



Teoría del Espacio y el Tiempo en el Arte Andino.

“Desde el punto de vista de la información, los límites del hombre, lejos de circunscribirse a los reducidos límites de su cuerpo, se extienden hasta donde llegan sus medios de comunicación y de mando efectivo”

Barreda Delgado: 2004.

1.0.- Introducción y deslinde.

Un universo tan complejo como fue el mundo andino, compuesto por muchas sociedades, en miles de años, sin recibir o confrontar influencias antes de la llegada de los castellanos, requiere de un análisis de sus diferentes sistemas de información y comunicación para saber cómo es que pudo mantenerse en forma tan homogénea. Aparentemente, allí estaría la respuesta, en su aislamiento geográfico, pero las ciencias sociales tienen mayor interés en estudiar los factores diferenciadores, antes que los caracteres que podrían demostrar sus rasgos de parentesco y filiación, toda vez que se trata de varias sociedades distantes entre sí, en el espacio y en el tiempo.

Si la sociedad más vigorosa, exitosa y desarrollada fue la de los incas, entre más de un centenar de otras sociedades anteriores o coetáneas en los Andes, debemos detectar los mecanismos y medios que fueron usados -desde milenios antes- para crear, organizar y transmitir de generación en generación, una “memoria” cultural que diese unidad a este importante proceso del desarrollo cultural andino. Hubo –y hay- variables tanto en el espacio como en el tiempo, tantos ecosistemas y tantas respuestas y, sin embargo, la historia demuestra una notable homogeneidad. Y aquí radica el meollo de nuestro interés: primero, la conversión de la realidad ambiental a una realidad simbólica, y luego, transmitirla a través del tiempo para ser entendida en “unidades binarias”.

La percepción humana organiza una memoria estructurada a base de símbolos y –a su vez- la convierte en inteligencia adaptativa y acumulativa, la que sólo puede crecer en la medida –paralela- de la creación de sistemas de transmisión para esos

símbolos a través del tiempo. Así -en símbolos- todo es memorizado y acumulado, conformando lo que entendemos por experiencia y “conocimiento”. Lo que había sido una realidad natural en su entorno, fue convertida en otra realidad más aprehensible, manejable, plástica y transmisible. Sólo así, esa nueva “naturaleza”, recién podrá ser comunicada, es decir, hecha de uso “común”. Un bien que se hace común dentro de una comunidad a través de la comunicación. Debido a esto, entendemos que el proceso se da en el campo conceptual y que cada concepto tiene referencia y significación dentro de una cultura.

La definición del problema central lo queremos puntualizar –para su estudio- en dos grandes conceptos: “**Pachamama**” y “**Yanant’in**”. En estas se centrará nuestro interés y análisis, pues son dos grandes concepciones del pensamiento andino. La primera es referente de las nociones de “tiempo” y “espacio”, de las que deriva la existencia de las cosas. La segunda concepción es la sublimación de la noción del trabajo y se refiere a la obra humana -como producto social- que unifica a “ayudante-ayudado”, sin diferencias de grado o de exclusión. Ambas categorías comportan principios de “creación”, “animación”, “conurrencia”, “inclusión”, y “regulación”. Ahora bien, si estos principios vertebran el pensamiento andino cuyo discurso fue básicamente oral, los queremos estudiar en su expresión visual, es decir, como manifestaciones artísticas, visibles, porque son las que han mantenido más estables en el tiempo y en tan diferentes espacios. Ambas categorías son a su vez cambiantes: El paisaje cambia en y con el tiempo, asimismo, el tiempo cambia según los paisajes, según la gestión social.

En el mundo andino, las nociones de espacio y tiempo son dos conceptos profundamente imbricados en el concepto de “*pachamama*”, conformando una unidad mayor. Tal vez a partir de ésta se iría desarrollando las otras categorías del pensamiento. En la cultura occidental, estos dos conceptos responden a complejas modificaciones históricas, tanto en su uso común, como en los campos de la Filosofía, la Tecnología y la Ciencia. Cada una de estas nociones de “espacio” como “tiempo” son multívocas, pues cada voz o concepto, tiene variadas acepciones, relacionadas con sus respectivas variables.

En el caso de nuestro lenguaje -el castellano- o en el caso del *runa simi*, uno y otro concepto necesitan un deslinde previo, ya que ambos expresan conceptos diversos. En algunos casos, una misma palabra puede expresarlos, como es el caso en el *runa simi*, en el que la palabra “pacha” es a la vez “tierra”, hembra, espacio productivo o maternal. Esta voz también funciona como “*tiempo*” (o “*tempo*”), como fenómeno eventual, masculino, modificador y reordenante. Aparentemente, en castellano, también son conceptos que en determinados “momentos” coinciden para sus definiciones, pues se puede decir que “espacio” es “*transcurso de tiempo entre un punto y otro*”, “*tardanza, lentitud*”¹, y casi de la misma forma se define “tiempo”, como la distancia entre un punto y otro, o como “*Lugar, proporción o espacio libre entre otras actividades*”². Pero en otros idiomas, como el inglés –por ejemplo- las cosas y -entre éstas la tierra o el tiempo- no tienen género, pues no son ni hembras ni machos.

Entonces, si en la lengua andina que mejor conocemos, se trata de dos conceptos diferentes, que a la vez pueden ser expresados con una misma voz, es deducible que los mensajes que hay en una lengua, también lo estén en todas las otras creaciones de esa época, muy especial en el arte como creación social. Si las ideas en un lenguaje oral (canal temporal) pueden ser convertidas a imágenes -o a escritura- (canal espacial), debemos aclarar que no conocemos esos lenguajes, pues “*La realidad tal como la comprende el hombre de hoy, escapa al lenguaje por arriba y por abajo*” (Aranguren 1975: 216), lo que podría sugerir que nuestro lenguaje no es equivalente en sus ideas expresadas

¹ Diccionario de la Lengua Española, 19 Edic. Madrid, 1970. Tiene 17 acepciones.

² Diccionario de la Lengua Española, 19 Edic. Madrid, 1970. 20 acepciones, más las formas del verbo. En el Larousse de 2002, aparecen varias acepciones nuevas para ambos conceptos, así relacionados.

al nuestro, en la medida que el mismo ambiente, el de nuestras sociedades antiguas, ya no es el mismo que nosotros ahora vemos o conocemos.

Es evidente que para el artista andino –desde muy temprano- los conceptos convertidos a ideas a representar para su percepción visual, no corresponden a las ideas que nosotros –con otro lenguaje y con otras ideas- podamos entenderlas. Por esto, podemos deducir que el ejecutante o artista, los haya diferenciado como “unidades menores” y fusionado para configurar una “unidad mayor”, tal como aparece expresado –o registrado- en las diversas obras artísticas anteriores a la llegada de los castellanos. Y aquí surge otro problema: ¿Cómo representaron en un lenguaje no oral, esos conceptos? ¿Cómo debemos leer y entender en las imágenes visuales, tales conceptos?...

Intentaremos demostrar cómo es que en las otras formas de expresión, ya sea el arte, la textilería, orfebrería, pintura mural, etc., es decir, en todos aquellos sistemas de expresión, visualmente perceptibles, también habrían servido para canalizar mensajes cargados de simbolismo. Por ejemplo, en las artes del dibujo, de la pintura, la escultura o, aún el drama, dos categorías diferentes pueden estructurar un nuevo espacio simbólico que, representando al espacio real y natural de su entorno –a la vez- represente al tiempo de los sucesos allí acaecidos o acontecidos. Así mismo, cómo “una” acción ritual -o “una” ceremonia- siendo unidades informativas, son a su vez conjuntos de componentes binarios que, en síntesis, condujeron a la reproducción de un “*espacio sagrado*” y un “*tiempo sagrado*” en un mismo momento actualizado.

Estaremos llamando “espacio plástico” al espacio creado por el artista –o actor- a aquel que es creado de acuerdo a necesidades eventuales, con dimensiones virtuales y variables, espacio en el cual aparecen las representaciones. En este sentido, ampliamos el referente, usado para los artistas “plásticos”, como aquel donde dibujan o pintan, organizando proporciones, dimensiones, profundidades o luces, a su buen entender. Pues, en este caso, es más amplio por el agregado del “*tiempo*”. Queremos entender y demostrar cómo es que en ese “espacio plástico” organiza objetos, seres y acontecimientos, objetos y sujetos a ser comunicados, cambiando en el tiempo. Ese es uno de nuestros objetivos, entender las imágenes que aparecen en un espacio bidimensional, representando –paralelamente- la cuarta dimensión de dicho espacio, o sea al “Tiempo”.

Es evidente que para los ejecutantes de entonces, conociendo los cánones y maneras de expresarse y representar las cosas, no debió serle tan difícil, porque no fue una creación en un momento dado, sino parte de un largo proceso acumulativo, convertido en memoria cultural³. En cambio, para nosotros que estamos fuera de su cultura, es posible que esto nos parezca algo enredado o sofisticado, por decir lo menos, por eso será necesario que se explique la manera y el “cómo” nuestros antepasados disponían los conceptos dentro de un sistema informacional, ya sean palabras o formas, hechas imágenes –en ese “espacio plástico”- para hacer entendible ese discurso que nos es cercano y lejano a la vez.

2.0.- Deslindes metodológicos.

El objetivo fundamental de este estudio es analizar los medios y mecanismos de que valieron nuestros antepasados para mantener un cuerpo de ideas, tan estable, a través de milenios y de sociedades que fueron diferentes.

Si aceptamos que gran parte de la creación cultural de una sociedad es una respuesta “adaptativa” –primero- y luego “creativa”, ante el medio ambiente donde se desarrolla, entenderemos cómo más de un centenar de sociedades complejas llegaron

³ Esta investigación usará de las propuestas metodológicas que aparecen en el libro de “LA HISTORIA COMO SISTEMA ADAPTATIVO. Cibernética e Historia”, de A. Barreda Delgado, Fondo Editorial de la Universidad Inca Garcilaso de la Vega. 2004, Lima.

a tener respuestas originales en los Andes, cuyo pensamiento básico se mantuvo con identidad y parentesco hasta el fenómeno panandino de los incas, a través del que lo conocemos mejor por la tradición oral.

Hemos dicho anteriormente que la comunicación consiste en hacer de uso común un cuerpo de ideas, las que responden a la necesidad de ordenar y manejar el entorno. Es decir, cómo el entorno siendo de naturaleza real y objetiva, es convertido en otra naturaleza simbólica y subjetiva. Pero, así mismo, los Andes siendo una unidad geográfica, es -a la vez- una gran diversidad de provincias ecológicas, ecosistemas y ecotonos. Variaciones que fueran el reto para desarrollar identidades culturales asociadas a éstas.

Es necesario anotar que esas variaciones culturales han tenido idiomas, lenguajes y dialectos, también diferentes, de dónde surge la pregunta: Entonces ¿Cómo se transmitió ese cuerpo de ideas básicas que le diera tan notable unidad al pensamiento andino? La respuesta más simple sería aquella que explique el sistema de transmisión oral de ideas, mitos y leyendas, de una sociedad a otra y a través del tiempo. Pero, si tuvieron idiomas diferentes, cómo es que pudo darse esa transferencia de ideas, también en el tiempo. ¿Cuál sería su sistema de “retroalimentación” si era necesaria su comunicación? Nosotros habíamos dicho que *“En el Perú las culturas y sus procesos han tenido escenarios muy separados y diversos. En ellos el hombre ha tenido actuaciones específicas que respondían a esas realidades. Hay creaciones complejas, con matices diferentes y apropiados para cada escenario. Así, cada uno de éstos muestra una gestión social y cultural particular”* (Campana 2000: 65).

