

INTRODUCCIÓN

En el ámbito cultural andino prehispánico, las formas autónomas de pintura y escultura -tal como las concebimos actualmente- no sobresalieron ni alcanzaron el nivel de desarrollo logrado en las culturas mesoamericanas de la misma época. A juzgar por su predominio entre los vestigios de las manifestaciones culturales de que disponemos, fue la cerámica la principal vía de expresión de nuestros artistas plásticos. En la cerámica plasmaron sus ideales estéticos pictóricos y escultóricos; se sirvieron de los hechos de la vida y la cosmovisión de sus pueblos para elaborar un abundante corpus artístico de tal riqueza iconográfica, que su fina calidad estética no ha despertado el interés que suscita su valor documental; pues, tanto su contenido descriptivo, cuanto su larga trayectoria evolutiva, compensan la ausencia de textos históricos: la cerámica sirve de hilo conductor a la arqueología en la reconstrucción de múltiples aspectos culturales de nuestro pasado precolombino.

Más que el valor documental, incita nuestra curiosidad la función estética y simbólica de uno de los elementos de la forma básica de la cerámica precolombina; tal vez el más peculiar empleado por nuestros antiguos alfareros: el gollete estribo.

La singular concepción formal del gollete estribo es un rasgo distintivo de la cultura prehispánica del norte del Perú; sobre todo si se tiene en cuenta que en cerámica sólo un número limitado de formas básicas es posible; se encuentran diseños semejantes en culturas distantes y diversas. Federico Kauffmann, autor de la teoría aloctonista sobre la génesis de nuestra alta cul-

tura, utiliza este original componente estilístico: cuando constata la presencia del gollete estribo en las culturas mejicanas, lo incluye «como complemento a otros factores que llevan a considerar conexiones peruano-mexicanas en el origen del Formativo» (Kauffmann, 1979, p.173). La convicción del valor limitado de la coexistencia del gollete como prueba de parentesco cultural, no impide a Kauffmann relacionar un cántaro de Tlalico, México, con un cántaro Cupisnique/Chavín, ambos con «asa estribo».

La peculiaridad de la forma y el desconocimiento del término lingüístico que los artistas peruanos probablemente crearon para denominar a este elemento constituyente de su cerámica (Harth-Terré, 1976) ha originado, en castellano, el uso de por lo menos tres expresiones descriptivas: «asa y pico», «asa estribo» y «gollete estribo», nombres que se apoyan en la similaridad de la forma, sin hacer referencia al concepto. El libre uso de la diversidad de términos indica las dificultades para conceptualizar este elemento de la estructura formal de la cerámica prehispánica. Nos hemos decidido por la denominación «gollete estribo», fundamentalmente porque en ella se excluye la referencia a la función utilitaria implícita en la palabra «asa».

La persistencia casi rígida y sin grandes modificaciones de la estructura formal del gollete estribo contrasta con la gran variedad de formas del cuerpo del alfar. Su inmutabilidad a lo largo de casi toda nuestra historia prehispánica, que comprende culturas sucesivas, plantea interrogantes en relación a su función: ¿se trata de un accesorio de simple carácter utilitario? o, por el contrario, ¿es el portador simbólico de significados culturales especiales?.

Si observamos, sobre todo a las formas cronológicamente iniciales del gollete estribo, con un criterio diferente, más abarcador, veremos que el conjunto formal acepta al gollete estribo como constituyente estructural integrado al cuerpo en un todo unitario; que ya no es posible verlo como un simple accesorio. Y si interviene como elemento decisivo del conjunto formal, compartiría con los otros elementos el probable significado visual específico subyacente. Significado que -de existir, como proponemos-, no sólo sería dependiente de la función adjudicada al vaso completo; sino que estaría sustentado en las sugerencias visuales de la forma misma.

Nuestro análisis y propuesta de significado del gollete estribo tienen como punto de partida esas sugerencias visuales de la forma. A través de la apreciación estética, intentamos como Meyer «aclarar algunos problemas del arte prehispánico y no de la *arqueología* prehispánica» (Meyer, 1980, p.5).

Para analizar algunos objetos paradigmáticos específicos del arte precolombino Meyer parte de la hipótesis de que «los elementos del lenguaje artístico siempre, en todos los tiempos y en todos los lugares, fundamentalmente han sido los mismos» (*op.cit.*, pp.3,4). Su propuesta es puramente esteticista a pesar de reconocer que: «En el arte pre-hispánico se advierte la interrelación de la función de un objeto con su aspecto formal estético como una unidad [...] Se puede decir que [...] los artistas artesanos tenían que seguir pautas inalterables dadas por ellos mismos, por la tradición, por leyendas, por filosofías vigentes» (*op.cit.*, p.4). En nuestro caso, la observación estética de la cerámica con gollete estribo nos permite indagar sobre la función del gollete como elemento constituyente de la estructura básica del alfar y como vínculo de la cerámica con el entorno cultural.

