

La mano extendida en actitud de súplica debe hundirse en el corazón de la tierra americana, para sacar de lo más profundo de nuestra progenitora, las fuerzas necesarias y suficientes para vencer nuestra miseria, hacer vivir al niño, entregar alas al hombre y llenar el horizonte del mundo con nuestros colores, nuestra música, nuestra poesía y nuestras esperanzas realizadas.

ESCULTURA ANTROPOMORFA PREHISPANICA EN EL NORTE DE CHILE

POR LAUTARO NÚÑEZ

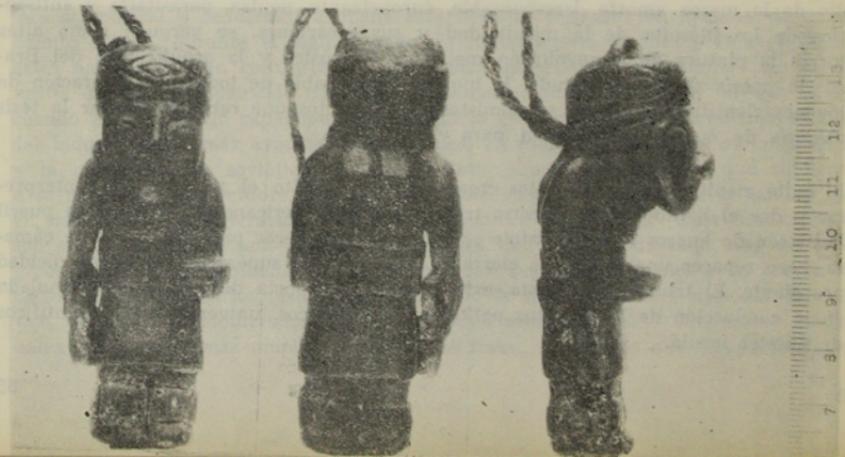
En el patrimonio cultural arqueológico de las poblaciones que ocuparon las diferentes áreas ecológicas del Norte Grande de Chile, llamados tradicionalmente "atacameños", se registran notables esculturas humanas labradas en maderas autóctonas de pequeñas facturas. Son poco conocidas y considerando que en la actualidad son mayores los elementos de juicio es preciso confrontarlos con los primeros criterios que abordaron superficialmente el tema.

Cuantitativamente, la antropomorfización de los labrados indica una actividad mágico-religiosa orientada al culto del felino, impersonificado por un personaje o shaman premunido generalmente de una máscara felina, hacha y cabeza-trofeo. Las posturas son variables, abunda el hombre arrodillado, también se ubican

de pie, emparejados con o sin máscara, tocando flautas de Pan, con atado a la espalda; otros no llevan ningún implemento de culto. Esta característica del hombre como "sacerdote" se encuentra en las decoraciones de los mangos de tabletas de aspirar "rapé", sección central de los tubos aspiratorios, mangos de espátulas o cucharillas y cajitas de guardar colores. Artefactos que han sido descritos parcialmente por la literatura arqueológica y que en conjunto constituyen las muestras escultóricas, miniaturas más significativas del extremo sur del área andina. (1)

(1) Lautaro Núñez "Aspectos comparativos entre labrados en madera del departamento de Arica y provincia de Antofagasta" (Trabajo presentado al Encuentro Arqueológico Internacional de Arica, 1961).

Foto 3. Shamán en actitud cáltica impersonificando el poder felino, labrado en madera, exhumado por el autor en Pica (provincia de Tarapacá).



