

## Geometría mítica de la Sierra Sur Andina \*

WILLIAM J. CONKLIN

Investigador Asociado, Instituto de Estudios Andinos

### RESUMEN

Se analizan textiles de tapicería del Horizonte Medio de la Sierra Sur Andina como medios de información cultural que contienen mensajes que, a través de la forma, manifiestan patrones del pensamiento aparente de los creadores originales de los textiles. Además de la información obtenida de las túnicas con tapicería entrelazada de la élite de la Sierra Sur, se considera la información de los quipus y de la arquitectura misma.

### ABSTRACT

This is an analysis of Tapestry from the middle Horizon of the Southern Andes Highlands showing that they contain messages of cultural information that reflect the patterns of thought of the original textile artisans.

Such information obtained from the tapestry in tunics og the elite of this Southern Highlands is considered as is information taken from quipus and architecture.

Los tejidos precolombinos se consideran cada vez más como guías de información cultural, artefactos informantes que permanecen como mensajes entre sus creadores antiguos y los observadores modernos. Este nuevo rol asignado a los textiles se agrega a su uso más conocido, como evidencia técnica y artística de presencia cultural. El presente documento analizará lo mejor de la tapicería del Horizonte Medio de la Sierra Sur Andina la que se considera, en este aspecto, como un informante de los tiempos antiguos. También intentará extraer de la forma de la evidencia, patrones del pensamiento aparente de los creadores originales de los textiles. Además de la información obtenida de las túnicas con tapicería entrelazadas de la élite de la Sierra Sur, se considerará la información correlativa proveniente de los quipus y de la arquitectura de la misma.

En este contexto la palabra *forma* se refiere a las características organizativas y generales del arte aquí considerado. La forma difiere del *diseño* ya que este último se refiere a los aspectos detallados y específicos del arte. Los diseños de las túnicas utilizadas en la Sierra Andina del Sur se diferencian entre ellos, sin embargo guardan una consistencia notoria en sus formas. Las características de su forma nos pueden proporcionar pistas acerca de los modos distintivos o peculiares a modo de pensar de la cultura, aunque el estudio de un textil individual nos podría entregar claves más precisas con respecto a un creador individual.

Una consecuencia de la cultura es que moldea la mente humana y establece los patrones organizativos generales, los que se convierten en los modos característicos del pensamiento de los miembros individuales de una cultura específica. Las diferencias entre los pueblos de una época y lugar con respecto a las de otras, radican no solamente en su conocimiento y materiales, sino que también en sus respectivas formas de percibir y organizar la información para obtener la comprensión en sus patrones cognoscitivos y de creación.

Al estudiar la forma organizativa característica de las túnicas con tapicería de la Sierra del Sur de los Andes podemos aprender algo sobre los patrones culturalmente impresos, que posiblemente debían haber abrigado las mentes de los pueblos que las crearon.

En su artículo original sobre el tema de la tapicería de la Sierra del Sur, Alan Sawyer (1963), dirigió su atención hacia las características geométricas inusuales de los diseños de las

---

\*Traducción del original: The Mythic Geometry of the Ancient Southern Sierra, por Rosa Rau y Mario A. Rivera. con la colaboración de las alumnas Srtas. Brenda Calderon, Judith Morales, Elizabeth Caicedo y Carola Arriaza.

túnicas de Tiahuanaco/Huari. En su análisis de grupos de ese tipo de túnicas, advirtió la evidencia de una consistente distorsión visual claramente intencional de los diseños figurativos.

También señaló tanto un alargamiento como una condensación de las figuras de las túnicas en comparación con lo que él creía era el prototipo de las figuras más realistas encontradas en la escultura de Tiahuanaco. Asimismo, sugirió que esta distorsión representaba una evolución temporal del realismo encontrado en Tiahuanaco sobre la escultura presuntamente anterior a la monumental puerta del Sol, hacia el carácter distorsionado y casi abstracto de las túnicas. Destacó un tejido en especial, el que denominó "Tapicería de Lima" (ver también Taillard 1949, fig. 19; Stone, 1986, y Conklin, 1986) y la consideró como la más abstracta y probablemente la última de la serie.