La aplicación del difundido método de investigación iconográfica e iconológica de Panofsky (1985) exige el apoyo de información escrita que garantice una interpretación rigurosa (naturalmente, factible en el estudio del arte medieval y renacentista). En nuestro medio, Hocquenghem (1987) sigue el modelo metodológico de Panofsky en su trabajo interpretativo de la iconografía mochica; pero, a falta de documentación escrita, siguiendo las propuestas de Setel, Tello, Levi-Strauss y otros, utiliza la información verbal actual conservada en mitos y tradiciones.

Analizar una «forma pura», en vez del «contenido» de las representaciones icónicas, requiere un diseño metodológico especial porque, en este caso, la indagación sigue un sentido inhabitual: a partir de la apreciación estética visual de una forma plástica, aparentemente abstracta, se trata de obtener indicios de la reflexión intelectual de un pueblo. Nos anima a emprender este recorrido el considerar que en todas las épocas y latitudes se proponen interpretaciones históricas sugeridas por objetos arqueológicos. Nuestro punto de apoyo racional se sustenta en argumentos de carácter psicológico: la importancia que tienen los procesos perceptivos, precognitivos (dentro de los que se encuentran las manifestaciones visuales artísticas, productoras de imágenes transmitidas perceptivamente), en la génesis de los procesos cognitivos del pensamiento abstracto (la importancia de la percepción en la concepción filosófica occidental ha sido subrayada por Merleau-Ponty en su *Fenomenología de la Percepción*).

Expresamente, el crítico de arte Herbert Read en *Imagen e Idea* intenta «establecer un derecho de prioridad histórica para los símbolos de arte», es decir, que «la imagen precede siempre a la idea en el desarrollo de la concien-

cia humana» (Read, 1957, p.8). Fundamenta e ilustra su hipótesis aplicándola al análisis de los diferentes períodos de la historia del arte europeo.

Por su parte, Rudolf Arnheim, estudioso de los fenómenos estéticos desde el punto de vista psicológico, analiza la participación de la percepción visual en los procesos cognitivos en *Pensamiento Visual*. En su análisis, Arnheim coincide casi literalmente con Read cuando afirma: «En la formación de la forma se dan los comienzos de la formación de conceptos» (Arnheim, 1985, p.26) y cuando concluye: «parece no haber dudas de que sólo lo que es accesible a la imaginación perceptual, al menos en principio, es a la vez accesible a la comprensión humana» (*op.cit.*, p.289).

Tratándose de la búsqueda del significado de una forma visual «abstracta», como el gollete estribo, subrayamos que nuestra incursión visual a través de las relaciones formales sólo podrá proporcionarnos indicios de su correlación con la estructura del «contenido» verbal subyacente; pues no hay manera contundente de avalar o descartar hipótesis sobre esta forma abstracta extinguida (volvemos a Panofsky), sin recurrir a su sustento cultural verbal contemporáneo.

Umberto Eco al analizar en *La Estructura Ausente* el significado de la forma arquitectónica «*como acto de comunicación*, sin excluir su funcionalidad» (Eco, 1981, p.324), nos advierte de la parcialidad de las interpretaciones:

la historia, con su vitalidad voraz, vacía y llena las formas, las priva y dota de significado; y ante la inevitabilidad de este proceso no nos quedaría otro recurso que fiarnos de la sabiduría instintiva de los grupos y las culturas, capaces de hacer revivir cada vez las formas y los sistemas significantes. Pero quedamos algo perplejos y tristes ante unas formas inmensas que para nosotros han perdido su poder signifiante original y parecen (referidas a los significados más débiles que les inoculamos) mensajes demasiado complejos a la información que transmiten (*op.cit.*, p.352).

Conscientes del riesgo de parcialidad en la interpretación, nuestro objetivo se limita a plantear una lectura del «contenido» de la expresión plástica de la cerámica con gollete estribo, con sentido simbólico en la cosmovisión de la cultura que la creó. Nuestra vía de acceso (tal vez la única disponible) para intentar comprenderla -con «la sabiduría instintiva de los grupos y las culturas»- es el reconocimiento de su cualidad estética dentro del lenguaje plástico universal.

La primera parte de nuestro ensayo es de carácter histórico; consiste en una revisión bibliográfica tanto de la presencia del gollete estribo y de sus variantes formales a través de las diferentes culturas del norte del Perú, como de las principales hipótesis propuestas sobre su función. La segunda parte tiene un carácter descriptivo y analítico de las formas; está dedicada a revisar los diferentes tipos de golletes de la cerámica precolombina peruana y el efecto visual estético de las diversas posiciones que adopta el gollete estribo en relación al cuerpo del cerámico. Finalmente, en la tercera parte, de carácter interpretativo, proponemos la hipótesis de que se trata de la representación de la concepción andina del espacio y probablemente también del tiempo. Contrastamos nuestra hipótesis con lo que se conoce sobre la concepción del espacio y del tiempo en la cultura incaica, según se deduce de los textos de los cronistas y de algunas manifestaciones culturales andinas actuales.