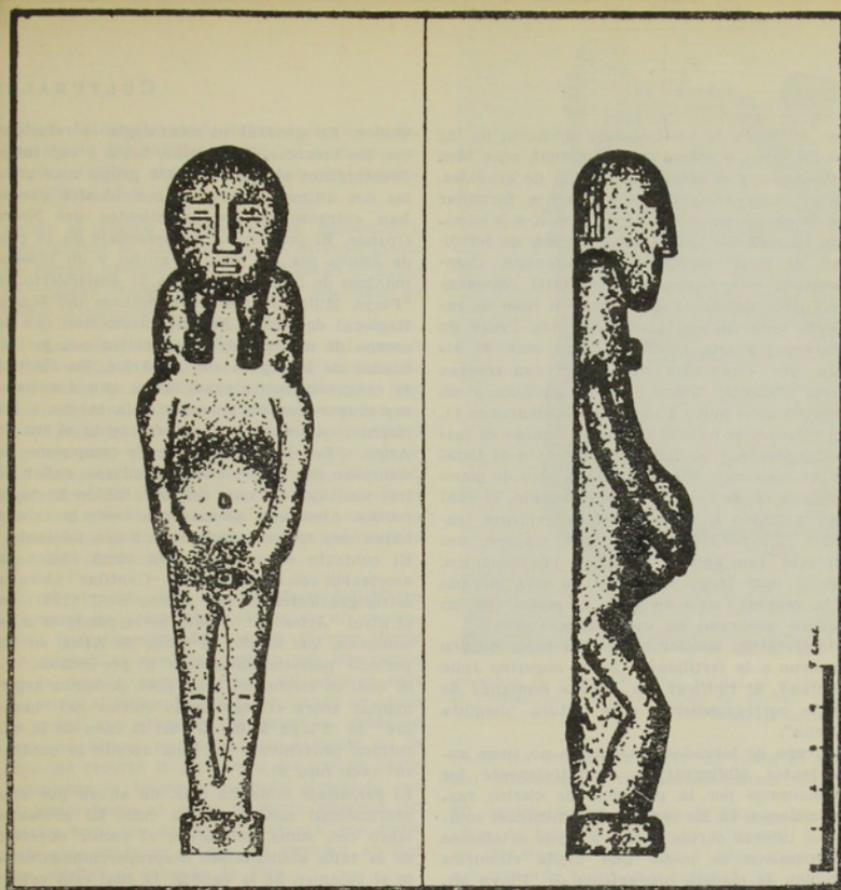


Foto 1. Labrado femenino procedente de Chiu Chiu, que guarda relación con un culto a la fertilidad. (Museo Histórico Nacional).

Ahora nos interesa describir críticamente las esculturas individuales que no forman parte decorativa de otros objetos, sino, por el contrario, manifiestan un sentido propio. La ocurrencia espacial de este elemento es amplia, pero de una cantidad de especímenes que hasta ahora no pasan de catorce, frecuencia inherente a un uso selectivo.

De acuerdo a sus formas y para una ordenación metodológica se dividirán en femeninos y masculinos.

Los labrados femeninos se han exhumados en el Departamento del Loa, puerto de Antofagasta, Pisagua, Arica y Tacna; en el NW argenti-

no han sido reconocidas por Ambrosetti en la ciudad pre-histórica de la Paya (1908), para nombrar sólo un sitio trasandino. (ver figura 1)

Estas figuras, desde sus primeros descubrimientos fueron llamadas "idolos", luego en 1938 Ricardo Latham postuló el concepto "muñecas", motivado por el encuentro asociado a enterratorios de niños. La técnica aplicada en la confección no iguala a la fina hechura pulida y bruñida de las tabletas y tubos de aspirar "rapé", difieren también en tamaño. Cinco son los rasgos que se generalizan en este grupo: peinado repartido a ambos la-

dos, ausencia de vestimentas, ubicación de las manos cerca o sobre la zona sexual, sexo bien delimitado, y el vientre en estado de gravidez. Estas observaciones nos inducen a formular que la presencia de estas manifestaciones eliminan el carácter lúdico por una idea de fertilidad, es decir, un culto concepcionista. Complementa esta explicación una talla femenina de 7 cms. de altura que porta un niño de reducido volumen en la espalda (San Pedro de Atacama) y una escultura de 21 cms. de altura que representa una mujer con trenzas hacia adelante, túnica bajo las rodillas, y un pequeño niño junto a su pecho (Camarones 1). En relación al último labrado femenino es menester plantear su dudosa pertenencia al tiempo pre-hispánico. No se discute la obra de mano indígena en la realización del labrado, el cual está asociado a un cerámico de evidente tradición del pasado más antiguo, empero, dos aspectos son ajenos al grupo pre-hispánico: vestido muy largo y el niño no está labrado a la espalda, sino apegado al pecho con un madero quebrado en sus manos (cruz?). Interpretación similar sobre "un culto mágico en torno a la fertilidad" (2) ha sugerido Julio Montané, al tipificar las figuras humanas de arcilla correspondientes a la cultura "diagüita chilena".

El grupo de labrados masculinos no tiene antecedentes bibliográficos, tentativamente los reconocemos por la presencia de ciertos rasgos ausentes en las esculturas femeninas: sombrero, túnicas cortas, fajas, y otros artefactos constitutivos de culto. Una cajita cilíndrica también de madera proveniente de "Playa Miller 4" (Museo Regional de Arica) adornada con una pareja humana desnuda, nos ayuda a detectar el origen masculino, por cuanto el artífice talló un sombrero en el cuerpo del hombre, diferenciándolo del femenino. Esta separación por aspectos peculiares no rige para las estatuillas antropomorfas metálicas del incanato.