Estamos tratando un problema de Comunicación que sobrepasa las implicancias derivadas de la oralidad de varios idiomas, idiomas que desconocemos, que transmitieron conocimientos de una sociedad a otra, en espacios o escenarios distantes, con idiomas diferentes y manteniendo mucha homogeneidad en el tiempo.

La Comunicación, necesita de canales y medios, los que están profunda e indeliblemente asociados a los campos sensoriales de la condición humana y su equipamiento. Sólo –para este caso- trataremos de dos sentidos que perciben audial o visualmente: El oído y el ojo. Ambos sentidos requieren de canales y medios diferentes para la transmisión de mensajes, pues el oído necesita de un canal temporal y el ojo de un canal espacial y, ambos dos, de medios también diferentes. Pero esto, visto así, no explicaría el problema que venimos tratando previamente, como es el de mantener en constante retroalimentación los mensajes para estabilizarlos en el tiempo a través de los diversos espacios culturales.

Un canal –sistémicamente entendido- es un conducto por donde viaja un medio. Así, hay canales espaciales y temporales a través de los cuales viajan uno o varios medios portando mensajes diversos. Por ejemplo: En un canal temporal viajan varios medios sonoros –o audiales- como pueden ser palabras, silbidos, música de fondo etc. En un canal espacial se puede transmitir mensajes escritos, dibujos, también imágenes cinemáticas o en movimiento. Ahora, lo más importante que debemos recordar es que en los canales espaciales, que ocupan un sector del espacio, por ejemplo una hoja de papel o una lápida, pueden ir mensajes escritos o dibujos, mensajes que pueden ser imperdurables en el tiempo, pero están fijos en ese espacio, pues no se mueven. En cambio, en los canales temporales, los mensajes se mueven en el espacio, pero son muy perdurables en el tiempo⁴. Una palabra escrita puede ser eterna, como es el caso de las palabras en escritura jeroglífica de los egipcios o en otra, como el de los griegos.

⁴ En la actualidad la tecnología ha logrado que los medios audiales o sonoros, puedan viajar y perdurar en el tiempo a través de canales espaciales, al ser grabados en cintas magnetofónicas, discos, CDs, etc. En el caso de los canales espaciales, la fotografía o el cine permiten que esas imágenes se “muevan” en el espacio y puedan ir de su lugar original a cualquier parte del planeta.

En cambio las palabras de egipcios o griegos –habladas- que viajaban en un canal temporal, ya no las podemos escuchar.

En el caso nuestro, conocemos algunas lenguas como el *runa simi* o el aymara, pero no conocemos el que hablaron los Cupisnique, los chavines, los mochicas o los nazcas, antecesores de los quechuas. Sus mensajes orales se agotaron una vez desaparecido el emisor, en cambio los mensajes de estas mismas sociedades que fueron puestos en canales espaciales, han persistido en el tiempo y los podemos ver, medir, percibir y cuantificar, aunque no podamos descifrarlos con precisión, dado a que no conocemos los lenguajes orales de donde provendrían las imágenes. Esto explica los fundamentos y razones que tenemos para estudiar las nociones de tiempo y espacio en el pensamiento andino, a través de imágenes, muchas de ellas de carácter artístico.

Para finalizar este tema, debemos agregar que fueron los mensajes que han persistido en el tiempo -como dibujos o imágenes- los que han funcionado como “retro-alimentación” para “fijar” o “estabilizar” ideas religiosas, mitos o leyendas a través de los diversos escenarios culturales, en el tiempo y en el espacio del universo andino. Esta sería nuestra primera hipótesis.

La mayor parte de imágenes en el arte andino corresponden a mitos, leyendas e ideas religiosas, provenientes del discurso oral. Es muy poca la información que se refiera solamente a la testificación de la “existencia” de una cosa por si misma, por ejemplo de un animal o de un fruto, sólo como tales, pues siempre están inmersos en la mítica religiosa, y por eso son representados como metáforas visuales.

3.0. Observación e interpretación: “descomposición-composición”.

La vida, los hechos y las acciones cotidianas del hombre sólo pueden ser comprensibles si los analizamos dentro de su propia cosmovisión, de sus mitos y de sus propios conceptos, pues todo es más explicable dentro de su propia cultura. El hombre es un ser plástico que primero se adapta al medio que le rodea para luego modificarlo y hacerlo suyo, de allí la importancia en estudiarlo en las diferentes condiciones históricas, religiosas y geográficas, las que le han permitido generar o crear su propio ambiente simbólico: La Cultura (Geertz, 1989). Por eso, para entender las nociones de espacio, tiempo y ritualidad del mundo andino, es necesario entender algunas categorías de su pensamiento.

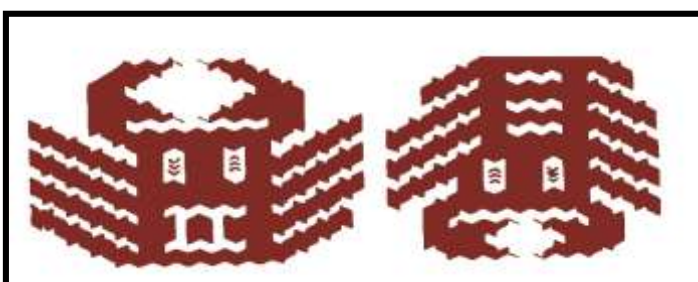


Fig. 1. Imágenes de dos cangrejos, macho y hembra en un tejido de Huaca Prieta. En sus caparazones hay rostros con ojos y bocas, uno agresivo mostrando colmillos y la otra muestra una “sonrisa”.

Para observar mejor estas imágenes, que son generalmente complejas composiciones, tenemos que “descomponerlas” en lo que hemos dado en llamar “símbolos elementales” o partes menores, y luego –mentalmente- componer sus partes y “leerlas” como un todo orgánico.

Al buscar la función de las imágenes en la sociedad andina, nuestra primera hipótesis

sostiene que era un importante medio de comunicación, hipótesis que no necesita ser demostrada, pero sí, hacer el análisis de las imágenes, como unidades de información, ordenadas dentro de un “sistema dinámico”⁵, que va cambiando lentamente según los

⁵ Barreda Delgado lo define como un “sistema cuyo comportamiento cambia en el tiempo”. 2004: 129

cambios de las sociedades andinas, a través del tiempo, pero sin cambiar la ideología dominante o vertebral.

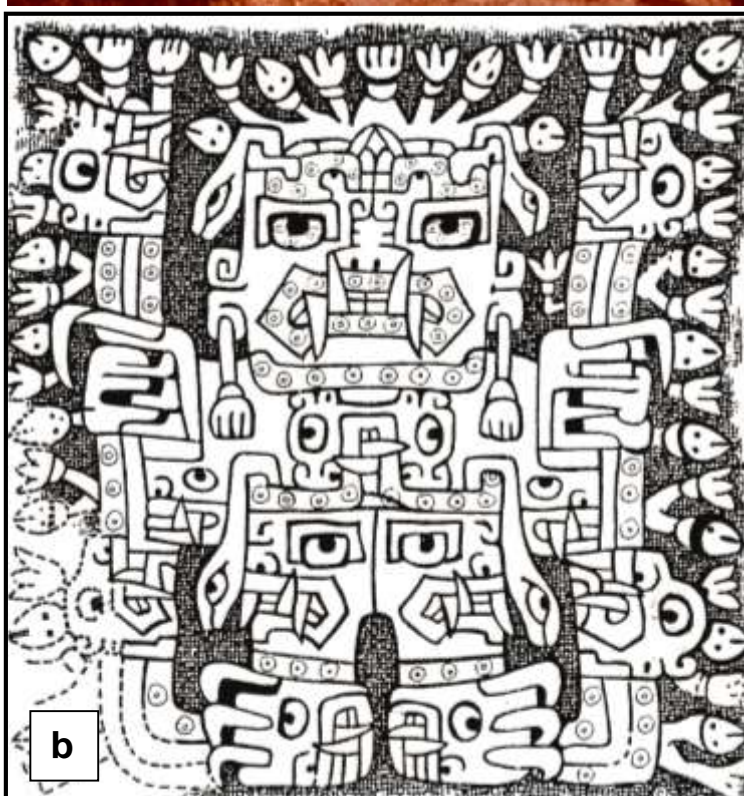


Fig. 2. Véase cómo en la figura "a" se unen aves, de dos géneros, serpientes y rasgos de rostros felínicos para conformar por "anastomosis" el rostro de una deidad. En la "b", véase cómo el abdomen, las piernas, los brazos y el "rostro invertido", "salen" o "nacen" de bocas felínicas: eso es "anamorfosis".

En el pensamiento andino, los conceptos de "espacio" y "tiempo" y las variables que estos embargan, son mecanismos realimentativos, que funcionan como sistemas dinámicos, dada su estabilidad, para regular y controlar el comportamiento social a través de una ideología religiosa. Estos conceptos, se mantienen muy estables por muchos siglos, pues se reafirman en sociedades diferentes, desarrolladas en espacios y tiempos diferentes. Eso es lo importante para observar y estas ideas son difundidas y comunicadas a través de medios visualmente perceptibles. Así, sus variables, las podemos observar desde el Formativo temprano (1800 a.C.) hasta el desarrollo del incario, donde y cuando encontramos sus explicaciones en su idioma y en los datos anotados por los cronistas.

Además de esta caracterización, habría que deslindar cómo esta sistematización dentro de muchas sociedades, fue para conservar un conjunto de patrones socio-políticos y mantener un orden establecido con un fuerte matiz religioso.

"En todos los sistemas sociales, los hombres, los hombres y las sociedades para resistir a las acciones y perturbaciones inductoras de cambios, que generalmente provienen del medio, han formado alrededor suyo y en conjunción de sus cuerpos con sus medios una variedad de mecanismos sociales de adaptación y defensa como las ropas y viviendas, el trabajo y las herramientas, los muros y las armas, la agricultura y las industrias, las instituciones y las ciudades, que forman un complejo sistema homeostático y de defensa que asegura la conservación y la supervivencia de las sociedades y las culturas lo que, desde luego, logran con diversos grados de éxito". (Barreda 2004: 159).

En los Andes, la geografía está sujeta a cambios ambientales recurrentes, unos muy grandes, como los derivados del Optimum Climaticum, (11,000 -8,000 a.d.p), que generaron fenómenos posteriores de Eustasis, fluctuaciones en los niveles freáticos en

las deltas de los ríos costeros donde el hombre andino comenzó a desarrollar Sociedades Complejas (Bonavia 1982; Campana 1991; et. Al.). Estos cambios -en el ambiente- debieron influir fuertemente en la ideología referente a cada sociedad, pero es fácil de observar que las ideas fundamentales representadas en las imágenes, se mantuvieron por varios milenios después, debido a la presencia de varios “principios” que fundamentaban la cosmovisión andina. Así, obviamente, pese al cambio de las sociedades y los espacios en el tiempo. Hay imágenes grabadas en piedra (canal espacial) –por ejemplo que nos informan de una fauna que ya no existe y de paisajes con ecosistemas ya inexistentes, como es el caso de los petroglifos del Alto de Las Guitarras (Trujillo, Perú), donde, en un lugar casi desértico hay representaciones de garzas y otras aves propias de lagunas o humedales. Hay jaguares, serpientes, águilas, animales propios de zonas boscosas. Hoy, no existen esas aves ni esos paisajes (Fig. 3).

