

¿Qué nos mira en los geoglifos de Nazca?

MARÍA ALBA BOVISIO

¹ GEORGES DIDI-HUBERMAN, *Lo que vemos lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 1997.

En su ya célebre libro *Lo que vemos, lo que nos mira*, el historiador del arte Georges Didi-Huberman¹ decía que frente a las imágenes que vemos algo nos mira, de modo que la reacción del sujeto está motivada por "lo que nos mira en lo que vemos"; pero qué pasa cuando no hay "frente a", cuando la experiencia de una imagen a gran escala no permite "el frente a" sino el "estar en" porque se trasciende la escala humana. La posibilidad de aprehender la totalidad de la imagen con la mirada remite ineludiblemente a la escala humana, solo poniendo en juego el cuerpo se vuelve factible trascenderla.

A 400 km al sur de Lima, los geoglifos de Nazca, famosos por las incontables conjeturas acerca de su origen y sentido –desde la propuesta de la función astronómica sostenida por la científica María Reiche hasta la delirante tesis de Von Daniken acerca de que eran pistas de aterrizaje para naves extraterrestres– representan uno de los casos paradigmáticos de "obras" invisibles por su escala puesto que por sus grandes dimensiones solo pueden verse desde la altura (hoy una avioneta los sobrevuela para el regocijo turístico). Desde fines de la década del veinte han despertado el interés científico de arqueólogos, astrónomos e historiadores, y a partir de la segunda mitad del siglo XX han sido invocados por los diversos artistas y críticos del *land art* como obras inspiradoras.

La pregunta sobre qué nos mira en los geoglifos articula dos cuestiones que nos interesa considerar: el rol y estatuto de estas imágenes en su contexto de origen y el que adquieren en las relecturas del arte contemporáneo.

Se trata de líneas rectas que forman rectángulos o triángulos (pistas) y figuras geométricas y biomorfas, algunas identificables con animales marinos y terrestres, que ocupan 500 km² de las pampas Palpa, Ingeni, Nazca y Socos, entre los kilómetros 419 y 465 de la carretera Panamericana Sur.² El suelo de esta región, una de las más secas y desérticas del mundo, es de color marrón rojizo en superficie pero debajo es amarillo, de modo que los dibujos, configurados por surcos de 30 cm de profundidad y 50 cm de ancho aproximadamente, se visualizan por el contraste de colores. La ausencia casi total de lluvia favoreció su conservación a lo largo de los siglos. Entre los geoglifos de mayor tamaño se cuentan un pájaro de casi 300 metros, un lagarto de 180 metros, un pelicano de 135, un cóndor de 135, un mono también de 135 metros y una araña de 42; las pistas oscilan entre los 4 y los 100 m².

² La carretera se construyó antes de que los geoglifos fueran puestos en valor y lamentablemente atraviesa gran parte de estos.



Geoglifo del Gran pájaro, 3 m.

³ JOHN REINHARD, "La interpretación de las figuras de Nazca", en: RICHARD TOWNSEND (ed), *La Antigua América. El arte de los paisajes sagrados*, Chicago, The Art Institute of Chicago, 1993, pp. 291-301.

