visión del yamqui Joan de Santacruz Pachacuti (siglo XVII). (Tomado de De Santillán et al., 1950: 226).

generando al mismo tiempo una dinámica natural.

El arte geométrico también parece dar cuenta de que la diagonal es la “línea de la verdad” o “el camino de los justos” (*Qhapaq Ñam* o “Ruta de Viracocha”) pues aparece en gran parte de los diseños de este tipo. Una de las más comunes es la línea y las formas escalonadas –como el caso de los triángulos escalonados enfrentados (ver pp. 104, 106)–. Otra manifestación más abstracta es la que genera la diagonal cuando actúa como eje de simetría. Podemos observarla sobre todo en la disposición de los motivos geométricos –espirales, peinecillos y escalonados– que adornan el cuerpo del personaje antropomorfo y los saurios de las placas de bronce (ver pp. 124–125).

Pero tal vez su expresión más acabada surge al reconocer que la diagonal es una de las líneas compositivas básicas a partir de la cual se construye la cruz cuadrada escalonada, la *Tawa* o *Chakana*, símbolo por antonomasia de la cosmovisión andina. Se trata de una imagen aparentemente simple, pero de compleja composición y significado. A través de su abstracción geométrica reúne los principios básicos de la dualidad, la cuaternidad y la vincularidad. Su análisis compositivo permite descubrir que la diagonal es la línea que vincula y permite lograr la proporcionalidad entre dos figuras aparentemente opuestas: el círculo y el cuadrado. Ambos se inscriben recíprocamente para generar finalmente la cruz cuadrada, cuyos escalones coinciden con los puntos que señalan ambas diagonales al entrecruzarse (ver fig. 6). Cada uno de los escalones representa los doce meses del año y las fechas especiales del calendario agrícola, como los solsticios y los equinoccios. Su geometría sintetiza la capacidad de lograr la proporcionalidad y la complementación: más que un simple

artilugio matemático, una cualidad existencial, un proceso dinámico, un principio rector en la vida y la cosmovisión andinas (Zuidema, 1989).

La sabiduría andina había descubierto que la relación existente entre el brazo menor y el brazo mayor de la *Chakana* es la misma que existía entre los lados de un cuadrado y su diagonal. Esta proporción que sirvió de base matemática y espiritual se aplicó también en la construcción de algunas ciudades sagradas como Tiwanaku (Sardinas Ullpu, 2005).

De esta manera, la geometría en los Andes es, claramente, mucho más que un recurso decorativo. Formas, líneas, orientaciones y alineamientos son también los instrumentos del equilibrio, los dispositivos para estar en relación, para vincularse, para *proporcionalizarse* con el mundo.

Imágenes de la dualidad: desdoblamiento, brillos y simetrías

Esta visión vincular o relacional de la existencia se asienta en uno de los temas centrales de la cosmovisión andina: la dualidad, el dualismo o ley de la paridad. Según esta concepción, nada nace como un ser único ni está aislado en el mundo. Todo lo que existe, sea un objeto real o conceptual, tiene imprescindiblemente su par, su opuesto complementario, su compañero.

La dualidad puede considerarse así como un principio filosófico, una categoría metafísica que define una ontología radicalmente diferente de la occidental: el origen del ser no es la unicidad sino la paridad, lo dual, lo que es y no es al mismo tiempo, fundamentalmente lo que va siendo entre ambos términos. La existencia se define no como un estado sino como un proceso en el incesante interjuego de las pola-

ridades, en el arte de vincular y acompañar la complementariedad de los opuestos. De esta manera, la concepción andina sobre la dualidad se relaciona profundamente con la visión energética e interconectada de la vida y el cosmos.

También la cualidad dual es lo que permite una cosmogonía caracterizada, como hemos visto, por la idea de que todo se forma a partir de desdoblamiento y particiones sucesivas. Cada creación es un nuevo despliegue de la dualidad originaria. Así, se va generando la multiplicidad de las formas y los seres existentes que, sin embargo, conservan los atributos estructurales básicos de la oposición dual.

El mundo entero, tanto el natural como el social, se concibe y organiza siguiendo las pautas de la división en mitades, cuartos y sus sucesivas subdivisiones. Y, así, el despliegue de la dualidad adquiere múltiples manifestaciones, desde las concepciones filosóficas, la mitología y la religiosidad (Krickeberg, 1971; Duviols, 1977a, 1977b; Bouysse-Casagne, 1988; Harris y Bouysse-Casagne, 1988; Urbano, 1981, 1993), la aplicación del conocimiento astronómico (Sullivan 1999), las formas de organización social y política (Arnold, 1983), la vida ceremonial, la cotidianidad, el uso del paisaje, la arquitectura (Hyslop, 1987; Milla Villena, 2003; Morris, 1987) y, por supuesto, encuentra una expresión particularmente notable en el arte y la iconografía, a través de diversos recursos representativos, simbólicos, cromáticos y compositivos (Arnold,

1983; Benson, 1972; Berenguer, 1998; Cereceda, 1986, 1988; Concklin, 1987; Gisbert, 1980; González, 1974, 1983, 1992; Pérez Gollán, 1986, 1994; Quiroga, 1977; Rowe, 1962).

El arte precolombino del Noroeste argentino brinda un material privilegiado para mostrar la conversión de este principio metafísico en el lenguaje plástico, ya que la concepción dual está prácticamente omnipresente tanto en la resolución de las formas y la elección de los temas como en la estructuración de las imágenes.

