

III Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A. G, Temuco, 1998.

Códigos Visuales de los Diseños Diaguita Pre Incaicos: Felinos, Simetría e Identidad.

Paola González Carvajal.

Cita:

Paola González Carvajal. (1998). *Códigos Visuales de los Diseños Diaguita Pre Incaicos: Felinos, Simetría e Identidad*. III Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A. G, Temuco.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/iii.congreso.chileno.de.antropologia/49>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/evbr/GSz>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Códigos Visuales de los Diseños

Diaguíta Pre Incaicos:

Felinos, Simetría e Identidad

Paola González Carvajal*

"¿Que mano inmortal, que ojo pudo idear tu terrible simetría?"
(W. Blake, *El Tigre*, 1789)

El arte visual precolombino, sin duda alberga una gran cantidad de conceptualizaciones posibles acerca de su función. Sin embargo, en este trabajo intentaremos referirnos a una *clase* de arte visual presente en tiempos tanto precolombinos como actuales y que se vincula estrechamente con los patrones decorativos diaguíta pre incaicos, nos referimos al *arte chamánico* (sensu Reichel-Dolmatoff, 1985), así como al "problema del significado de las normas no logográficas de inscripción visual anteriores a la invasión europea" destacado por Platt (1992:139). Nos interesa precisar el rol de los lenguajes visuales en la América del Sur precolombina y su relación con determinadas prácticas chamánicas.

1. Lenguajes Visuales

en el mundo precolombino

Numerosos ejemplos de arte precolombino evidencian que los pueblos originarios poseían "genuinas formas de memorización, aunque de concepción distinta a las formas occidentales de escritura: khipu, qillqa (cántaros dibujados), también tejidos." (T. Bouysse-Cassagne O. Harris, 1988:218). Esto nos advierte que debemos ampliar nuestro concepto de escritura integrando sistemas de inscripción gráfica que no necesariamente operan intentando representar los sonidos de la palabra. En tanto, la experiencia etnográfica entre indígenas amazónicos, como los Tukano ha revelado que los símbolos gráficos actúan como "abreviaturas de premisas y exigencias culturales muy complejas, son una

condensación de una gran cantidad de información. Son signos que representan una memoria colectiva y una herencia cultural" (G. Reichel-Dolmatoff, 1985: 296).

La evidencia etnohistórica también ha aportado ejemplos de esta predisposición en las culturas originarias por recurrir a lenguajes visuales que condensan su sistema de creencias. A este respecto Regina Harrison (1994) refiriéndose a la cultura incaica nos señala que "la oscilación entre un código cultural y otro - el español y el andino- es un recurso evidente en Santacruz Pachacuti Yamqui para dibujar y no escribir el sistema de creencias de su propia cultura." (Op.Cit:78). En la cosmología inca se describían los conceptos primarios por medio de signos visuales. Lo mismo puede decirse acerca de las diferencias de vestidos y trajes en distintas etnias del Inca.

El trabajo etnográfico nos ha dado muestras acerca de esta compleja relación entre signos visuales y memoria, por ejemplo, en relación al arte visual Shipibo-Conibo se ha establecido que "aunque no es un verdadero sistema de escritura, éste puede haber constituido un mecanismo gráfico que comprende unidades simbólicas y semánticas, en tal vez un ordenamiento mnemotécnico, el cual fue empleado en contextos rituales" (Angelika Gebhart-Sayer, 1985:143)

En general, parece haber sido una práctica bastante común entre los pueblos indígenas sudamericanos tanto etnográficos como precolombinos el empleo de una codificación mnemotécnica basada en símbolos gráficos. Entre ellos podemos mencionar los apliques geométricos de los Cuna (Nordenskiöld 1928,1930), las tablas de madera de los Y'upa o Macoita del norte (Lhermillier, 1982), los signos tocapu de los *quecos* y vestimentas quechua, así como los textiles aymara.

*Arqueóloga. Sociedad Chilena de Arqueología.

T. Platt (1992) ha sugerido al respecto que "los pueblos andinos recibieron la escritura alfabética en términos de un reconocimiento pre-existente del poder sagrado de los signos gráficos"...se trata "de una técnica ya conocida, inteligible en principio para los pueblos andinos." (Op. Cit.:147)

II. Acerca del Arte Chamánico

Debemos ahora referirnos a una clase de arte visual dentro de este universo de representaciones gráficas precolombinas, se trata del "arte chamánico" (Ver Reichel-Dolmatoff, 1985). Nos interesa como concepto dado que en él apreciamos una inquietante similitud con el arte Diaguita pre incaico, que excede el ámbito gráfico en sí, para abarcar determinadas esferas de actividad y prácticas culturales. En general, en todos los estilos analizados y pese al hermetismo de las representaciones se genera un universo familiar, existe en ellos un reconocible esfuerzo por representar esferas determinadas de su experiencia.