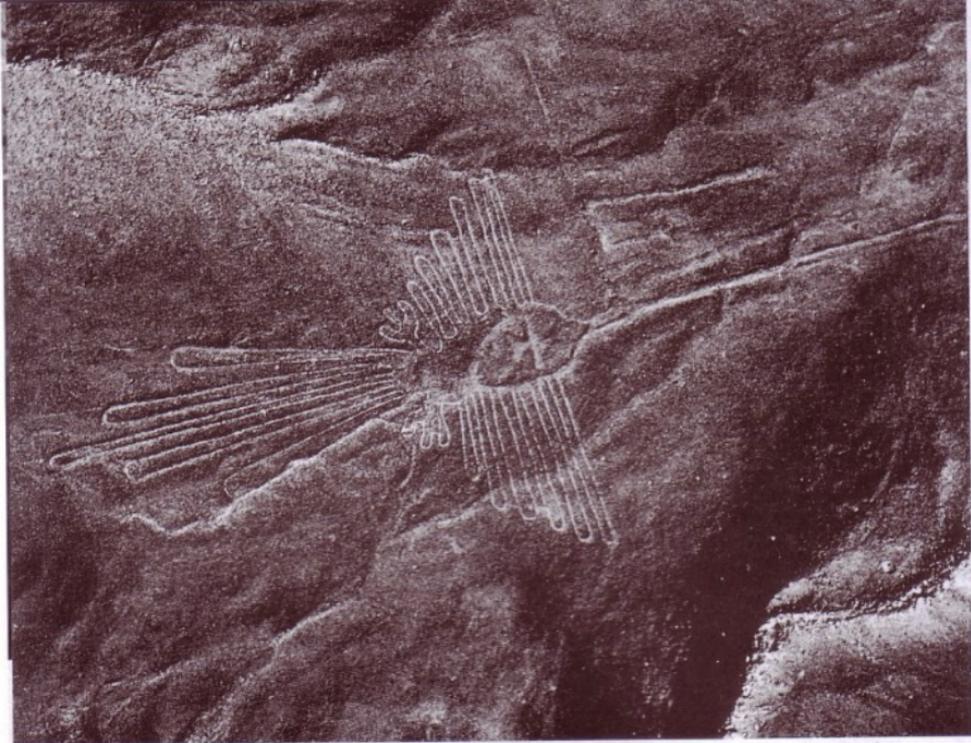
DERECHA
Pistas trapezoidales
vistas desde avioneta.

En la década del 60 el astrofísico estadounidense Gerald Howkins realizó seis expediciones –encargadas por la Astrophysical Observatory de Cambridge Mass y financiadas por la National Geographic Society– para examinar la tesis astronómica. Concluyó en que había que descartarla puesto que, luego de realizar mediciones relativas a 21 triángulos y 72 líneas, comprobó que el 80% de las orientaciones no conducían a ningún punto en el que pudiera nacer o ponerse un cuerpo celeste.

A lo largo de las décadas se pusieron en juego variadas hipótesis, y a estas alturas del desarrollo de los estudios sobre culturas precolombinas andinas hay consenso respecto de que los geoglifos fueron realizados en distintos momentos en el transcurso de la historia del pueblo nazca, entre los siglos IV a.C. y VI d.C., tal como evidencia la superposiciones de algunas líneas con figuras, y que articularon una diversidad de funciones. La atribución a esta cultura se funda en varios hechos: muchos de los motivos (la orca, la araña, el colibrí) coinciden con aquellos pintados en las cerámicas encontradas en tumbas nazca. Además, se han hallado asociadas a los geoglifos, ofrendas enterradas con cerámica y restos de postes de madera cuya datación arrojó fechados correspondientes a esa cultura. Por otra parte, la presencia de estos postes refuerza la idea de que los grandes diseños se habrían trazado proyectando un modelo a escala; la cuadrícula en el suelo se habría armado con cuerdas sostenidas por esos postes a lo largo de grandes extensiones. Esta labor implicó una gran inversión en tiempo y mano de obra y un poder centralizado capaz de administrar la realización de una obra de carácter monumental, que se habría ampliado y renovado a lo largo de los siglos del mismo modo que se ampliaban y renovaban los templos y edificios de los centros ceremoniales.

En algunos geoglifos nazca se hallaron entierros de cerámicas destinadas a contener líquidos y conchas marinas, especialmente en montículos de piedras en los puntos de convergencia de líneas radiales o en los extremos de figuras trapezoidales. La orientación de trapecios y triángulos se ha podido correlacionar con el caudal de las aguas y las líneas radiales con el sistema fluvial.³ En época incaica e incluso en la actualidad, este tipo de montículos encarna la montaña a la





Geoglifo del colibrí.

que se entregan ofrendas a cambio de agua. Los desiertos de la costa peruana han podido ser escenario del florecimiento de complejas civilizaciones, como la Nazca, gracias al desarrollo de una agricultura intensiva en los valles de los ríos transversales que provienen de la montaña y desembocan en el mar. De ahí que el culto al agua esté directamente vinculado a la montaña. Es probable, entonces, que una de las funciones de las líneas asociadas a estos montículos fuese la de señalar caminos rituales a las lejanas montañas de la sierra y la cordillera.