La imaginación creativa del hombre andino en las sucesivas experiencias para su adaptación a un medio tan diverso, encontró que toda esa inmensa diversidad tenía que ser sistematizada, sintetizándola en una unidad binaria, primero en términos de espacio y tiempo, de allí su concepto de “*pachamama*”, al que trató de ordenarlo bajo una concepción DUAL, para todo lo que le rodeaba, en su paisaje, luego en su sociedad y finalmente en su ideología, de acuerdo a ciertos principios ya anotados.

Al parecer, la DUALIDAD es un principio universal, pero que, en la concepción andina, no es oponente ni excluyente como en lo que conocemos por nuestra herencia cultural venida de occidente, de allí que nosotros hayamos preferido hablar siempre de un “dualismo andino”. No conocemos las raíces de su origen, pero podrían estar en la interpretación de los componentes sexuales de la vida, en lo “macho y hembra”, que aparecen en todas las formas de la vida. Sostenemos esto, porque en el pensamiento andino todo lo que existe está animado y tiene vida, respondiendo a un “PRINCIPIO ANIMADOR”, luego, si todo lo que existe está animado es porque tiene vida y si tiene vida, responde a un encuentro o concurrencia sexual, lo que derivaría de un “PRINCIPIO PROCREADOR”. Por esta manera de ver la realidad se explicaría que para el hombre andino, todo estaba vivo y animado, aguas, cerros, animales, plantas y hombres. Todo tenía sexo, como principio originador de la vida. Pero, sin diferencias de nivel, igualando a sus factores, de allí el concepto de “*yanant'in*”⁶, principio que “igual a todo y a todos para existir y subsistir” (Yáñez 2002). Más adelante analizaremos el “*yanant'in*”, pues de este principio deriva el “*ayni*” y su relación con el trabajo socializado y armonioso.

Si seguimos analizando los factores que dinamizan el pensamiento andino y que puedan ser observados en las imágenes que representan formas simbólicas e ideas, encontraremos que hay mucha concordancia entre la información existente en la lengua quechua y las imágenes de diferentes culturas andinas que vivieran en épocas también diferentes.

En este contexto podremos observar que hay otros dos principios que nos permiten entender con más claridad en las imágenes. El PRINCIPIO DE CONCURRENCIA, que nos explica cómo las cosas y los seres vivos siendo duales no son oponentes sino concurrentes, conformando una unidad. El caso más claro estaría en la idea de “*pachamama*” donde los factores “tiempo” y “espacio” no son opuestos que se mueven en sentido contrario desde un punto central hacia los extremos, sino se mueven en sentido contrario pero confluyente, es decir hacia un centro. Si esto es así, se derivaría en otro: PRINCIPIO DE INCLUSIÓN, el cual no genera ninguna exclusión, sino más bien una concordante actitud inclusiva. Finalmente, hemos detectado que –paralelamente- aparece un PRINCIPIO DE REGULACIÓN, el mismo que funciona adaptando y adoptando

⁶ Según José Yáñez, el “*yanant'in*” aparece muy claramente definido en los aspectos dialógicos interculturales, de las sociedades andinas, como un principio regulador de igualdades en el trabajo.

formas que representen ideas, nuevas, pero como agregados, a las anteriores para enriquecer la idea central y, así, poder “regular” las acciones sociales de respuesta, ante cambios climáticos, sociales o políticos eventuales.

En estudios anteriores habíamos tratado de explicar cómo se hizo para conformar imágenes que -aparentemente ilógicas o “deformes”- eran hechas así para comunicar “metáforas” orales y que entendidos los mecanismos para su diseño eran lógicas, coherentes y entendibles. A estas formas de unir partes fuera de contexto y especie le llamamos “ANASTOMOSIS” (fig. 2.a) y, cuando se agregaban partes de un rostro como ojos y bocas, ubicándolas por los pies, las alas o en cualquier otra parte del cuerpo, donde sugiriesen nacimiento u origen, le llamamos “ANAMORFOSIS” (Campana 1984: 12. Fig, 2 b). Esto, agregando a las hipótesis de Rowe (1967) que él llamó ANATROPISMO, para demostrar que esa oposición de dos cabezas de un mismo ser representado, obedecía a un código expreso.

Con los principios antes anotados podremos observar cómo, imágenes que no muestran la lógica de la naturaleza, pueden mostrar la existencia de una lógica analógica, que, partiendo del discurso oral, se convierten en un discurso gráfico y por lo tanto visual. De esta forma, el concepto andino “*pachamama*”, expresa las complejas nociones de “espacio” y “tiempo”, en todas sus variables. Así, nada se opone en la naturaleza, creando acciones concurrentes, que no oponen negando sino incluyendo los elementos que configuran una dualidad.

4.0. EL ESPACIO Y EL TIEMPO. El todo y su simbolización.

Primero, deberemos establecer la nomenclatura a usar, pues, uno u otro término son muy complejos y expresan muchos conceptos. Si usamos el castellano, tendremos que analizar –aunque fuera etimológicamente- estas dos grandes nociones, las que en el idioma quechua o *runa simi*, expresan el principio y origen de todo lo existente.

ESPACIO, proviene de latín *spatium*, lo quiere decir, “*continente de todos los objetos sensibles que coexisten*”. De las once acepciones que aparecen en diccionario⁷, es la más amplia y rica en connotaciones, pues pone en evidencia la existencia paralela del tiempo, pues refiere una razón de “coexistencia”, es decir, si existen los objetos eso debe ser en un mismo tiempo, para definir el espacio que ocupan.

El paisaje es el entorno, el espacio circundante, y talvez debió ser lo primero que se trató de interpretar y representar, antes que la misma imagen humana y sus cambios (el tiempo). En las imágenes del arte andino hay valiosa información que explica los procesos de comprensión del mundo. En las primeras representaciones –por ejemplo en el arte rupestre- aparecen también conceptos referentes hacia esas cosas y formas del ambiente, que no podemos decodificar dichas concepciones, pues hay dentro de esas primeras imágenes, otras, aparentemente simples, como puntos, rayas, cuadrículas, formas serpentina, círculos, etc., de las que estamos muy lejos de su comprensión. Nos contentamos –en varios casos- en decir que se trata de “figuras geométricas simples”, que “carecen de sintaxis”, que “no permiten una lectura lineal”, que “son formas rudimentarias”, etc. Sólo en épocas avanzadas, cuando las imágenes corresponden a sociedades complejas, nos permiten identificar caracteres, género, especies u otros rasgos, y creemos que existe una relación más directa entre el espacio real y el espacio simbolizado.

⁷ D.R.A.E. 1970, p. 571.

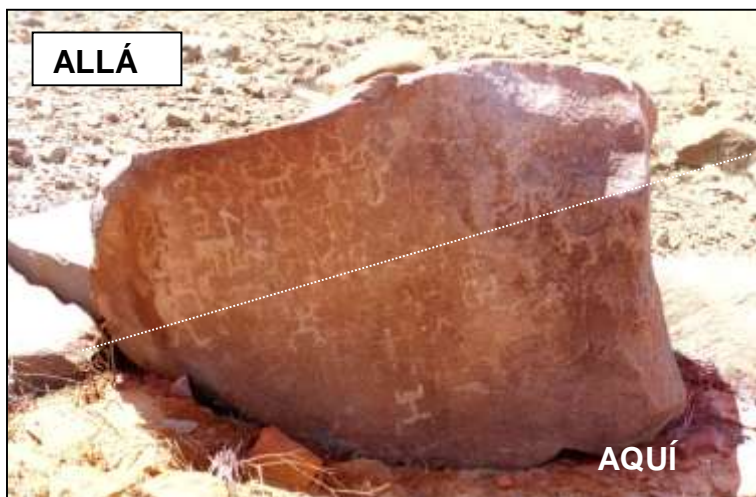


Fig.3. En esta piedra del Alto Las Guitarras hay dos partes: La baja corresponde al “aquí-cerca” donde están los cazadores y, la parte “alta-lejos” es donde están los animales. Son los dos planos superpuestos: hanan y hurin.

El paisaje donde vive el hombre (espacio) es cambiante (tiempo) al ser modificado de acuerdo a sus necesidades. Esos cambios operados por él (por medio del *yanant'in*) no le impactarán tanto como cuando otros agentes de la naturaleza también lo modifiquen, y violentamente, lo cual le hará pensar en que no está sólo y que esas fuerzas le son ajenas. De allí deducirá los fundamentos de lo sagrado o divino: entonces inventó a sus dioses. De

esa fenomenología tomará sus expresiones para representarlos, tanto como espacio mismo, o como plantas, animales o como otros caracteres que le impactaron. Lo que represente en ese “espacio plástico” mostrará -en parte- sus conceptos sobre él, sobre el mundo que le rodea y de las fuerzas que rompen o cambian su espacio, como el *“pachacuti”* por ejemplo. Todo lo que parecía “ordenado”, cambia o se modifica y habrá que reordenarlo, tanto en la realidad como en lo simbólico, pues estamos convencidos que: *“Toda comunidad humana organiza el espacio material en que vive y, por consiguiente, debe segmentarlo y jerarquizarlo, producir planos de continuidad y ruptura, órdenes en distintos niveles de significado”* (Foucault 1984: 49).

En una piedra en el Alto de Las Guitarras, hay cerca de un centenar de petroglifos que muestran cierto ordenamiento en una escena de caza, pero que muy bien expresan su concepción del espacio circundante representado, en tanto nociones de distancia y “tiempo”, pues lo cercano o el “aquí” está abajo y en el mismo plano donde se asientan nuestros pies, en cambio lo distante o el “allá” está puesto arriba, “lejos”, mostrando así la representación de una escena de “chacu” en un “espacio plástico” donde está la representación adaptada a la forma de la piedra. (Fig. 3).

En las sociedades complejas, con agricultura desarrollada, construcciones, canalización del agua, etc., el paisaje es ya una caracterización cultural, es decir, su entorno es una interpretación creativa cargada de elementos simbólicos. No olvidemos que el escenario donde actúa el hombre, todo es simbólico y que, todo aquello que entendemos como elaboración mental, como un *constructo* de su “pensamiento” o como su “cosmovisión”, son los conceptos, ideas y símbolos que le permitirán rodearse de un nuevo “espacio” que le es más accesible, manejable y dependiente de él. Lo que se manejará, son símbolos.

Debido a estos fenómenos derivados de su relación con su paisaje o espacio, podrá entender su importancia, las posibilidades de subsistencia que le ofrece, sus debilidades y deficiencias y, pretendiendo entenderlo mejor para así manejarlo, creará a sus deidades con las fuerzas que el no posee. La naturaleza y sus fuerzas pasarán a ser interpretadas como entidades “abstractas”, pero extraídas de esa realidad ambiental. Esto es muy importante, pues, *“Damos nombre de dios a la forma que mejor traduce nuestro deseo. Esa forma puede ser sensual, moral, individual, social ¡qué más da! Se trata de nuestro indefinido deseo de comprender, de utilizar la vida, de hacer retroceder sin cesar los límites de la inteligencia y del corazón”* (Faure 1966: 16).

