

LA REPRESENTACIÓN DEL FELINO: ICONOGRAFÍA Y SIMBOLISMO EN EL ARTE ALFARERO DE LA CULTURA DIAGUITA CHILENA

por:

PATRICIO CERDA CARRILLO



RESUMEN

La cultura Diaguita, de amplio dominio del espacio andino y de valles de la IV Región ha legado al patrimonio cultural chileno, como sociedad primitiva, manifestaciones sugerentes e interesantes de representaciones zoomorfas de felinos, ofidios y batracios, aplicadas principalmente en su hermosa alfarería. Este rasgo, característica de culturas prehispanas con hábitat al norte de los Andes y Centroamérica, con preeminencia de representar al jaguar, se postula que la sociedad Diaguita en su área representó al puma otorgándole a ella connotación religiosa y simbólica constituyéndose tal vez en un lenguaje integral de normas y valores para toda su población.

ABSTRACT

The Diaguita culture, who widely dominated the Andean space and the valleys of the Fourth Region in Chile, as a primitive society, has bequested to the chilean cultural patrimony, suggestive and interesting zoomorph representations of feline ophidia and batrachia which were applied in its beautiful pottery. It is important to remember that the feline figure is a characteristic decorative feature of the primitive cultures who inhabited the north of the Andes and Central America. They widely used the jaguar as the main figure in pottery as well as in lithic sculptures.

In the particular case of the Diaguita culture; they mainly used the puma as the principal decorative figure. It seems that they attributed religious and symnolic connotation to the puma setting it up as an integral language of norms and values for the whole population.

PRÓLOGO

La cerámica diaguita es una fina expresión de la cultura de su pueblo. Un destacado investigador, don Francisco Cornely B., lo ha dicho de otra manera: “Los antiguos pobladores de Atacama y Coquimbo nos han dejado muestras de su adelanto cultural en múltiples objetos arqueológicos, especialmente su alfarería decorada, que es sin duda la más hermosa que se ha encontrado en territorio chileno...” (autor citado 1962:7). Ratifica, sin menoscabo ni exageración, el valor histórico y la vigencia de un arte milenario, originalísimo, pleno de creatividad como lenguaje plástico, que supo configurar en una misma estructura —el ceramio diaguita— abstracción y naturalismo, con toques magistrales.

SIGNO Y RITO EN EL ARTE DIAGUITA

Nos separa de Francisco Cornely B., el marco teórico e interpretativo en que insertamos las tradiciones alfareras. El concepto de “arte decorativo” connota una fuerte carga eurocéntrica. Lo sustituimos por las nociones de signo y rito, para aludir al significado que porta, como lenguaje plástico. Queremos relacionar la estructura del sistema de signos con la estructura de las formas.

A nuestro entender, el sistema de signos representa la cosmovisión de las comunidades nativas, en tanto código cultural, así como la forma identifica al objeto ritual, puestas en viva relación durante una ceremonia. El ritual se define como “una ceremonia tradicional en la cual se le asigna un significado simbólico convencional conectado con un complejo

místico. Es, por tanto, una reactualización del mito” (M.E. Grebe *et al.*, 1971: 187). En ningún caso, los signos (abstracción) y las figuras (ornito o antropomorfas), carecen de significado. No existen “motivos meramente ornamentales”, según lo sostiene Cornely. Por el contrario, el cerámico diaguita, producto de un lenguaje cultural, está cargado de significado. Los signos están en el eje y en el vértice de dicha cosmovisión. Los símbolos son “factores dinámicos y vivos, preñados de significado, fuerza y contradicción” (Turner 1964: 48, 49). Son además, “reveladores, reales y multivalentes: capaces de articular realidades heterogéneas en un todo o en un sistema; y de expresar situaciones paradójicas... de otro modo, totalmente inexpresable” (M. Eliade 1967, 129-132; citado por M.E. Grebe). En la cerámica diaguita existe una profunda y conservadora homologación entre la estructura del significado y del significante. Persisten desde el Complejo Las Ánimas hasta el contacto diaguita inca.

Así, el motivo “escalonado”, la escalera es la referencia óptima de la aparente paradoja: constituye un “motivo” de distribución americana típica —una “contradicción” en el lenguaje arqueológico— y simultáneamente es, en su representación “geometrizable”, la expresión más singular y conocida de los nativos chilenos, la “escalera sagrada”, conocida en mapu-dungun como “rehue”. El “Árbol sagrado”, descrito etnográficamente en las sociedades mapuches, implica un concepto esencial: el vínculo entre el cielo y la tierra, lo de “arriba y abajo”, se relaciona con “lo sagrado y profano”, vincula “este mundo y el otro”, conceptualmente, es la manifestación del “dualismo” o bipartición natural de los pares opuestos. Con un alcance de interpretación semántica, se puede asegurar que la palabra rehue tiene un significado polivalente: es “lugar sagrado” como “escalera sagrada” pura, genuina, sin mezcla ni mancha. Designa, a la vez, el “cantón” o “distrito” que protege, como centro de comunicación de “lo alto”, en relación a lo “de abajo”. La agrupación se conoce como “ailla-rehues”. Debe asimilarse también a “parcialidad”, de gentes, que ocupan un espacio común (los de arriba y los de abajo). La división en mitades, como forma de organización social, se refleja en un orden cósmico y aparece con nitidez, en el norte chico (J. Hidalgo: 1971). En el norte, en el centro y en el sur de Chile, el “machi” es el intermediario entre lo sagrado y lo profano, a cargo del “rito” y de los objetos rituales. Se le asignan poderes sobrenaturales, por su capacidad para diagnosticar, predecir y revelar el porvenir, cosa por cierto, de brujos. Es el mago por excelencia y encantador por oficio. Se le encuentra desde los “yaquis” de México hasta la isla grande de Chiloé. Desde el punto de vista etnohistórico, se puede apreciar la importancia del rito en el norte, en el siguiente pasaje: “estos indios (los del Huasco) difieren de los de Copiapó en lengua como vizcaínos y navarros. No tienen ídolos ni casa de adoración.

“Los ritos y las ceremonias son los de Copiapó. Es gente de buen cuerpo y belicosa, y ellas de buen parecer. Sus fiestas y regocijos es juntarse. Allí beben del vino que hacen artificial del algarrobo y maíz y allí se embriagan. No lo tienen por deshonra (...) los del Valle de Limarí. No tienen ídolos ni adoratorios” (G. de Bibar 1558).

La ausencia de ídolos y casas de adoración no implica, necesariamente carencia de vida religiosa. Por el contrario, se afianza fuerte en campesinos y pastores ligados a la tierra. El rasgo mágico-religioso que muestra la cerámica Diaguita II, tipo clásico, así nos lo demuestra: máscaras rituales, abundantes como motivos para dicha etapa, si no uno de los signos más sobresalientes. El dualismo religioso, como “sistema interpretativo integral del universo”, vincula actos profanos con ceremonias sagradas, propias de culturas andinas, que tienen en los signos y en los ritos la clave indispensable para su interpretación. Hemos referido un signo básico: “la escalera”.

El otro es la cruz o cuadrante, cuatripartición del espacio, asociado al “cultrun”, de exclusivo manejo de la machi. Es un “microcosmos simbólico” (M.E. Grebe: 1973);

representa la “tierra de las cuatro esquinas”, de los “cuatro lugares” o de las “cuatro ramas”; en cerámica, el signo es el “meli witrán mapu”, “orientadas según los cuatro puntos cardinales” (C. González 1975). En nuestro caso, el Diaguita I (tipo Animas IV), sintetiza, plenamente la división en cuatro espacios con la combinación del escalerado. En resumen, dualismo y cuadripartición, son conceptos que pueden ayudar a comprender los signos diaguitas, y algunos de sus iconos fundamentales: máscaras, felinos y batracios.

Las artes y la cultura diaguitas han tenido diferentes interpretaciones antropológicas y enfoques según sea el punto de los autores que la han estudiado. El presente ensayo se inscribe en la valorización del arte alfarero diaguita chileno, destacando su carácter regional, en el marco espacial de las culturas surandinas. Tiene relaciones estrechas con la tradición cultural de los Andes centrales, con el noroeste Argentino y naturalmente, contactos con sociedades del centro y sur de Chile continental, compartiendo matrices formativas afines.