Las imágenes duales o dobles son las más abundantes. Generalmente representan dos aspectos diferentes de lo mismo, como lo masculino y lo femenino, lo joven y lo viejo, el día y la noche, lo cuadrangular y lo rectangular. Un ejemplo notable lo encontramos entre las placas circulares de bronce que se exhiben en esta muestra (ver p. 124, arriba). Esta pieza es uno de los pocos casos de placas en que el personaje humano aparece desdoblado en sus aspectos femenino y masculino. Aunque los cuerpos son idénticos y están prácticamente unidos por la parte superior, presentando un solo brazo cada uno, la expresividad de los rostros nos permite distinguir que se trata de un hombre y una mujer dispuestos en paridad vertical. Reforzando la misma idea de lo dual, los diseños de sus vestimentas son completamente simétricos.

Otra forma muy común de imágenes duales se da por la repetición del mismo tema, sea a través de su duplicación

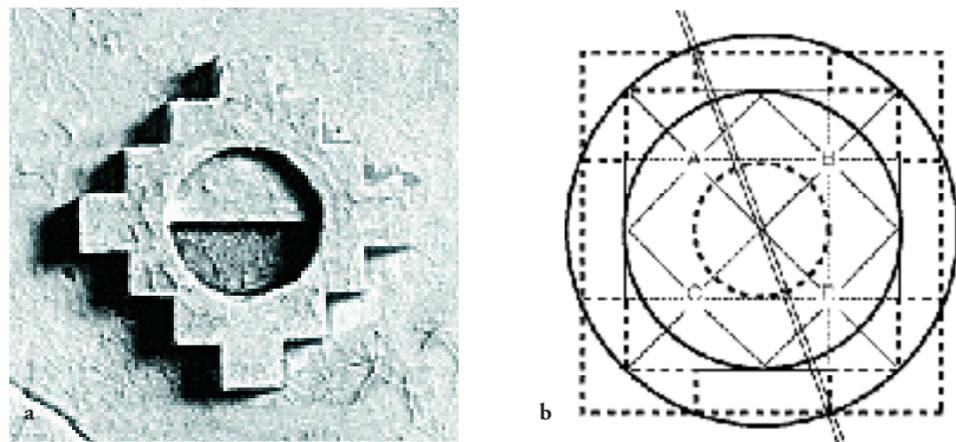


Fig. 6. Símbolo de la Chakana y su esquema compositivo. (Tomado de Lajo, 2005: 99)

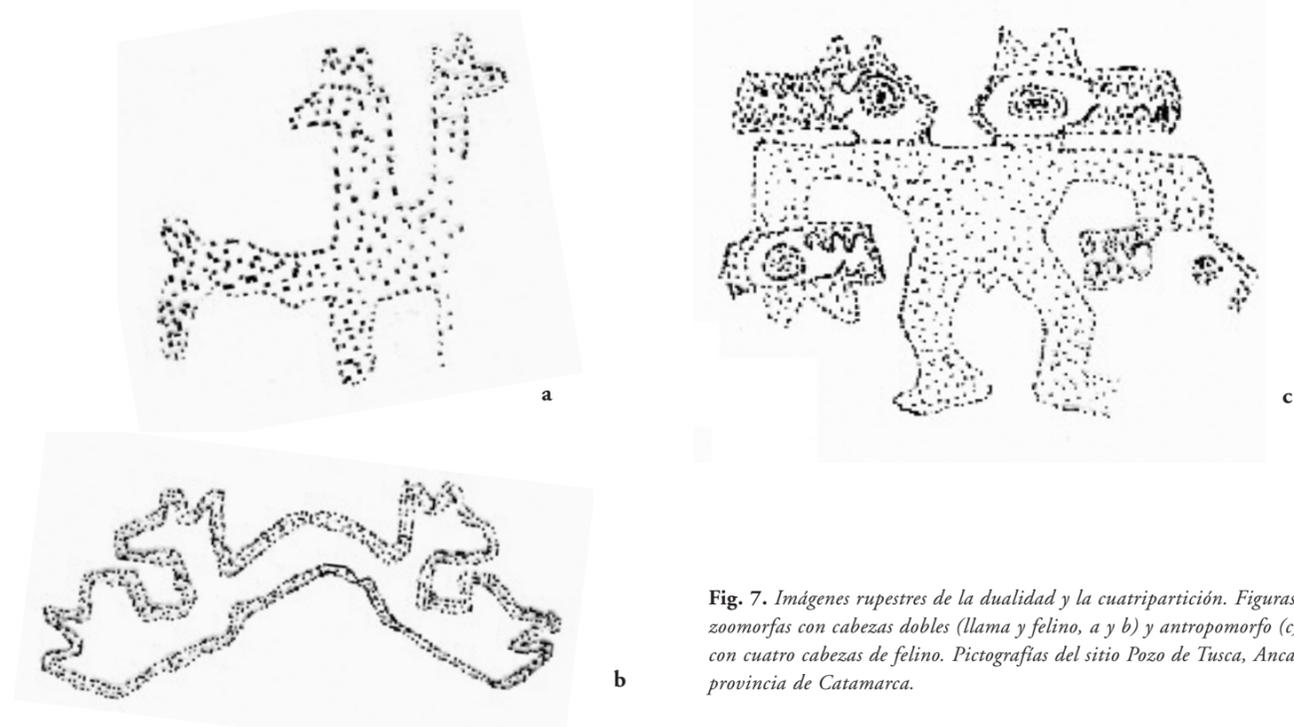


Fig. 7. Imágenes rupestres de la dualidad y la cuatripartición. Figuras zoomorfas con cabezas dobles (llama y felino, a y b) y antropomorfo (c) con cuatro cabezas de felino. Pictografías del sitio Pozo de Tusca, Ancastí, provincia de Catamarca.

apareada, su enfrentamiento, o por el cambio en la disposición u orientación de las imágenes sobre la pieza.

