

**En: Las imágenes precolombinas: reflejo de saberes. Victoria Solanilla y Carmen Valverde (Eds.) Actas del Simposio ARQ 24 del 52 CIA, Sevilla. Julio 2006. (En prensa)**

**Metáforas de la dualidad en los Andes: cosmovisión, arte, brillo y chamanismo**



*Ana María Llamazares*

**Resumen**

Un aspecto central de la cosmovisión de las culturas andinas originarias es la concepción de la dualidad como principio generador y organizador del cosmos y la realidad, atributo de lo sagrado y lo divino por excelencia. El dualismo puede considerarse como una categoría metafísica que encuentra su manifestación metafórica más abstracta a través del arte precolombino, en diversas expresiones formales y cromáticas, particularmente en el simbolismo atribuido a la luz, el brillo y ciertos usos del color. También podemos encontrar una estrecha relación entre la dualidad, el fenómeno chamánico y los momentos de pasaje, en especial la muerte, teniendo en cuenta el proceso básico que interviene en estas situaciones: el desdoblamiento y la reunificación del alma o la conciencia.

**Palabras clave:**

Dualidad – Cosmovisión andina originaria – Arte precolombino – Simetría – Simbolismo del brillo – Chamanismo - Pasajes

**Metaphores of Duality in the Andes: Cosmvision, Art, Brightness and Shamanism**

**Abstract**

A central aspect of the cosmvision of the original Andean cultures is the conception of duality as a principle acting as generator and organizer of the cosmos and reality, the quintessential attribute of the sacred and the divine. Dualism may be considered as a metaphysic category that meets its most abstract metaphoric manifestation through Pre-Columbian art, in various formal and chromatic expressions, particularly in the symbolism attributed to light, brightness and certain uses of color. It is also possible to find a close link between duality, shamanism and the moments of passage, especially death, considering the basic process taking part in these situations: the unfolding and reunification of the soul or the conscience.

**Key words:**

Duality – Original Andean Cosmology – Pre-Columbian Art – Symmetry – Symbolism of brightness – Shamanism - Passages

En este trabajo trataremos de poner en relación cuatro grandes campos temáticos:

- a) los **principios de la cosmología andina originaria**, fundamentalmente el dualismo, la concepción de la dualidad o *ley de paridad*, y su expresión en la cosmogonía (origen del cosmos) y la teogonía (origen de los dioses).
- b) el **arte precolombino del Noroeste de Argentina**, a través de las diversas expresiones metafóricas del principio de dualidad, como los desdoblamientos semánticos, las oposiciones y las simetrías.
- c) el **simbolismo del brillo y ciertos juegos cromáticos**, en base al fenómeno óptico de la descomposición y recomposición de la luz; y por último
- d) el **trance chamánico y los momentos de pasaje**, en particular, la muerte, como formas de desdoblamiento -de la conciencia y el cuerpo- en el primer caso, y -del alma y el cuerpo- en el segundo.

**La dualidad como categoría metafísica**

En todas las concepciones originarias americanas, pero en especial en la andina, se honran por igual la luz y la oscuridad, el día y la noche, el cielo y el inframundo, lo femenino y lo masculino. El mundo entero, tanto natural como social, se concibe y organiza siguiendo las pautas de la división en mitades, cuartos y sus sucesivas subdivisiones. Por eso la dualidad o el dualismo es uno de los principios en los que se asienta la cosmología de las culturas indígenas de los Andes.

Según esta concepción nada nace como un ser único ni está aislado en el mundo. Todo lo que existe, ya sea un objeto real o conceptual, tiene imprescindiblemente su par, su opuesto complementario, su compañero. Tal vez es el vocablo quechua *yanantin* el que expresa más poéticamente este concepto. Compuesto por dos términos de significados opuestos (*yana* que significa lo oscuro o negro y *yanan* que significa lo blanco puro) unidos por *tin*, un sufijo vinculante, *yanantin* puede traducirse como “ambos amantes juntos, el amante con su amada o la amante con su amado” (Lira 1982) y en su sentido más amplio como cooperación recíproca, trabajo conjunto o acción complementaria (Lajo 2005, Platt 1986).

El mundo en su totalidad es concebido como una constante dinámica de opuestos complementarios que mantiene encendida la chispa de la vida y asegura su supervivencia. El término quechua *camak* alude a esta energía animadora, que se manifiesta como la lucha entre opuestos pero que en realidad es la unidad de diferentes elementos interactuantes necesarios para la vida (Makowski Hanula 1998). La dualidad entonces, se basa en una concepción de la realidad como energía en movimiento, en un continuo fluir, y al mismo tiempo, es la expresión visible de la unidad esencial, la cara manifiesta de ese principio energético básico.

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

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

La idea de totalidad o unidad comprende en su interior a la dualidad, una matriz energética más profunda cuyo despliegue implica el desdoblamiento y la generación de la multiplicidad de las formas y seres existentes. Es recurrente como veremos, la idea de que todo se forma a partir de desdoblamientos y particiones sucesivas que, sin embargo, conservan los atributos estructurales básicos de la oposición dual.