En 1985, G. Reichel-Dolmatoff destacaba que "uno de los descubrimientos más importantes en las últimas décadas, en el campo de la etnología, consiste en la confirmación de que el arte y las religiones chamanísticas se relacionan estrechamente con el uso de drogas alucinógenas"... "la ingestión de drogas alucinógenas representa el mecanismo principal de inducir estados visionarios chamanísticos, acompañados de la ilusión de viajar por los aires, de transformarse en un animal y de penetrar en otras dimensiones cósmicas, fuera de esta tierra" (Op. Cit.:292). El autor nos señalaba que la experiencia alucinatoria ofrece un inmenso potencial de imágenes, las cuales son reproducidas después por los indígenas Tukano, generando un arte visual de naturaleza abstracta y simétrica. El autor explica que los motivos geométricos utilizados en dichas representaciones cuentan con una base neurofisiológica, reflejan *fosfenos*, esto es, "sensaciones luminosas que aparecen en el campo de visión, independientemente de una luz externa, es decir, son producto de la autoiluminación del campo visual y se producen en el cerebro" (Op. Cit.:293). Se trata de "un gran número de elementos brillantes de forma geométrica, tales como estrellas, puntos o líneas que aparecen súbitamente sobre un fondo oscuro, moviéndose como en un caleidoscopio. Son formas a veces parecidas a flores o plumas, a cristales, todo con una marcada simetría bilateral". (G. Reichel-Dolmatoff, 1985:293)

En tanto, entre los indígenas Shipibo- Conibo de la Amazonía Peruana, cuyos diseños también son

visualizados por medio del trance alucinógeno "las visiones de los diseños son descritas como siendo sobre todo impresiones no analíticas de "páginas" o "sábanas" enteramente ordenadas en un patrón que centellea rápidamente enfrente del ojo del chamán y se desvanecen tan pronto él trata de obtener una mirada más profunda" (Gehbart-Sayer, 1985:161)

Esta búsqueda de los pueblos amerindios pre y post hispánicos por acceder a otros estados de conciencia inquietó a los conquistadores occidentales desde los albores de la Conquista. Según Salazar-Soler (1993) "los alucinógenos constituyeron otro vector cultural nativo, imprevisto y sin duda más temible que el alcohol, que preocupó fuertemente a los extirpadores de idolatrías. Convencidos de que jugaban un rol decisivo en la transmisión de una tradición y en la evolución de un universo onírico al margen del cristianismo"... (Op. Cit.:31) A partir de la observación del arte Diaguita, así como de otros estilos de arte visual etnográfico sudamericano, vinculados con religiones chamánicas, especialmente amazónicas, como los Tukano (Reichel-Dolmatoff, 1985), Shipibo- Conibo (Gehbart-Sayer, 1985) y Caduveo (Levi-Strauss, [1955] 1992) hemos descubierto un conjunto de caracteres comunes entre todos ellos.

En relación a los aspectos externos al estilo de arte visual en sí mismo, una característica que los agrupa es la asociación a un *alter ego* chamánico (jaguar, anaconda, felino) y la práctica de consumo de alucinógenos. Sin embargo, los paralelos más interesantes se observan al considerar las características de su arte visual, por una parte, se trata de diseños que manejan una compleja simetría para articular los motivos, registrándose tres o más principios simétricos operando conjuntamente, y con un reiterado énfasis en la reflexión en espejo. Otra característica es la continuación sin fin o poder autogenerador de los diseños, que los dota de una cualidad notoriamente rítmica. También está presente el principio de *horror vacui* y el seccionamiento de los diseños en campos delimitados. Otra característica se refiere a la posibilidad de ser percibidos en positivo y negativo. La utilización de motivos geométricos (estrictamente no figurativos) y la complejidad de la composición que los hace difícilmente inteligibles constituyen otro de sus rasgos característicos. Se trata de procedimientos de elaboración refinados y sistemáticos, reconcentrados letanías visuales, de gran abstracción y sutileza, generando una suerte de atracción hipnótica. En poblaciones etnográficas se constata la reproducción reiterativa de los diseños en diferentes soportes: pintura facial, decoración de textiles, cerámica

y decoración de casas.

III. Los diseños Diaguita Pre Incaicos y sus Vinculaciones

El arte Diaguita pre incaico comparte una serie de características que permite incluirlo como un representante del arte chamánico sudamericano. Por una parte, la asociación de los diseños a un *alter ego*, que en este caso es un jaguar o felino moteado, presente en jarros pato, vasos dobles y escudillas zoomorfas. Además, la presencia en su ergología de espátulas para el consumo de alucinógenos (Ver Castillo, 1992) señalan la existencia de esta práctica. Sin embargo, es la naturaleza de su arte visual lo que más ilustrativamente evidencia su pertenencia a la tradición chamánica.