La duplicación apareada podemos verla en las piezas que reiteran respectivamente la figura humana, ataviada con la típica túnica o *unku*, sobre la superficie circular de una placa tardía (ver p. 117) donde se repite incluso la distribución cromática de la pintura. Una variante son las piezas de cuerpo doble, que también suelen repetir la decoración (ver p. 128).

El segundo caso, las figuras enfrentadas, es muy común y podemos verlo en diversos tipos de piezas, como los hornillos de las pipas a los que se han incorporado dos rostros zoomorfos (ver p. 220). Un efecto similar se logra también a través de la disposición polar de la decoración. Sobre todo en vasijas de contorno regular, la repetición completa de un campo de motivos geométricos en distintas caras genera por enfrentamiento una diferenciación en lados opuestos. Es el caso de las urnas Santa María (ver p. 132) y de gran parte de las piezas globulares de los estilos Aguada (ver p. 110).

El tercer caso mencionado, que incluye el cambio en la orientación de las figuras, constituye una variante del segundo y lo podemos apreciar por ejemplo en el mortero de piedra rodeado por dos felinos que miran en distintas direcciones (ver p. 130) o en la vasija con dos cabezas felínicas (ver p. 131). Una variación muy interesante es la de las figuras, generalmente animales, que presentan dos cabezas rebatidas en sentidos opuestos pero que están unidas por un solo cuerpo. La más común es la llama doble, como la que adorna el regazo de esta figura humana (ver pp. 158-159) semejante a las representadas también en el arte rupestre (ver fig. 7 a y b y p. 45).

Un tipo particular de figuras duales es el de las imágenes anatómicas, cuyo opuesto complementario o una imagen idéntica aparece al girar la posición de la pieza. En un trabajo pionero sobre el tema Alberto Rex González las define así:

“Se trata de imágenes en las que a pesar de la representación aparente de un solo sujeto o de una figura única ésta posee, en realidad, un contenido doble [...] se trata de dos imágenes en una, según jueguen sus elementos constitutivos de acuerdo con la dirección en que se mire. La segunda imagen sólo se hace visible según el ángulo de observación de la pieza” (González, 1974: 51). Incluimos un ejemplo ilustrado por este autor en otra obra reciente (González, 1998) (ver fig. 8).

Por último, encontramos otra clase especial de imágenes duales que son aquellas en las que se combinan atributos humanos y animales, o de distintas especies animales entre sí, conformando híbridos que no solamente pueden interpretarse como representaciones de la dualidad sino como imágenes ligadas al fenómeno chamánico de la transformación, sobre las que trataremos en el punto siguiente referido a este tema.

El juego de los opuestos también encuentra su manifestación en el tratamiento cromático a través de la oposición entre lo claro y lo oscuro, o en el enfrentamiento de los pares de colores complementarios o de combinaciones contrastantes. Una de las más usadas, especialmente en la decoración geométrica de estilos cerámicos tardíos, es el par rojo y negro que se utiliza en alternancia dentro de complejas figuras lineales o en el enfrentamiento según los ejes de simetría (ver pp. 102 abajo, 103).

Otra forma de lograr un efecto de oposición lo encontramos en un recurso formal de cierta complejidad como es el juego perceptivo entre figura y fondo. En estos casos, la decoración que se aplica sobre la pieza –sea por medio de la pintura o el grabado– no da lugar a las imágenes sino que constituye el fondo. Por oposición, la figura queda conformada con el color o la superficie de base de la pieza. Una resolución figurativa de este tratamiento lo encontramos en ciertos estilos cerámicos Aguada, como el Ambato negro

pulido, donde además se logra el efecto de oposición por el contraste entre el tono oscuro de la pasta y el blanco que rellena las incisiones (ver p. 224). Pero en otros estilos cerámicos también se obtiene a través de la decoración geométrica (ver pp. 106, 139 abajo).

El arte precolombino ha apelado a otro recurso representativo de mayor abstracción para representar la dualidad como es la simetría, a través de sus diversas variantes. La más común es la simetría axial especular, es decir, aquella donde la imagen se configura por el enfrentamiento de mitades idénticas a ambos lados de un eje central vertical, por un enfrentamiento transversal sobre la horizontal, o por giro y abatimiento sobre la diagonal, como ya explicamos a través del ejemplo paradigmático del esquema compositivo de las placas de bronce del período Medio. También se repiten estos procedimientos compositivos en muchos otros casos, incluso en pequeñas piezas como los torteros de hilar (ver p. 129 abajo). A veces se trata simplemente de imágenes similares enfrentadas simétricamente, como en las placas circulares del período Tardío, en las que también se advierte la intención de representar la cuaternidad (ver pp. 118 abajo, 123). El sentido de totalidad que confiere a ciertas piezas el contorno circular puede verse reforzado por la distribución de los elementos decorativos siguiendo una forma de simetría radial (ver pp. 116, 118 arriba).

El sentido de la simetría como metáfora de la dualidad nos acerca a su vez a otro campo de fenómenos con un significado muy relacionado: el de la luz, los reflejos lumínicos, el brillo y la iridiscencia. Todos ellos tienen en común la cualidad del desdoblamiento, algo que a nivel físico es propio de la luz y a nivel metafísico es propio de los dioses.

