

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

Paola González C.

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

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

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

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

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

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

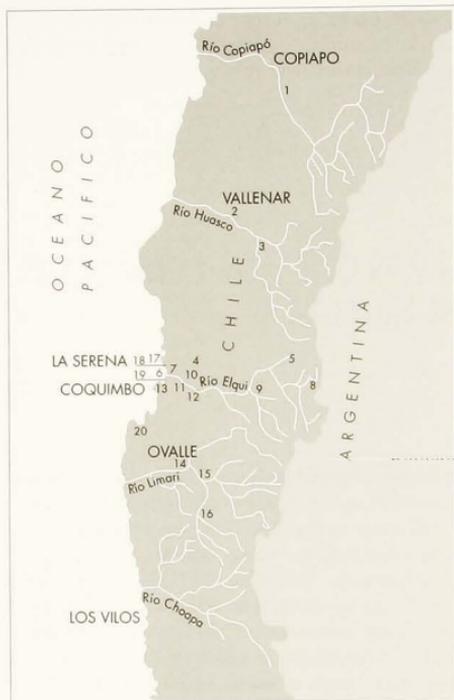


Figura 1. Mapa de ubicación de la cultura Diaguita en el norte semiárido chileno.

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

PROCEDIMIENTO DE ANALISIS DE SIMETRIA

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

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

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

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

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

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

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



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

CUATRIPARTICION EN LOS DISEÑOS DIAGUITA-INCA

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

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

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

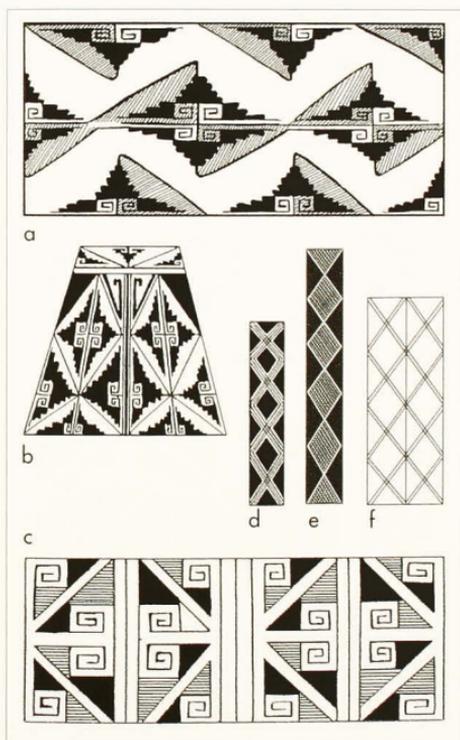


Figura 3. a, b, c, d, e, f: Diseños cuatripartitos.

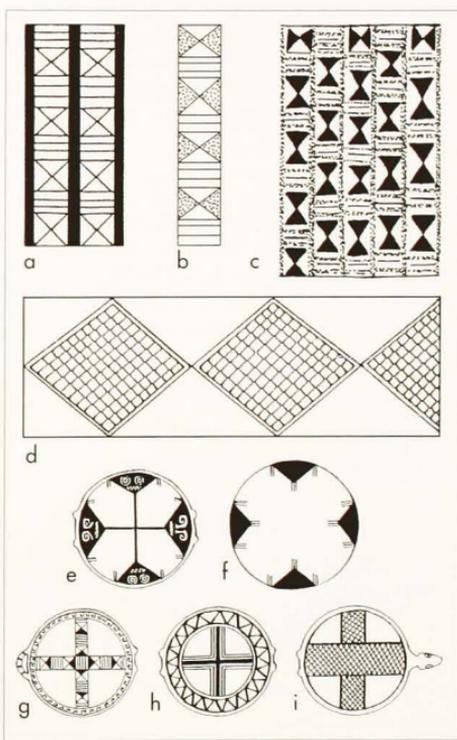


Figura 4. a, b, c, d: Clepsidra inserta en un cuadrado. e, f: Idea de cuatripartición en pucos, platos playos y platos ornitomorfos. g, h, i: Cuatripartición en el diseño en cruz.