En cuanto a las figuras zoomorfas, en la medida en que se reiteran en la cerámica de ofrenda funeraria y ritual, podemos pensar que tienen connotaciones sagradas y que aluden a aquellos animales que encarnan valores cosmogónicos asociados al origen y la continuidad de la vida. Todos los animales que podemos identificar tienen una presencia recurrente y trascendente en la cosmovisión andina: la araña es la tejedora por excelencia, su actividad es concebida como el paradigma de la generación de vida; el mono asociado al ámbito de la selva, espacio de agua y humedad, aparece fundamentalmente en la iconografía de las culturas de la costa (tanto en las del norte, Moche, Chimú, como en las del sur, Paracas, Nazca). La orca también es recurrente en la iconografía costera y está identificada con el sacrificio humano por decapitación puesto que en las imágenes de ceramios y textiles aparece portando cuchillo y cabeza trofeo,

⁴ Leyenda a la que alude el título de la novela inconclusa de José María Arguedas.

⁵ Tradiciones recogidas por el cura Francisco de Ávila con ayuda de un informante indígena Cristóbal Choquecaxa. Las mismas fueron publicadas en quechua y español. Anónimo, *Ritos y tradiciones de Huorachiri del siglo XVII*. Lima, Edición de Gerard Taylor, IEP, 1987 [1608].



ofrenda de vida y fluido vital a cambio del agua necesaria para la renovación de la vida. El colibrí también estaría asociado con la generación de vida por su función polinizadora; en tanto que en todos los Andes el cóndor es el animal emblemático de la montaña, y el "perro" es muy probable que sea un zorro, animal que se identifica con las dos mitades que configuran la totalidad del mundo: el zorro de arriba, la montaña y el zorro de abajo.⁴ la costa; en los relatos de Huarochirí ambos son consejeros de la deidad Huatayacuri.

Si pensamos que las hipótesis expuestas, caminos ceremoniales, santuarios de culto a la montaña, espacios de ofrenda, son plausibles⁶ –incluso la astronómica, ya que si bien no explicaría la totalidad de las líneas, sí daría cuenta de algunas en las que se verifican ciertas orientaciones– la clave de lectura de las líneas de Nazca es la de la configuración de una geografía sagrada a través de los siglos. Refiriéndose a la arquitectura incaica, César Paternosto⁷ sostiene que cuando se interviene la piedra o la montaña se "designa la woko", entidad sagrada.⁸ En el caso de los geoglifos, estos construyen la woko en tanto espacio sagrado, las imágenes de las fuerzas sagradas se materializan en los animales dibujados–excavados en el suelo, vale decir, surgidos de la Naturaleza misma, al igual que las líneas y figuras que señalan los solsticios y equinoccios, y los caminos hacia las montañas proveedoras de agua.

Entonces cabe preguntarnos: ¿están hechos a gran escala para ojos de escala divina o la escala de la Naturaleza es la suya en la medida que este es el ámbito donde se manifiesta lo suprahumano?

Geoglifo de la orca.

⁴ AAVV, *Nasca, vida y muerte en el desierto*, Santiago de Chile, Museo Chileno de Arte Precolombino, 1997.

⁷ CÉSAR PATERNOSTO, *Piedra abstracta. La escultura inca: una visión contemporánea*, México-Buenos Aires, FCE, 1989, p. 67.

⁸ El concepto andino de woko (voz quechua y aimara), designa toda entidad sagrada tanto natural (montañas, lagos, animales, plantas, etc.) como artificial (templos, tumbas, esculturas de gran tamaño, estatuillas). En muchos casos lo natural y lo artificial convergen ya que esta división carece de sentido al interior del pensamiento andino, por ejemplo en el caso de las montañas y las rocas naturales intervenidas escultóricamente tan frecuentes en época incaica (Kenko y Machu Pichu son algunos de los famosos sitios donde pueden verse este tipo de wokas).