La variación del “estilo” diaguita muestra una profunda conducta que al momento del contacto con el inca se encuentra en plena madurez. No modifica substancialmente la fuerza de su tradicionalismo. En lo medular, los motivos y la decoración mantienen sus raíces vernáculas. Cosa similar se puede observar en los “jarros patos”, asimilados a tal contexto. En consecuencia, podemos incluir el desarrollo alfarero diaguita en la categoría de “conservación de la tradición local”, expresada en soluciones regionalizadas. Podemos agregar que recoge con maestría las tradiciones del área meridional andina, sin negar su propia identidad; destaca el Diaguita I, tipo transición, por su fuerza expresiva. En cambio, el tipo clásico se hace más formal estilísticamente, mostrando mayor fuerza simbólica, asociado a diferentes motivos alfareros.

La cerámica diaguita muestra un recorrido plástico formal que culmina con la virtud propia de un arte universal: el equilibrio y la composición. La armonía entre las formas y los colores básicos empleados: rojo, negro, blanco, de acuerdo a la superficie utilizada, es clave en su belleza trascendente. La síntesis entre la representación abstracta y figurativa, resuelta en un mismo objeto de arte, alcanza niveles notables. Debemos señalar que es uno de los problemas comunes del arte en todos los tiempos. De este modo EL ARTE ALFARERO DIAGUITA pervive pleno de vigencia, a través del tiempo y del espacio.

ALFARERÍA DIAGUITA CHILENA

Entre las artes de la tradición cultural indígena existente en la Región de Coquimbo (Chile), sobresalen con luces propias las obras cerámicas pertenecientes a la llamada cultura diaguita chilena, en tanto es una manifestación depurada de riqueza plástica, estética e identidad regional. Tales logros han concitado un reconocimiento generalizado de los expertos y de la opinión pública en torno a la perfección de las piezas cerámicas, policromía decorativa y simbolismo del lenguaje plástico, contenidas en la alfarería prehispánica.

La conquista y ocupación española del territorio significó la ruptura del arte ceramista diaguita, transformándose tales artesanías en testimonios arqueológicos del remoto pasado indígena, por la gradual desaparición de la población aborígen asentada en los valles del norte semiárido.

Con el correr del tiempo y la temprana colonización española, se expandió la población europea y la mezcla racial, originándose tipos mestizos para, finalmente, desaparecer la población indígena como entidad étnica regional, en el mapa de los aborígenes chilenos. No obstante quedó el registro de una cerámica excepcionalmente fina y de complejo simbolismo, por la elaborada representación plástica impresa en la alfarería indígena. Por la fuerte tendencia simbólica encerrada en las formas representan diversos seres del medio

ambiente, en menor medida; la cerámica diaguita prehispánica presenta todavía interrogantes difíciles de descifrar, debido a la complejidad de las formas cerámicas y el abstraccionismo decorativo, dejado como sello por sus anónimos artistas creadores.

Antropológicamente, entendemos por simbolismo “una especie de lenguaje, un modo de decir algo”, asociado a las maneras rituales o “mágico-religiosas”, para hacer cosas de trascendente valor social. Por tratarse de un arte simbólico, su valor reside en la efectividad del lenguaje plástico, que es el modo de expresar “los conceptos, las actitudes y los valores que se tienen en alta estima en una cultura dada” (1974: 267).

Conforme a nuestra apreciación, la cerámica diaguita constituye los “símbolos claves” de la estética indígena, cargados de signos, significados y “formas significativas” es decir, las artesanías son las artes que envuelven los auténticos sistemas semánticos de la cultura indígena. Para interpretar tales códigos optamos por un enfoque sistémico, por una metodología interdisciplinaria que integra los aportes científicos de la arqueología, la etnohistoria, la etnografía, antropología y semiótica plástica, con el propósito de comprender en sus propios contextos, estructuras e historicidad, las funciones y significados de la cerámica diaguita y, en especial, para aproximarnos a reconocer la denotación y connotación que se plasma en el diseño iconográfico, de los motivos vinculados a las máscaras, felinos y batracios.

Del conjunto de piezas cerámicas diaguitas existentes en museos y colecciones privadas destacan algunas obras denominadas en los estudios arqueológicos “jarros-patos”, por el aspecto formal predominante relevado en tales piezas, consideradas en el conjunto alfarero de máxima perfección artística y armonía plástica. Del mismo modo, sobresalen las cerámicas conocidas como platos o “pucos”, consideradas “ceremoniales” por los estudiosos de la cultura indígena de la Región de Coquimbo. Tales piezas cerámicas contienen algunas claves fundamentales en el sistema de creencias y cosmovisión nativa, constituyendo el simbolismo del felino un componente esencial en la tradición cultural de las sociedades agroalfareras y, especialmente, en los Valles de Elqui, Limarí y Choapa.

En consecuencia, el presente ensayo apunta a destacar la presencia del felino en la alfarería diaguita, sea como una representación con características que se acercan al modelo real o en una definición iconográfica parcial, casi oculta, que busca resaltar sólo algunas “partes simbólicas” del cuerpo, como es el caso de la cabeza, hocico y —sobre todo— dientes y colmillos; significantes esenciales en el diseño de la cerámica diaguita prehispánica. Simultáneamente, es relevante el recurso de pintar “máscaras felinas” en el plano frontal de los platos zoomorfos diaguitas. Para tal efecto, consideramos que la representación del felino se inscribe como un tema iconográfico clave —simbólico— en la trayectoria temporal e ideológica de la cultura diaguita, en el contexto de las tradiciones agro-alfareras de la antigua Región de Coquimbo.

LAS SOCIEDADES AGROPASTORILES DEL NORTE CHICO

Como otro tipo de sociedades no occidentales el conjunto de evidencias materiales pertenecientes al llamado “complejo cultural diaguita” chileno, se inserta en una división cronológica que distingue un período temprano, otro medio y, finalmente, una etapa tardía (arqueológicamente hablando).

Conforme a la reciente investigación arqueológica, la etapa tardía del complejo cultural diaguita se extendería entre el 1000 d.C. hasta el año 1537, fecha inicial de la penetración española en los valles del norte Chico (G. Ampuero 1994: 50). Vale decir, una trayectoria cultural que alcanzó su plenitud en una dimensión temporal algo superior al

medio milenio, en cuanto a su desarrollo como sociedad aldeana, en un espacio regional insular, andino, de sierras y valles transversales, afecto a grandes ciclos de sequía y catástrofes naturales, cuando sobrevienen las excepcionales situaciones de alta pluviosidad. Con todo, dominan los clima estepáricos, predominantemente secos.

Otro factor físico relevante lo constituye la estrecha distancia que existe entre el borde costero, el curso medio de los valles transversales y la meseta altoandina, rica en recursos forrajeros naturales y sin grandes desniveles entre los pisos altitudinales de cordilleras que bajan de altura, en relación a los Andes centrales.

El complejo cultural diaguita —como registro material de una sociedad indígena— es el producto de un largo proceso de experimentación y desarrollo, que tiene como antecedente el llamado “Complejo Las Ánimas”, en el período medio (cronología estimada, entre el siglo VIII y X d.C.), y hunde sus raíces, más lejanas en el tiempo, en el “Complejo El Molle”, período temprano (estimación cronológica, entre el siglo I y VII d.C.). La población molle exhibe notable jerarquía en la elaboración de los tipos cerámicos, en cuanto etapa formativa de las tecnologías alfareras.

En todo caso, el origen de la cultura diaguita se encuentra definido en el Complejo Las Ánimas (aut. cit. 1994: 31). El patrón cultural que refleja la evidencia arqueológica, a partir de la fase media, es claro en manifestar el dominio de la agricultura, alfarería y el control de la ganadería de camélidos al igual que otras sociedades surandinas (G. Castillo 1985).

Es importante, además, destacar el conocimiento y existencia de los recursos mineros y la metalurgia, factores fundamentales para que en la mitad del siglo XIV y siglo XV, se produjesen las invasiones del ejército INCA y la milicia española en los territorios tradicionalmente ocupados por las sociedades diaguitas.

Las artesanías cerámicas arqueológicas sirvieron para establecer la división cronológica, en función del desarrollo diferenciado de las mismas, distinguiéndose una etapa inicial (Fase I), otra plena de madurez, clásica (Fase II), y finalmente, una tardía con clara influencia inca, en la decoración de las piezas cerámicas (Fase III). La historia de la investigación arqueológica así lo verifica (R.E. Latcham 1937; F. Cornely 1958; G. Ampuero 1944).