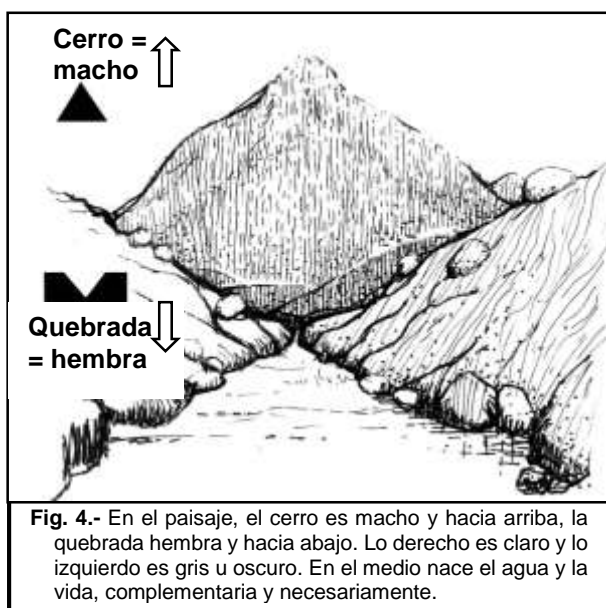


Fig. 4.- En el paisaje, el cerro es macho y hacia arriba, la quebrada hembra y hacia abajo. Lo derecho es claro y lo izquierdo es gris u oscuro. En el medio nace el agua y la vida, complementaria y necesariamente.

Esto que pareciera un tanto alejado de nuestros objetivos, no es así, pues la creación de las deidades por cada sociedad, planteará la concepción y la existencia de un “espacio sagrado” en donde “nacen” o de donde “vienen” dichas deidades, espacio que generalmente existió y en donde esa sociedad inicia su desarrollo, o en donde están los recursos de mayor interés. Así mismo, asociado a ese concepto de “espacio sagrado”, hay un “tiempo sagrado” que les recuerda los hechos, eventualidades y acontecimientos entre hombres y deidades, los más importantes de su pasado y que se deben repetir en las ceremonias. Ese será el “tiempo”, (o *tempo* por su finitud) que siempre debe ser recordado

cíclicamente en ceremonias y ritos. Es el tiempo que “retorna” (Eliade: 1994) y que se “recrea” generando calendarios y agendas rituales. Entonces, esas serán las ceremonias donde coinciden “espacio” y “tiempo” para reordenar la vida a la medida de sus concepciones cosmogónicas.

La representación del “espacio” y del “tiempo” en las imágenes andinas debió de estar encargada a verdaderos artistas, quienes actuaban dentro de las pautas de la ideología predominante, con el estilo de sus respectivas sociedades. Además, se deduce que estos eran concientes de manejar mensajes perennes en el tiempo. Otra persona que no tuviese esa capacidad y experiencia para expresar ideas y conceptos, para transmitirlos así, le sería imposible. De esta manera el arte y el artista cumplían roles sociales muy valorados, pues “*El arte es también una guía, un medio de instrucción y yo diría casi de aprendizaje de la realidad ambiente*” (Levi-Strauss 1970: 21).

Como se podrá deducir, en las manos del hombre que representa plásticamente esos espacios, los momentos más importantes de su vida y la de de sus dioses, entran en uso los códigos que posibilitan esa representación simbólica y –a la vez- la diferenciación de la realidad que transcurre y que le rodea. Allí, “...esta distinción se basa en la concepción filosófica, implícita o explícita, que existe fuera e independientemente de cualquier espíritu cognoscente; por otra, el pensamiento relativo a dicha realidad. Solamente en el contexto de esa concepción y de esta distinción se plantean los múltiples problemas de la teoría del conocimiento que [...] también son válidos para la teoría de la historia...” (Schaff 1974:156).

4.1. El Espacio como escenario: la vida y su cosmovisión.

Si consideramos que un ambiente es un escenario envolvente, con tierras, cerros, mares, aguas y cielos. Veremos que allí también están los astros como el sol, la luna o las estrellas y que todos éstos, están íntimamente ligados entre si, pues marcan el paso del tiempo y su transcurrencia. Por eso, “*pacha*”, es una entidad dual, “espacio” y “tiempo” a la vez, en *runa simi* o *quechua*. El hombre andino supo que allí se explica la vida, a partir de la “*ssap’a*”,⁸ boca por donde entra la vida o vagina por donde sale, en una dualidad eterna que se repite cada día y en las imágenes sacralizadas. De allí

⁸ La voz “*ssap’a*” es posiblemente mochica (Cerrón Palomino, 1995: 43). Desde sus antecesores los Cupisnique existió esa asociación simbólica o metaforización de que todo lo existente era de origen sexual (Campana, 1993).

que cada cavidad o cueva fuese una *pakarina*, lugar de donde nace todo. En las leyendas fundacionales de -por ejemplo- de Manco Cápac o de los hermanos Ayar, vinieron del Tampusocco, Pakaritampu o del lago Titicaca. Todo lo que es origen o de donde y cuando se nace es *paqareq*. Se responde al “Principio Generador”.

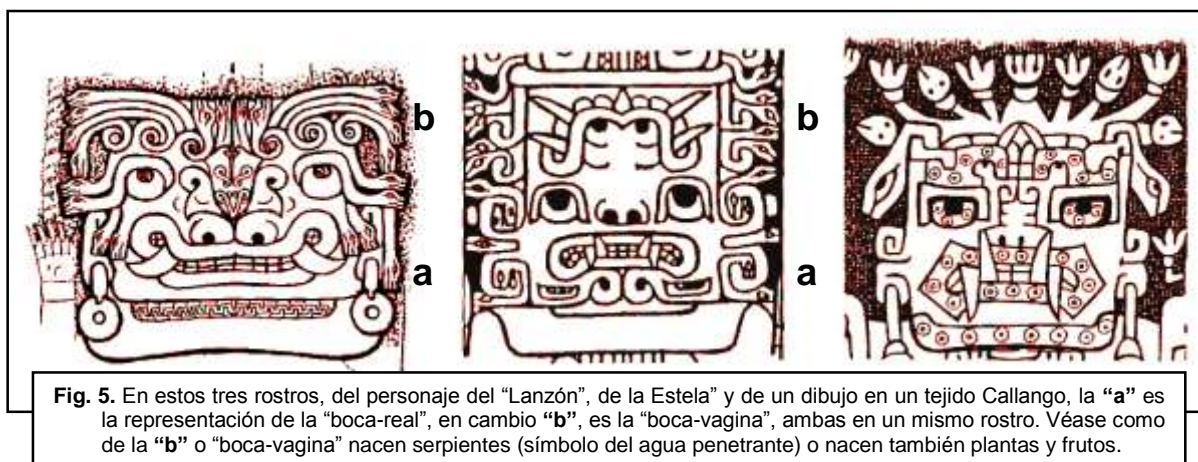


Fig. 5. En estos tres rostros, del personaje del “Lanzón”, de la Estela y de un dibujo en un tejido Callango, la “a” es la representación de la “boca-real”, en cambio “b”, es la “boca-vagina”, ambas en un mismo rostro. Véase como de la “b” o “boca-vagina” nacen serpientes (símbolo del agua penetrante) o nacen también plantas y frutos.

En este drama, el agua que es la vida, siempre nace de una cavidad y por eso es *pakarina*. Si es fuente o laguna horizontal es hembra y si está en movimiento que adquiere la forma de serpiente, es macho, así no se oponen excluyéndose sino incluyéndose. Así, es la unidad dual, respondiendo al “Principio de Inclusión”. Es la vida que corre ondulante que nace arriba y baja para volver a nacer. El hombre también sabe que él es un parto de la tierra, por eso también ésta será “*pacha mama*” y él será hijo y hermano de plantas y animales, iguales entre si. Después que descubre la agricultura y aprende a sembrar, primero será fruto de la tierra y luego será “*mallqui*”, es decir, semilla o almácigo de si mismo: Así, tendrá que morir para ser enterrado, para volver a nacer encarnado en otros hombres.

El origen de la vida estará en la muerte y en la metáfora de su entierro, como cualquier semilla. He allí la imagen visual de los seres sacralizados con dos cabezas, en las que en una, la boca por donde entra la vida como alimento (subsistencia) y en la otra, es vagina por donde nace la vida (como existencia). Ambas –a su vez- son metafóricas así: en las dos entra la vida ya sea como “alimento” para subsistir, o como semen para existir. De ambas sale la “vida”, como fruto que debe existir o como palabra que ratifica su existencia, pues la nombra, la define y testifica su existencia, en el tiempo o por el tiempo que vivan. En todas las imágenes del Formativo podemos ver la representación de esta metáfora visual de la existencia (figs. 1, 2, 4 y 5).

4.2.- La vida y la *sexualización* del entorno.

La capacidad de observación de la naturaleza mostrada por nuestros antepasados andinos le habría hecho “entender” que todo lo que existe, “vive”, y por ello producto de una relación sexual (principios de “Animación”, “Creación” y “Concurrencia”). Esta idea –básica- o “principio”, a su vez, les habría hecho ampliar esta observación, al grado de creer que las cosas inanimadas (para nosotros) como los cerros, el agua, la atmósfera, los cerros o la tierra misma en su totalidad, también tendrían un origen derivado de un gran acto sexual cósmico y constante, como parte de una cosmovisión (Figs. 1, 2, 4, 5).

Si los cambios, movimientos, ritmos temporales, modificaciones en su apariencia externa, son muestras de que “viven”, era porque esa vida provendría de una condición y actividad sexual. Así, un cerro, una laguna o un riachuelo, si allí existían

era porque “vivían”, y también era porque en algún momento habían nacido y podían o debían ser hembra o macho. Esos cambios de apariencia, la misma que los definía, se ajustaban a las pautas de la vida: Nacer, vivir, reproducirse y morir: para volver a nacer. Por eso, el concepto de nacer estaría asociado a “la siembra” de su respectiva semilla. En el mundo andino, la noción de “entierro” está íntimamente ligado al “enterramiento” de una semilla o del semen, cualquiera que fuese, de allí el “culto a los ancestros”: Había que enterrar a sus muertos para que nazcan nuevos seres con caracteres mejorados. Mejorados por los requerimientos rituales.

Las causas de esta “deducción” podrían estar en los cambios de apariencia que pueden mostrar las expresiones naturales de su entorno, tan continuamente recurrentes como expresiones vitales de la tierra: los “*pachacuti*”. Eso, les debió parecer que “vivían”, dados sus constantes cambios en sus caracteres físicos exteriores. Es decir, que nacían, crecían, se reproducían y “morían” (Principio de Reproducción) para volver a nacer si fuesen “sembrados” simbólicamente. He allí la explicación de los ritos ante un cerro, ante una fuente de agua, ante una cueva, ante el sol o ante las estrellas. Un cerro totémico, por ejemplo, era el más importante en un determinado lugar, estaba vivo, era el macho que había engendrado en la tierra (en la quebrada) a los hombres. Este, podía pasar de un color a otro según las estaciones, las lluvias y la posición de los astros. De esta manera sus observaciones les eran válidas para el manejo de su entorno y la organización de sus calendarios, así nos pareciesen ingenuas o “animistas” y equivocadas.