Los geoglifos nazca solo se pueden ver desde la altura, está claro que no fueron pensados para que ojos humanos los vieran. Pero que se vean desde el cielo no quiere decir que fueron hechos para que los dioses los vean desde lo alto, porque nada de lo que la arqueología, la etnohistoria y la antropología han reconstruido del pensamiento andino indica que ese sea el ámbito propio y exclusivo de los dioses; todo lo contrario, como ya se dijo, la(s) *waka(s)*, lo sagrado, se encarna en una multiplicidad de seres, cosas y fenómenos que pertenecen tanto a lo celeste como a lo terrestre.

Los geoglifos son invisibles para la escala humana porque pertenecen a la escala de la naturaleza suprahumana. Pero si bien los hombres nazca no los vieron, sí los transitaron, estuvieron en los dibujos, enterrando sus ofrendas, haciendo libraciones rituales, caminando en o a lo largo de las líneas. Esa escala que los invisibiliza es a la vez la que habilita la experiencia de entrar y salir de ellos, estar en esas imágenes, ser parte: experiencia de lo sagrado que implica estar en el cuerpo de lo sagrado, como en una cueva en el interior de la montaña, como en un templo, del mismo modo los nazca entraban en los geoglifos y pasaban a estar en la *waka*. El ser-estar reemplaza el ver, entonces, ya no se trataría de "lo que vemos en lo que nos mira" sino de lo que *experimentamos en lo que nos experimenta*. El cuerpo en su totalidad aprehende la imagen, imagen no como icono sino como corporalidad. Es un modo de relación con ésta que supera la mirada, estamos ante la dimensión de la presencia, imagen como presencia en la que se puede estar, andar, circular; presencia a una escala tal que nos puede contener: recorreremos los dibujos, estamos en los dibujos.

¿Hay algo de este modo de ver no viendo sino estando-siendo parte, que proponen las líneas de Nazca pensadas en su posible contexto original, que tenga que ver con lo que proponen las obras del *land art*?

La *Spiral Jetty* de Robert Smithson, una de las obras más emblemáticas del *land art*, fue realizada en 1970 en el Great Salt Lake de Utah, y consistió en la construcción de una enorme espiral de 500 metros de largo y 50 de ancho, con 6.000 toneladas de bloques de basalto negro, que se extiende de la costa al interior del lago, semisumergida en el agua. La Naturaleza provee, al igual que en las líneas de Nazca, el material plástico y cromático: la elevada concentración de sal del lago da color rojo al agua que contrasta con el blanco que fueron adquiriendo los bordes del basalto al blanquearse por efecto de la sal; por sus dimensiones, también en este caso la imagen es solo visible desde lo alto. La espiral, indudable forma arquetípica, incluiría entre sus muchas referencias la de una leyenda local, que cuenta que antiguamente el lago estaba conectado, y otra que refiere a la existencia de un torbellino peligroso.