Considerando la continuidad y el cambio que existe entre las sociedades arcaicas y las sociedades aldeanas, se puede estimar —con amplio margen de seguridad— que el manejo de la producción agrícola ganadera y las técnicas alfareras dejaron de ser experimentales para pasar a constituir el instrumento material y espiritual del mundo indígena, instituido como un lenguaje compartido de la cultura, al igual que otros modos de la representación en planos, como las pictografías o los petroglifos.

Para alcanzar un nivel de desarrollo propio de una sociedad aldeana, con características agroganaderas, es necesario un largo camino de observación, aprendizaje y cambio tecnológico para abordar el problema de la utilización del recurso acuífero fluvial y las tierras de cultivo, en los diferentes segmentos de las hoyas hidrográficas del territorio semiárido del norte de Chile.

En el marco del desarrollo material, tecnológico y espiritual de las sociedades aldeanas, caracterizadas como desarrollos regionales por la arqueología, las artesanías cerámicas precolombinas constituyeron fiel reflejo del sistema de conocimientos, percepciones y creencias en relación a la vida y la muerte, los más preciados bienes culturales ofrecidos al momento de los rituales funerarios.

Conforme a las evidencias de contexto arqueológico y alfarero, los rasgos decorativos estructuraron componentes claves de la identidad cultural indígena, que sistematizan un estilo regional propio, original, en la enorme variedad de sociedades aldeanas surandinas.

Las obras fueron realizadas por verdaderos artistas indígenas, los artesanos más experimentados en el manejo de los materiales cerámicos. En cuanto a registro iconográfico, la representación del felino es apenas visible en la cerámica molle, que cubre el período temprano de las tradiciones agro-alfareras en el norte Chico (J. Montané 1971).

En cambio, en la etapa diaguita temprana, clásica y con influencia inca, el diseño del felino está plenamente vigente, es una condición necesaria en la definición de las cerámicas; ya sea como una representación parcial o que destaque uno de sus rasgos más típicos, como es la dentadura del felino —idea de colmillos— profusamente ilustrada en los platos definidos como Zoomorfos, por los especialistas en el estudio de la cerámica diaguita. Al mismo tiempo, otra connotación plástica fundamental es la máscara “felínica”, inmersa en planos simbióticos con los diseños de carácter antropomórficos.

CARACTERÍSTICAS DE LA DECORACIÓN ALFARERA

Desde el punto de vista del análisis técnico, los investigadores se inclinaron a estudiar las formas ceramológicas y su “decoración”, cuyo sentido más recurrente corresponde a una corriente de expresión plástica de carácter geométrico, que contiene profundos significados, expresión de un lenguaje cultural regional.

Como lo señala Jorge Iribarren Ch. (1975), “la alfarería, por su abundancia, el notable desarrollo y la acabada factura que había alcanzado en los diversos períodos de la cronología del pueblo diaguita, es la artesanía más importante y aquella que permite establecer las eventuales influencias en el contacto con los incas”.

“Las formas alfareras son ampliamente conocidas en esta cultura diaguita. Según un orden de frecuencia estadístico, tienen enorme preponderancia la olla y el jarro zapato o cerámico heteromorfo; en aquellos finamente decorados del ritual funerario, el mayor número está representado por los platos y con menor alcance por los denominados jarros patos y urnas”. “En el período inca no se alteran las normas generales de las piezas alfareras domésticas o usuarias. En aquellas finamente pintadas, que forman parte de las ofrendas, se conservan las formas generales con cambios fundamentales en las estructuras de su ornamentación. Introducidas por los invasores, aparecen aquellas formas generalizadas en el Cuzco; el aríbalo, la olla con pedestal y asas levantadas, el plato playo con figurillas o formas esquemáticas en vez de asas y otros vasos menores de formas típicas” (*aut. citado* 1975: 112).

En el arte de los indígenas de Coquimbo la tendencia simbólica geométrica es la manifestación de una notable maestría en el manejo de las técnicas alfareras, es una síntesis local y regional propia, que aparentemente ha decantado una progresión desde una corriente “naturalista” a una simbólica, en un orden geométrico, lo que configura —con toda propiedad— el rasgo más definitorio del lenguaje plástico.

Las formas cerámicas más típicas se definen por una composición fundada en los cuerpos geométricos, tales como el óvalo, la esfera, el cilindro y el cono. Seres y elementos de la naturaleza se subordinan al geometrismo alfarero.

Al representar temas zoomorfos, antropomorfos y/u ornitomorfos “los rasgos naturales” se reducen al mínimo, eliminando la representación completa y detallada de cada una de las partes, que definen el diseño de la artesanía diaguita.

La decoración se asume como un ingrediente vital de la pieza y se aplica para completar el sentido esencial del arte alfarero definido por un “geometrismo” basado en líneas (rectas, curvas, quebradas, zigzag) y figuras (triángulo, círculos, rectángulos, cuadrado, etc.). La “simetría” es el fundamento matemático que define la composición de las

bandas o campos decorativos y que regulariza la aplicación del color en la estructura cerámica.

Predomina el blanco, rojo y negro (como engobes) en la aplicación del sistema de colores diaguitas. Además del ocre, la policromía de las piezas alfareras es estricta en mantener tal cuadrante en el enlucido de las artesanías precolombinas. A pesar de la variedad de materias primas para elaborar engobes que existen en la zona, la tricomía en la composición decorativa es un recurso plástico típico, en el diseño de la cerámica diaguita. Cumple así, en estricto rigor, el requisito de fondo del concepto de identidad, en cuanto cualesquiera que sean las combinaciones de las variedades puestas en juego en la definición plástica, siempre sus resultados serán afines o iguales, en la infinita variedad de cada una de las artesanías cerámicas diaguitas.

En cuanto a formas, la composición es heterodoxa y compleja. Simultáneamente, la estructura alfarera incorpora componente de gráfica realista y abstracta, permitiendo un orden de lectura múltiple, en cuanto al análisis del diseño se hace conforme a un sistema de coordenadas ortogonales, como el que se utiliza en construcción y arquitectura, en el levantamiento de los planos y vistas.

Tal predominante estilo decorativo se observa abundantemente en el “plato diaguita”; los diseños de la parte central y el tipo de bocas “felínicas”, constituyen la definición más representativa de los mismos, en cuanto evidencias de signos claves.

La regularidad simétrica y cromática se puede asociar a un concepto simbólico —dualidad y cuatripartición— en un orden de estructuras alfareras geometrizaras, de un arte altamente perfeccionado y que refleja el extraordinario desarrollo mental, técnico y plástico de los artesanos diaguitas.

EL TEMA FELINO Y LAS MÁSCARAS FELÍNICAS

En un concepto de historia indígena precolombina, los nativos de la región de Coquimbo plasmaron la representación del felino como uno de los temas claves en la visión del mundo.

En un trabajo anterior (“Arte Diaguita Signo y Rito” Patricio Cerda C., 1982), se alude a la situación cargada de significado que contiene la alfarería diaguita en relación a sus creencias religiosas y prácticas rituales, en cuanto se alude a la potencia de las ofrendas alfareras y el significado simbólico.

En buenas cuentas, se estima que existe una estrecha asociación entre la cerámica diaguita —en cuanto a sistemas de signos— con las formas indígenas de organización y control social. Por decirlo de otra manera, no existe “la decoración por la decoración” en la plástica indígena.

A nuestro entender, el sistema de signos y símbolos contenidos en la cerámica indígena y en otros objetos culturales articulan y pasan a configurar las claves cosmológicas de las comunidades nativas, en tanto código de plena pertenencia cultural. Al mismo tiempo, las diversas formas alfareras identifican objetos rituales, puestos en viva relación durante una ceremonia, de carácter sagrado, en la perspectiva de prácticas mágico-religiosas y creencias sobrenaturales.

En este sentido, “en la medida que la obra de arte es un signo del objeto, no una representación literal, expresa algo que no estaba manifiestamente dado en la percepción que tenemos del objeto y que es su estructura, porque el carácter particular del objeto de arte es que siempre existe una homología muy profunda entre la estructura del significado y la estructura del significante” (C. Levi-Strauss. *Arte natural y Arte cultural*, 1961: 79-80).

Conforme a este marco de referencia, los símbolos representados en la cerámica diaguita y la estructura de las formas, están estrechamente relacionados, si consideramos la organización social y económica de los indígenas, en un paralelo con el sistema de creencias mágicas y religiosas.