Como hemos visto, es condición sagrada por excelencia la posibilidad de desdoblarse, distinguiéndose del resto de lo creado por retener la capacidad para reunificarse. Todo lo creado es desdoblado a partir de dualidades, pero lo divino no sólo se desdobla para manifestarse sino que tiene la capacidad de replegarse para recuperar su unidad original. Algo que sólo se transfiere en la tierra a ciertos individuos poderosos, como los sacerdotes y chamanes, capaces de desdoblarse, desplazarse a otras dimensiones y reunificar su conciencia para regresar a su realidad de partida. Esto explicaría también el rol fundamental que cumplen las plantas sagradas de propiedades psicoactivas y demás rituales extáticos. El trance –piedra angular de toda práctica chamánica– es el recurso inmediato para lograrlo y, en esencia, se trata de una forma de desdoblamiento y reunificación de la conciencia.

Tal vez el profundo simbolismo que une la luz, la dualidad y lo sagrado sea un camino que nos permita comprender a su vez la estrecha vinculación entre lo divino, el brillo y el poder (Llamazares, 2006a).

Imágenes de la comunión: híbridos y metamorfosis

En el arte precolombino encontramos una forma muy característica de representar ese estado de conciencia que hemos llamado de comunión o consustanciación entre lo natural y lo humano. Se trata de imágenes híbridas que reúnen atributos humanos, animales e, incluso, vegetales, en múltiples y diversas formas y combinaciones.

En nuestro estudio sobre arte y chamanismo (Llamazares, 2004) hemos sugerido que este tipo de imágenes podría corresponder a la representación simbólica del proceso de transformación chamánica en sus diversas fases. En algunos casos se reconoce claramente la fisonomía antropomorfa con algunos elementos zoomorfos –como los conocidos personajes Aguada con máscara felínica–, lo cual puede corresponder al comienzo de la metamorfosis o a la descripción más realista del chamán actuando con la indumentaria ritual que suele incluir el uso de máscaras, pieles o plumas de animales de poder, tocados y otros aditamentos. En otros casos, la representación es totalmente fantástica; ya ha perdido sus rasgos humanos para convertirse en un ser completamente diferente, tal vez el resultado final del mismo proceso. El arte del Noroeste argentino es rico en los dos tipos de representaciones.

Sin duda, la temática principal es la que manifiesta la simbiosis entre las figuras del chamán y el jaguar (Llamazares, 2006b), aunque también se integran otros temas en la metamorfosis como las serpientes y los camélidos y, en menor medida, las aves y los murciélagos. Este fenómeno, propio del trance chamánico, tiene algunas expresiones muy específicas en el arte de la cultura Aguada. La más frecuente es la representación del personaje ataviado con atributos felínicos –máscaras, fauces, garras, manchas en su cuerpo y demás objetos de poder (ver fig. 9 a y b, pp. 22, 26, 27)–. Otras veces, la figura adquiere un carácter francamente híbrido (ver p. 226) o donde el reconocimiento de una forma fundamental –humana o animal– se hace difícil (ver fig. 10, p. 30).

En muchos casos, las imágenes se hacen aun más complejas debido a un recurso representativo muy curioso que es la prolongación de las extremidades con apéndices zoomorfos estilizados. Generalmente es la lengua o la cola del felino que se bifurca en nuevas cabezas o fauces, felínicas u

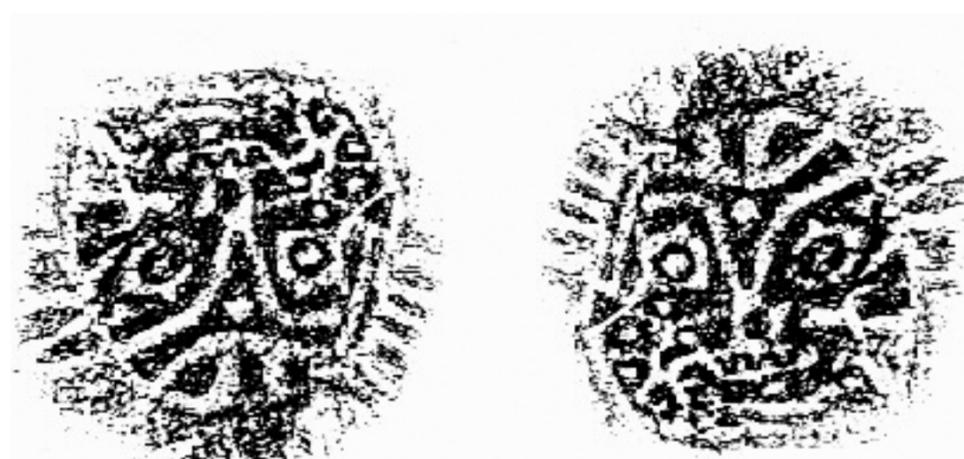


Fig. 8. Figura anatómica que muestra dos rostros, uno humano y otro felínico, según la dirección de la observación. Grabado rupestre del Valle Calchaquí reproducido por Alberto Rex González (1974, fig. 17).

ofídicas. Si bien los elementos que participan son claramente zoomorfos, el mecanismo de generación de las formas corresponde más a un crecimiento propio de lo vegetal. Este fenómeno podría corresponder a lo que John Rowe (1962, 1973) interpretó como “*kennings*” para el arte Chavín, tomando esta denominación de la poesía nórdica medieval. Los *kennings* son figuras retóricas literarias que establecen comparaciones por sustitución de imágenes; de esta manera, Rowe hace una analogía con el procedimiento típico del arte precolombino que utiliza la boca, los colmillos o las fauces del felino como sustitución de la figura completa del animal. Según este autor, una forma particular de *kennings* es aquella en la que cualquier saliencia o apéndice del cuerpo humano o animal se asume como una lengua que se proyecta y culmina en una nueva mandíbula o boca de la cual a su vez nace una nueva lengua. Esto puede suceder en cualquier extremidad, no sólo en la lengua y la boca sino también en la cola, los brazos, las patas y, a veces, en los cabellos humanos que caen en forma de serpientes, o en los apéndices cefálicos que rematan en cabecitas de felino (ver fig. 10, 11, p. 230).