La idea de divinidad también se relaciona con esta cualidad dual y su consecuente capacidad para el desdoblamiento, pero distinguiéndose del resto de lo creado por conservar la capacidad para reunificarse. Todo lo creado es desdoblado a partir de dualidades, pero lo divino no sólo puede desdoblarse para manifestarse, sino que tiene la capacidad de replegarse para recuperar su unidad original.

La oposición dual también se expresa como una tensión dinámica entre dos estados básicos: el caos y el orden, desplegada constantemente en tiempo y espacio. En la mayoría de las culturas indígenas vemos esta idea expresada asimismo en el ideal de equilibrio, que lleva a la búsqueda de la armonía con la naturaleza y más profundamente, explica la inquietud constante por aquietar el caos y garantizar el orden cósmico (Martínez Sarasola 2004). Esta última es por otra parte, la función última de la mayor parte de los rituales y de los símbolos, en los que las diversas formas metafóricas de representar el equilibrio ejercen el papel de centro organizador y regulador de la dinámica de los contrarios. Un ejemplo de esto en el arte precolombino lo encontramos en las imágenes cosmológicas, que operan simbólicamente como pequeños íconos del macrocosmos, como el caso de las placas de bronce grabadas de la cultura de La Aguada del Noroeste argentino (Ver fig. 6) <sup>1</sup>.

Como máximo principio metafísico, la dualidad permea el mundo andino y su despliegue se expresa a través de múltiples manifestaciones. La encontramos en forma más teórica en las concepciones cosmológicas y cosmogónicas, en la mitología y la teogonía, en la religiosidad y la vida ceremonial (Krickeberg 1975, Duviols 1977a y b, Bouysse-Casagne 1988, Harris y Bouysse-Casagne 1988), en la concepción del tiempo y la disposición del espacio, en el conocimiento astronómico (Sullivan 1999), el uso del paisaje y la arquitectura (Hyslop 1987, Milla Villena 2003, Morris 1987). En forma más concreta se puede ver en la organización social, económica y política (Arnold 1983), en la cotidianidad. Y por supuesto, encuentra una expresión particularmente notable en el arte y la iconografía, a través de diversos recursos representativos, simbólicos, cromáticos y compositivos (Arnold 1983, Cereceda 1986, 1988, Concklin 1987, Gisbert 1980, González 1974 (2006), 1983, 1992, Quiroga 1977, Rowe 1962).

Más allá de sus expresiones concretas, la dualidad merece ser considerada como una categoría metafísica de alto grado de abstracción, y seguramente ésta es la razón de su tan difundida presencia. Donde más claramente se reconoce su carácter de principio metafísico es a nivel de la cosmovisión y de la concepción de lo sagrado.

---

<sup>1</sup> Ver Llamazares 2004 y también el caso del arte mapuche de la platería (Llamazares, Martínez Sarasola y Pereda 2004)

## Cosmogonía y teogonía dualistas

El principio de la dualidad es el sustento de la concepción andina sobre el origen del cosmos y los dioses, caracterizada por la idea de que todo se forma a partir de desdoblamientos y particiones sucesivas. Cada creación es un nuevo despliegue de la dualidad originaria. Desde la formación del universo y sus distintos planos, pasando por las parejas de dioses, los fenómenos celestes y los seres vivientes, se va generando la multiplicidad de lo existente que, más allá de la diversidad, conserva los atributos estructurales básicos de la oposición dual.

La dualidad y su consecuente capacidad para el desdoblamiento es también, el atributo divino por excelencia, una idea que aparece en diversas mitologías americanas encarnada en las principales divinidades o principios creadores primordiales, que contienen dentro de sí tanto lo femenino como lo masculino, y cuyo carácter primordial los aleja de las cuestiones mundanas, para las cuales engendran a otros dioses menores –hijos suyos- por autoreproducción. En la cosmovisión andina sudamericana, Viracocha es la figura que mitologiza por antonomasia esta concepción dualista.

*Ilya-Ticsi Wiracocha Pacayacacic*, que en lengua quechua puede traducirse como “antiguo cimientito, Señor o Instructor del Mundo”, es el nombre que recibía esta deidad suprema. En general, los cronistas concuerdan al atribuirle un lugar preeminente en el panteón andino. Sus atributos lo acercan más a un ser sobrenatural, una deidad inmanente, cuyo rasgo principal era el de ser el supremo creador. Por guardar cierta distancia de los asuntos terrenales y ser el origen último de todo poder divino, básicamente a través de la creación de los demás dioses, de los animales, las plantas y de la humanidad misma, puede ser considerado algo más que a una divinidad, tal vez la expresión mítica de un principio metafísico.

*Viracocha* es a la vez creador supremo, transformador y héroe civilizador. A través de sus múltiples y esenciales cualidades queda claro su carácter inequívoco como símbolo de la Totalidad. En este sentido es muy ilustrativo el relato de las cinco cualidades, momentos o signos de *Viracocha* que describe el *yamqui Santacruz Pachacuti*. Según este cronista *Viracocha* tendría cinco aspectos: el maestro, la potencialidad de la riqueza, el creador del mundo a través de *Tunupa* -un demiurgo que es su tercer desdoblamiento-, la dualidad – como andrógino bisexual- y por último el quinto aspecto, que es también la instancia final de quietud, su realización definitiva como círculo creador fundamental y también el regreso y la reunificación en el origen (Lafone Quevedo 1950, Kush 1977). En su clásico esquema del altar del templo *Coricancha*, principal santuario cuzqueño, lo representa como un gran óvalo que preside el dibujo desde el vértice superior<sup>2</sup>.