Si el hombre andino creía que si todo lo existente tenía vida y era el producto de una relación sexual, los cerros serán machos y las quebradas hembras. Sabe que el agua corriente y penetrante —que engendra— viene inexorablemente de arriba a abajo, del *hanan* al *hurin*, por eso es macho fecundante. Y, la tierra en la hendidura de cada quebrada, cueva, oquedad o surco, es hembra que queda empuñada. Entiende que si él, es semen o semilla, tiene que ser “sembrado” o enterrado para generar la vida, por eso se entierra como “*munao*” o “*mallqui*”⁹, y he allí el origen simbólico del culto a sus ancestros: ser semilla inexorable de otros nuevos hombres que vendrán.

En la cosmovisión andina la acción reproductora no es “pecado” como en el occidente cristiano, de allí que el trabajo era otra forma del placer y no un motivo de castigo. El *yanant'in* igualaba a los hombres que trabajaban, pues no generaba una noción de servidumbre como para el pensamiento occidental. Como no tuvo expulsiones de paraísos, no tuvo nociones de castigo por un acto sexual. Si no tuvo paraísos, tuvo que hacerlos a su medida y necesidad y, como dicen sus mitos, se “sembró” para que de su cuerpo naciesen los alimentos. Delimitó sus espacios de acción, asociándolos a “tiempos”, en constante retorno y así construyó sus divinidades en un imaginario retornando en sucesivas ceremonias y rituales. En sus cotidianas impaciencias entendió que no podía vivir solo, he hizo del tiempo una categoría que se debía resolver en términos de velocidad, asociada y calculada a su capacidad de esfuerzo. Todo sobre la “*pachamama*”, espacio y tiempo a la vez.

Al crear a sus dioses, no pensó en que estos le debiesen dar las medidas de su existencia, sino todo lo contrario: para ser dioses había que ser primero hombres.¹⁰ Por eso domesticó plantas, animales, climas y paisajes, fundando y organizando así el escenario de su inteligencia. El conocimiento del tiempo y de sus constantes “retornos” (Eliade 1994), ligando su presente al pasado, su nacimiento al entierro, lo impulsaría a un

⁹ La voz “*munao*”, para los yungas chimúes —y talvez mochicas— equivale a la voz quechua “*mallqui*” que quiere decir a la vez, momia o cadáver a enterrar, o también semilla o almácigo. En adelante estaremos usando de estas lenguas, pues “*Por lengua “del Cuzco” [...] no debe entenderse el dialecto cuzqueño de la época sino la “lengua general” de base chinchaysuya que los españoles encontraron difundida a lo largo y ancho del antiguo Tahuantinsuyo*” (Cerrón Palomino 1995: 24).

¹⁰ Talvez tenga el mismo sentido que la frase vallejana, refiriéndose a Dios: “... (Señor)... *si hubieses sido hombre hoy supieras ser dios*”.

mañana cotidiano más seguro. Ese estado de conciencia le permitiría entender dos cosas: que su espacio vivía de los constantes cataclismos y su afán de restaurar lo destruido: el “*pachacuti*”.

En la vida real, en hombre andino, de acuerdo a su ideología, entendió que terremotos, sequías o inundaciones eran fenómenos recurrentes y que por eso había que calcularlos para ordenar el caos. Todo era dual: orden y desorden, espacio y tiempo cambiando. Otra vez “*pachacuti*” y no desgracia o castigo de sus dioses, pues, calculando los tiempos, pese a ser inasibles, eso hacía posible su esencia y su existencia reordenándose, más allá de la mortalidad del presente. Repitiendo en sus ceremonias los hechos incontrolables de la naturaleza, los domesticaría ritualizadamente. He allí la explicación de su religiosidad y metaforización en sus imágenes.

Si en la naturaleza el tiempo modificaba las formas en el espacio, así también –en su pensamiento- en las ceremonias, el “tiempo ritual” modificaría al “espacio ceremonial”. En un ambiente los eventos trágicos y recurrentes, le impactaban tanto y en tiempos no cíclicos y violentos, como el “*pachacuti*”, que había que hacerlos cíclicos con un calendario ceremonial. Cada cataclismo o el caos que llegaba con el “*huayco*”, tendría que ser “reordenado” para sobrevivir exitosamente. Todos estos eventos dramáticos de “orden y desorden”, les haría entender que si sigue individualmente sólo, seguirá siendo débil. Todo giraba, pues, en torno a “*pachamama*”, o sea entre el espacio y el tiempo, entre su paisaje y el clima.

Entonces -como ser social que era- tendría que actuar en grupo, en ayuda recíproca, pues él o su familia serían insuficientes ante tan tremendo desafío de sequías, “*huaycos*” (aludes) o terremotos, fenómenos que en nuestro paisaje son recurrentes. Siendo así, aprendería a servirse de todo y de todos, pero con sentido de niveladas igualdades, por eso creó el ayllu, como la maquinaria social más útil para responder ante ese mundo y traerlo a su mandato. Se sintió hijo de la “*pachamama*” y hermano de todo lo que pariese la tierra, ya fuesen plantas o animales. Así, sería el “*yana’ntin*”¹¹ la “cuerda” que haría “concordar” voluntades y esfuerzos, igualando servidor y servido, al igual que sus “*huacas*” igualaban “contenido y continente”. Así lo entendemos en sus mitos, leyendas y narraciones, y así también lo vemos en sus imágenes (Figs. 1, 2, 4, 5).

¹¹ A la llegada de los castellanos la voz “yana” fue traducida como servidor, o esclavo negro, pues no entendían – porque no tenían- otra noción del trabajo de igual a igual, con reciprocidad. En los diccionarios de “muchik” esta voz ya aparece traducida así –como servidor- por De la Carrera y Daza, en 1644).

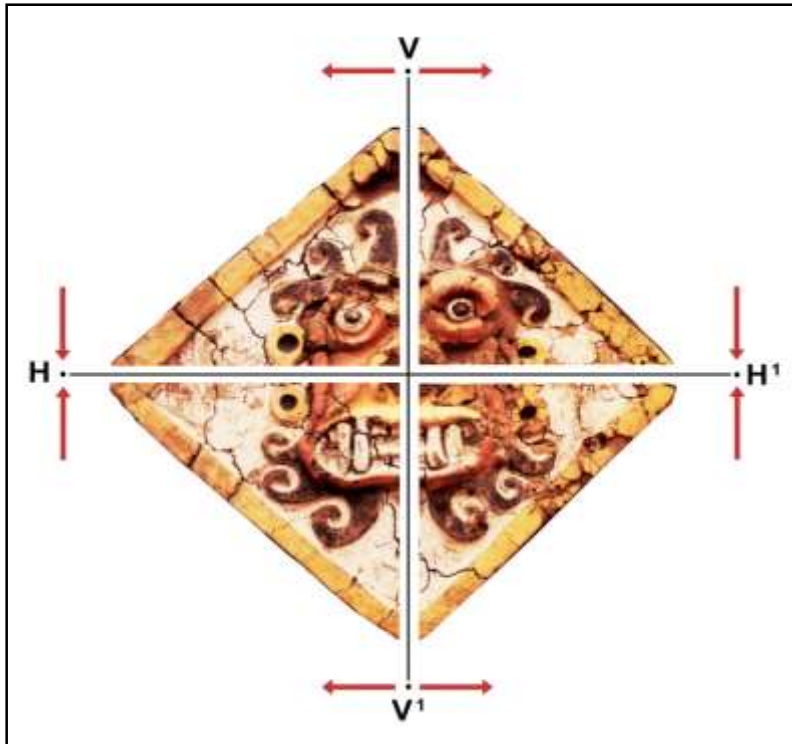


Fig. 6. En esta deidad mochica del Ai-Apaec, se pueden observar las nociones de macho-hembra, izquierda-derecha, contenido-continente, etc., es decir de varios principios para representar el “espacio y el tiempo” (*Pachamama*). El cuadrilátero equivale al templo (continente) donde está la deidad (contenido), su lado izquierdo es femenino, por eso el ojo es más grande, sugiriendo que mantiene la vida después de la muerte. El rostro está rodeado de 12 olas, todas con sentidos diferentes, para sugerir su origen marino y posiblemente el tiempo estacional (*Nin*). Si se observa bien, todo es doble o DUAL.

4.3. El trabajo y la vida. Para interpretar las relaciones entre la naturaleza y el hombre, partimos de lo que los cronistas nos han narrado y –en este caso– lo descrito por Garcilaso Inca y Cieza. Aquel, para quedar bien con su lado hispano, nos hizo notar insistentemente en que la ideología andina refleja su ambiente y la utilidad de sus recursos, fenómenos que se sintetizan en la idea de “*huaca*”, no comparable al concepto español de Dios. El concepto de “*yanant’in*”, era general y no de la aristocracia gobernante. Con pequeñas variaciones glotales la voz “*huaca*”, según Garcilaso de La Vega Inca, tiene más de siete significados:

“*Ídolo*”, y “*ofrenda*” a la “*deidad*”, “*templo grande o chico*”, “*hermosura*” o “*excelencia que aventajan de las otras de su especie*”, y “*por el contrario, las cosas muy feas y monstruosas que causan horror y asombro; y así daban este nombre a las culebras grandes que tienen los antis que son de veinticinco y treinta pies de largo... [..]*” “*También llaman huaca a las cosas que salen de su cauce natural como la mujer que pare dos de un vientre [...] y por el mismo semejante llaman huaca al huevo de dos yemas, y por el nombre dan a los niños que nacen de pie, doblados, o con seis dedos en pies o manos, o nace encorvado, o con cualquier defecto mayor o menor en el cuerpo o en el rostro, como el sacar partido alguno de los labios [...] Asimismo dan este nombre a las fuentes muy caudalosas que salen hechas ríos..*” (Garcilaso 1968: 182). Como se habrá podido advertir, por varias razones podremos decir que el lugar llamado ahora Alto de las Guitarras, sería una HUACA¹² de acuerdo al pensamiento andino, en tanto “*huaca*” es un ser, natural o sobrenatural, pero que al convertirlo en un escenario ritual, humanizado igual como cualquier ámbito, imagen u objeto que posea características extraordinarias y sobrenaturales, será una HUACA.

El concepto andino “*yanant’in*” es el que articula la vida entre la gente y su entorno, entre una cosa y otra, y proviene de dos voces: *yana*, ayuda, y la terminación -

¹² Creemos que buena parte de la ideología andina, no es originariamente quechua o inca, sino que deviene de las fases del largo proceso que tuvo en todo el territorio andino. Lo mismo puede advertirse en las palabras asociadas a los conceptos religiosos, implícitos en las respectivas lenguas. Este fenómeno ya fue advertido por el cronista inca, refiriéndose a las creencias de los pueblos vencidos por los quechuas, quien llega a decir: “*Adoraron diversos animales como el tigre, el león, el oso [...] y por esta causa teníanlos por dioses, [...] Al ave que ellos llaman cuntur, por su grandeza, y a las águilas adoraron ciertas naciones, porque se preciaban descender de ellas. Otras naciones adoraron a los halcones, por su ligereza y buena industria de haber por sus manos lo que han de comer..*” Y, claro, es comprensible por su posición de adaptado cristiano y español, pues el no llega a darse cuenta que habla como cualquier otro español y desde España. Él habla de “ellos” por sus ancestros andinos, sin darse cuenta –u olvidar– que sus ancestros incas, por las mismas razones eran “Huamán”, “Cóndor”, “Amaru”, “Poma”, etc.

ntin, forma inclusiva que equivale a “por naturaleza”, o que implica y conforma totalidades. Entonces, *Yanantin*, puede ser traducido estrictamente como “ayudante y ayudado” unidos para formar una sola categoría (Sola 1978). De esta manera, este concepto nos servirá también para explicar las relaciones duales que conforman categorías binarias y que -en la práctica o vida real- funcionan como unidades dinámicas, explicando la necesidad de vivir por pares complementarios, en un medio tan difícil y variado. De las voces y conceptos “*huaca*” y “*yana*”, recordemos que en lengua mochica, también aparecen en forma casi idéntica en el *runa simi* o quechua (Calderón-Palomino 1995).