En la Lámina I, observamos seis variantes del Patrón Doble Zig Zag A pertenecientes a la fase Diaguita II, estos diseños son creados por diferentes combinaciones de los principios simétricos de reflexión desplazada, reflexión vertical y traslación, pero todos coinciden en la naturaleza de sus unidades mínimas. En relación a las características recién definidas para ciertas manifestaciones de arte visual chamánico, en el universo representacional diaguita observamos una diestra utilización de la simetría, así como la posibilidad de ser vistos en positivo y negativo (cualidad ya advertida por Cornejo (1989:53). También se percibe una propiedad rítmica en los diseños que determina una autogeneración de los mismos, sin inicio ni término. Asimismo está presente el principio estético de *horror vacui*, o esfuerzo por cubrir cada rincón del campo del diseño. Otro rasgo característico y común con los estilos de arte chamánico analizados, es el seccionamiento de los diseños en campos artificialmente delimitados, que de no mediar haría que ellos se extendieran sobre todo el soporte. Se trata de diseños complejos, abstractos y difícilmente inteligibles. Las características reseñadas también son visibles en numerosos diseños Diaguita pre incaicos, a modo de ejemplo, ver Lámina II.

Es muy interesante poder referirnos a los caracteres del arte Diaguita en tiempos previos a la llegada del Imperio Inca a su territorio, dado que conocemos bien el resultado de esa fusión cultural en términos gráficos. Este arribo produjo importantes cambios en el universo representacional diaguita, que hemos tenido oportunidad de comentar en trabajos previos (P.González, 1995, 1998a, 1998b). Destacamos el hecho que la fundación de una nueva discursividad que percibimos en el arte visual introducido por los Incas,

refleja un cambio poblacional. Es decir, no asistimos a una revolución del universo representacional gestado desde dentro de la cultura. Se requiere de portadores físicos de estas nuevas ideas. Es diferente a lo que ocurre entre las fases Diaguita I (900- 1200 d.C) y II (1200- 1470 d.C) donde a partir de las mismas unidades mínimas se va complejizando la estructura simétrica de este arte, a partir o retomando siempre su lógica inicial (Ver Lámina III). En la Figura a y b observamos el Patrón Zig Zag, presente desde la fase Diaguita I, que a partir de una misma unidad mínima (greca escalerada), muta y se complejiza generando distintas variaciones del Patrón Doble Zig Zag, definido por Cornejo (1989), (Ver Lámina III c y d). En cuanto a la nueva discursividad, a nivel gráfico, que acompaña la expansión Inca, ésta se traduce en la incorporación de nuevos motivos y patrones de diseño, simétricamente más simples, que reiteran el principio simbólico de cuatripartición. Formando parte, a nuestro parecer, de lo que (Ziólkowski, M., 1996) define como "estrategia propagandista" Inca. A este respecto el autor indica "parece entonces que el fundamento del éxito inicial de la Conquista Inca reposaba en la combinación de un discurso "propagandista" basado en ciertos conceptos socio- políticos y creencias religiosas bien arraigadas en el mundo espiritual andino, con un no menos eficaz manejo de la "argumentación" (o intimidación) militar" (Ziólkowski, M., 1996:12).

Ahora bien, los orígenes del arte Diaguita y de la cultura Diaguita, en general, no han sido suficientemente esclarecidos, su parentesco con la cultura Ánimas (800 d.C-1200 d.C) fue establecida por Montané (1971). Sin embargo, la cultura Ánimas aparece repentinamente en el Norte Semiárido sin presentar una solución de continuidad con las culturas del Agroalfarero Temprano. Los diseños Ánimas utilizan la policromía en negro y rojo sobre blanco, sus motivos son geométricos y abstractos y en la estructuración de sus diseños manejan los principios de reflexión desplazada y traslación, además ya está presente en su ergología elementos que evidencian el consumo de sicoactivos, tales como tubos y espátulas (Castillo et. al 1985). Se ha manejado la hipótesis de una influencia Tiwariaku en el origen de ambas culturas, así como el traslado de poblaciones de raigambre amazónica desde el Noroeste Argentino. Muy probablemente la cultura Ánimas aportó las bases de este estilo abstracto y simétrico de representación en la región, dado que las características de su universo representacional se continúan en la cultura Diaguita, sin embargo, ellas son potenciadas y reinterpretadas con un grado de maestría pocas veces visto en la América

Precolombina.