Por su notable dispersión y universalidad, el culto del felino es un fenómeno de amplia distribución entre las culturas indígenas americanas, que incluye notables evidencias etnográficas contemporáneas. Al decir de un experto sobre el tema, su vigencia implica la existencia de una verdadera "memoria fósil de la humanidad", en cuanto hunde sus raíces en un remoto pasado, en "illo tempore".

En la América Latina el felino, el cóndor y los ofidios se han divinizado como "símbolos mágico-religiosos de la cultura andina" (L.E. Valcarcel 1958). La representación del felino está ya en las civilizaciones formativas, tales como Chavin de Huantar, Tiahuanaco, Mochica-chimu, Nazca; y se postula un origen arcaico en la floresta amazónica, reconociéndose al "dios felino, antropomorfizado" con o sin colmillos, en un diseño iconográfico (María Cruz Martínez de la Torre 1986).

Por otra parte, los especialistas coinciden en afirmar que el icono está íntimamente asociado con el rol que ejerce el Chaman en el ámbito mágico religioso de las sociedades indígenas y a las prácticas de Chamanismo, al consumo de alucinógenos y sustancias psicotrópicas, ampliamente documentadas por la etnohistoria y la etnología. El primero en advertir la amplitud del tema del felino fue R.E. Latham, quien se refirió al "Culto del Tigre entre los antiguos pueblos andinos" (aut. cit. 1926), afirmando que el "culto del tigre", ya como tótem, ya en la forma de evolucionada deidad, era muy generalizado entre los pueblos que habitaban ambas faldas de la cordillera de los Andes, extendiéndose hasta la costa del Pacífico por un lado, y penetrando a los bosques amazónicos, los matorrales de Chaco y las llanuras de la pampa, por otro.

Se conocía desde Colombia hasta Chiloé y traspasando los límites del continente del sur; era igualmente practicado en Centroamérica y el antiguo México, donde todavía existe entre los indígenas del sur la orden o cofradía de "Los Caballeros del Tigre" (*op. cit.*, 1926: 125).

Son los félidos americanos los que fueron objeto de culto entre las sociedades indígenas del nuevo continente y no el tigre, mamífero carnívoro que vive en Asia, y no existen pruebas de difusión ni menos alguna evidencia arqueológica que sostenga la hipótesis de la presencia histórica del "tigre asiático" en las Américas.

No obstante es preciso reconocer la pertinencia del argumento de fondo, en cuanto a la distribución espacial y figuración, "con relativa frecuencia, de representaciones gráficas o modeladas", del felino, "en ambas faldas de la cordillera de los Andes", tanto como en las antiguas provincias de Atacama y Coquimbo.

En opinión de R.E. Latham, "queda claramente establecido que el culto del tigre, o quizás otro felino que lo reemplazaba en ciertas localidades fue universal no solamente en los países que formaban parte del imperio de los incas, sino en territorios donde jamás alcanzó su dominio".

"En todas partes este arte y este culto pertenecían a épocas muy anteriores al auge y expansión del pueblo incaico; anteriores aún a su génesis como pueblo independiente y cuando su cultura característica aún no aparecía".

"El culto del tigre se destaca primero en el arte de las culturas arcaicas, floreció en las épocas de grandeza de las civilizaciones preincaicas, como las de Recuay, chimú Cuzo, Tiahuanaco, Nazca y la Región Diaguita; pero sus elementos a veces son tan estilizados que no es fácil, a primera vista, reconocerlos". (*Aut. cit.* 1926: 136).

LOS TIPOS DE FELINOS

Sigue siendo difícil identificar las diferencias específicas en la familia de los félidos, descontando al león africano y —obviamente— al gato doméstico. En general, constituyen una familia de mamíferos carnívoros, de cabeza redondeada, hocico corto, patas anteriores de cinco dedos y posteriores con cuatro uñas agudas y retráctiles.

Viven en todo el mundo, excepto en Australia, y aún se cuentan historias míticas de ellos, por sus atributos en materias de fuerza muscular, gran agilidad y alta velocidad en carrera. De gran alzada y corpulencia, es de costumbres nocturnas y trepa a los árboles y montes con notable destreza.

Se les reconoce como los grandes cazadores del reino animal, sea en los llanos, en la floresta tropical o en las sierras andinas. Excepto el ocelote, que habita en América Central y del Sur, no son domesticables, siendo reconocido el conjunto de la familia félida por sus actividades de caza desde el crepúsculo hasta el amanecer.

Por peso, alzada y superioridad en el territorio que habitan, destaca el jaguar de la floresta tropical, que llega a medir casi 2 m de largo y 80 cm de alzada; y el puma, en las montañas andinas, con casi un metro cincuenta de longitud, excluida la cola. El jaguar se diferencia del puma en cuanto al pelaje amarillento o bayo oscuro, presenta numerosas manchas o anillos negros, con un abdomen blanquecino. En cambio, el puma es parecido al tigre, pero su pelaje es liso, leonado y muy suave; de costumbres nocturnas y con gran facilidad para trepar a los árboles y riscos. Ambos mamíferos carnívoros atacan por sorpresa y normalmente con resultado de muerte. Por ello, la universal fama de los tigres asiáticos y los jaguares americanos.

En síntesis, se trate de una u otra especie de felino, los atributos de fuerza y máximo poder son por excelencia las cualidades reconocidas en los mismos. Paralelamente, al jaguar y puma americano se les distingue por la cautela, astucia, orgullo y nobleza, que hace de los mamíferos carnívoros la especie definitivamente superior y dominante en su medio.

La descripción sumaria anterior es fundamental para comprender las interrogantes implícitas que existen al preguntarnos por la universalidad de lo que podríamos llamar “el culto de los felinos”, y, en particular, en la antigua Región de Coquimbo.

ORGANIZACIÓN SOCIAL Y GOBIERNO EN LAS SOCIEDADES ALDEANAS DEL NORTE CHICO

Anteriormente, se ha presentado la hipótesis de correspondencia entre el arte diaguita y la organización social y económica de la sociedad indígena, en cuanto al desarrollo de la plástica alfarera requiere correlacionar el significado de los signos con la estructura social y territorial de la población diaguita, en el contexto del tiempo precolombino.

Especialmente, a la existencia de conceptos duales y cuadripartidarios en la definición de los diseños artesanales (P. Cerda 1982). Simultáneamente, es imprescindible reconocer que la división del conjunto decorativo en áreas o campos geoméricamente compuestos —simetría— reflejan elementos estructurales en la cerámica de la etapa aldeana, en el desarrollo medio y tardío de las sociedades regionales andinas (J. Hidalgo 1982).

Esto significa aceptar la existencia de un patrón andino de organización social que tiende a estructurarse en poblados divididos en mitades (mitad de arriba - mitad de abajo), en la tripartición de los grupos sociales (estratos alto, medio y bajo) y en la cuadripartición del espacio territorial, en conformidad a la orientación geográfica (norte-sur; este-oeste).

En cuanto a la organización social y de gobierno, “el rasgo que define a las sociedades protohistóricas del norte chico es la dualidad”.

“Cada uno de los valles encontraba a su población dividida en dos parcialidades, separadas por una línea hipotética que las cortaba de norte a sur, dejando al oeste una “mitad” de la costa y al este otra de la sierra. Cada una de ellas reconocía a un cacique o señor que era considerado “hermano” del otro”.

“La rivalidad, la amistad y parentesco eran fenómenos concomitantes entre estos señores y que a su vez se mantenían constantemente vinculados con los señores de los otros valles, pero sin que se destaque una autoridad mayor de ninguno sobre el resto, a excepción, como lo hemos dicho más atrás, de los representantes de los incas”.

“Las fuentes (etnohistóricas) mencionan a los caciques generalmente juntos, lo que induce a pensar en un ejercicio dual del poder; sin embargo, de hecho cada uno de ellos posee jurisdicción específica, lo que no obsta para que el cacique o la parcialidad de la sierra pudieren efectuar labores agrícolas o mineras en la tierra de la otra mitad, por esto pensamos que la línea hipotética a la que hacemos referencia más arriba no debe considerarse como una frontera, sino como un límite cultural que separaría las tierras de “abajo” y de “arriba” con características ecológicas probablemente distintas” (J. Hidalgo L. 1972: 77-78).