En el arte Aguada el felino se representa en forma convencional, de perfil, con un solo ojo visible en su cabeza por lo general girada hacia atrás y la cola enroscada sobre el lomo; el cuerpo alargado y rechoncho, moteado por las manchas clásicas del jaguar o yaguareté. En asociación con la figura humana aparece como animal tutelar, flanqueando al personaje a sus dos costados, generalmente sobre los hombros. Como doble o *alter ego*, aparece ubicado en la espalda o sobre la cabeza de la figura antropomorfa (ver fig. 12 y p. 29).

La identificación entre lo humano y lo felínico está expresada también a través de recursos más abstractos. Uno de ellos es la utilización de la perspectiva lateral –propia de la “felinidad”, según la forma de representación convencional del arte Aguada– (Kusch, 1991). Esto se puede ver en ciertas imágenes antropomorfas, donde el cuerpo aparece representado de frente –como corresponde a lo humano– y su rostro ya felinizado, de perfil, con un solo ojo y girado hacia alguno de los lados (ver fig. 13 y p. 25, p. 129 arriba).

Por último, tal vez las imágenes que con mayor grado de síntesis y abstracción representan la simbiosis hombre-animal son las metonimias. En la iconografía Aguada abunda este recurso en relación con el tema felínico y ofídico. Las manchas del jaguar, las fauces, el ojo lateral o las garras aparecen muchas veces solas, formando figuras abstractas o, como vimos, combinadas con el tema antropomorfo. Lo

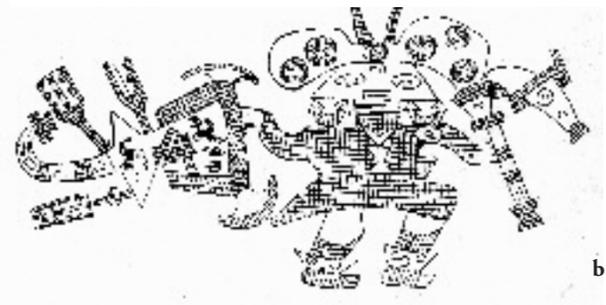


Fig. 9. Personajes humanos ataviados con atributos felínicos, especialmente las manchas en el cuerpo. Por sus emblemas de poder –cetros, escudos, pectorales y tocados– podrían ser la representación de chamanes o señores. Iconografía de cerámica a la cultura Aguada, estilo Ambato negro grabado. (Tomado de Bedano et al., 1993, fig. 23 –con el cuerpo cuatripartito y tocado en forma de serpientes–, fig. 27 –con colgante en forma de clepsidra, cetro y gran escudo–)

Fig. 10. Figura zooantropomorfa que representa posiblemente el proceso de transformación chamánica y la integración entre lo humano y lo animal. Iconografía cerámica de la cultura Aguada. (Tomado de Bedano et al., 1993, fig. 41)

mismo sucede con las escamas de la piel de la serpiente, generalmente esquematizadas como hileras de triángulos unidos por la base. En estos casos, esas partes destacadas del animal funcionan como significantes metonímicos de la figura completa (ver fig. 9 a y b). Por último, es común en el arte rupestre un tipo de imágenes que a primera vista podrían considerarse diseños geométricos, pero al observarlas con más detenimiento advertimos que se trata de una composición de metonimias, comportando así una doble síntesis, por ejemplo, la articulación de cuatro fauces formando una figura compuesta donde también se incluye el componente numérico de la cuaternidad (ver fig. 14 b).

Imágenes de poder: dioses y señores

En sociedades como las andinas, donde el sentido de sacralidad es tan central y fundante, el poder terrenal no depende solamente de la fuerza y de la capacidad para lograr imponerse sobre los demás sino, en cambio, de la sabiduría para articular la relación entre el cielo y la tierra y sostener ese equilibrio en beneficio de la comunidad. Por esta razón, en lo andino el poder y lo sagrado son dos condiciones tan próximas.

Muchos objetos reúnen ambos atributos: son objetos sagrados y al mismo tiempo, o debido precisamente a su sacralidad, son bienes de prestigio, emblemas de los “señores poderosos”, que seguramente servirían para ostentar su rango, sin dejar de señalar cuál era la verdadera fuente de esa supremacía. Un conjunto de piezas muy distintivas pudieron tener esa cualidad dual del poder andino: hachas, cetros, manoplas, discos, pectorales e insignias, que no sólo lo ostentaban por su función sino a través de la rica iconografía simbólica que siempre los acompaña, reuniendo lo geométrico, lo animal y lo humano en una constante integración (ver pp. 240–251).

Del mundo sobrenatural, donde resplandecía la dualidad de los opuestos complementarios, provenía esa fuerza especial, simbolizada en la luz y el brillo del oro y los bronceos que dotaban de jerarquía a los señores, confiriendo en esta tierra legitimidad a su poder.