IV. Acerca de los orígenes del arte chamánico en Sudamérica

La referencia más antigua de la figura del jaguar asociada a drogas alucinógenas la encontramos en Chavín (1400-400 a.C.). Al respecto Sharon (1988) indica que textiles Chavín descubiertos en la Costa Sur del Perú sugieren que el San Pedro (*trichocereus pachanoi*) fue utilizado en esa área desde el primer milenio a.c. El cacto dibujado en estos textiles no tiene espinas y se muestra en relación con un felino y con lo que puede ser un colibrí. Es también el arte Chavín quien aporta uno de los más soberbios ejemplos del manejo alcanzado en los procedimientos simétricos de elaboración de diseños, nos referimos, claro está a la estela Raimondi (Ver Lámina IV). También se observan ambos elementos (San Pedro y jaguar) en los diseños de grandes urnas de la cerámica Nazca (1000 a.C.- 500 d.C.).

Por otra parte, González A. R., (1972) postula el origen amazónico del "complejo alucinógeno" de la región altoandina, en tiempos prehispánicos, señala que son dos los rasgos que se trasladan juntos: toda la parafernalia relacionada con la administración del alucinógeno y todo el complicado ideario relacionado con la transformación chamánica. Expresión de este fenómeno sería la frecuente iconografía felino- antropomorfa del instrumental en cuestión.

En la prehistoria chilena destacan los estudios de Hidalgo, Chacama y Focacci (1981) sobre los elementos estructurales en la cerámica del estadio aldeano de Arica. Los autores analizan los diseños cerámicos de la fase Cabuza y Gentilar (320- 1350 d.C), en relación a los sistemas de representación simbólica andina. Los ceramistas de este período presentaban una tendencia a dividir la decoración de sus ceramios en campos claramente separados, dividiendo la decoración en dos, tres y cuatro campos. Los autores plantean la existencia de bipartición, tripartición y cuatripartición en todas las fases estudiadas. Constatan además la utilización de piezas dobles en las ofrendas funerarias y artefactos asociados al culto al felino y al consumo de alucinógenos. Esto los lleva a concluir que "la organización de tipo dualista y la representación del mundo con las categorías reseñadas, es generalizada en el mundo andino y se

remonta, según los ejemplos previamente mencionados, a periodos bastante anteriores al Inca"(Op. Cit: 91).

V. Evidencia etnográfica del arte chamánico:

"¿Por qué no me dibujas lo que ves cuando tomas yajé?"⁽¹⁾

La etnografía ha aportado importantes antecedentes sobre el sentido de este arte en culturas amazónicas actuales, que nos sugieren caminos posibles para su contextualización arqueológica. No estamos planteando una equivalencia directa con nuestro objeto de estudio pero consideramos que mientras más elementos de juicio se añadan a la percepción de sus restos arqueológicos, más ricas serán también las hipótesis que se generarán a partir del estudio de su cultura material, específicamente en lo relativo al arte visual.

Las investigaciones de G. Reichel- Dolmatoff entre los indígenas de la Amazonía colombiana han dado luces sobre la naturaleza de la relación entre el arte, las religiones chamanísticas y el consumo de sicoactivos. Entre los indios Tukano también se observa la asociación entre su arte y un *alter ego* chamánico, nos referimos nuevamente al jaguar. Uno de los aspectos más interesantes del trabajo de este autor se refiere, en mi opinión, a la constatación del hecho que las visiones fosfénicas transformadas posteriormente en diseños formaban parte de un código de comunicación visual. Según el autor "los motivos basados en fosfenos estaban codificados y cada uno de ellos tenía el valor fijo de un signo ideográfico". (G. Reichel- Dolmatoff, 1985:295) y agrega "lo importante es que el código contenido en los fosfenos se extiende más allá de los estrechos confines de la alucinación individual y se aplica al ambiente físico de la vida diaria" (Op.Cit:295), es decir, "los fosfenos traen a la memoria códigos" (Op.Cit:296). El autor nos aclara que "los fosfenos constituyen un importante mecanismo de codificación , por medio del cual los objetos de la cultura material se convierten en vehículos para la transmisión de un gran cúmulo de mensajes no verbales".(Op.Cit.:295).

Existe una relación estrecha entre los mecanismos de comunicación visual, la generación de códigos abstractos

⁽¹⁾Pregunta hecha por Reichel Dolmatoff (1985:292) a su informante de la etnia Tukano que dio inicio a su aprendizaje sobre el arte visual chamánico en esta cultura.

(cercanos a un sistema de escritura) y la práctica de obtener visiones mediante el consumo de psicoactivos en contextos rituales. Al respecto señala el autor...“Entre los indios tukano el individuo está permanentemente consciente de formas, colores, sonidos, movimientos y olores y reacciona a estas sensaciones de una manera fija, basada en el código simbólico derivado de las experiencias alucinatorias” (Op.Cit.:296).