Era necesario recordar sólo algunas de éstas categorías del pensamiento andino, para comprender cómo es que se dualizan -no polarizan- los elementos del paisaje simbólico, lo derecho e izquierdo sin ser menos el uno que el otro (Figs.2, 4, 5). Por igual, macho o hembra, pues ninguno puede existir sin el otro. Grande o chico, el “arriba y el aquí”, el aquí y el adentro”, es decir el ‘*hanan* y el *hurin*’, o el “*kay* el “*uku*”, o el *hanan* y el *hurin*. Además, recordando lo dicho por Garcilaso, Cieza, Blas Valera, Arriaga y otros, quienes decían que las diversas naciones “*se preciaban descender*” de águilas, serpientes, de cerros o de ríos. Es decir, tenían también una concepción TOTÉMICA en sus relaciones con la naturaleza (Fig. 5). Todo esto explicará el mundo de imágenes de este lugar y lo cambiante -en el tiempo- de éstas.

Cuando vamos a visitar el Alto de las Guitarras, o vemos una imagen andina, lo vemos con la lógica occidental, ‘científica’ o “académica” y ‘fríamente analítico-Crítica’. No lo vemos con la óptica propia del pensamiento de sus hacedores, quienes las hicieron con una lógica interpretativa, dualista y binaria en la que las oposiciones no son excluyentes, sino inclusivas, concurrentes, igualitarias, recíprocas y complementarias. Es decir, olvidamos —occidental y no accidentalmente- en la práctica, la vida y concepción del ayllu como ente superior a la familia, al ayni en su enorme capacidad de trabajo y servicios recíprocos, donde no había la relación occidental de amo-sirviente, o como sería entendida en castellano, *yana*-negro-sirviente, o esclavo. No hay individualidades excluyentes, sino dualidades complementarias y recíprocas.

La “realidad” -como idea de lo que vemos- sólo una manera de entendimiento y aprehensión. No existe “una realidad”, sino una visión de ésta. Visión determinada por la cultura, la que con sus “principios” y “conceptos” va pautando nuestra forma de ver el mundo. Con esas pautas obtenemos el conocimiento del entorno y de los que el hombre hace. Esto es tan claro que visto así, el espacio, como parte de la realidad, es un concepto cultural, pues “*La ciencia ha demostrado que la realidad no es la que percibimos, sino la que cada persona se crea, a partir de su propio concepto de realidad desde su percepción personal.*” (Villafaña Gómez 2003: 17). Es decir, la realidad es la visión que nuestra experiencia adquiere con referencia a lo que nos rodea, al igual que la forma de “leerla”, la misma que compromete a los miembros componentes de una sociedad. Ese compromiso responde a que es aprendida y pautada.

4.4. El “espacio plástico” y el “*yanantin*”: la dualidad de la existencia.

En el pensamiento andino todo lo existente es dual. No como un sistema ideológico de oposiciones excluyentes, sino como un sistema de complementariedades integradoras y concurrentes. Estas interpolaciones deben derivarse de la necesidad constante de reciprocidad para supervivir en paisajes tan agrestes o difíciles como es el andino. La idea del “*yanantin*” abarca y define todos los conceptos de la vida humana en relación con la naturaleza (*pachamama*). No hay oposiciones entre los que se ayudan, sino un igualamiento que se expresa en el Principio de Inclusión. En cuanto a la vida, aparece desde el mismo instante del nacimiento, donde es “*pacareq*” y se recrea en las relaciones productivas y sus racionales reciprocidades del *ayni* y la *minqa* (Principio de Concurrencia). Como veremos más adelante, esto influye en los medios y códigos de representación de las cosas en el “espacio plástico”. Visto así, entre los que trabajan o

entre los que manejan los símbolos se sostiene el Principio de Regulación para mantener las imágenes que expresan el poder político.

Si el hombre es una parte de la tierra o de su espacio, es decir *de la pachamama*, no podrá desligarse de su ubicación temporal y estará en un mismo plano que lo distante por ser parte integral de ese todo. Es decir, éste no estará separado de su ámbito de origen, de su *pacareq*. Entonces, existirá siempre (no eternamente) en el punto donde se une con la tierra. Allí desarrolla y desarrollará sus actividades y todos sus actos en gestión de su historia. Posiblemente, dentro de estos conceptos, el hombre aparecerá en el plano que se inserta en la tierra, es decir, bajo sus propios pies, sin estar separado de lo distante que representará de otra forma (fig.4).

Cuando nos referimos a éste concepto de espacio, forzosamente tenemos que deslindar –primero- donde y cómo se ubica el observador que generalmente equivale al artista o ejecutante. El estudio de toda representación del espacio implica ubicar el lugar desde donde el artista “vio” el escenario y cómo concibió las distancias o planos dentro de él, para poder entender en qué lugar se “para” el artista y qué relación tiene su ubicación en el espacio circundante representado, para que de esa manera podamos “leer” lo cercano y lo distante, es decir la noción del tiempo en el “espacio plástico”. La visión occidental está pautada por las leyes de la perspectiva (fig. 2), en cambio la visión andina está pautada por la concepción de dualidades y reciprocidades, indesligables, entre la tierra, el hombre y el tiempo (fig. 4).

4.4.1. El ordenamiento del espacio y su simbolización. Todo el sistema de dualidades para el hombre andino se orienta a entender que sólo así es posible mantener el equilibrio de la vida, de allí que nada en el espacio es menos importante que lo otro. Las nociones espaciales de “arriba-abajo” (*hanan-hurin*), “izquierda-derecha” (*ichoq-rancha*) son factores concurrentes que no se excluyen entre sí, porque ninguna es mejor que otra y así se asocian a la sexualidad -como origen de la vida- de tal manera que izquierda es femenino y derecha es lo masculino y así se los advierte en la leyenda fundacional del Cuzco cuando Manco Cápac cruza el río Huatanay para ubicarse arriba, en el “*hanan*”, y Mama Ocllo se queda en la parte baja o “*hurin*”, para fundar simbólica y factualmente las respectivas dinastías. Esto no establecía diferencias asimétricas entre uno mejor que otro. Era el equilibrio necesario en un mundo de inseguridades y eventos meteorológicos y telúricos de extrema gravedad.

3.4.2.- Tiempo, las actividades y la vida. Las actividades que tuvieron sociedades tan religiosamente estructuradas como las andinas, planteaba la asunción y, a la vez, la diferenciación de las actividades. Esta diferenciación básicamente generaba dos tipos de tiempo: “tiempo cotidiano” y “tiempo ceremonial”. Ambos son concurrentes. En el primero todo acaece y en el otro todo acontece. El primero sucede en el campo, en la “*pachamama*”, accionando para “*shay*” y “*kashay*”, ser y existir. El segundo recuerda cíclicamente los grandes hechos como son los acontecimientos, y su existencia se da en la “*huaca*” o templo-deidad.

En la leyenda fundacional del incario, Manco Capac y Mama Ocllo salen juntos del Titicaca, -su *Paq'arina*- que significa lugar donde nace la vida. También es la fuente primordial de nuestra cultura ancestral. Esto, es la mejor demostración de este concepto de la cosmogonía dicotómica, paritaria o “PENSAMIENTO PARITARIO”. Para simplificar sin complicarnos por la enorme extensión del ámbito cultural andino, pues nos demandaría el análisis de la infinidad de “plazoletas hundidas” o “recintos circulares y cuadrados” construidos en Tiahuanaco, Chavin de Huantar, Caral, etc, etc., comenzaremos con esta hipótesis, en el lugar más conocido que es donde aparece “el par primordial de la sociedad andina”: Manco Capac y Mama Ocllo.

Si se quisiese definir la vida –de alguna manera- diríamos que es la suma de nuestras actividades a través del tiempo. Así, la expresión de esto en el “espacio plástico”

encontraríamos que ello tenía dos formas de entender el tiempo: como lo que transcurre o “tiempo trascurrente” o como la suma del tiempo que envejece o “tiempo transcurrido”. O dicho como antes lo hicimos al estudiar un taller de tejedoras, maestras de mayor edad y señores que trocaban: *“el tiempo que transcurre es la distancia entre una y otra persona, y el “tiempo transcurrido” se observa en el rostro de cada una de estas. Si se tratase de una escena mítica, por ejemplo, las arrugas se inscriben más en el discurso mítico que en la edad de las personas. Si al tiempo se le define en este –caso- como la duración de las cosas sujetas a mudanza”, necesitamos descubrir estas relaciones, pues ello nos permitirá entender qué personas se relacionan con quién en un sector del taller, y ese sería el “tiempo trascurrente”.* (Campana 1994: 450)

En un templo –o en una Huaca- el tiempo transcurre cíclicamente asociado a sus ceremoniales, calculados experimentalmente. En la huaca se gesta y gestiona lo referente a la subsistencia por medio de ceremonias y ritos, con calendarios concordados para ser obedecidos. Cada forma del tiempo tendría -a su vez- una manifestación artística. El tiempo religioso y ceremonial exigía un ritual, esotérico y un arte especializado. En cambio, el tiempo cotidiano, artesanal o agrícola, debió ser una manifestación más de la naturaleza de las cosas, de la necesidad, de la herramienta y el utensilio, del accionar común y profano. Pero, ambos fundamentaban sus actos la necesidad de la vida.

En varios sitios se mantienen estas tradiciones ancestrales, como en los sitios arqueológicos *“de la isla de Amantani en Puno, sirven a los pobladores de todo el altiplano, hasta hoy, para seguir el culto también dicotómico a Pachatata (o padre-cosmos) y a Pachamama (o madre-cosmos), que tan igual como en el Cusco, antiguamente eran a la vez centros ceremoniales religiosos y políticos de gobierno de los Ayllus o familias extensas, ordenados en el sistema concéntrico y cuatripartito de la “Tawa”, cuyas estructuras tetramétricas aun subsisten en la gran mayoría de las comunidades indígenas actuales”* (Lajo, 2002: 74).

Todo esto, en realidad, parecería distante al objetivo central de este estudio, pero no es así, pues son concurrentes y así aparecen en las representaciones, porque ambos se expresan simbólicamente y, *“En este caso, una parte del complejo de objetos denotados por el significante se convierte -por metonimia- en el propio significante. Una parte del referente se semiotiza y se hace arbitrariamente simbólica de todo el complejo al que se refiere”* (Eco 1963: 91).

Esta opinión nos parece muy interesante pues explica y justifica cómo los artistas andinos llegan a convertir simbólicamente el espacio en tiempo, el suelo que es horizontal, en plano vertical, es decir, expresa los efectos usando las causas que lo originan (fig. 4).