Según la cosmogonía andina es *Viracocha* el creador primigenio, el gran cimientito que da origen al mundo al partir el cosmos, originariamente indiferenciado y oscuro, en dos mitades opuestas y complementarias, dos semiesferas que constituirán los recipientes de dos mundos contrapuestos: el mundo de arriba llamado en quechua *Hanan Pacha* (*Hanan*=arriba; *Pacha*= vaso o continente) y el mundo de abajo, llamado *Uku Pacha* (*Uku*=abajo). El *Hanan Pacha* o Cielo es el hogar de *Viracocha*, de las estrellas, los planetas y demás astros, de las almas de los hombres virtuosos y los espíritus de las montañas, un lugar

---

<sup>2</sup> En función de esta imagen Alberto Rex González (1992) sugiere que las placas metálicas ovales lisas del período temprano del Noroeste argentino podrían tener un significado asimilable a la idea de *Viracocha* como símbolo de la totalidad.

relacionado naturalmente con el culto solar. El *Uku Pacha* es el inframundo, la morada de la *Pachamama*, la gran deidad ctónica maternal y regeneradora, el destino de los muertos y donde esperan los que aún no han nacido. Entre estas dos semiesferas queda constituido un plano horizontal intermedio, el *Hurin Pacha*, también *Kay Pacha* o la Tierra, que es donde habitan los hombres y todo aquello que está sujeto al ciclo de la muerte y el renacimiento (Ver fig. 1).

Es también *Viracocha* quien da origen a los dioses iniciando así la teogonía andina. Haciendo uso de su androginia *Viracocha* se desdobra engendrando sus primeros hijos: *Inti*, el dios solar, la potencia fecundadora masculina por excelencia y *Mama Kilya*, la diosa lunar que concentra toda la receptividad de lo femenino. A través de ellos, transformados en el Sol y la Luna respectivamente, *Viracocha* brinda a la humanidad el ritmo cósmico del día y la noche, recreado periódicamente en las estaciones y la agricultura. Ritmo a través del cual cíclicamente se alinean las energías del mundo con el eje o centro cósmico; logrando a través de ese ordenamiento un triunfo periódico sobre el caos.

De la unión del Sol y la Luna nacen dos hijos humanos: *Manco Capac*, el primer Inca y *Mama Occllo*, la primera Colla, cuya misión será engendrar a la humanidad, tarea que *Viracocha* les encomienda, entregándoles tocados y un hacha que serán los símbolos de su poder y realeza. Esto explica la estirpe semidivina de los incas y su condición de ser descendientes directos de las deidades solar y lunar respectivamente.

*Viracocha* sufre otro desdoblamiento a través de *Illapa*, su tercer hijo o doble, dios del rayo y el fuego, encargado de marchar sobre el mundo como un héroe civilizador, también nombrado como *Tunupa* o *Tarapaca*; y de su compañera *Mama Cocha*, diosa del mar y el agua. A *Illapa* se lo concibe como un rayo que cae del cielo a la tierra dibujando con su luz una escalera descendente, imagen que aparece extensamente en el arte y la arquitectura a través del símbolo de la pirámide o la guarda escalonada. Al tocar la tierra se transforma en un río/serpiente y de esa manera la fecunda, iniciando así la marcha del dios *Tunupa* sobre el mundo. Este tercer aspecto civilizador de *Viracocha* encarna la exaltación del orden sobre el caos. *Illapa* antes de avanzar construye una cruz cósmica en los Andes y con ella inicia su marcha, lo cual también permite reconocer el simbolismo del número 4, la cruz y la cuatripartición como asociados al sentido ordenador y a la función de aquietar el caos<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> La cuatripartición es el patrón de división andino por anatonomasia, que se genera por una segunda bipartición (Ver fig.1). Lo encontramos expresado tanto en la división del espacio como en la del tiempo. El mejor ejemplo histórico es la organización misma del estado incaico o *Tawantinsuyu* en cuatro “suyos” o cuadrantes (*Chinchay Suyu*, *Qullan Suyu*, *Kuntin Suyu* y *Antin Suyu*) también llamadas las cuatro regiones del mundo, y la ciudad del Cuzco como centro articulador u “ombiligo del mundo”.

Un interesante ejemplo contemporáneo de proyección celeste del esquema cuatripartito, es el que menciona Saunders (En: Willis1996: 250 y ss.) sobre la concepción de la Vía Láctea en la aldea quechua de Misminay, distante 25 km del Cuzco. Allí se considera que el río Vilcanota, que atraviesa la región, es el reflejo en la tierra del “río celeste” llamado la Vía Láctea, expresión también del flujo cósmico de aguas que unen el Cielo y la Tierra. El movimiento de rotación que describe la Vía Láctea en el cielo durante 24 horas origina un diseño en forma de dos ejes que al intersectarse forman una cruz. De esa manera la bóveda celeste queda también dividida en cuatro cuadrantes o *suyus* al igual que el territorio de la aldea, parcelada en cuatro sectores por el cruce de dos grandes senderos y dos canales de riego que corren paralelos.