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

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

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

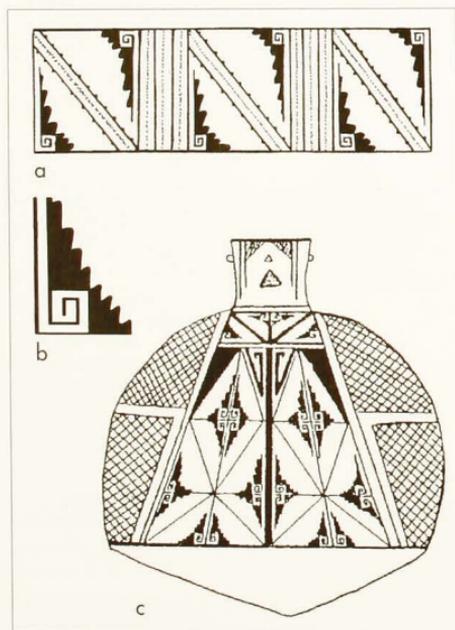


Figura 5. a, b, c: Transformación de la greca escalerada.

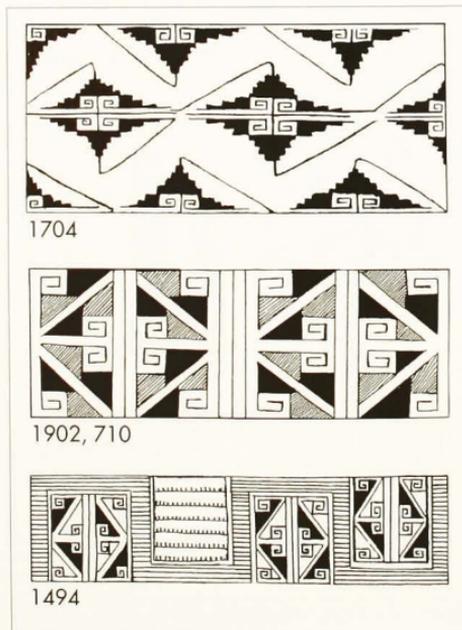


Figura 6. Doble reflexión en pucos N° 1704, 1902, 710, 1494.

AHONDANDO EN EL CONCEPTO DE YANANTIN

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

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

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

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

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

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

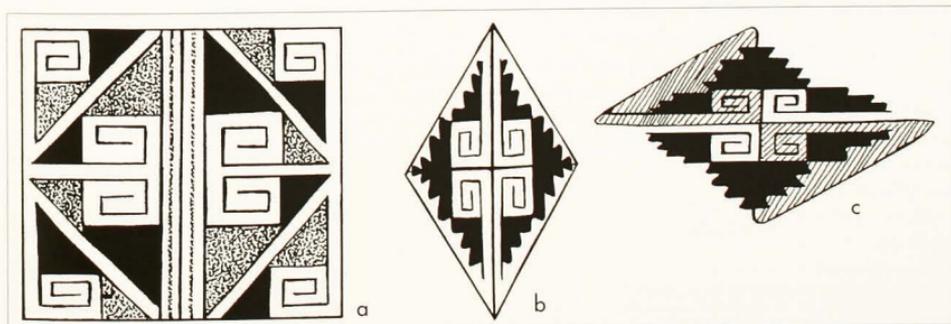


Figura 7. a, b, c: Representación gráfica del concepto de *yanantin* en los diseños Diaguita III.

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

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

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

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

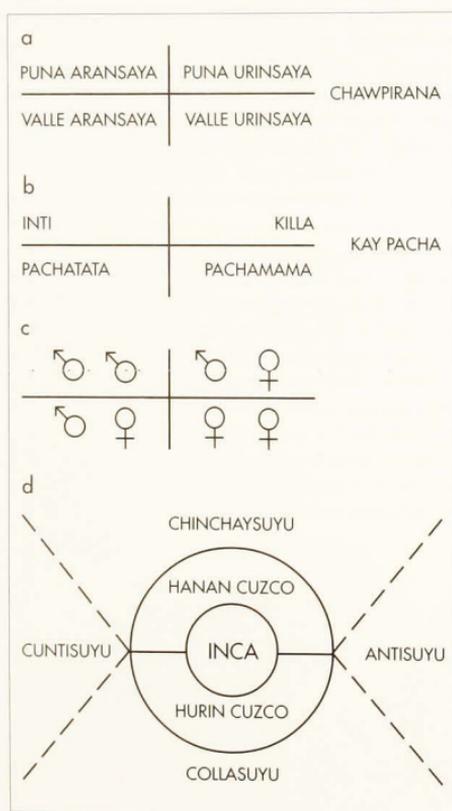


Figura 8. Modelos cuatripartitos en los macha (Platt 1978). a: Oposición espacial. b: oposición cosmogónica. c: oposición sexual. d: Tawantinsuyu (Zuidema 1989).