El fantástico trabajo en oro de muchas de las culturas andinas nos habla de algo más que una eximia orfebrería, nos remite a una ausencia: la del sentido de riqueza que sí lo tuvo, en cambio, para los conquistadores. Muchas crónicas dan cuenta del asombro inicial de los indígenas ante la voracidad que manifestaban los españoles frente al metal dorado.

Es que para los pueblos originarios, los metales –su color,

su brillo y su sonido–, más que con la riqueza material, tuvieron una estrecha vinculación con lo divino. En el caso particular del oro, además de sus valores como metal incorruptible, estaba asociado directamente con el Sol, el sagrado Tata Inti generador de luz, calor y vida. El oro fue probablemente su sangre aquí en la tierra y, también, un vehículo de fertilidad. Al ataviarse de oro, ciertos personajes de gran jerar-

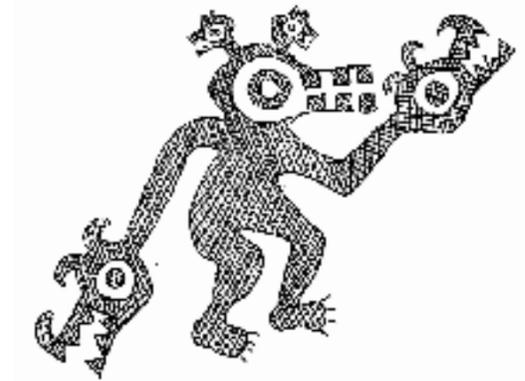
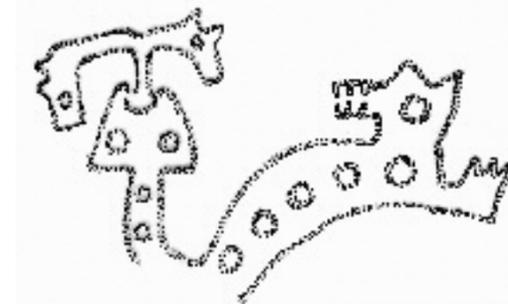
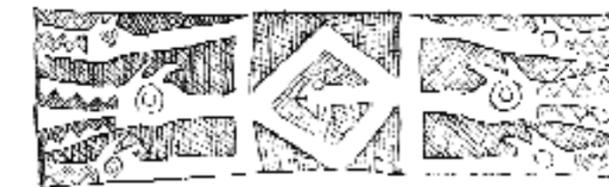


Fig. 11. Imágenes zoomorfas complejas que prolongan las extremidades en apéndices que rematan en cabezas felínicas u ofídicas. a y c) Dibujos de iconografía cerámica. b) Pintura rupestre del sitio La Toma 3, Ancasti, Catamarca.



Fig. 12. Representación del felino como alter ego o doble, sobre la espalda del personaje humano. Pintura rupestre del sitio La Tunita, Ancasti, Catamarca. (Dibujo de A.M. Llamazares)

quía podían encarnar una vez más el ansiado equilibrio entre las energías de los distintos planos del universo, revitalizando, como señores del Sol, el misterio eterno de la vida.

Una cuestión especial la constituye justamente la interpretación de las figuras humanas que pueblan las piezas precolombinas, pues en algunos casos pueden interpretarse como chamanes, jefes, altos sacerdotes u oficiantes del sacrificio ritual, como el personaje del "sacrificador", identificable por sus indudables atributos –hacha, cuchillones y cabezas colgantes (ver p. 238)–. Todos muestran esa inseparable fusión entre el cielo y la tierra.

En otros casos podríamos pensar que se trata de la representación misma de alguna deidad, aunque en la cosmovisión andina los dioses, más que personajes a la manera clásica, constituían fundamentalmente fuerzas o energías, cuya manifestación podía adquirir múltiples aspectos. La dualidad geométrica puede considerarse su expresión más abstracta ya que, como dijimos, el dualismo y la capacidad para desdoblarse y reunificarse eran los atributos esenciales de la divinidad. Algunos animales sagrados pueden igualmente considerarse como otra de las formas que adopta lo divino, su manifestación natural, como el caso que permite identificar el

felino con el Sol, en su faz diurna o matutina, o al cóndor con Tunupa o Tarapacá.

El panteón de dioses andinos, tal como ha llegado hasta nosotros por la mitología, no era muy extenso. Tres parejas de dioses se ubicaban en los tres planos del mundo. En el mundo de arriba: el Sol (Inti) y la Luna (Mama Kilya o Quilla); en el mundo del medio: el Rayo (Illapa) y el Mar (Mama Cocha) y en el mundo de abajo: Pachatata y Pachamama, teniendo esta última una especial veneración en todo el mundo andino (ver fig. 1).

Es posible que algunas figuras humanas que aparecen en el arte precolombino fueran la representación antropomorfa de alguna de estas divinidades. Es el caso del personaje central de las placas de bronce, que aparece de cuerpo entero, con sus manos vacías o portando cetros y otros objetos de poder, recordando en este caso al dios de los báculos tan presente en toda el área andina. En las vasijas globulares de la cultura Aguada encontramos una posible síntesis del mismo personaje, sólo representado por la cabeza de rostro cuadrangular, las serpientes que lo circundan y los símbolos del felino, especialmente las manchas y las fauces (ver p. 110).