La concepción del paso del tiempo parece seguir el mismo principio cuatripartito. La clásica doctrina de las edades, tanto en su versión de Montesinos como en las del padre Salinas y Guaman Poma, describe la creación del mundo y de los hombres como una sucesión de cuatro creaciones y destrucciones consecutivas, hasta llegar a la quinta edad o quinto sol, que sería el período histórico (Krickeberg 1975).

Después de cumplir su misión civilizadora *Illapa* se hunde en el mar y regresa al cielo. Su camino se inicia en el Este, en las tierras altas de la sierra y concluye en el Oeste, en el océano Pacífico, indicando así un eje E-O que coincide con el recorrido diurno del sol. Según la mitología el dios, una vez desaparecido en el mar, se interna durante la noche en el mundo subterráneo y desanda sus pasos en sentido contrario. Para poder sobrevivir a los peligros del inframundo, este tramo nocturno de Oeste a Este lo hará convertido en un jaguar, el único animal capaz de atravesar el país de los muertos. Al amanecer reaparecerá en el horizonte matutino de la sierra con la forma de un cóndor majestuoso. Este relato nos permite reconocer ya dos aspectos del simbolismo solar conferido en el arte prehispánico a estos dos animales emblemáticos: el jaguar como sol nocturno, representante del inframundo y el cóndor como el sol diurno, representante del cielo.

Resumiendo, podemos graficar los sucesivos desdoblamientos y creaciones de *Viracocha* hasta obtener un diseño esquemático de la concepción del cosmos y el panteón de divinidades andinas (Ver fig. 1 izquierda).

El primer desdoblamiento genera una partición en mitades o estratos horizontales superpuestos: los dos lugares principales, el Arriba y el Abajo, asociados respectivamente con lo masculino y lo femenino. El segundo desdoblamiento genera otras dos grandes mitades opuestas, esta vez, según un eje de partición vertical: la Derecha (*Ichoc*) y la Izquierda (*Allauca*), las dos orientaciones principales, asociadas a su vez con lo masculino y lo femenino respectivamente.

De esta forma se llega a un esquema cuatripartito en el que cada cuadrante se caracteriza por una combinación de atributos (ver fig.1 derecha). El superior derecho<sup>4</sup> (masculino-masculino) o lugar *hanan*, considerado la posición suprema; el superior izquierdo (masculino-femenino), el inferior derecho (femenino-masculino) y el inferior izquierdo (femenino-femenino), considerada la posición *hurin*. Hay dos lugares mixtos (masculino-femeninos) y dos lugares homogéneos (masculino-masculino y femenino-femenino). Las posiciones de éstos generan dos ejes de enfrentamiento diagonal que respetan a su vez, el principio de complementariedad de los opuestos. Las divinidades y los elementos se distribuyen siguiendo estos criterios y aparecen componentes masculinos en lo femenino, como la deidad *Pachata* masculina en el *Uku Pacha* femenino y por oposición, también componentes femeninos, en lo masculino, como la Luna en el *Hanan Pacha*.

La estructura del cosmos queda constituida así en base a los principios básicos que animan la concepción andina:

- a) la *dualidad*, a través de las biparticiones en pares de opuestos simétricos y complementarios,
- b) la *tripartición*, término que se genera por la necesidad de articular e intermediar entre los opuestos, y que produce un efecto de reflexión el que interpretado sobre el gráfico puede interpretarse como un sistema de simetría axial bilateral, tanto vertical como horizontal, y por último,
- c) la *cuatripartición*, esquema al que se llega por los sucesivos desdoblamientos e intersección de las bi y triparticiones anteriores.

---

<sup>4</sup> Téngase en cuenta que las posiciones se describen como si el observador estuviera en el mismo plano de la representación.

## **La dualidad en el arte desdoblamientos, oposiciones y simetrías:**

El arte precolombino es un recurso privilegiado para mostrar la conversión de estos principios cosmológicos en el lenguaje plástico, ya que la dualidad y sus derivaciones están prácticamente omnipresentes tanto en la resolución de las formas, como en la elección de los temas y en la estructuración y disposición de las imágenes. En términos semióticos, esto se puede constatar tanto a nivel del léxico, como de la semántica y la sintaxis.

Ejemplificaré algunos de los recursos plásticos más utilizados en el arte precolombino a través de ejemplos provenientes fundamentalmente del Noroeste argentino.

### **Desdoblamientos y oposiciones**

Las imágenes duales o dobles son las más abundantes. Generalmente representan dos aspectos diferentes de lo mismo, como lo masculino y lo femenino, lo joven y lo viejo, el día y la noche. Un ejemplo notable de desdoblamiento de la figura humana en sus aspectos femenino y masculino lo encontramos entre las placas circulares de bronce de la cultura de La Aguada del Período Medio o Integración regional del Noroeste argentino (Ver fig.2). Esta pieza es uno de los pocos casos de placas en que el personaje humano aparece en su doble aspecto. Aunque los cuerpos son idénticos y están prácticamente unidos por la parte superior, presentando un solo brazo cada uno, la expresividad de los rostros nos permite distinguir que se trata de un hombre y una mujer dispuestos en paridad vertical. Reforzando la misma idea de lo dual, los diseños de sus vestimentas son completamente simétricos.