Por otra parte, las investigaciones de Levi-Strauss entre los indígenas amazónicos Caduveo, refleja también su pertenencia a lo que hemos definido como “arte chamánico” (Ver Lámina V a). Levi-Strauss se mostró muy sorprendido frente a “esos hombres que pierden días enteros haciéndose pintar, olvidados de la caza, la pesca y sus familias” (Levi-Strauss,[1955]1992:194). La importancia de la pintura facial se refleja en que los Caduveo no consideraban humanos a quienes no la poseían, o como lo indica el autor “había que estar pintado para ser hombre” (Op.Cit:194).

En términos del estilo del arte visual Caduveo, reconocemos varias de las características ya examinadas, por ejemplo, “cada motivo puede ser percibido en positivo y negativo” (Op.Cit:199). El autor destaca (sin dar con el término) la utilización de complejas configuraciones simétricas para articular los diseños, señala...“Cuando se estudian los dibujos Caduveo se impone una comprobación: su originalidad no tiene que ver con los motivos elementales, que son lo suficientemente simples como para haber sido inventados independientemente antes que tomados de otra parte, sino que resulta de la manera como estos motivos están combinados entre sí” (Op.Cit.:197).

Ideas similares se expresan en el siguiente párrafo...“Los temas primarios son primero desarticulados, luego recompuestos en temas secundarios que hacen intervenir en una unidad provisional fragmentos tomados de los precedentes y aquellos son yuxtapuestos de tal manera que la unidad primitiva reaparece como por un truco de prestidigitación” (Op.Cit:199). Los artistas Caduveo...“recurren a motivos simples, tales como espirales, eses, cruces, rombos, grecas y volutas, pero combinadas de tal manera que cada obra tiene un carácter original” (Op.Cit:193).

Otro rasgo ya señalado para las manifestaciones gráficas del arte chamánico y que es visible en el arte Caduveo es el principio de *horror vacui* y el “acuartelamiento” de los diseños, los cuales poseen una cualidad autogenerativa o rítmica. Al respecto señala el autor...“finalmente la decoración respeta a menudo un doble principio de simetría y asimetría simultáneamente

aplicados, que se traduce en formas de registros opuestos entre sí, raras veces partidos o interrumpidos, más a menudo seccionados, divididos o también acuartelados o jironados” (Op.Cit.:198).

Tal vez una de las observaciones más interesantes del autor en relación al universo de representaciones Caduveo se refiere a como éstas traducen un tipo de organización social específica, nos referimos a las sociedades duales. Levi-Strauss indica que la estructura social Caduveo se divide en dos mitades que se subdividen a su vez en tres clases. Siempre existe una doble oposición binaria versus ternaria y plantea que los patrones decorativos reflejan una organización espacial específica, señala...“basta considerar el plano de una aldea bororo para darnos cuenta de que está organizada como un dibujo Caduveo” (Op.Cit.:201). Esta relación entre diseños y organización social no nos resulta ajena, de hecho, la organización cuatripartita del Cuzco se expresa de variadas maneras en la decoración Diaguita-Inca (Ver P. González,1998).

Examinaremos a continuación uno de los estudios más reveladores en términos de la contextualización de lo que Reichel-Dolmatoff definiera como *arte chamánico* y que de alguna forma nos sugiere el rol que pudo haber jugado el arte visual Diaguita pre incaico. Hacemos mención a la investigación realizada por Gehbart-Sayer (1985) entre los indios Shipibo-Conibo de la Amazonía peruana (Ver Lámina V b, c). Con su trabajo la autora intenta demostrar que...“los intrincados diseños del arte de los Shipibo-Conibo del Este del Perú pueden en otro tiempo haber actuado como un sistema codificado de significados. Aunque no un verdadero sistema de escritura, éste puede haber constituido un mecanismo gráfico que comprende unidades simbólicas y semánticas, en tal vez un ordenamiento mnemotécnico el cual fue empleado en contextos rituales” (Op.Cit:143). En sus elementos esenciales, el sistema de sanación Shipibo-Conibo puede ser comprendido como la aplicación del mensaje espiritual del diseño que es percibido tanto visual como melódica y rítmicamente y es transformado en información culturalmente significativa.

Lo primero que llama la atención del arte visual Shipibo-Conibo es su carácter marcadamente reiterativo que abarca múltiples áreas de actividad y soportes materiales incluyendo el cuerpo humano, en efecto...“Su rostro, manos y piernas evidencian los característicos ornamentos en filigranas. La coreografía de sus danzas festivas siguen un patrón imaginario sobre el suelo. Incluso, hoy en día cada persona porta dentro de su

cuerpo un diseño espiritual relacionado a su ser esencial, el cual le es otorgado por su chamán" (Op.Cit.:144).