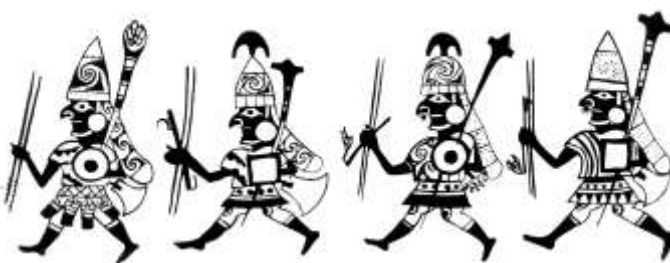


Fig. 7.- Observando este huaco Moche III, veremos cómo ha sido representado el tiempo en el tránsito de estos señores que llevan armas y van bien ataviados. Caminan hacia su derecha, son cuatro (2 y 2) emparentados por los tocados. La sensación de movimiento se advierte al girar la vasija de derecha a izquierda.

Las tareas y actividades, secuencialmente expresadas para representar el tiempo, requieren de su conversión a símbolos para su representación, tal como las vemos –por ejemplo- en varios huacos de la alfarería mochica. Estamos seguros que

tanto en cada elemento significativo, como en sus formas de agrupación "el signo icónico construye un modelo de relaciones (entre los fenómenos gráficos), homólogo al modelo de relaciones perceptivas que construimos al conocer y recordar el objeto [...], ante los signos icónicos podemos afirmar que se pueden entender como a tal lo que parece reproducir algunas de las propiedades del objeto representado" (Eco 1963: 234).

La representación del "tiempo transcurriente", para los artistas mochicas, bastaba con representar las imágenes en el "espacio plástico", dándole un sentido a sus movimientos o desplazamiento. En otros casos, fue realizada de otras maneras: en secuencias horizontales (fig. 3), o en espirales ascendentes. En cualquiera de estas dos formas implicaba girar el huaco en el mismo sentido en que apareciesen sus pies. Es interesante observar que esta representación del tiempo –en movimiento- no aparece tempranamente con un interés de simbolizarlo, pues las imágenes eran mayormente frontales y congeladas, tal vez para representar su carácter sagrado.

4.4.3. El Espacio, los planos y las distancias.

Ya hemos visto como la cultura condiciona nuestra forma de ver lo cual se refleja en su forma de representación y que en el caso del espacio y del tiempo, lo que quiere decir que hay muchas maneras de ver, entender y representar el espacio. Para los que heredamos el conocimiento occidental, hemos aprendido a "ver" dimensiones y distancias de acuerdo a la perspectiva y hemos convertido y adaptado a sus reglas nuestro discurso oral, pues tenemos "un punto de vista" diferente al de los otros o, cambia la altura del "horizonte" según nuestra personal estatura, o nuestros grados de interés por las cosas a las que ubicamos en los "planos" que le correspondan (Fig.2).



Fig. 8. En la visión andina del "espacio", los planos se superponen exigiendo una lectura de abajo hacia arriba y no como en "profundidad" como en la perspectiva. Así, el hombre está en primer plano.

Después de la invención de la perspectiva en el Renacimiento se define otra manera de percibir la realidad, del entorno y su representación. Todos entendemos la noción de distancia a través del concepto de "planos", unos detrás de otros y, conforme se alejan, disminuyen las dimensiones. Y, a la inversa, el tiempo es mayor, cuando vemos más alejados o empequeñecidos dichos planos (Fig. 2).

Nuestros antepasados aprendieron a ver y comunicar esa noción de una forma, que nos es difícil "leer" o entender, por eso necesitamos "ver" cómo es que ellos concibieron esos planos. Necesitamos explicar la ubicación de su noción de "horizonte" y dónde ubicaron el suelo o "punto de ubicación" del observador. Una vez que aprendamos a "leer" esa otra "retórica visual", podremos ver y entender con mucha facilidad lo representado en los espacios con imágenes hechas por los artistas andinos.

Nuestros antepasados aprendieron a ver y comunicar esa noción de una forma, que nos es difícil "leer" o entender, por eso necesitamos "ver" cómo es que ellos concibieron esos planos. Necesitamos explicar la ubicación de su noción de "horizonte" y dónde ubicaron el suelo o "punto de ubicación" del observador. Una vez que aprendamos a "leer" esa otra "retórica visual", podremos ver y entender con mucha facilidad lo representado en los espacios con imágenes hechas por los artistas andinos.

Si el ambiente es lo primero que el hombre asume y procesa, convirtiéndolo en un conjunto de símbolos para poder manejarlo de acuerdo a sus necesidades plantea “acuerdos” entre los demás miembros de la sociedad, de lo contrario no podrá entenderlos. Es decir, con lo que éste haga, implica la existencia de una “retórica” visual completamente comprensible por los suyos. Así se piense que esas formas de expresión visual son rasgos de un estilo de tal o cual sociedad prehispánica, es más, pues presupone la existencia de un cuerpo de ideas. Un estilo siempre implica concordancia y consentimiento entre ejecutantes y observadores, pues dentro de esa “retórica”, tanto simbólica como visual, expresará la representación del orden social que le rodea.

En el Palacio Tschudi –en Chan Chan- hay varios ejemplos y el más grande es el de patio central donde podemos ver un paisaje marino en tres planos superpuestos: abajo la playa por donde caminan los “anzumitos”, en el segundo nivel está el mar y sus olas, y arriba una plano “vacío” que representaría el cielo (fig. 5).

Otro ejemplo que nos parece más didáctico para entender la forma de concebir el “espacio plástico”, es el que hicieron los artistas chimúes, en el friso conocido como “Corredor de aves y peces” que está en el costado derecho del patio principal de Tschudi. En el “corredor...” vemos que a todo lo largo del tramo que va de norte a sur como si se dirigiese al mar, hay un conjunto de tracerías en relieve que muestran aves caminando, peces dentro de formas escalonadas, una serie de líneas horizontales rectas, finalmente un gran espacio plano en la parte más alta (Fig. 3). Se trata de un paisaje marino en dinámico movimiento, cuyas imágenes están representadas en tres planos dispuestos unos sobre otros; a diferencia de nuestra manera occidental de ver, que pone los planos unos detrás de otros, como nos enseñó a observar la perspectiva.



Fig. 9. En primer plano, abajo, corren los anzumitos en la playa, en el centro el mar y sus olas. Arriba, en tercer plano, el cielo “vacío”.

El primer plano corresponde al suelo donde el artista se ubicó y ubica al observador. En él hay una primera franja lisa donde están las aves caminando de perfil con las alas casi desplegadas, luego hay otra franja donde termina la noción de “orilla” y el primer plano. En el primer sector del pasadizo las aves se dirigen al sur, como si debiéramos entender que van hacia la orilla. En el segundo sector más largo, las aves parecen venir o regresar de la orilla. Las aves tienen las alas y la cola en una posición convencional para hacer notar su presencia, muy en especial la cola, pues está rebatida para que se vea en plano y no de perfil. Esto quiere decir que esta parte del ave está de frente y las otras de perfil. Parece ser que hay una actitud mágica que intenta mostrar una imagen de frente y de perfil, al mismo tiempo.

El primer plano corresponde al suelo donde el artista se ubicó y ubica al observador. En él hay una primera franja lisa donde están las aves caminando de perfil con las alas casi desplegadas, luego hay otra franja donde termina la noción de “orilla” y el primer plano. En el primer sector del pasadizo las aves se dirigen al sur, como si debiéramos entender que van hacia la orilla. En el segundo sector más largo, las aves parecen venir o regresar de la orilla. Las aves tienen las alas y la cola en una posición convencional para hacer notar su presencia, muy en especial la cola, pues está rebatida para que se vea en plano y no de perfil. Esto quiere decir que esta parte del ave está de frente y las otras de perfil. Parece ser que hay una actitud mágica que intenta mostrar una imagen de frente y de perfil, al mismo tiempo.

El primer plano corresponde al suelo donde el artista se ubicó y ubica al observador. En él hay una primera franja lisa donde están las aves caminando de perfil con las alas casi desplegadas, luego hay otra franja donde termina la noción de “orilla” y el primer plano. En el primer sector del pasadizo las aves se dirigen al sur, como si debiéramos entender que van hacia la orilla. En el segundo sector más largo, las aves parecen venir o regresar de la orilla. Las aves tienen las alas y la cola en una posición convencional para hacer notar su presencia, muy en especial la cola, pues está rebatida para que se vea en plano y no de perfil. Esto quiere decir que esta parte del ave está de frente y las otras de perfil. Parece ser que hay una actitud mágica que intenta mostrar una imagen de frente y de perfil, al mismo tiempo.

El segundo plano corresponde al mar, con sus olas y sus ondas. Éste comienza después de una cinta plana que nos recuerda la orilla mojada y brillante. El mar se descompone en “olas” y “ondas”. Las primeras están representadas por una franja de formas escalonadas que suben y bajan, dentro de ella vienen los peces. Las “ondas” están representadas por líneas rectas horizontales muy bien pulidas, la parte superior es más honda que la inferior como si fuese la cinta de una persiana, lo que acentúa la idea que “vienen” desde atrás o sea desde lejos. En el tercer y último plano hay un gran espacio vacío que representaría a un cielo limpio o sin nubes.

En la franja escalonada cada uno de sus tramos es cortado por cuatro de estas líneas horizontales, las cuales en su largo conjunto representan las olas en su ritmo constante. Esta franja tiene a su vez tres cintas paralelas: dos en sus extremos, inferior y superior, en el centro está la zona por donde vienen los peces. La primera cinta escalonada al subir y bajar en sus cuatro tramos, conforma una pirámide. Como hay otra cinta más alta y paralela permite la recurrencia interior de los peces, dos en cada tramo, uno horizontal y el otro vertical. La sucesión de esta forma escalonada es una larga secuencia de olas, parece sugerir que vienen desde el sur como queriendo expresar que los peces vienen con las olas del mar.

En un tercer plano, encima de estas franjas, hay en la parte alta del muro un espacio plano, vacío, sin ningún elemento decorativo. Éste debe ser el cielo limpio o –talvez- brumoso, “más arriba y más allá del mar”. Con estos tres planos se pudo representar un paisaje marino que impone un recorrido visual de abajo hacia arriba para ser entendido más fácilmente. De esta manera, la línea divisoria entre el mar y el cielo, sería la “línea de horizonte”, la misma que varía de altura según varíe la altura de los ojos del observador, tal vez por eso esta línea varía de altura según variasen los niveles (3) del espacio jerarquizado en el patio de Tschudi.



Fig. 10. En la imagen del “triángulo escalonado con ola”, se pueden ver los espacios “positivos” y “negativos”, de tal manera que el en relieve se comporta

Las cifras asociadas del “segundo plano” o del mar, son muy interesantes: 21 peces en cada pirámide, 21 ondas marinas en la parte interior, igual número en la parte superior, y 7 aves caminando en cada tramo de la ola. El análisis de las imágenes de aves y peces hace evidente que han sido logradas con los rasgos más sencillos y escuetos. Lo importante no debió ser la necesidad de representar esos animales como familias sino como elementos de una visión integral del mar y sus formas más representativas. Las cantidades deben expresar algún evento marino, todavía no entendido por los estudiosos.