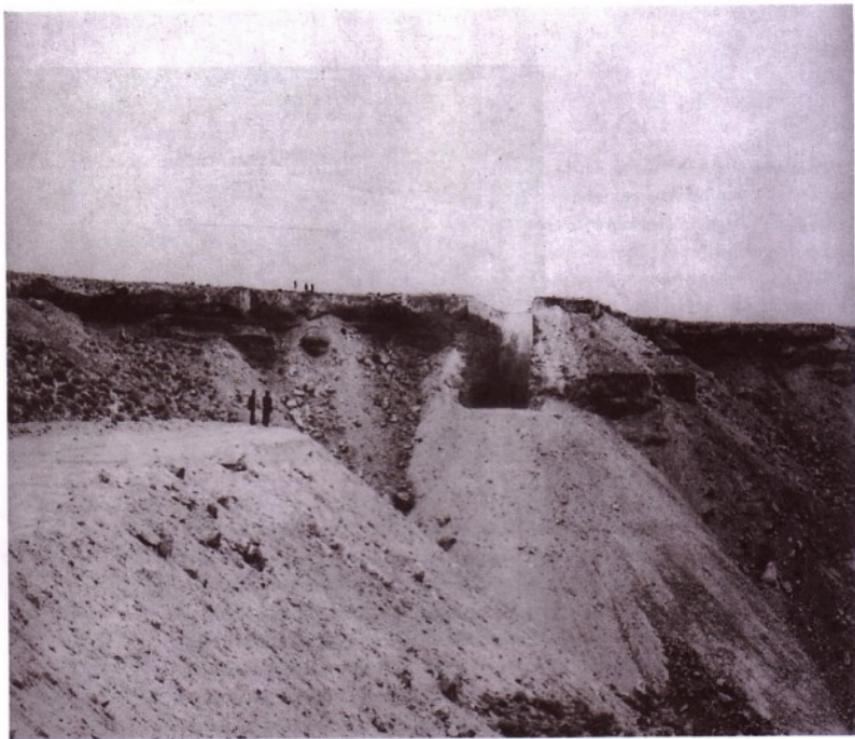


La obra fue construida durante un período de sequía, por lo que al poco tiempo de terminada, cuando llegó la época de lluvias y aumentó el caudal del lago, quedó completamente sumergida. Cuando reapareció en la superficie su aspecto (sobre todo los colores y las texturas) estaba notablemente alterado por la acumulación de cristales de sal. Las mutaciones de la obra a lo largo de los años han sido profusamente documentadas a través de fotografías, la mayor parte de las cuales están en los archivos de la Dia Art Foundation, propietaria y custodia de la obra desde 1999.

ROBERT SMITHSON,
Spiral Jetty, 1970.
6.000 tn. de bloques
de basalto negro,
450 m de largo y 50 m
de ancho, Great Salt
Lake, Utah.

En una entrevista de 1972, Smithson declaró que el objetivo de su intervención era que la *Spiral Jetty* interactuase con los cambios climáticos y los fenómenos naturales del sitio, particularmente con las fluctuaciones en el nivel del agua, descartando la idea de cualquier tipo de intervención para devolverle su aspecto original. Smithson explicó que:

Después de conseguir un alquiler por veinte años de la zona, y de encontrar un contratista, empecé a construir el muelle en el mes de abril de 1970. Bob Phillips, el encargado de supervisar los trabajos, envió dos camiones, un tractor y una gran excavadora al lugar. La cola de la espiral empezaba con una línea diagonal de estacas que se extendía hacia la zona serpenteante. Entonces se extendió una cuerda desde una estaca central con la finalidad de sacar anillos de la espiral. Desde el final de la diagonal hasta el centro de la espiral, tres curvas se enroscaban hacia la izquierda. La excavadora sacaba basalto y tierra de la playa, donde empezaba el muelle, y después los depositaba en los camiones, que iban marcha atrás hacia la línea de estacas y descargaban el material [...] La escala de la Spiral Jetty tiende



MICHAEL HEIZER,
Double Negative,
 1969-1970. 70,9 m x
 15 x 450 m. Nevada
 Mormon Mesa.

⁹ Entrevista a Robert
 Smithson en el catálogo
 Robert Smithson,
 Valencia, IVAM, 1993, pp.
 183-184.

a fluctuar según el lugar que ocupe el observador. La medida determina un objeto, pero la escala determina el arte. Una grieta en la pared, si se contempla en términos de escala y no de medida, podría ser el Grand Canyon. Una sala podría hacerse de manera que adquiriese la inmensidad del sistema solar. La escala depende de la capacidad de uno para ser consciente de las realidades de la percepción. Cuando uno se niega a liberar la escala de la medida le queda un objeto del lenguaje que parece ser cierto. Para mí, la escala funciona mediante la incertidumbre. Estar en la escala de la Spiral Jetty es estar fuera de ella.⁹



La medida es absoluta, la escala es relativa y pone al cuerpo en el centro de la relación entre el que percibe y lo que se percibe. La imagen como lo que se experimenta. Estar en la escala de los dibujos de Nazca, al igual que en el caso de la *Spiral*, es estar fuera de ellos, por encima, sobrevolándoles; pero estar en la escala humana, tanto en un caso como en otro, implica estar en la imagen.

MICHAEL HEIZER,
Double Negative.