En cuanto a las características que lo insertan dentro del arte chamánico existe la asociación a un *alter ego*. A este respecto la autora señala "un aspecto central en la percepción contemporánea de los Shipibo- Conibo es el complejo simbólico de la anaconda cósmica, *Ronin*. Este ser es el dador mítico de los diseños, esta serpiente concentra todos los diseños concebibles en su piel..." "...*Ronin rau* es también la designación simbólica de la ya mencionada terapia chamánica en la cual el chamán sana a su paciente a través de la aplicación de los diseños visionarios" (Op.Cit.:147). Por otra parte, también está presente la práctica de consumo de sicoactivos con el fin de obtener visiones que luego se plasmarán en los diseños. La autora indica..."los diseños medicinales se hacen visibles al chamán sólo durante su experiencia con ayahuasca." (Op.Cit.:160).

En relación a las características del arte visual en sí mismo, se observa el principio de *horror vacui*, la posibilidad de visualizar los diseños en positivo y negativo así como la compleja simetría que articula todos los diseños. Al respecto se señala que..."Todos los diseños están basados en los principios de *horror vacui*, simetría y una dirección evasiva de la línea" (Op.Cit.:147).

Otro aspecto interesante destacado por la autora se refiere al hermetismo del contenido de los diseños los cuales..."parecen haber sido accesibles sólo a los chamanes, aunque las mujeres sean sus actuales ejecutoras". (Op.Cit.:144). Esto nos indica que el código visual aunque existente no es siempre comprendido por el grueso de la población, se trata más bien de un saber iniciático. En cuanto al chamán su tarea principal "es la visualización de diseños, la transformación de los mensajes de los espíritus en configuraciones culturalmente significativas. El también actúa como un selector de patrones de diseño que luego son reproducidos en múltiples variantes y editados para el público general en cerámica, textiles y otros medios". (Op.Cit.:160)

La autora opina que "debido a la oscura semántica de la tradición estilística parece muy dudoso llegar a una clave que decodifique motivo por motivo los diseños"...(Op.Cit.:160). Si este desazón está presente en investigadores que cuentan con informantes vivos, hemos de albergar pocas esperanzas de llegar a decodificar los diseños Diaguita pre incaincos.

Un aspecto muy interesante de las investigaciones de Gehbart-Sayer es la correlación que ella establece entre los patrones decorativos y la música, ambas actividades

están insertas en las estrategias de sanación del chamán. La autora señala que mediante el consumo de ayahuasca los chamanes obtienen visiones fosfénicas que..."cubren todo el espacio de la visión del chamán. Con la asistencia de sus espíritus auxiliares, el chamán comienza a interpretar las visiones como un diseño medicinal *quiquin*. Tan pronto como la red flotante toca sus labios el chamán entona melodías que corresponden a las visiones luminosas. Describiendo el fenómeno el chamán dice: "mi canción es el resultado de la imagen del diseño" una transformación directa de lo visual a lo auditivo, en alguna manera comparable a nuestras notas musicales y su ejecución auditiva. La canción es oída, vista y cantada simultáneamente por los Nishi Ibo"(Op.Cit.:171).

En relación a la participación de los diseños y canción correlativa en el proceso de sanación de enfermedad se señala que..."cuando las voces se expanden por el aire una segunda transformación tiene lugar, visible sólo para el chamán. La canción asume ahora la forma de un patrón geométrico, un diseño *quiquin* el cual penetra en cuerpo del paciente y se establece en él permanentemente. De acuerdo al chamán el diseño curativo es resultado de la canción"(Op.Cit.:171).

Para los chamanes Shipibo- Conibo "los diseños geométricos pueden ser vistos acústicamente". Por ejemplo, una medicina puede ser descrita como "mi canción pintada", "mi voz, mi pequeña vasija pintada" o "mi diseño cantante" (Op.Cit.:170). La autora se pregunta si existe una correlación estructural directa entre los diseños individuales y los elementos musicales y menciona los estudios de Lucas, (1970) que señalan que la figura común, más obvia es la simetría que caracteriza a la estructura de ambas.

Esta correlación entre diseños y música no es un caso aislado, la autora también señala el caso de los chamanes de los indios Yupa de Venezuela "quienes dibujan sobre sus sueños nocturnos cuando tratan a un paciente. La siguiente técnica los ayuda a memorizar sus visiones: el chamán se sienta en su hamaca inmediatamente después del sueño y, al cantar transforma la visión en una secuencia de sonidos vocales que representa la imagen del sueño" (Gehbart-Sayer,1985:169)

V. Conclusiones Preliminares

Durante el desarrollo de este trabajo hemos intentado situar el problema del arte Diaguita pre incaico desde distintas ópticas complementarias, por una parte, nos preguntamos acerca de su rol como medio de comunicación visual y también sobre la naturaleza de este arte gráfico, estrechamente ligado al arte chamánico.