Las cinco figuras de este grupo son de amplia distribución. Dos corresponden a cuerpos sin extremidades inferiores, de hechura cilíndrica, que hasta ahora carecen de una explicación funcional (Arica y Chiu-Chiu). La tercera es un hombre de 6 cms. de altura procedente de San Pedro de Atacama, lleva en sus manos al parecer una flauta de Pan y sobre su cabeza un sombrero circular, está encucillado y bajo sus pies continúa un madero de aguda termi-

nación. En general su morfología lo relaciona con los hombres de tabletas, tubos y espátulas. Presentamos siempre en este grupo masculino las dos últimas esculturas individuales que se han extraído de los yacimientos del Norte Grande. El primero es un personaje de 14 cms de altura por 4,2 cms. de ancho y un espesor máximo de 2 cms. (ver foto 2) descubierto en "Playa Miller 3" por los miembros del Museo Regional de Arica. Es una producción que se escapa de un análisis comparativo con los labrados de la región sur de Arica. Su factura es exageradamente cuadrilátera con dimensiones proporcionales, en especial la cabeza y las piernas, característica poco frecuente al sur de Arica. La indumentaria está compuesta de sombrero con adornos semicirculares, collar de tres vueltas, faja muy delgada, faldón hasta la rodilla. Anotamos además que desde la cabeza bajan dos trenzas dispuestas hacia adelante. El contexto cultural de esta pieza indica la asociación con cerámica tipo "Gentilar" ubicada estratigráficamente por Junius Bird (1943) en el nivel "Arica II". O sea, correspondería a la población que habitó la costa de Arica en un periodo post-tiahuanacoide a pre-incaico. Si bien es cierto que muy poco podemos argumentar sobre el significado cúltico del "hombre" de "Playa Miller 3", en el caso de la escultura proveniente de Pica sucede lo contrario (ver foto 3).

El personaje mide 7,5 cms. de altura por una profundidad media de 3,2 cms. El artesano labró con suma delicadeza el sector superior de la talla aumentando desproporcionadamente el volumen de la cabeza, la cual está orientada hacia adelante; el resto del cuerpo tiende a la forma rectilínea, disminuyendo en longitud. Porta un sombrero de anillo o corona decorado con rombos incisos unidos en sus vértices, a su vez estos rombos encierran en su interior unos más reducidos; este sombrero ajusta un "capuchón" con dos orejas felinas. Rodea el cuello un cordelillo de suspensión, y se constató "in situ" que sobre el adorno en relieve pectoral como media luna, se encontraba una cuenta de malaquita de cobre. El brazo derecho toma un bastón de remate agudo o arma cortante, el izquierdo toma un recipiente, más abajo se distingue la faja que

(2) Julio Montané "Figuras humanas en las arcillas de la cultura Diagüita Chilena". Boletín N° 22, julio 1961, Universidad de Chile.

aprieta la túnica que lo cubre desde los hombros hasta las rodillas; tanto las muñecas como los tobillos están adornados con franjas en relieve.

Desde el ángulo de observación funcional y morfológico lo ubicamos en el extenso grupo de figuras antropomorfas que decoran el ajuar de aspirar "rapé" y mangos de espátulas de hueso o madera.

Al confrontar en las colecciones de los museos de la capital y regionales la posible correspondencia de la indumentaria labrada de este shaman, con los objetos exhumados en los enterramientos nortinos, nos sorprendió el criterio realista con que el artifice talló esta figura, sin deformar su realidad ambiente, por esto, nos llamó la atención que el rasgo más fundamental de la pieza, es decir, el capuchón felino, era el único elemento no inventariado en las colecciones.

En el presente año los miembros del Museo Regional de Arica descubrieron en un cementerio tiahuanacoide del sitio de Cabuza (valle de Azapa) el capuchón felino que ilustramos en la foto 4, completándose un aspecto más del culto al felino. Está confeccionado en cuero de puma con el pelaje al exterior, mide 50 cms. de altura por un ancho variable de 26 cms. Se recortó la piel desde las orejas hasta completar la longitud indicada siguiendo por el lomo, luego se cosió la parte superior del hocico bajo las orejas, de manera que podía colocarse sobre la cabeza del shaman, en forma similar al labrado de Pica.

En principio no comprendíamos el relieve destacado bajo el sombrero, ni dos incisiones como paréntesis juntas cerca de las orejas del labrado piqueño. Una vez visto el capuchón de Arica, deducimos por los restos de tejidos del interior del hocico, que el relieve bajo el sombrero era un paño que debió sujetar con mayor eficacia el capuchón felino, y fueron los ojos de éste el motivo de las incisiones semi-circulares.

Hasta ahora se conocía la práctica del culto al felino en base a máscaras de maderas que cubrían totalmente el rostro del portador, deshumanizando la acción; este hecho también ha sido representado en los shamanes que decoran las tabletas y tubos de aspirar: "rapé" que junto a los labrados de pumas han condicio-



Capuchón de cabeza de felino similar al portado por el shamán de Pica, proveniente de Cabuza. (Museo Regional de Arica).

nado las evidencias sobre un culto al felino con ofrecimientos de cabezas-trofeos (5).