Double Negative de Michael Heizer, quien colaboró con Smithsonian, es otra de las obras paradigmáticas del *land art*; fue la primera obra significativa de este artista como parte del movimiento, realizada entre 1969 y 1970. Consistió en la apertura con dinamita de dos enormes trincheras de 460 metros de largo, 15 de profundidad y 9 de ancho, en la orilla oriental de la Mormon Mesa al Noroeste de Overton, Nevada, e implicó la remoción de 240.000 toneladas de roca arenisca. La forma estuvo determinada en igual medida por la naturaleza y la conformación del terreno y por las intenciones del artista y, al igual que la *Spiral Jetty*, solo es comprensible en la relación con su medio ambiente. Por sus dimensiones, las trincheras sólo pueden percibirse como tales desde la altura, único punto de vista que permite evitar el efecto de perspectiva que impide ver su forma real. El acto de construir radicó en el quitar, generar ese doble vacío, pero también formó parte de la obra el registro del proceso de su construcción, documentada a través de fotografías (más de mil), esquemas, dibujos y textos descriptivos. Si la *Spiral* de Smithson remite a una forma arquetípica, el *Double Negative* de Heizer materializa el concepto de opuestos binarios: la totalidad se genera en la interacción del espacio negativo (la doble trinchera) y el espacio positivo (la mesa). La oposición Naturaleza y Cultura genera formas, construye mundo.

¹⁰ RAINER CRONE, "Prime objects of art: scale, shape, time: creations by Michael Heizer in the desert of Nevada", *Perspecta*, Vol. 19 (1982), pp. 14-35. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/1567047> acceso 13/11/2012.

Heizer también reflexiona sobre la naturaleza de la escala y sostiene que el hombre no ha creado nada realmente grande en relación con el mundo si no sólo con relación a sí mismo. Considera esculturas a sus obras a gran escala y señala que la diferencia entre la arquitectura y la escultura es que la arquitectura concierne a la medida, en tanto que la escultura, y el arte en general, conciernen a la escala.¹⁰ En un sentido equivalente a la obra de Smithson, *Double Negative* pone en el centro de la cuestión a la oposición escala humana vs. escala de la naturaleza.

Pero: ¿la escala relativa de los geoglifos de Nazca, la de la *Spiral Jetty* y la de *Double Negative* nos hablan de lo mismo? ¿Esas imágenes materializadas en el cuerpo de la Naturaleza nos miran o experimentan de la misma manera? La respuesta cambia según la perspectiva: si atendemos a los contextos de origen o si pensamos en la vida de las obras, en lo que nos mira o nos experimenta en el presente.

Remitiéndonos a su sentido original, las líneas de Nazca develaron a quienes las transitaron la dimensión sagrada de la Naturaleza, en tanto que el *land art* puede pensarse como la afirmación del Hombre sobre ésta, o en todo caso, como la puesta en pie de igualdad en la interacción entre ambos: el hombre modifica la naturaleza con una obra construida con su materia, que a su vez será modificada por la acción de factores naturales. La famosa confrontación moderna: Hombre-Naturaleza, Naturaleza-Cultura, funda la lógica del *land art* por más que se invoque al arte antiguo como paradigma a recuperar.

El Hombre-Artista es el protagonista del acontecimiento que implica la construcción de las obras del *land art* mientras que en el caso de los geoglifos, no sólo por anónimos sino por el rol de ejecutantes-oficantes que muy probablemente tuvieron quienes los construyeron, la protagonista es la Naturaleza, que al ser intervenida devela su sacralidad. Tampoco es sólo por el desarrollo tecnológico, que permitió que tractores y máquinas diversas reemplacen el trabajo de cientos de personas, que es diferente el proceso en uno y otro tipo de obras, sino también porque si en el *land art* hay un fuerte interés por la dimensión conceptual (de ahí la importancia del registro documental) en los geoglifos el hacer habría sido un hacer ritual, no importa el concepto en términos de pura idea sino la praxis en términos de acto de ofrenda. En este sentido la elaboración de los geoglifos se acerca mucho más a la construcción de las catedrales medievales (que también se erigieron trascendiendo la escala humana) que a la de las obras contemporáneas.