Lo que subyace a este apretado recorrido a través de las evidencias arqueológicas, etnohistóricas y etnográficas se puede resumir en una pregunta: ¿Cómo puede ser comprendido este concepto indígena de lo *estético*?, o dicho en otros términos, ¿para qué sirve entonces el arte diaguita?

La evidencia etnográfica apunta a un arte estrechamente ligado a la sacralidad, sus autores son artistas chamanes, expertos prestidigitadores de imágenes abstractas con un fin que va más allá de la armonía formal. Resulta además extraordinariamente interesante advertir que en numerosos ejemplos de arte gráfico indígena sudamericano, tanto en tiempos previos como posteriores a la conquista hispana, sean las imágenes obtenidas por intermedio del trance alucinógeno las que actúan como estímulo para la experimentación en el arte visual abstracto. Los estudios etnográficos han revelado que estas visiones son luego semantizadas culturalmente llegando a cumplir una función muy semejante a lo que en Occidente denominamos "escritura".

Creemos que debe analizarse mejor el rol de la simetría en este despliegue de manifestaciones abstractas que habilitan y tal vez habilitaron a los pueblos originarios de Sudamérica a comunicarse por medio de códigos visuales. Los psicólogos de la Gestalt han planteado que la simetría es un principio que contribuyó a ordenar y estructurar en un patrón, es decir, la simetría contribuyó a la "fineza" del patrón. Debemos recordar que la simetría es un tipo de orden que empleado en contextos culturales nos señala la manera en que la cultura percibe y categoriza un segmento particular de su mundo.

Washburn (1988) ha planteado que los patrones de ordenamiento simétrico reflejan normas culturalmente significativas de conducta. Esto se debe al rol que desempeña la simetría en la percepción y al hecho de que ella es utilizada como forma de conocimiento. La autora señala que la preferencia por tipos específicos de simetría es aprendida y ello explica por qué ciertas simetrías predominan en el arte de una cultura dada, contribuyendo al proceso de autoidentificación y construcción de identidades culturales. A este respecto, llama poderosamente mi atención, la enorme cantidad de patrones simétricos generados durante la fase Diaguita II (1200-1470 d.C), en tiempos previos al arribo de los Incas. A diferencia, por ejemplo, de lo que ocurre con sus vecinos Aconcagua. Los artesanos diaguita exploran incansablemente las posibilidades de variación simétrica, tal como pudimos observar en la Lámina I. La generación de estos diseños requiere de enorme

precisión aritmética y profundo conocimiento de las leyes simétricas. Pero tanta esmerada atención en la exploración de las posibilidades del diseño abstracto no debe parecer accidental, es una clara forma de definir identidades y de aprehender conocimientos. Difícilmente sabremos si estas configuraciones fueron semantizadas culturalmente tal como se ha descubierto en las etnias amazónicas mencionadas, pero es una idea que debemos comenzar a manejar, al menos como hipótesis. En relación al empleo de sicoactivos para obtener visiones fosfénicas que luego son plasmadas en diferentes soportes hay un punto que no ha sido examinado suficientemente. Me refiero a lo siguiente, si las percepciones visuales en estados alterados de consciencia constituye el impulso generador de esta experimentación de los artesanos indígenas en ciertos diseños abstractos, de acuerdo a las investigaciones de Reichel-Dolmatoff (1985) y Gehbart-Sayer (1985), ¿Qué papel debemos atribuirle a esta experiencia en la percepción de los patrones simétricos?

En fin, pensamos que todos los temas abordados requieren de nuevas y atentas miradas, estamos recién iniciando nuestra aproximación al arte diaguita pre incaico, no obstante, entendemos que mientras más nos detengamos en su conceptualización más profundo será también nuestro acercamiento a sus restos materiales. Para terminar, sólo deseo destacar esta búsqueda constante de un gran número de pueblos amerindios por acceder a otros estados de conciencia, vista como estado sagrado o comunicación con la deidad, que determina tantos y tan variados ámbitos de su experiencia cotidiana y creaciones culturales. Es dramáticamente distinta de la concepción occidental de embriaguez entendida como mera intoxicación profana y patológica. Pensamos al igual que Saignes (1993) que "semejante vínculo, tan íntimo en el mundo andino, entre fiesta, embriaguez y memoria, permite reactualizar la gesta colectiva pasada y asegurar los fundamentos de la identidad grupal". (T. Saignes, 1993:60)