Otra forma muy común de imágenes duales se da por la repetición del mismo tema, ya sea a través de su duplicación apareada o consecutiva, el enfrentamiento o el cambio en la disposición u orientación de las imágenes sobre la pieza. El caso que ilustramos (fig. 3) combina varios de estos recursos. Se trata de la duplicación de una figura dual en sí misma, pues es un rostro que reúne rasgos antropomorfos y zoomorfos (las fauces del jaguar sobre un rostro humano), duplicada a ambos lados de la pieza y dispuesta en direcciones opuestas. Por tratarse del hornillo de una pipa que se asocia con una de las formas más características de la utilización de plantas psicoactivas en el Noroeste argentino, podemos asociar esta pieza con los rituales de trance chamánicos en los cuales la dualidad y el desdoblamiento, como señalamos más adelante, jugaba un rol fundamental<sup>5</sup>.

Una forma particular de representar la dualidad es el de las figuras zoomorfas o antropomorfas que comparten un mismo cuerpo pero tienen más de una cabeza, generalmente son dos o cuatro, y siempre se encuentran rebatidas, mirando en direcciones contrarias. Son comunes las llamas o águilas bicéfalas y también la combinación de cuerpos con cabezas felínicas, ofídicas o de camélidos. Ejemplificamos este caso con una imagen única en el arte rupestre del Noroeste argentino (ver fig. 4) que describe un antropomorfo

---

<sup>5</sup> Tal vez el sentido de la disposición de rostros o figuras que miran en direcciones opuestas pueda relacionarse con la habilidad propia de los chamanes de desdoblar su percepción para “viajar” entre distintos planos de realidad y “ver” otros mundos. Agradezco a Carlos Martínez Sarasola esta sugerencia, basada en la interpretación de una ceramista quichua amazónica contemporánea de San Jacinto, Ecuador, quien frente a una pieza que también presenta dos rostros que miran en direcciones contrarias explica que “*La doble cara representa la dualidad del shamán, que tiene la facultad de mirar, por un lado la realidad ‘ordinaria’ y por otro, la realidad ‘no-ordinaria’.* (Paymal y Sosa 1993: 164- Foto pag. 165).

de frente con su cabeza desdoblada en dos cabezas enfrentadas de felino que miran hacia afuera, al igual que sus extremidades superiores que, en lugar de manos rematan en otras cabezas felínicas también enfrentadas, esta vez hacia el interior, produciendo una segunda oposición con respecto a las primeras cabezas.

Una variante muy interesante de las figuras duales, aunque menos frecuente, es el caso de las imágenes anatómicas, cuyo opuesto complementario o una imagen idéntica aparece al girar la posición de observación. En su trabajo pionero sobre el tema Alberto Rex González (2006 [1974]) las define así: “*Se trata de imágenes en las que a pesar de la representación aparente de un solo sujeto o de una figura única ésta posee, en realidad, un contenido doble (...) se trata de dos imágenes en una, según jueguen sus elementos constitutivos de acuerdo con la dirección en que se mire. La segunda imagen sólo se hace visible según el ángulo de observación de la pieza*”. (1974: 51).

Otra forma de lograr un efecto de oposición lo encontramos en un recurso formal de cierta complejidad como es el juego perceptivo entre figura y fondo. En estos casos, la decoración que se aplica sobre la pieza, ya sea por medio de la pintura o el grabado, no da lugar a las imágenes, sino que constituye el fondo. Por oposición, la figura queda conformada con el color o la superficie de base de la pieza. Una resolución figurativa de este tratamiento lo encontramos en ciertos estilos cerámicos de la cultura La Aguada, como el tipo Ambato negro pulido, en donde se refuerza el efecto de oposición por el contraste entre el color negro de la pasta y el blanco que rellena las incisiones (Ver fig. 5).

### Simetrías

Un recurso de mayor abstracción igualmente representativo de la dualidad es la simetría, en sus diversas variantes. La más común es la simetría axial especular, es decir, aquella en la que la imagen se configura por el enfrentamiento de mitades idénticas a ambos lados de un eje central vertical, por un enfrentamiento transversal sobre la horizontal, o por giro y abatimiento sobre la diagonal.

Un ejemplo paradigmático del arte precolombino del Noroeste argentino lo encontramos en el esquema compositivo de las placas de bronce de la cultura de La Aguada del período de Integración Regional, que se repite con ligeras variantes en todas las placas conocidas (González 1992, González et.al., Bovisio 1995). Por su compleja iconografía, distribuida convencionalmente en mitades opuestas, pueden considerarse como pequeños íconos que reproducen la concepción tripartita del cosmos (Llamazares y Martínez Sarasola 2006).