De acuerdo al estado actual de conocimientos de la historia indígena prehispánicas, en el área andina la organización “en mitades” es una forma de organización social ampliamente difundida como patrón básico en la ocupación del territorio, incluyendo no sólo a los valles sino que también a las aldeas, como forma de asentamiento característico en el desarrollo de las sociedades regionales. Además, se asume que es un modelo de organización socio-espacial practicado en sociedades con desarrollo simple, intermedio y complejo, como es el caso, por ejemplo, del Estado Inca.

Si consideramos la necesaria complementación de recursos de tipo ganadero y minero-metalúrgico que es posible desarrollar en el nivel superior de los valles, la agricultura en quebradas y valles, con la recolección, pesca y caza en el borde costero; las diferentes entidades indígenas deben compartir, sin confundir, el acceso a diferentes bienes, en un marco de cooperación y competencia culturalmente regulada. Por ello, la extraordinaria importancia del intercambio de bienes económicos y la realización de ceremonias, sagradas y profanas, en la sociedad indígena.

Para señalar las características de la población diaguita, uno de los cronistas tempranos es claro en afirmar:

“...es gente de buen cuerpo y belicosa, y ellas, de buen parecer. Sus fiestas y regocijos es juntarse. Allí beben del vino que hacen artificial del algarrobo y maíz y allí se embriagan. No lo tienen por deshonra... Los del valle de Limarí no tienen ídolos ni adoratorios”.

“...Este valle de Coquimbo es vistoso y ancho, más que ninguno de los que he dicho. Corre un río por él. Había mucha gente y era muy poblado, y cuando los INCAS vinieron a conquistarlos, sobre el abrir de una acequia que los INCAS les mandaron sacar y no querían, mataron más de cinco mil indios, donde fueron parte para despoblar este valle”.

“Este valle es de constelación y temple diferente de los que he dicho, porque aquí comienza la tierra que llueve, no tanto que las comidas se criasen con el agua, sino las ayudasen con regarlas con las acequias. Es el invierno de este valle, desde abril hasta agosto. No hace frío demasiado, ni el verano demasiado calor, dase MAIZ, FRIJOLES, PAPAS, QUINOA Y ZAPALLOS, y darse han todas las plantas de nuestra España y hortaliza que en el se pusiere”.

“(Los indígenas del valle de Coquimbo), son del traje de los del Guasco y de sus ritos y ceremonias y costumbres, que los del Guasco. Es lengua por sí. En este valle hay muy grandes minas de oro; son trabajosas por faltar agua y estar lejos del río. En algunas partes de este valle hay algarrobos y en algunas partes hay chañares. Hay calces y mucho arrayán.

Hay por fuera del valle, en lo alto y lomas, unos árboles a manera de modroños. Es muy buena leña para el fuego. Hay muchas hierbas de nuestra España. Tiene metales, cobre y otra suertes”.

“Andan vestidos de lanas y hierbas, lo cual es de esta manera: una hierba a manera de espadaña, que se dice cabuya majalan y sacan una hebras como cáñamo e hílanlo y de esto hacen vestidos. Cada uno anda vestido como alcanza y tiene posibilidad. Sus entrenamientos es en los campos; hablan con el demonio; sus armas son las flechas. Es gente de buen tamaño y ellas de buen parecer, y su traje es unas mantas revueltas por la cintura que les cubre hasta las rodillas, y otra más pequeña manta echada por los hombros, presa al pecho con una púa o espina de las que tengo dichas, de cardones” (Gerónimo de Bibar 1558. 1987: 77, 81, 82).

El cuadro descriptivo trazado por el cronista Gerónimo de Bibar es consistente con el tipo de dotación de recursos naturales existentes en el norte chico, incluyendo el carácter permanente de los ciclos de aguda sequía y estricta necesidad en el control del riego en las faenas agrícolas. Conforme a los datos etnohistóricos, la invasión incaica tuvo un carácter incruento, precisamente por la construcción de obras hidráulicas que extendiesen la superficie cultivada, bajo el sistema de la avanzada ingeniería hidráulica practicada por los incas.

En resumen, el tema de la tenencia de la tierra, las obras y tecnologías agropecuarias, en los estrechos márgenes de los valles transversales, su control y dominio, constituyen el eje central en el ejercicio del gobierno, “no occidental”, del mundo indígena. En un sentido general, la organización en mitades, la cuadripartición del espacio y el simbolismo del felino, son conceptos claves para aproximarse a comprender la organización social y territorial en la cultura diaguita.

LA REPRESENTACIÓN DEL FELINO EN LAS SOCIEDADES REGIONALES DEL PERÍODO AGROALFARERO TARDÍO

Se ha sostenido, anteriormente, que el motivo del felino es objeto de una representación sistemática a lo largo de la trayectoria social e histórica de las poblaciones diaguitas. Especialmente, en su etapa clásica y con influencia inca, donde se aprecia con particular nitidez.

De acuerdo con el recuento personal que hemos realizado en los museos y bodegas de La Serena, Ovalle y Vicuña, se aprecia éste en diseños de algunos jarros patos, en algunas asas de los mismos y, frecuentemente, en la decoración del plano frontal de los llamados “platos zoomorfos”. Relevante es la connotación que se asume de algunas partes de la anatomía del felino, como es el caso de la cabeza, el hocico, las orejas, la cola y, sobre todo, de los dientes.

Conforme a la gráfica del diseño denotado en la cerámica diaguita, el tipo de felino que se representa es el puma americano (*felis leo*), excepto por el moteado, correspondiente al jaguar. Por esta razón, algunos autores chilenos contemporáneos estiman que es este último el modelo diseñado en la cerámica diaguita.

Según el argumento de fundamento ecosistémico, existe entre la sociedad indígena y los animales nativos del hábitat, un vínculo estrecho de interacción y conocimiento, que se refleja en la creación artística y, de manera especial, en representar la flora y fauna del entorno natural.

En consecuencia, nos inclinamos por considerar que es el puma americano el tipo de felino preferentemente asumido por el diseño de la cerámica diaguita. No obstante, en algunos casos, por la fuerte connotación decorativa de los “moteados” en los diseños, se

puede reconocer la figura del “jaguar”. Hipotéticamente, se puede tratar sólo de un recurso ornamental en la solución del diseño. En todo caso, el modelo de jaguar se refiere a una especie de felino absolutamente ajeno al medio ambiente de la población diaguita. En el área de la media y alta montaña del norte chico, el puma es la especie de felino que sobrevive a la penetración del hombre y, en general, se distribuye en el flanco occidental de los Andes.

El puma en las culturas andinas y el jaguar en la floresta tropical, de Mesoamérica y Sudamérica, son objetos de intensa representación en las variedades de arte cultivados por los artesanos precolombinos, como símbolos “fuertes” de poder y fuerza sobrenatural. Por ello, su identificación con los sacerdotes o chamanes, las prácticas de los “sacrificios” —el sacrificador— y el consumo de los narcóticos (G. Castillo 1992).

Para contextualizar, en debida forma, el significado del simbolismo del felino, es necesario puntualizar la situación de tradición y cambio, que se observa en el tránsito de la comunidad de cazadores y recolectores a sociedades aldeanas.

A juicio de los especialistas, el número de variedad de plantas cultivadas aumenta, y comienza a declinar la caza; creciendo el dominio ganadero en “transhumancia”, de acuerdo con la tradición de los antiguos cazadores andinos. Los excedentes son cada vez más abundantes para satisfacer las necesidades de la subsistencia y el cultivo de los productos de la agricultura es creciente.

Conforme a las recientes investigaciones arqueológica y etnohistórica, aumenta la especialización en los oficios y profesiones y se expande el comercio de trueque. En cuanto a la alfarería, se registra una notable perfección en las piezas “ceremoniales”, convirtiéndose en artesanías que traspasan las fronteras regionales. Al mismo tiempo, enriquecen notablemente los ajuares funerarios.

En el plano social, se perfila con jerarquía el cambio en la diferenciación de estatus, función y poder —político y religioso— que implica el fortalecimiento de caciques y chamanes, en relación al resto de individuos de la igualitaria sociedad indígena. En otras palabras, algunos hombres se diferencian de sus iguales —son más iguales que otros— socialmente hablando, tanto por apariencia como por prerrogativas. La arqueología prehistórica refrenda tales diferencias, al exhumarse en ocasiones sepulturas pertenecientes a caciques principales o dignatarios indígenas.