Otro punto central de diferencia es el lugar de la mirada. El *land art* no solo no renuncia a la visión global, desde la altura, sino que la incluye como parte del proceso que desata la obra, las imágenes que documentan los cambios de la *Spiral* y las que registraron el proceso de construcción del *Doble negativo* o las variaciones formales de acuerdo al punto de vista de la toma fotográfica, son parte de la obra y posibilitan la confrontación de la percepción de estas imágenes con la experiencia in situ. Por razones evidentes, los nazca sólo pudieron percibir los geoglifos desde la escala humana, vale decir, desde el estar en ellos y lo que ellos "vieron-experimentaron" en lo que los geoglifos "miraron-experimentaron" fue su ser-estar en la sacralidad encarnada en la Naturaleza. Los "espectadores" de la *Espiral* o el *Doble negativo* tuvieron desde el inicio la posibilidad de estar en las obras o verlas desde un punto de vista que supera nuestra escala a través de reproducciones que permiten aprehenderlas con la mirada. Frente a la imagen fotográfica, la escala de la obra in situ se trastoca, se vuelve a la escala de la mirada, formato que permite *ver solo con los ojos*.

El otro punto de distancia es el tiempo: en el *land art* está implícita la cuestión acerca de qué hace el tiempo de la naturaleza con las obras que la habitan, el tiempo como transcurrir, como duración, como finitud y muerte. Los geoglifos estuvieron pensados en un tiempo-espacio sin fin, el de lo sagrado, el del origen, debían mantenerse periódicamente, en las antípodas de la premisa de Smithson, para conservar su aspecto original. ¿Cómo podría ser de otro modo si se trata de la presencia viva de lo sagrado?

Pero si asumimos la perspectiva del presente nos encontramos con que hoy una infinidad de imágenes aéreas, tanto de las obras de Smithson y Heizer como de los geoglifos, circulan y nos facilitan *verlas solo con lo ojos*, conocerlas en la ficción de que estamos en su escala sobrevolándolas, aprehendiéndolas en su completud. La imagen fotográfica desacraliza la experiencia de los geoglifos y humaniza la de las obras del *land art* a través de una escala ficcional. Nos miran desde la distancia de la mirada afirmando (ficticiamente) el control humano sobre la Naturaleza. La percepción in situ de uno y otro tipo de obras por su escala suprahumana remite a una experiencia diferente de la imagen que apela al cuerpo y lo coloca dentro de ella, lo confronta con su pequeñez, anula el poder de control ejercido con la distancia de la mirada.

Kosok primero intuyó los geoglifos desde la tierra, recorriendo la Pampa de Nazca, luego los vio representados a través de las fotografías aéreas de la Shippee-Jhanson Expedition. A partir de ahí, todas las investigaciones apelaron sistemáticamente a la fotografía para ver los geoglifos. Hoy las imágenes fotográficas, unidas a la posibilidad de sobrevolarlos en avioneta, han determinado que podamos verlos fuera de ellos, en su escala. Esta posibilidad construyó la ficción de que ese es el modo de conocerlos pero en realidad la comprensión más cercana a la de sus coetáneos es desde la tierra, porque esa fue la experiencia original que los geoglifos propusieron a los habitantes nazca. Podemos pensar que Kosok conoció los geoglifos cuando ellos lo miraban sin que él viera, o mejor dicho, cuando él los experimentaba y era experimentado por ellos, recorriéndolos. Quizás fue en ese otro modo de ver que no es con la vista, o no preferentemente con la vista sino con el cuerpo todo, que ciertas imágenes a escala de la naturaleza suprahumana se pueden ver. Porque lo que vemos-experimentamos en eso que nos mira-experimenta son justamente los límites del humano ver, la infinitud de la naturaleza y su sagrada dimensión. En este sentido la experiencia in situ del *land art*, más allá de las intenciones originales, puede pensarse como una experiencia de esta infinitud y es en la escala donde ésta se consume, como experiencia sensible y cognitiva que no se funda en la medida, es decir, en la certeza, sino en la escala, es decir, en la incertidumbre del arte.

MARÍA ALBA BOVISIO (Buenos Aires, 1964) es Doctora en Historia y Teoría del Arte por la Universidad de Buenos Aires. Docente de Arte Amerindio Prehispánico en la maestría en Historia del Arte (IDAES/UNSAM). Autora de *Arte vs artesanía: algo más sobre una vieja cuestión* (2001), autora y editora (junto con Marta Penhos) de *Arte indígena: categorías, prácticas y objetos* (2010), y de *Arte indígena en tiempos del Bicentenario* (2011) con Juan Carlos Radavi.