ESPEJOS DEL COSMOS

En la parte inicial de este trabajo hemos sugerido algunas reflexiones sobre el arte precolombino, su condición estética y su revalorización como patrimonio artístico. Luego nos detuvimos en el tratamiento de dos temas fundamentales –las tradiciones chamánicas y la cosmovisión andina– sin los cuales sería imposible considerar su valor cultural.

La perspectiva del chamanismo y la explicitación de los principios de la cosmovisión permiten a su vez una mirada mucho más comprensiva de los objetos y la iconografía, que aporta elementos y nos conduce directamente hacia la comprensión de su dimensión simbólica.

Se trata fundamentalmente de iniciar un viaje hacia el significado, con todos los riesgos y las dificultades que eso implica. El significado del arte, especialmente el arte del pasado, es sin duda una región resbaladiza que con cierta razón los antropólogos hemos sabido evitar pero también y justamente es una de las fronteras más atractivas y llenas de sentido. Es un camino que requiere, a su vez, munirse de las herramientas necesarias, tanto teóricas como metodológicas, pues merece ser emprendido. Para ello, varias disciplinas pueden convocarse en apoyo de la arqueología, entre ellas, naturalmente, la estética o teoría del arte pero también la semiótica –el estudio de los lenguajes y los sistemas de signos–, la hermenéutica como una metodología específica de los problemas de la interpretación, los estudios sobre simbo-

lismo, la mitología y la antropología de lo sagrado.

Desde la perspectiva del significado, el arte puede concebirse como un lenguaje simbólico, una compleja forma de expresión que en lugar de palabras utiliza imágenes, formas, texturas y colores para organizar su manera de decir. Ésta es justamente su particularidad. Se trata de un sistema semiótico, un universo significativo formado por una clase especial de signos y símbolos basados en su iconicidad: la facultad de parecerse a aquello a lo que quieren hacer mención.

Esta cualidad significativa no se debe simplemente, como en algunos casos, a una semejanza física, sino que en realidad responde a una forma analógica de pensamiento que opera sobre la base del principio de las correspondencias y los paralelismos, verdadero fundamento de todo simbolismo.

Desde esta perspectiva, el mundo y la realidad en su conjunto forman una totalidad plena de significado que se despliega en una sucesión de planos incluyentes e interrelacionados, algunos más visibles y otros menos. De un orden al siguiente, todas las cosas se encadenan y se corresponden entre sí basadas en analogías. El estatuto simbólico se produce cuando las cosas traducen y expresan en su propio orden de existencia principios y cualidades de otro orden. Así es como opera el símbolo, como manifestación especular que a través de sus formas perceptibles en planos más inmediatos nos trae los reflejos de esos otros planos menos visibles, menos tangibles, más mediatos, dando lugar entre otras consecuencias a la pluralidad de sentidos que simultá-

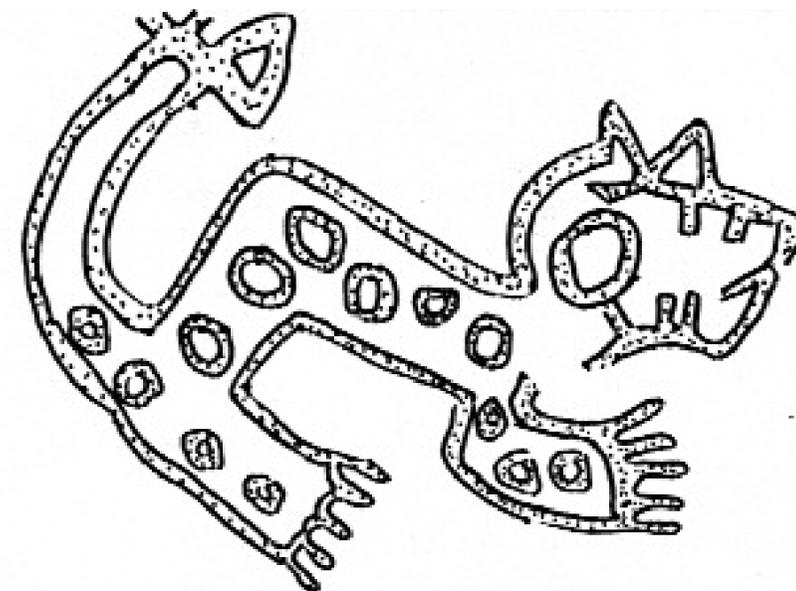


Fig. 13. Representación convencional del felino de perfil. Pintura rupestre del sitio Pozo de Tusca 1, Ancasti, Catamarca. (Dibujo A.M. Llamazares)

neamente están incluidos en todo símbolo.

Así es también como el arte adquiere su condición simbólica. Pues las imágenes, las formas, los objetos, incluso sus medidas y proporciones, logran traducir con su presencia icónica las cualidades de esos otros planos que trascienden la inmediatez de la realidad ordinaria, hasta de una manera más sintética y global que el de la palabra. Los lenguajes simbólicos –y el arte es por excelencia uno de ellos– resultan así medios especialmente aptos para expresar y transmitir ciertos conceptos metafísicos.

El arte precolombino se convierte entonces en una de las expresiones materiales donde, tal vez en forma privilegiada, se encuentra reflejada la perspectiva cosmológica y la visión del mundo de los pueblos originarios. Cada pieza resulta ser un espejo del *cosmos*, una pequeña réplica de ese orden general que le otorga sentido. Los principios de la cosmovisión

son de esta forma una de las claves para acceder al significado simbólico del arte.