La figura humana está invariablemente sobre el eje vertical (Ver fig. 6), simbolizando la conexión de los tres planos a través del *axis mundi* (eje del mundo), que divide la pieza en dos lados especularmente simétricos. Por lo general, muestra en su cuerpo las manchas del jaguar o las escamas de los saurios, su túnica o *unku* está cubierta por figuras geométricas en simetría diagonal, con pectorales, collares y prominentes tocados; a veces, con los símbolos del sacrificio en sus manos: hachas, mazas y cabezas colgando. Sobre sus hombros se disponen dos felinos y a sus pies, dos lagartos o serpientes boca abajo cuyas cabezas opuestas se unen en el centro. También pueden ser aves las que flanquean al personaje. Los saurios se ubican siempre en la mitad inferior de las placas, actuando como metáforas del *Uku Pacha* o mundo de abajo. Los felinos lo hacen junto a las aves, en la mitad superior, que podría asimilarse al *Hanan Pacha* o mundo de arriba.

## **Luz, brillo y color: metáforas de lo sagrado**

El sentido de la simetría y los desdoblamientos como metáforas plásticas de la dualidad nos acerca a otro campo de fenómenos con un significado muy relacionado: el de la luz, los reflejos, el brillo y la iridiscencia. *“Todos ellos tienen en común la cualidad del desdoblamiento, algo que a nivel físico es propio de la luz, y a nivel metafísico, es propio de los dioses”* (Llamazares y Martínez Sarasola 2006: 85).

Como muestran la cosmogonía y la teogonía andinas, es condición divina y sagrada por excelencia la posibilidad de desdoblarse, distinguiéndose del resto de lo creado por conservar la capacidad para reunificarse. Todo lo existente es creado por desdoblamientos a partir de dualidades, pero lo divino no sólo se desdobla para manifestarse, sino que tiene la capacidad de replegarse para recuperar su unidad original. Esta peculiaridad sólo se transfiere en la tierra a ciertos individuos especiales, como los sacerdotes y los chamanes, capaces de desdoblar su conciencia, desplazarse a otras dimensiones y regresar a su realidad de partida.

La luz, como elemento natural, posee atributos semejantes por su posibilidad de descomponerse en los siete colores del espectro y recomponerse uniéndose nuevamente en un solo haz de luz. La luz blanca y por consiguiente el color blanco, es el que contiene a todos los demás colores. El brillo, por su parte, no es más que la manifestación visible de los reflejos que produce la luz al chocarse con superficies pulidas. Los reflejos se ven, en general, como destellos de luz blanca. La graficación geométrica biplanar de este fenómeno genera imágenes que responden a estructuras compositivas basadas en los diversos principios de simetría.

Es prácticamente universal el simbolismo que asocia la luz, lo brillante, lo iridiscente, el color blanco y la claridad con los diferentes conceptos de la divinidad, lo sagrado como fuerza cósmica trascendente y la totalidad (Eliade 1984). Nicholas Saunders se ha ocupado de ejemplificar ampliamente la atracción y la apreciación por los objetos brillantes a lo largo de toda América, fenómeno que conceptualiza como una “estética del brillo” basada en los valores positivos y sobrenaturales atribuidos a la luz y por tanto, a todo lo que emita su reflejo. *“Aunque con diferente significado para cada sociedad, diversos materiales compartían el carácter sagrado de la luz cósmica encarnada en formas materiales: textiles multicolores, imágenes pintadas, cerámicas iridiscentes, metales resplandecientes, maderas pulidas, plumas coloridas y cuentas de conchillas con reflejos brillantes como el cristal, la turquesa, la obsidiana, esmeraldas y perlas; así como el sol, la luna y el fuego.”* (Saunders 2004: 127).

En el caso particular del mundo y la cosmovisión andina tal vez sería más apropiado considerar dicha “estética” como una verdadera “metafísica” del brillo, pues los valores y significados que connotan a la luz, el brillo y ciertos usos culturales del color son una manifestación metafórica de la dualidad, comprendida en el sentido más profundo al que hemos aludido al comienzo de este artículo. Quisiera resaltar aquí que aquello que permite establecer una vinculación metafórica entre la luz y sus diversas manifestaciones físicas –el brillo, los reflejos, el color blanco- y la dualidad como categoría metafísica de la divinidad, es su común capacidad para desdoblarse y reunificarse.

Un significado semejante podría tener el uso simultáneo de colores complementarios. En base a la teoría óptica del color si se divide el espectro en dos partes se obtienen dos colores mixtos que son complementarios entre sí, cuya sumatoria da nuevamente el color blanco.

También se comprueba ópticamente que al aislar un color y reunir con una lente todos los demás se obtiene su complementario, es decir, que cada tono del espectro es el complemento de la suma de todos los demás y también, en todos los casos, la suma de los complementarios da nuevamente la totalidad. Lo cual sugiere que existe un fundamento óptico relacionado con la búsqueda del equilibrio y la completud en el uso cromático de la complementariedad (Itten 1961).