Bibliografía

- Blake, W., Cantos de Experiencia "[1789]. Poesía Completa. Edición Bilingüe. 1980 Ediciones 29, Madrid.
- Castillo, G. 1992 Evidencias de uso de narcóticos en el Norte Semiárido: Catastro Regional". En Revista Contribución Arqueológica N°4. Museo Regional de Atacama. Copiapó.
- Castillo, G., M. Biskupovic y G. Cobo 1985 "Un cementerio costero del Complejo Cultural Las

- Ánimas". En: Actas del IX Congreso Nacional de Arqueología Chilena. Museo Arqueológico de La Serena. La Serena.
- Cornejo, L.
"1989 El plato zoomorfo diaguita: variabilidad y especificidad". Boletín N°3 del Museo Chileno de Arte Precolombino, pp. 47-80. Santiago.
- Gebhart-Sayer, A.
1985 "The Geometric Designs of the Shipibo- Conibo in ritual context". Journal of Latin American Lore 11 :2. pp.143-175. USA.
- González, A.R.
1972 "The felinic Complex in Northwest argentine". Reprinted from the cult of feline. Dumbarton Oaks trustees for Harvard University Press, Washington D.C.
- González, P.
1995 MS "Diseños cerámicos Diaguita- Inca: estructura, simbolismo, color y relaciones culturales". Memoria para optar al Título de Arqueóloga. Universidad de Chile. Santiago.
- 1998a Doble reflexión esprcular en los diseños Diaguita-Inca: de la imagen al símbolo" Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino N°7. Santiago.
- 1998b "Estructura y simbolismo en los diseños cerámicos Diaguita- Inca (1470-1536d.C)"
En Tawantinsuyu N°5. Homenaje al 49° Congreso Internacional de Americanistas. (en prensa). Camberra.
- O. Harris & T. Bouysse- Cassagne.
1988 "Pacha: en torno al pensamiento andino" Raíces de América: El mundo aymara. pp.217-282. Compilación de Xabier Albo. Alianza Editorial, Madrid.
- R.Harrison,
1994 "Signos, cantos y memoria en Los Andes". Editorial Abya Yala. Quito, Ecuador.
- Hidalgo, J., Chacama y Focacci,
1981 "Elementos estructurales en la cerámica del estadio aldeano". Chungará N°8. Universidad del Norte. Arica.
- Levi-Strauss, C.
1992 Tristes Trópicos" [1955]. Ediciones Paidós. Barcelona.
- Lhermillier, A.,
1982 "Kano or Mak'a". Boletín Antropológico, Universidad de Los Andes (Mérida). N°2, pp.17-22.
- Lucas, T.
1970 "The Musical Style of the Shipibo of the Upper Amazon". Ph.Dissertation, University of Illinois, Urbana.
- Montané, J.
1971 "En torno a la cronología del Norte Chico". Actas del V Congreso Nacional de Arqueología, La Serena.
- Nordenskiöld, E.
1928-1930 "Picture- Writings and other Documents. Comparative Ethnological Studies N°7(1) y (2). Göteborg.
- Platt, T.
1992 "Voces de Abya- Yala: Escritura, chamanismo e identidad" History Workshop Journal N°34. Oxford University Press, pp.132-147.
- Reichel- Dolmatoff, G.
1985 "Aspectos chamanísticos y neurofisiológicos del arte indígena". Estudios en Arte Rupestre. Museo Chileno de Arte Precolombino, pp.291-307, Santiago.
- Saignes, T.
"Borracheras andinas: ¿Por Qué los indios ebrios hablan en español? En: "Borrachera y Memoria. La experiencia de lo sagrado en Los Andes".
pp.43-71. Compilación de Thierry Saignes. Editorial Hisbol, La Paz.
- Salazar-Soler, C.
1993 "Embriaguez y visiones en Los Andes. Los Jesuitas y las borracheras indígenas en el Perú (siglos XVI y XVII)". En: "Borrachera y Memoria. La experiencia de lo sagrado en Los Andes" .
pp.23-42. Compilación de Thierry Saignes. Editorial Hisbol, La Paz.
- Sharon, D.
1980 "El chamán de los cuatro vientos". Editorial Siglo XXI, México D.F.
- Washburn, D. & D. Crowe
1988 "Symmetries of Culture. Theory and Practice of plain pattern analysis". University of Washington Press.
- Ziólkowski, M.,
1996 "La guerra de los Wawqui: los objetivos y los mecanismos de la rivalidad dentro de la élite Inka. Siglos XV y XVI" Ediciones Abya Yala, Quito, Ecuador.
- Zuidema, T.
1991 "Coherencia matemática en el arte andino. Proyecto de modelo global para analizar la iconografía andina". En "Los Incas y el Antiguo Perú, 3000 años de Historia, Tomo I. Centro Cultural de la Villa de Madrid, Madrid.