Desde la perspectiva el análisis de los diseños de estructuras alfareras, la transición de la fase I a la fase II “corresponde al momento más brillante en el desarrollo estilístico de la cerámica diaguita y se le ha denominado “clásico”, para resaltar este hecho”.

“Los diseños y formas de la fase anterior se desarrollan en una enorme variedad de motivos que, en el fondo, siguen siendo los mismos diseños recreados con singular maestría. Los platos, como ya se ha observado, se estructuran en una forma compuesta, con paredes rectas y bases redondeadas, con una mayor utilización de motivos antropomorfos en las bandas decoradas externas; jarros y urnas de singular belleza, que aparentemente comienzan a ser utilizadas en la fase anterior y los famosos “jarros patos”, cuya denominación poco acertada señala formas de jarros antropomorfos, ligeramente elipsoidales, con un asa que une la cabeza representada con la abertura del jarro” (G. Ampuero B. 1978; 40-42).

En el período de la influencia inca, la fuerte identidad del estilo diaguita se sobrepuso al peso del estado inca. Como lo señala un estudio reciente, “el proceso de acumulación de las poblaciones diaguitas frente a la ocupación inca no estaba concluido; los diseños cerámicos presentan un alto grado de supervivencia, tanto en sus motivos como en sus estructuras internas”.

“Los diseños inca, por lo general, se concentran en los tipos cerámicos introducidos

por esta población. Pero incluso en estos cerámicos, la influencia diaguita se hace sentir fuertemente” (Paola González 1994: 11).

Se puede inferir, de acuerdo a estas conclusiones de carácter científico de la arqueología, un patrón de conducta cultural que antropológicamente podemos incluir en las pautas etnocéntricas, en cuanto existe un fuerte apego y consecuencias, con las percepciones y valores de la tradición de las sociedades aldeanas diaguitas.

Ha sido difícil percibir y reconocer en la cerámica diaguita los diferentes diseños mediante los cuales se representa el motivo del felino, en medio de la estricta definición geométrica y de composición heteromorfa de la misma. Aparentemente, la notable maestría de los artesanos ceramistas ha “enmascarado” la connotación del mismo, en cuanto en la decoración de algunos “platos” se produce un efecto visual doble: antropomorfos (caras o retratos humanos) y zoomorfos (en la medida que se esboza o grafica el felino). Un ejemplo que se toma del ámbito de las pictografías y petroglifos sirve para enunciar el tema de las “máscaras” y la doble connotación plástica:

“..., la figura humana en toda la provincia (de Limarí), se encuentra presentada por circunferencias de las que se desprenden dos rasgos inferiores paralelos. Como expresión de “caras” o “máscaras”, según el criterio particular que se adopte en estas interpretaciones, se le encuentra en figuras cuadrangulares de contornos curvos, en que la ubicación de los ojos y nariz está representada fielmente”.

“En tanto que los rasgos de la boca, en una expresión más animal que humana, si se quiere en un rasgo felino, se definen mediante divisiones cuadrangulares que llevan múltiples trazos verticales” (J. Iribarren).

En buenas cuentas, en ocasiones, el diseño es antropomorfo, zoomorfo o bien contiene una perfecta mezcla de ambos rasgos. Por ello, la dificultad en la aplicación de los esquemas clasificatorios rígidos o mecánicos, en la medida que se intenta dar cuenta de la complejidad plástica de la cerámica indígena.

Las características del arte ceramista diaguita son muy peculiares y fácilmente reconocibles, cualquiera que sea el lugar donde se le halle. Pueden ser apreciadas y reconocidas a simple vista por la composición cromática, el geometrismo de las estructuras alfareras y la naturaleza compleja de las artesanías prehispánicas.

Paradójicamente, ha pasado desapercibido el motivo del felino como icono del arte indígena, aparentemente por el relevante efecto visual de las “formas” predominantes de la etapa clásica; por el efecto de “reducción” plástica, que sólo incorpora partes en el diseño general de las piezas cerámicas; sea por la variedad de visitas, en relación a la composición decorativa, o sean “caras” o “máscaras” la intención de los motivos sugeridos por los artistas indígenas. Por todas esas razones y otras alternativas, ha permanecido oculto el diseño del felino en la cerámica diaguita, no obstante la enorme cantidad de personas que han podido deleitarse en los museos, con la maestría de la cerámica diaguita.

INTERPRETACIÓN SIMBÓLICA

“El verdadero artista no refleja la realidad: añade algo nuevo a la realidad” **Carlos Fuentes**, *“El Espejo Enterrado”* (1992).

Anteriormente, se ha señalado el posible origen, práctica y amplia distribución del felino como objeto de culto por las sociedades indígenas americanas, especialmente en las grandes civilizaciones formativas andinas, como es el caso de Tiahuanaco, Chavín, Mochica-Chimú y Nazca.

De acuerdo a los especialistas en el tema, son los centros formativos de los cuales derivarían por difusión y contacto directo e indirecto, el lenguaje y la iconografía del “sacrificador”, los sacrificios mágico-religiosos, el chamanismo y el consumo —ritual— de sustancias alucinógenas. Todo, por supuesto, íntimamente asociado a la representación del felino como símbolo por excelencia, del poder y la fuerza, como icono vinculante entre el misterio de la muerte y la transitoriedad de la vida.

Al mismo tiempo, es necesario señalar la extraordinaria importancia que tuvo la difusión del felino, concretamente, del puma americano, andino como vehículo de la ideología religiosa y estatal del inca, en relación a las poblaciones que entraron en contacto. En el caso del estado inca y su notable expansión en los “cuatro rumbos” —direcciones cardinales— de los Andes, el tipo de contacto se definió por una situación de dominio, otra de alianza, con recíprocas influencias culturales y, finalmente, poblaciones que rechazaron tal penetración. Tal es el caso que pudo darse en la frontera meridional del Tawantinsuyo (Cuzqueños y Mapuches. Extensión, influencia y frontera del Estado Inca en Chile; P. Cerda 1982).

El registro con la presentación “segmentada”, geométrica o inmersa en retratos o “máscaras”, se puede apreciar desde la fase I, en la cultura diaguita. Es abundante, sobre todo, en los pucos o platos de la llamada fase clásica, como rasgo decorativo asociado a la cara frontal de los mismos. En la fase III, del contacto con el inca, se logra apreciar la continuidad del motivo felino, en trabajos cerámicos que denotan la persistencia del estilo regional, tanto como el menor nivel de las cerámicas incas, claramente inferiores en manufactura y calidad técnica.

Después de la insurrección y resistencia de los diaguitas frente a la invasión española (1544-1559), en alianza con las fuerzas mapuches del Mapocho, encabezadas por Michimalongo (Cacique del alto Aconcagua) desaparece la resistencia indígena y, con ello, la autonomía cultural diaguita. Consecuentemente, declina y desaparece la cerámica como expresión de un lenguaje simbólico. ¿Qué relación de hipótesis se puede establecer, para bosquejar alguna interpretación del motivo del felino, en la cultura diaguita?

En primer lugar, señalar el ámbito de pertenencia al desarrollo de la cultura andina en términos de una población regional que asume con lenguaje plástico propio, un motivo de amplia difusión panandina. Con ello, se puede incluir en el amplio horizonte de la unidad cultural de los pueblos indígenas, en el marco de la natural variedad étnica y lingüística, de usos y costumbres existentes a lo largo y ancho del espacio andino. Desde la perspectiva diacrónica —temporal— llama la atención la ausencia del motivo iconográfico en las fases temprana y media de las tradiciones agro-alfareras del norte chico. Se puede concluir que es componente tardío, que más o menos aparece y se desarrolla entre el siglo X y XV dC., antes de que los españoles ocupasen las tierras, aguas y los pastos —de riego y secano— de los valles transversales.

Al respecto, es posible inferir que hacia el siglo X dC. un nuevo grupo de pobladores provenientes del noroeste argentino pudo haber introducido el concepto en la tradición cerámica local, yuxtaponiéndola a la rica tecnología y facturación alfarera existente al occidente de las cordilleras, particularmente en los artesanos ceramistas del estilo “Animas”, que habían logrado ya importantes avances en materia de forma, color y manufactura.

De acuerdo con la reciente investigación arqueológica, precisamente el tipo ánimas IV, transición, cerámica tricolor, geométrica, representa el diseño coetáneo con el plato diaguita típico de la fase I, que ha evolucionado en su forma y decoración, y es la misma impronta o sello estilístico que culminará en la etapa clásica, de naturaleza geométrica y altamente simbólica.