En el arte andino, tanto precolombino como actual, pareciera que ciertas combinaciones de colores han gozado de gran predilección. El juego de los opuestos encuentra su manifestación en el tratamiento cromático a través de la oposición entre lo claro y lo oscuro, o el enfrentamiento de los pares de colores complementarios, como el rojo y verde, especialmente usados en el arte textil (Gisbert et.al. 1992, Cáceres Macedo 2005) y el mundo andino en general (Martínez 1992), o de combinaciones contrastantes, como el rojo y negro, cuyo sentido se refuerza muchas veces por su disposición según enfrentamientos siméticos. Este último caso es común en la cerámica del Noroeste argentino, especialmente en la decoración geométrica de estilos cerámicos tardíos como Santa María, Belén o Averías en los que el par rojo/negro se utiliza en alternancia dentro de complejas figuras geométricas y lineales o en el enfrentamiento según los ejes de simetría.

En relación al cromatismo como recurso metafórico de lo sagrado y la idea de totalidad quisiera incluir también una mención al uso de la reiteración multicolor dispuesta en series consecutivas o en dameros, tan utilizado en el arte textil, así como en el emblemático ejemplo de la *whipala*, la insignia actual del *Tawantinsuyu*.

Por último debo mencionar que un campo particular que sintetiza la línea de asociaciones que estamos desplegando es el del simbolismo de los metales (MCHAP 2005). Por su amplitud y profundidad, no desarrollo aquí este tema. Sólo sugiero la hipótesis de que tal vez el estrecho significado que une la luz, la dualidad y lo sagrado nos puede orientar para comprender desde otra perspectiva la vinculación entre lo divino, el brillo y la extensa parafernalia metálica asociada con la ostentación y legitimación del poder (Llamazares y Martínez Sarasola 2006).

### **Chamanismo y pasajes: el trance, la metamorfosis y la muerte**

La dualidad también se expresa en relación a los momentos de pasaje o cambio de estado, situaciones en las que el ser se desdobra y pasa a otro plano de conciencia: el nacimiento, las diversas iniciaciones, el trance chamánico y finalmente, el momento de la muerte física. La facultad sagrada para desdoblarse y volverse a reunificar puede ser transferida a ciertos individuos que actualizan en la tierra los poderes divinos o sobrenaturales, como son los sacerdotes, jefes y chamanes. De allí también se aprecia el rol fundamental que cumplen las plantas sagradas de propiedades psicoactivas y demás rituales extáticos en la mayoría de las tradiciones espirituales amerindias. El trance, como base de toda práctica chamánica, es el recurso inmediato para lograr el desdoblamiento y la reunificación de la conciencia. Josep Fericgla designa al trance chamánico como un estado de “consciencia dialógica” en el que lo que se produce es una disociación de la mente en dos mitades funcionales “*una de las cuales es capaz de observar, decodificar y recordar lo que está sucediendo en la otra*”, permitiendo así “*un juego de espejos, de diálogo interno entre distintas partes o impulsos de la misma consciencia*” (Fericgla 2000:22).

Otros elementos propios de la práctica chamánica también nos remiten al tema del dualismo. El uso de música percusiva en base a ritmos iterativos binarios es lo que favorece la disociación mental, ayuda a ingresar y conducirse durante el estado de trance. Los animales tutelares que acompañan al chamán en sus viajes suelen presentarse en parejas que ofician no sólo como guías sino como su doble o sombra. En el arte vemos con frecuencia la presencia de parejas de animales que flanquean al personaje central -que representa al chamán-, o se superponen a él como su doble montado sobre la cabeza, los hombros o en la espalda. Los objetos de poder que conforman la parafernalia chamánica o las vasijas que se utilizan como ofrendas o implementos del ritual suelen formar pares<sup>6</sup> o representar también el animal tutelar o doble del chamán<sup>7</sup>.

En la iconografía son muy frecuentes las imágenes que reúnen atributos humanos y animales, o de distintas especies animales entre sí, en diversas combinaciones, conformando híbridos que manifiestan el tema de la consubstanciación entre lo humano y lo animal -e inclusive lo vegetal- a través de la simbiosis entre la figura del chamán y la del jaguar (Llamazares 2006), aunque también se integran otros temas como las serpientes, los camélidos, las aves y los murciélagos.

Estas imágenes híbridas no solamente pueden interpretarse como expresiones metafóricas de la dualidad sino como un tipo particular de representaciones del fenómeno de metamorfosis o transformación chamánica. En nuestro estudio sobre arte y chamanismo (Llamazares 2004) hemos sugerido que podrían corresponder a las diversas fases de ese proceso. En algunos casos se reconoce claramente la fisonomía antropomorfa con algunos elementos zoomorfos -como los conocidos personajes Aguada con máscara felínica o serpientes que caen desde la cabeza (Ver fig. 7), lo cual puede corresponder al comienzo de la metamorfosis o a la descripción más realista del chamán actuando con la indumentaria ritual que podría incluir el uso de máscaras, tocados, pieles o plumas de animales de poder y otros aditamentos. En otros casos, la representación es totalmente fantástica, ya ha perdido sus rasgos humanos, para convertirse en un ser completamente diferente, tal vez el resultado final del mismo proceso (Ver fig. 8).