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

TAWANTINSUYU

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

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

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

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

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

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

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

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

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

YANANTIN COMO PROCESO

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

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

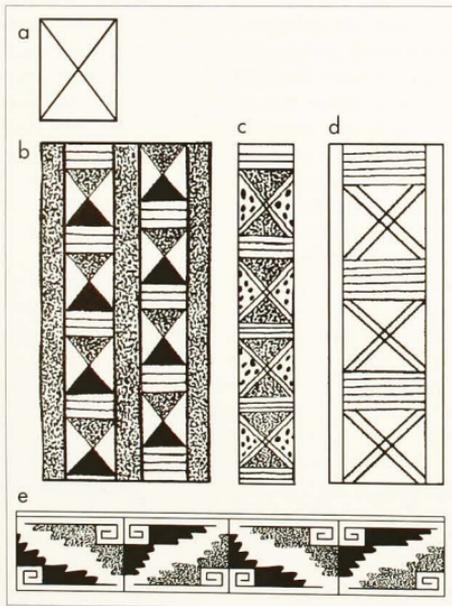


Figura 9. a: Figura básica (clepsidra). b: Banda Plato ornitomorfo N° 12702. c: Banda Central Aríbalo N° 1966. d: Banda Botella N° 1919. e: Representación de los conceptos *awqa* y *kuti* (Banda Pucú N° 1983)

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

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

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

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

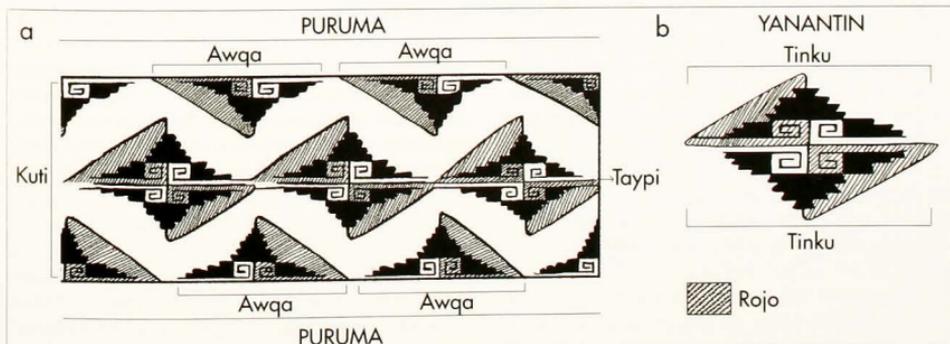


Figura 10. a, b: Puco N° 1704.

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

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

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

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

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

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

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

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

JERARQUIA, OPPOSICIONES Y COLOR

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

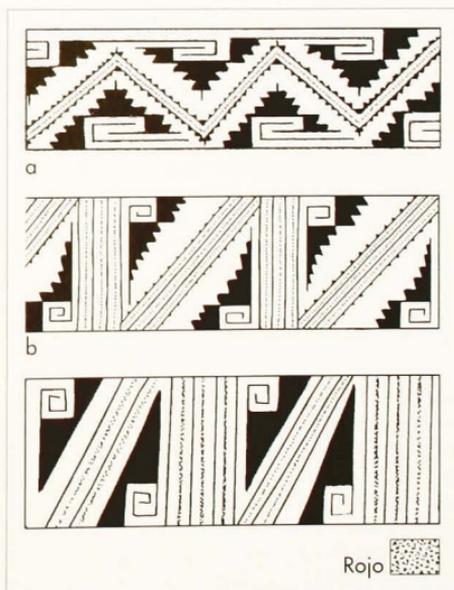


Figura 11. Greca escalera. a: Fase I y II. b: Fase II y III.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

CONSIDERACIONES FINALES

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

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

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

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

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

NOTAS

¹ Investigación financiada por el Proyecto FONDECYT 1950012.

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

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

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

REFERENCIAS

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

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