El significado del shamán de Pica y del capuchón de Arica radica en la existencia del culto al felino sin máscaras y sobre todo es interesante la asociación cultural del capuchón que marca una ubicación temporal correspondiente al horizonte medio (Tiahuanaco). La asociación con respecto al labrado de Pica es exclusivamente un cuerpo en estado fetal, pero sobre el cuadrado de excavación se recolectó cerámica del tipo "San Miguel", posterior al horizonte Tiahuanaco. Continuando hacia tiempos más recientes tenemos una máscara felina de madera encontrada por Grete Mostny (1945) en el Valle de Lluta, la cual pertenece a un yacimiento incaico. Por lo tanto, con estos antecedentes creemos que el culto al felino entre las poblaciones pre-hispánicas del Norte Grande se practicaba en el tiempo trascurrido entre los dos horizontes claramente es-

(3) Grete Mostny "Máscaras, tubos y tabletas para rapé y cabezas-trofeos entre los Atacameños". México 1958.

tablecidos, vale decir, horizonte medio tiahuanaco al horizonte tardío incaico, con la equivalencia en el tiempo de 600 años D.C. (fin de la Cuarta Epoca, o "Clásica" de Tiahuanaco) al 1450 D.C. (4).

Los labrados antropomorfos individuales sujetos y objetos de grupos humanos paleo-históricos contribuyen a puntualizar un aspecto desconocido de la historia del arte y específicamente invitan a una revalorización general de

los tipos de artefactos diagnósticos, para la localización de los valores culturales inmateriales, revivificando por esta vía la mentalidad primitiva en sus diferentes tiempos y espacios.

- (4) Percy Dauelsberg "La cerámica de Arica y su situación cronológica" (Trabajo presentado al Encuentro Arqueológico Internacional de Arica, 1961).

SOBRE EDUCACION ARTISTICA Y "REALISMO SOCIALISTA" EN CHECOESLOVAQUIA NOS HABLA EL PINTOR GUILLERMO NUÑEZ

Becado por el Ministerio de Educación y Cultura de Checoslovaquia, para estudiar dos años pintura, regresó recientemente al país Guillermo Núñez, pintor y destacado escenógrafo del Instituto del Teatro de la Universidad de Chile.

Estudió en la Escuela de Artes Aplicadas de Praga, la escuela de la mejor tradición plástica checa. De esta escuela, nos dice Núñez, han salido los pintores más representativos de Checoslovaquia. En las otras escuelas se observa una mayor rigidez académica en la enseñanza. De todos modos, la enseñanza oficial en Checoslovaquia, como en la mayor parte de Europa, es esencialmente académica. Cree que en este sentido se observa una mayor libertad en la enseñanza que se imparte en nuestros países. Con todo, las exigencias que la escuela hace al alumno son mucho mayores que las que conocemos nosotros. El dibujo se estudia seriamente desde la escuela secundaria, y nadie es pintor si no ha salido de la escuela. No se es profesor ni artista sin el título. Estas exigencias corresponden a la prueba de eficiencia que el pintor debe rendir para poder enseñar. No digo que esto esté bien o mal —expresa Guillermo Núñez—; es esta la tradición. Mucho puede aprovecharse de ella de todas maneras.

—Me parece del mayor interés destacar —dice Núñez— que la enseñanza en Checoslovaquia, tanto la artística como la general, es, no solamente gratuita, sino que además el Estado paga a cada estudiante un sueldo de

400 coronas mensuales. Este dinero alcanza —de acuerdo al costo de la vida checa— para pagar su pensión y alojamiento, para movilizarse y para comprar útiles; poco les queda para otros gastos, pero en general los estudiantes universitarios pueden pasar el año con ese sueldo del Estado. Esto es común tanto para los becarios como para todos los estudiantes de Checoslovaquia.

Guillermo Núñez se inscribió en los cursos de pintura y grabado, en la Escuela Artes Aplicadas de Praga. Nos informa que en grabado, por ejemplo, el proceso de enseñanza es larguísimo respecto del que nosotros conocemos, y que en este proceso el alumno sólo logra conocer la técnica del oficio en desmedro de la libertad creativa propia de talleres de grabado como el de Hayter en París, por ejemplo, que aprovecha del alumno todas sus condiciones personales y saca partido aun de los materiales (el propio juego de los ácidos sobre la plancha de cobre, etc.). Sin embargo, el pintor chileno estima que la preparación que el alumno obtiene de esta larga academia, con toda su rigidez, es bastante alta. Quien tiene verdadero talento tomará después el camino que le dicten sus preferencias y su sensibilidad artística.

El arte como medio de vida

Nos habla después el pintor Guillermo Núñez, de la relación entre el artista y el público, y