El arte del Noroeste argentino es rico en los dos tipos de representaciones. La más frecuente es la representación del personaje ataviado con atributos felínicos -máscaras, fauces, garras, manchas en su cuerpo y demás objetos de poder-. En otros casos, la interpretación se dificulta pues las imágenes se hacen aún más complejas debido a la prolongación de las extremidades con apéndices zoomorfos estilizados. Generalmente es la lengua o la cola del felino que se bifurca en nuevas cabezas o fauces, felínicas u ofídicas (Ver fig. 8). Si bien los elementos que participan son claramente zoomorfos, el mecanismo de generación de las formas corresponde más a un crecimiento propio de lo vegetal, que puede asimilarse a lo que Rowe (1973) interpretó como "kennings" para el arte Chavín.

Por último, la dualidad entra en juego en uno de los momentos de pasaje más trascendentes: la muerte. En los rituales y creencias andinas relacionadas con la muerte y el culto a los

---

<sup>6</sup> En el arte prehispánico del Noroeste argentino los vasos antropomorfos típicos del estilo Condorhuasi policromo solían aparecer en las tumbas formando pares, uno representando una figura femenina y el otro una figura masculina ( Alberto Rex González, com.pers.). No podemos afirmar que en estos casos en particular se tratara de contextos chamánicos, pero el dato es igualmente relevante en cuanto al sentido del dualismo.

<sup>7</sup> *"Es importante señalar el uso de los `asientos de poder', que son utilizados por los shamanes en las sesiones curativas; y por los jefes de familia y los guerreros como símbolo de su autoridad o poder. El banco shamánico es de madera y tiene como característica principal su apariencia zoomórfica, generalmente del animal que es considerado su alter-ego".* (Juncosa 1993:172)

antepasados es conocido el proceso que Pierre Duviols (1976) denominó “litomorfosis” del ancestro. Las personas de prestigio sufren un desdoblamiento después de muertas. Por un lado su cuerpo momificado será venerado por el pueblo. El fardo se designa con el término *mallqui*, que también significa “retoño”, pues su misión es ayudar a germinar la tierra y hacer de intermediario entre el mundo humano y el inframundo (*Uku Pacha*). Por otro lado, se erigirá en los campos de cultivo un objeto sagrado, un ídolo de piedra o *huanca*, con forma de monolito o menhir<sup>8</sup>, que de esa forma perdurará la imagen del antepasado, fecundará la tierra favoreciendo la agricultura e intermediando entre el mundo humano y el plano solar (*Hanan Pacha*). Las dos almas del muerto regresarán periódicamente, una a la *huanca* y la otra al *mallqui*, por eso según la concepción andina, es tan importante conservar las momias intactas, para que su alma pueda volver a habitarlas periódicamente. Resulta interesante destacar la relación entre la posición sentada o flexionada y las situaciones de pasaje, pues aparece tanto en las prácticas funerarias como en las costumbres chamánicas y sus representaciones. Esta no sólo fue la posición elegida para enterrar o momificar a los muertos, sino que parece ser la forma en que se representan los sujetos en estado de trance –como los que aparecen en la escena de danza de la cueva de La Candelaria (Llamazares 1999, Llamazares y Martínez Sarasola 2006) y también los famosos “suplicantes”, esculturas líticas de gran abstracción que representan figuras humanas en posición flexionada con los brazos en alto, cuyo significado –según la interpretación de Pérez Gollán (2000)- podría haber sido la de ser los dobles líticos móviles de los ancestros.

## Bibliografía

- ARNOLD, D., 1983. Design structure and community organization in Quinoa, Peru. En: *Structure and Cognition*, Washburn, D. (Ed.). Cambridge University Press, Cambridge.
- BOUYASSE-CASSAGNE, T., 1988. *Lluvias y Cenizas. Dos Pachacuti en la historia*. Hisbol, La Paz.
- BOVISIO, M.A. 1995 La búsqueda del sentido en el arte prehispánico. In: *Artinf* 19(92):16-18. Buenos Aires
- CACERES MACEDO, J., 2005. *Tejidos del Perú Prehispánico*. Lima, Perú.
- CERECEDA, V. 1988 Aproximaciones a una estética andina: de la Belleza al Tinku. En: *Raíces de América. El mundo Aymara*, Albó, X. (Comp.). Alianza/Unesco, Madrid.
- 1986. The Semiology of Andean Textiles. The talegas of Isluga. En: *Anthropological History on Andean Politics*, Murra, J., Wachtel, N. y J. Revel (Eds.). Cambridge University Press, Cambridge.
- CONKLIN, W., 1987. Geometría mítica de la Sierra Sur Andina. En: *Chungará* 18: 145-161. Universidad de Tarapacá, Arica.
- DUVIOLS, P., 1977a. Los nombres quechua de Viracocha, supuesto “Dios Creador” de los evangelizadores. En: *Allpanchis* 10. Cuzco.
- 1977b. *La destrucción de las religiones andinas*. UNAM, México.
- 1976 Un symbolisme andin du double: la lithomorphose de l’ancetre. *Actes du XLII Congrés International des Americanistes*. Vol IV: 359-364. Paris.

<sup>8</sup> En el ámbito del Noreste argentino señalemos que ésta podría haber sido la función de los menhires de Tafi.