4.4.4. Espacios positivos y negativos. Ya anteriormente hemos hecho notar que en la polaridad de los espacios, no existió ninguna valoración que impusiese uno sobre otro, sino que el uno se explicaba o existía por el otro. Un macho no se explica sin la hembra o viceversa, que

lo alto no existiese sin lo bajo, lo bueno sin lo malo, etc. Bajo este presupuesto ideológico vemos que hay “espacios plásticos” representando imágenes simbólicas que siendo iguales son opuestas visualmente, pues una aparece en blanco y la misma aparece en negro pero investidas. Este tema que aparece desde los tiempos finales del Período Inicial (1,800 a. C.), se acentúa con una maestría sin igual en los tiempos mochicas (100 a.C.-700 d.C.) y que prosigue en los tiempos Chimú sobre todo en su arquitectura (Figs. 7 y 6)

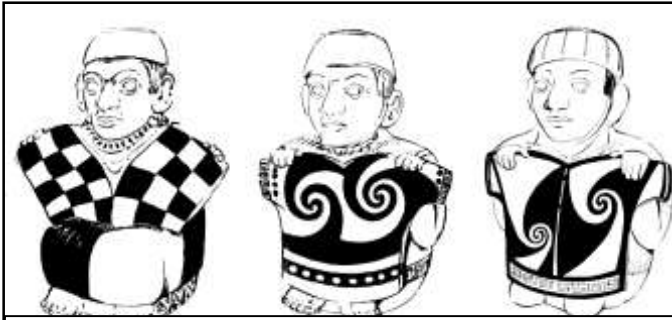


Fig. 11. En los vestidos que ofrecen estos tres “vendedores” mochicas, podemos ver la importancia de mostrar formas, como la “ola”, en dos concepciones muy hermosas y expresadas como “espacios positivos” y “negativos”, al igual que el que muestra una especie de escaques, también opuestos sin excluirse.

Al estudiar el Arte Chavín, en aquel entonces dijimos: “a.) Si entendemos como espacios “positivos” a los que pertenecen a la representación y “negativos” a los que la contrastan [...] llenaron espacios “dualmente” contrastando -por igual- sus figuras icónicas, pertenecientes a la teogonía religiosa. // b.) Tanto el espacio positivo como el negativo fueron desmenuzados en pequeñas áreas, no dejando campos netos, lo cual obligó a elaborar los espacios positivos para diferenciarlos de los

negativos. Desmenuzado así el espacio, cabe imaginar que el trabajo de la luz sobre la superficie fue puramente bitonal: luz y sombra. Luz para la superficie sobresaliente, ocupada por la representación y sombra para la excavada, conformando ésta, el espacio vacío o negativo. Es posible también que en algunas obras de alfarería, las incisiones hayan tenido algún pigmento que aumente la sensación de profundidad (Campana 1995).

Podríamos agregar que las imágenes del arte andino están de acuerdo a principios de “creación”, “conurrencia”, e inclusión” y que en el espacio plástico también se expresaron nociones de igualdad necesaria, de sexualidad o de “conurrencia, pues un “espacio positivo” si equivale a lo masculino y, el correspondiente “espacio negativo, a lo femenino, ni uno ni otro se excluyen, sino más bien, se urgen.

4.4.5. El “espacio” celeste y submarino

En otras formas del espacio, como el celeste y el marino, su representación necesita ser analizada y explicada. Tenemos muy pocas imágenes que hayan representado al cielo, salvo las que corresponden a las constelaciones “negras”, pues, si para el mundo occidental, las imágenes estelares de constelaciones refieren “relaciones formales” entre estrellas más luminosas, conformando imágenes que, -casi siempre- nos recuerdan la mitología. En cambio, en el pensamiento andino, lo equivalente a la noción celeste de constelación, nuestros antepasados creyeron ver dos tipos de constelaciones: unas luminosas o de estrellas y, otras, “negras”, determinadas por la ausencia de estrellas, sobre todo en lo que conocemos como Vía Láctea.

El estudioso Gary Urton refiriéndose a las imágenes que el hombre andino creía ver, dice; “Las constelaciones negras están situadas en aquella porción de la Vía Láctea donde se ve el agrupamiento más denso de estrellas y la mayor superficie de intensidad luminosa. Por ello, las nubes de polvo inter-estelar (las constelaciones negras) que atraviesan la Vía Láctea aparecen más nítidas por contraste. Desde la tierra, estas manchas negras semejan gigantescas sombras o siluetas pegadas contra la luminosidad de la Vía Láctea. (Urton 1981: 479). Estas imágenes “corresponden a animales que para nuestros antepasados tenían una asociación con el agua y la agricultura.

En el “espacio marino” o como los mochicas y chimúes llamaban metafóricamente “el cielo de abajo”, ¿cómo entendieron o “vieron” los artistas andinos los espacios interiores del mar o lo que hoy entendemos como submarinos? Hemos visto varias imágenes Nazca, Lambayecanas, pero las que mejor lo describen son las que hicieron los chimúes y que pueden verse en los frisos de Chan Chan, en los palacios Velarde y Uhle. Se trataría de imágenes que narran acciones dentro del “espacio” submarino y su asociación con algún mito de origen o con explicaciones emblemáticas. Usaremos las es-

cenos de pescadores en sus embarcaciones de totora que aparecen en un friso de Velarde y otra de nadadores que bucean en búsqueda del mullo (*Spondylus*) que aparecen representados en el zócalo de las hornacinas del palacio Uhle, respectivamente (fig. 12).



Fig. 12. Aquí se puede ver el caballito de totora de perfil, los hombres con el cuerpo de perfil, pero no así el rostro. Peces y trampas se los ve de frente o desde arriba” Dos formas de ver diferentes.

En uno y otro caso los pescadores usaban balsas o “caballitos de totora” para dos o más personas, lo que indicaría su mayor magnitud. También en estos casos la representación visual respondería a descripciones orales, pues narraciones de pescadores en un mar “lleno de peces” donde han puesto sus trampas para capturar determinadas especies. Las embarcaciones aparecen en el plano superior, arriba; como si el que describe la escena estuviera abajo, dentro del mar. Otra característica común a las diversas escenas es que la embarcación debiendo estar de perfil, como lo demuestra su forma general, también tiene una parte de “frente”. Así, son mostradas dos dimensiones, de perfil y de frente,

a la vez, pero desde lo alto, para que se vea su contenido, aunque la forma general de la nave siga estando de perfil. Aquí, podría decirse que había un interés más pragmático: Mostrar contenidos –de frente- y formas generales de perfil para su mejor identificación. Nuevamente se cumple con la presencia de los principios para expresar ideas y conceptos.

En estas imágenes, varias partes del cuerpo humano, tal vez las de menor importancia simbólica fueron simplificadas o casi abstraídas, como son el número de los dedos en pies y manos, las cejas del rostro, el pecho, etc. Esto pasaría desapercibido si es que con otras cosas o artefactos pasase lo mismo.

Es interesante observar cómo, por ejemplo, las embarcaciones o “caballitos de totora” estando de perfil muestran “de frente” su contenido (fig. 12). Todas las trampas o criaderos de peces y moluscos que hay en espacio submarino son mostrados como mejor les habría parecido para describir las correspondientes especies marinas, unos de perfil y otros “de frente” pero desde arriba. Entonces, si hubo un “concepto” convencional en mostrar ciertas partes o aspectos de perfil y otros de frente y a la vez. Frente a todos estos planteamientos para la visualización de las representaciones del espacio, las preguntas que nos quedarían por responder son: ¿Por qué al cuerpo humano no se le representa de frente y perfil a la vez? ¿Por qué la cola de las aves aparece de frente, estando el cuerpo de perfil? ¿Por qué sólo el ojo humano es presentado de frente, estando de perfil o de frente la imagen humana? Como podemos observar, estamos entrando en el terreno de los conceptos estéticos y con ello a la tendencia abstractiva y puramente convencional de las imágenes, lo que excede a nuestros objetivos.

CONCLUSIONES

De lo expuesto y para finalizar, se deduce que los artistas andinos traducían ideas de un discurso oral a otro visual. Las metáforas que aparecen en las imágenes estaban bajo los lineamientos de una ideología religiosa, la que concebía las nociones de espacio y de tiempo como unidades duales. Tanto el *Espacio* como el *Tiempo*, siendo categorías culturales, se modificaban recíprocamente, en sentido concurrente, comprometiendo otras concepciones en torno a la vida y a la sexualidad como fundamento de

todo lo existente, incluyendo a aquellas cosas que no siendo seres vivos, se las animaba, se les daba vida incluyéndolas, así, en una existencia dinamizada por factores concurrentes y sin valoraciones excluyentes y desiguales.

C. Campana. D.

BIBLIOGRAFÍA REFERENTE:

ARANGUREN, José Luis

1975 LA COMUNICACIÓN HUMANA. Ediciones Guadarrama, Madrid.

BARREDA DELGADO, Armando.

2004 LA HISTORIA COMO SISTEMA ADAPTATIVO. Cibernética e Historia. Fondo Editorial, Filosofía. Universidad Inca Garcilaso de la Vega, Lima

BONAVÍA, Duccio.

1982 LOS GAVILANES.

CAMPANA, Cristóbal.

1995. ARTE CHAVÍN. Análisis estructural de formas e imágenes. Edit. Universidad Nacional Federico Villarreal. LIMA

1994 "EL ENTORNO CULTURAL EN UN DIBUJO MOCHICA". En: *MOCHE, PROPUESTAS Y PERSPECTIVAS*. Santiago Uceda-Elías Mujica Editores. Trujillo.

2000 CULTURA Y SOCIEDAD. Editorial RODHAS. UNFV. Escuela Universitaria de Educación a Distancia. Lima.

ECO, Umberto. 1970. LA DEFINICIÓN DEL ARTE. Ediciones Martínez Roca, S.A. Barcelona.

1973 LA ESTRUCTURA AUSENTE. Editorial Lumen. Barcelona

ELIADE, Mircea

1994 MITO Y REALIDAD. Editorial LABOR, S.A., Bogotá

FAURE, Élie. 1966. HISTORIA DEL ARTE. T. 1. Editorial Hermes, S.A. México

FOUCAULT, Michel, 1984. DES ESPACES AUTRES. AMC Revue D'Architecture. Oct : (46-49)

GEERTZ, Clifford

1989 LA INTERPRETACIÓN DE LAS CULTURAS. Edit. Basic Books. New York

LAJO, "Qhapaq Kuna...más allá de la civilización", de Javier Lajo, Editorial Grano de Arena, 2002; Cusco, Perú

LEVI- STRAUSS, Claude. 1968. ANTROPOLOGÍA ESTRUCTURAL. E.U.D.E. B.A. Buenos Aires

1970 ARTE, LENGUAJE Y ETNOLOGÍA (Entrevistas con George Charbonier). Instituto del Libro, La Habana.

SCHAFF, Adam. 1974. *HISTORIA Y VERDAD. ENSAYO SOBRE LA OBJETIVIDAD DEL CONOCIMIENTO HISTÓRICO*; Ed. Grijalbo, Colombia. Teoría y Praxis; México.

VILLAFAÑA GÓMEZ, Georgina. 2003. EDUCACIÓN VISUAL. Editorial Trillas, México.

YÁÑEZ, José

2002 YANANTIN: LA FILOSOFÍA DIALÓGICA INTERCULTURAL DEL MANUSCRITO DE HUARO-CHIRÍ". Producciones Digitales ABYA-YALA, Quito.