Las posibles afinidades culturales con las culturas trasandinas las observó ya Ricardo E. Latcham (1937), en el sentido de que la decoración cerámica era muy parecida. Esto y

una descartada unidad de idioma, le llevó —a falta de nombre— a designar como “diaguitas chilenos” a la gente indígena del norte Chico. En el oriente trasandino, antiguamente llamados “diaguitas argentinos” se produjo una cerámica de fuerte desarrollo regional, que el pasado llevó a algunos autores a calificarla como un “arte draconiforme”, en el sentido que contenía diseños de “dragones” o “monstruos”.

Al decir de Antonio Serrano (1943): “que el monstruo es la unidad decorativa integral del estilo, la definición de estos autores es exacta. Pero sucede que el “dragón” no es otra cosa que el estado de alta desnaturalización de un ser real; el felino. Fue Levillier, en su conocida obra sobre la conquista del Tucumán, quien estableció que el pretendido “dragón” es un felino y que los atributos mitológicos de este felino desfiguran a veces la base realista.

Sin embargo, nadie se ha ocupado hasta hoy de probar en qué forma este felino realista evoluciona hacia el pretendido dragón. Hemos consagrado mucho tiempo a este problema y creemos haber llegado a una solución satisfactoria” (A. Serrano, “El arte decorativo de los diaguitas”; 1943; 33-34).

En efecto, rigurosamente, el investigador argentino connotó el símbolo del felino en las urnas, en estrecha simbiosis con la serpiente, que se han divinizado como “símbolos mágicos religiosos” de las civilizaciones formativas andinas y, de manera especial, en Chavín de Huántar y Tiahuanaco.

En consecuencia, es posible constatar un mismo motivo iconográfico tratado por los artesanos alfareros en ambos lados de la cordillera, compartiendo un lenguaje íntimamente asociado a los ritos funerarios: platos ceremoniales, urnas para párvulos. La reiteración del motivo felínico en la iconografía de los planos plásticos sea cualquiera el material de trabajo —no es exclusiva de las culturas y grandes civilizaciones formativas del área andina. Existe una “verdadera obsesión por el felino”, que en Mesoamérica es la “obsesión por el jaguar, animal que representaban bajo una multitud de formas, especialmente en la tradición artística de los olmecas”.

Según E. Wolf, “...los olmecas cincelaron hachas rituales y altares con forma de jaguar; dientes, manchas, y garras de este animal se encuentran representados en piezas de alfarería, en aretes y máscaras. Se han encontrado, cincelados en jade, muchos incisivos de jaguar; muchas cabezas humanas y marcadas con el tatuaje del jaguar; hombres envueltos en pieles de jaguar y caras humanas de apariencia felina cuyo centro es una boca parecida a la del jaguar.

“En la tradición religiosa de Mesoamérica, el jaguar estaba asociado al Dios de la lluvia y de la fertilidad, llamado Tláloc; es el de dios de la tierra que habita en cavernas y montañas y que él posee “el corazón de la tierra”. Así, el jaguar viene a ser el símbolo del poder que reina en el corazón de la tierra”.

“Pero en el complejo lenguaje simbólico de la región, cavernas y montañas significan igualmente pueblos y ciudades y me inclino a creer que es un símbolo de dominio, no sólo sobre los orificios sagrados de la tierra, sino también sobre el hombre”.

“En las tumbas mayas, encontramos frecuentemente quijadas de jaguar, y en las esculturas elaboradas por estos pobladores hallamos tronos que guardan parecido con este animal; los sacerdotes y los jefes mayas adornaban sus cabezas con tocados con figuras de jaguar, y rasgos de este animal aparecen en los rostros de los dioses y de los hombres” (*Eric Wolf* “Pueblos y culturas de Mesoamérica” 1967: 75-76).

No es una exageración la obsesión por el felino.

Entre los mayas, “...en los primeros años de la época clásica los fundadores de la poderosa dinastía de Tikal tomaron el nombre del dios Sol Jaguar como nombre emblemá-

tico de los reyes de esa ciudad, y en los monumentos dedicados a perpetuar la imagen de sus gobernantes grabaron la efigie del dios jaguar del inframundo, llamado Sol Jaguar Nocturno.

A partir de estos años son constantes en los monumentos públicos de los reyes mayas los símbolos que aluden al dios Jaguar y la tríada de dioses, en quienes hicieron recaer su ascendencia divina y su legitimidad. Asimismo, los rasgos más destacados del jaguar, el animal emblemático del dios Sol Jaguar, se transformaron en símbolos del poder real. El habitante de la selva húmeda, el rey de los animales que se distinguía por ser cauteloso, astuto, orgulloso y noble, se convirtió en el animal emblemático de la familia real maya, como lo había sido antes de la realeza olmeca” (Enrique Flores Cano, *Memoria Mexicana* 1994: 67).

Establecido un orden de distribución panandino y panamericano, en el culto del felino, la primera interpretación y más universal del icono se refiere a la naturaleza metafórica del mismo, en cuanto el animal —rey de la selva tropical y de la montaña andina— es el símbolo por excelencia de la fuerza y el poder, que ha sido objeto de deificación. Algunos individuos —sacerdotes, jefes y chamanes— han convertido el culto en religión, agregando el manejo de las sustancias alucinógenas, en un componente clave para alcanzar estados de máximo poder y persuasión ritual.

Conforme a una percepción del cosmos de carácter circular, de “eterno retorno”, se ha considerado un animal “sagrado”, que es capaz de transitar entre el inframundo, la tierra y el espacio celeste; que comunica con los ancestros y es capaz de penetrar en las entrañas terráneas.

Aparentemente, el cambio de la sociedad igualitaria a una de mayor especialización y estratificación social, la figura dominante es el especialista en materia religiosa, cuyo centro de autoridad es el ejercicio ceremonial y los lugares sagrados.

Estos hombres extraordinarios, sacerdotes a la vez que jefes, cuya formación y conocimientos esotéricos les permitían acercarse a la fuerza sobrenatural y transmitir sus deseos, lucían o manejaban los símbolos de la divinidad y entre otros componentes del mismo, las caras o máscaras del felino.

Una segunda hipótesis de trabajo, en el marco de la interpretación simbólica del motivo del felino, se inscribe en el ámbito del ecosistema y el conocimiento específico que tienen las sociedades indígenas sobre la naturaleza y el comportamiento de los félidos, especialmente del territorio que domina un felino y el orden y control que establece sobre el mismo.

En relación al espacio andino, T. Dillehay y P. Kaulicke (1985) han demostrado la presencia diacrónica y el desarrollo de expresiones iconográficas de los movimientos faciales y corporales del jaguar en los niveles formativos. A juicio de Dillehay, “estas expresiones son indicadores del conocimiento profundo de la sociedad sobre el comportamiento territorial del jaguar en el establecimiento de las relaciones sociales, y en el mantenimiento de la estabilidad socioecológica de las especies dentro de su hábitat,simboliza un reconocimiento consciente de cómo las sociedades desde el nivel formativo temprano al nivel de estado, se organizaban social y espiritualmente”.

“Finalmente, el tema del jaguar es visto como algo que simboliza el espacio poblado y el propio esfuerzo del hombre para lograr un modo de vida de comunidad instalada y ordenada” (*aut. cit.* 1990: 114).

En la perspectiva de los aspectos simbólicos del felino, se postula el papel comunicativo que ejerce el motivo iconográfico, en cuanto existe un acabado conocimiento consciente en las sociedades indígenas, en relación a la naturaleza y comportamiento de los grandes felinos.

La evidencia arqueológica y etnográfica contemporánea permite verificar, en un amplio margen de referencia cronológica, la existencia del puma en el área de dispersión nuclear y periférica de la cultura diaguita. Además del registro alfarero y los elementos asociados se ha podido determinar el uso de narcóticos para el norte semiárido chileno (G. Castillo 1992), debido a la presencia, en los contextos de materiales arqueológicos, de espátulas donde se representa con rasgos naturalistas la figura del felino (Museo Arqueológico de La Serena). Al respecto Grete Mostny (1971), llama la atención sobre la escultura en “hueso”: “existen cucharas y espátulas, decoradas con la figura de un ser humano, vestido de túnica y gorro de dos puntos —el mismo que está indicado en la cerámica— y frecuentemente tocando una flauta de veces, este personaje es representado junto a un felino o el felino aparece solo (*aut. cit.* 1971: 128).