Hasta aquí llegan nuestras reflexiones. Esperamos que ellas sean una contribución para el estudio de las sociedades indígenas del Noroeste. Han sido realizadas desde la particular mirada del arte y la cosmovisión, lo que nos ha llevado a sumergirnos con el máximo respeto que nos fue posible en un mundo peculiar, en el que debimos transitar amplísimos y enriquecedores campos como el chamanismo, las plantas sagradas, la concepción del mundo andino y el lenguaje simbólico de los objetos que han llegado hasta nosotros.

El resultado de la travesía creemos que es muy sugerente y no exento de contundencia, en tanto expresión de notables culturas que hicieron –y hacen– de la visión totalizadora de la vida una regla esencial.

1 Sus orígenes parecen remontarse hasta por lo menos el Paleolítico superior, con lo cual su antigüedad se calcula en unos treinta y cinco mil años antes del presente (Clottes, 1998; Clottes y Lewis-Williams, 1997, 2001). En realidad puede ser aún más antiguo si consideramos, como señalan estos últimos autores, que “*la capacidad de pasar, voluntariamente o no, de un estado de conciencia a otro, es otra característica universal que forma parte del sistema nervioso humano*” (Clottes y Lewis-Williams, 2001: 13).

2 Un caso excepcional lo constituye el chamanismo mapuche basado, al igual que el siberiano, en el uso prioritario del toque del tambor ritual o *kultrín* para lograr el estado extático, aunque también entre ellos reconocían al *Drymis winterii*, el canelo, como su árbol sagrado, si bien esta especie no posee propiedades psicoactivas (Faron, 1995).

3 En el artículo citado fundamentamos la necesidad de cambiar la perspectiva de análisis y la forma de referirse a estas plantas. Remitimos, por tanto, a su lectura para un tratamiento más detallado del tema.

4 Theo Paredes, conferencia, Buenos Aires, 19 de noviembre de 1997.

5 Es probable que en el ámbito del Noroeste argentino ésta pueda haber sido la función de los menhires de Tafi.

6 A causa de esta idea central en la cosmovisión andina la

investigación científica en sepulturas está siendo seriamente cuestionada en nuestros días ya no sólo por los pueblos originarios sino por un número creciente de arqueólogos y antropólogos.

Nosotros adherimos a esta postura pues consideramos que aquí nos enfrentamos con los límites éticos de nuestras profesiones.

Oportunamente hemos sentado esta posición (Fundación desdeAmérica, 2002, a la cual remitimos), así como adherimos a congresos en los que expresamente se propone terminar con estas prácticas científicas así como también se peticiona la no exhibición de cuerpos en los museos (Foro de Pueblos Originarios y Arqueólogos, 2005).

7 Entre los tukano de la Amazonia colombiana, chamán y jaguar se designa con el mismo término (Reichel-Dolmatoff, 1978).

8 Nótese que las posiciones “izquierda” y “derecha” están invertidas, pues en realidad se designan como si el observador que las describe estuviera situado de espaldas sobre el mismo plano de la representación y no frente a él.

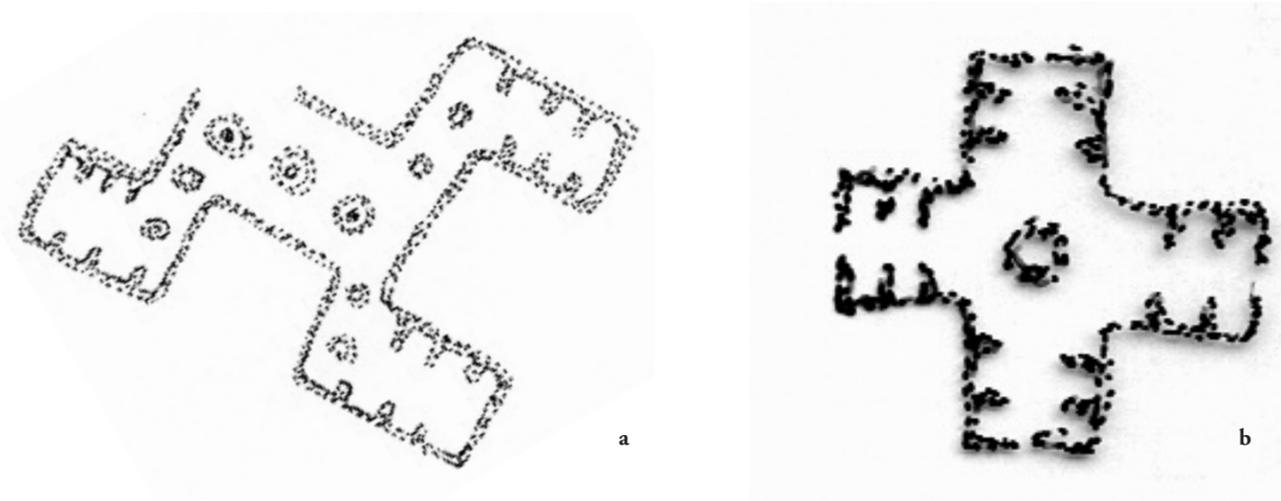


Fig. 14. Figuras sintéticas compuestas, cuyas partes son a su vez metonimias del felino. Pinturas rupestres formadas por cuatro fauces esquemáticas unidas. a) Sitio La Toma 1, Ancasti, Catamarca. Por las manchas de la parte central podría interpretarse como una representación cuadrangular del cuerpo del felino. b) Sitio La Toma 2, Ancasti, Catamarca. Las cuatro fauces se unen directamente formando una cruz cuadrada de brazos iguales. (Dibujos A.M. Llamazares).