Desde el punto de vista etnográfico, la tradición campesina existente en la actual Región de Coquimbo es consistente en identificar la mítica presencia del puma en los macizos cordilleranos. Al mismo tiempo, se describen para un pasado cercano las jornadas de cacería del felino junto a jaurías de perros, en función de su captura como animal carnívoro que producía gran daño en el ganado menor —caprinos, especialmente— en épocas de prolongada sequía.

RECUESTO Y EPÍLOGO

Existe una representación simbólica del motivo del felino en la cerámica diaguita, que arranca desde el llamado temprano de dicha cultura. No existe duda, en cuanto a que este componente cultural la asimila a las tradiciones formativas más esenciales de la Cultura andina.

En cambio, se mantiene una gran interrogante respecto a si constituye una conexión evolutiva directa de los centros religiosos formativos de los Andes Centrales, como es el caso de Chavín de Huantar o Tiahuanaco, en el actual altiplano boliviano. Simultáneamente, existen las alternativas de algún filtro de difusión por la vía del noroeste argentino, debido al paralelismo cerámico sólo formal respecto a los que antiguamente se los llamó “diaguitas argentinos”.

En todo caso, los indígenas de la antigua Región de Coquimbo plasmaron una definición del icono absolutamente original y propia, consagrada en una manifestación de artesanía cerámica que refleja, necesariamente, la alta claridad funcional y plástica de las manufacturas alfareras.

En cuanto a la interpretación semántica e iconográfica del motivo del felino, el conjunto de antecedentes expuestos en el trabajo permite postular, a modo de explicación, una hipótesis doble: por un lado como un lenguaje de la cultura indígena que expresa valores mágico-religiosos, asociados al concepto de la vida más allá de la muerte (plano del espacio celeste y del inframundo), el agua y la fertilidad al expresar una proyección cognoscitiva, en cuanto al dominio y control ordenado del territorio, generan tipos de sociedades estables en las relaciones sociales y en el ejercicio del gobierno.

Por ello, no debe sorprender la insurrección y tenaz resistencia de la población diaguita frente a la invasión de la milicia española. No obstante tales esfuerzos, es inevitable el proceso de transfiguración étnica y paulatina desaparición como población aborígen regional. Como “espejo enterrado” ha quedado el lenguaje de los símbolos y entre ellos, el simbolismo de las máscaras, los felinos y los batracios.

BIBLIOGRAFÍA

- AMPUERO B., Gonzalo
1978
1986
1989
1994
- Cultura Diaguita* Ministerio de Educación. Serie *Patrimonio Cultural Chileno*. Santiago, Chile.
Diaguitas, Pueblos del Norte verde. Museo de Arte Precolombino. Santiago, Chile.
"La Cultura Diaguita Chilena" *Cultura de Chile. Prehistoria*. Eds. Jorge Hidalgo et al. Andrés Bello, Santiago, Chile.
Cultura Diaguita Ministerio de Educación. Serie *Patrimonio Cultural Chileno*. Santiago, Chile.
- BERENGUER, José
1986
- "Relaciones Iconográficas de Larga distancia en los Andes: Nuevos ejemplos para un viejo problema". *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino Nº 1*. Santiago, Chile.
- CASTILLO, Gastón
s/f
- Diaguitas en el Choapa: Alcances Territoriales de un Dominio Meridional*. Museo Arqueológico de La Serena. Ms. inédito. La Serena, Chile.
- CASTILLO G., G.; M. Biskupovic M.;
G. Cobo
s/f
- Un cementerio costero del Complejo Cultural Las Ánimas*. IX Congreso Nacional de Arqueología Chilena. La Serena, Chile.
- CERDA C., Patricio
1982
1982
1994
- Arte Diaguita. Signo y Rito*. Santiago, Chile.
Cuzqueños y Mapuches. Extensión, Influencia y fronteras del estado Inca en Chile Man. Inédito.
La organización social y del Poder en la Cultura Mapuche. Una síntesis Etnohistórica. Manuscrito Inédito.
- CORNEJO, Luis
1989
- "El plato zoomorfo Diaguita: Su variabilidad y especificidad". *Boletín Nº 3 Museo chileno de Arte Precolombino*.
- CORNELY, Francisco
1956
1962
- Cultura Diaguita Chilena y Cultura El Molle*. Editorial del Pacífico, Santiago, Chile.
El arte decorativo Preincaico de los Indios de Coquimbo y Atacama/Diaguitas Chilenos. Ilustre Municipalidad de La Serena, Chile.
- DILLEHAY, Tom y P. Kaulicke
1984-1985
- "Aproximación Metodológica: El comportamiento del Jaguar y la Organización Socio-espacial humana". *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología T. XVI*. Buenos Aires, Argentina.
- GREBE, María Ester
1973
- "El kultrún. Un microcosmos simbólico". *Revista Musical chilena Año XXVII, Nº 123 y 124*. Santiago, Chile.
- GONZÁLEZ, Alberto A.
1978
1978 b
- Arte, Estructura y Arqueología*. Análisis de figuras Duales y Antrópicas del N.O. Argentino. Ed. Nueva Visión. Buenos Aires, Argentina.
"El Noroeste Argentino y el Área Andina septentrional". *Boletín de la Academia Nacional de Ciencias*. Córdoba, Argentina.
- GONZÁLEZ, Paola
1994
- "Cambios Estructurales en los diseños Diaguitas-Inka". *Museos Nº 18* Coordinación Nacional de Museos. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. Santiago de Chile.

- HERNÁNDEZ León, M. Alejandra
s/f "Máscaras: Expresión de Arte Popular". *Artesanía Popular*. IV Región, Coquimbo.
- HIDALGO L., Jorge
1972 "Culturas Protohistóricas en el Norte chico". *Cuadernos de Historia N° 1*. Santiago de Chile.
1989 "Diaguitas chilenos Protohistóricos". *Culturas de Chile. Prehistoria*. Santiago de Chile.
- IRRIBARREN CH., Jorge
1961 "Ensayo de Interpretación del Arte Indígena Diaguita-Chilena". *Revista Universitaria*. Universidad Católica, Santiago, Chile.
1975 "Ocupación Inca de Atacama y Coquimbo". *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural*, Santiago, Chile.
- LATCHAM, R.E.
1926 *El Culto del Tigre entre los antiguos Pueblos Andinos*. *Revista Chilena de Historia Natural*. Santiago, Chile.
1937 *Arqueología de los Indios Diaguitas*. *Boletín del Museo de Historia Natural N° 16*. Santiago, Chile.
- LEVI-STRAUSS, Claude
1961 *Arte Natural y Arte Cultural*. Fondo de Cultura Económica, México.
- MONTANÉ, Julio C.
1971 *En torno a la Cronología del Norte Chico*. *Actas del V Congreso Nacional de Arqueología*. La Serena, Chile.
- MOSTNY, Grete
1974 *Prehistoria de Chile*. Editorial Universitaria, Santiago, Chile.
- MARTÍNEZ DE LA TORRE,
María Cruz
1986 *Temas Iconográficos de la Cerámica Chimú*. *Revista española de Antropología Americana N° XVI*. Facultad de Ecología e Historia. Universidad Complutense de Madrid.
- NIEMEYER F., Hans
1994 *Pasos Cordilleranos y Contactos entre los Pueblos del Norte Chico y el Noroeste Argentino*. *La cordillera de los Andes: Ruta de Encuentros*. Museo de Arte Precolombino. Santiago, Chile.
- SERRANO, Antonio
1943 *El Arte Decorativo de Los Diaguitas*. Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina.
- SUÁREZ, Loreto; Luis Cornejo; A.
Román
1991 "Primeros fechados absolutos para la Cultura Diaguita". *Actas del XI Congreso Nacional de Arqueología Chilena*. T. III Museo Nacional de Historia Natural. Sociedad Chilena de Antropología. Santiago, Chile.
- VALCARCEL, L.E.
1959 *Etnohistoria del Perú Antiguo*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú.
1958 "Símbolos Mágicos Religiosos de la Cultura Diaguita". *Revista del Museo Nacional*. Tomo XXVIII. Lima, Perú.
- VILLARROEL N., Luis
1988 "Prehistoria de Illapel". *Illapel, ciudad de los naranjos 1754-1988*. Municipalidad de Illapel, Chile.