Pero Sawyer, además de la tesis temporal, tenía una tesis espacial la que desarrolló para dar una explicación a la distorsión encontradas en las figuras. Advirtió que el grado de condensación de una figura era proporcional a la proximidad de los diseños (o partes de diseños) hacia los costados de la túnica, y destacó que los diseños (o partes de diseños) que se encontraban en el centro de la misma se expandían. A modo de explicación, señaló que la idea de esta distorsión, que llamó "condensación lateral" aumentaba la ilusión del aspecto cilíndrico.

También encontró que, vistos frontalmente, los diseños se condensaban hacia los lados, tal como ocurre en los dibujos frontales bidimensionales de un cilindro; creía que el propósito que tuvo el diseñador/tejedor al crear las distorsiones debió haber sido el producir una ilusión óptica de redondez y por lo tanto de una vestimenta entallada. Creyó que los diseñadores trataron de superar "el efecto de cartel de anuncio fijo" dado por la forma de la túnica. Desde que Sawyer escribiera el artículo, y a pesar de lo atractivo del argumento, nadie ha continuado con el desarrollo de la supuesta serie evolutiva, más aún, nadie ha encontrado evidencias arqueológicas para sustentar esta tesis. Este trabajo ofrece una explicación espacial totalmente diferente en cuanto a las distorsiones en los diseños y además sugiere una tesis alternativa temporal.

Esta nueva tesis espacial considera que las distorsiones representan la visión cósmica que tenía el diseñador y la nueva tesis temporal considera que las esculturas en piedra de Tiahuanaco representan imágenes textiles y no a la inversa.

Nuestras pistas para la formulación de estas nuevas tesis espacial y temporal provienen de un análisis de los diseños de la forma general de éstos y de las características técnicas del tejido.

La "condensación lateral" de Sawyer se puede apreciar en la gran variedad de túnicas atribuidas a la Sierra Sur andina durante el período del Horizonte Medio. Dicha condensación aparece como característica en las túnicas que utilizan un motivo compuesto por un diseño de dos partes, el más común de los muchos que se repiten en las túnicas (Figura 1). La frecuencia de la ocurrencia de este doble símbolo en el arte de la Sierra Sur andina sugiere que fue muy importante. Sus formas sugieren una especie de dualidad dialéctica. Una de las partes es el perfil de un rostro, que probablemente representa una cabeza trofeo humana, y la otra es el perfil escalonado de un decorado, algunas veces denominado como montaña escalonada como referencia a los andenes aterrizados para propósitos agrícolas en la Sierra Sur Andina. Estos dos símbolos unidos ocupan un solo rectángulo dividido en dos partes por una línea diagonal. Este diseño de dos partes siempre aparece dentro de una matriz geométrica (Figura 2) que muestra condensación lateral en el espacio de las líneas paralelas en los costados de la túnica e incluso el espaciamiento regular en la líneas que están paralelas al ruedo de la túnica.

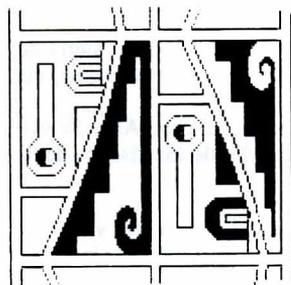


Figura 1. Diseño de dos partes (ver Type II b, Sawyer 1963). Esta composición de adornos escalonados y del perfil de un rostro combinado en un solo rectángulo es el motivo más ampliamente utilizado en las túnicas creadas durante el Horizonte Medio en la Sierra Sur andina. Aquí se muestra orientado a medida que aparece en las túnicas cuando éstas son usadas.

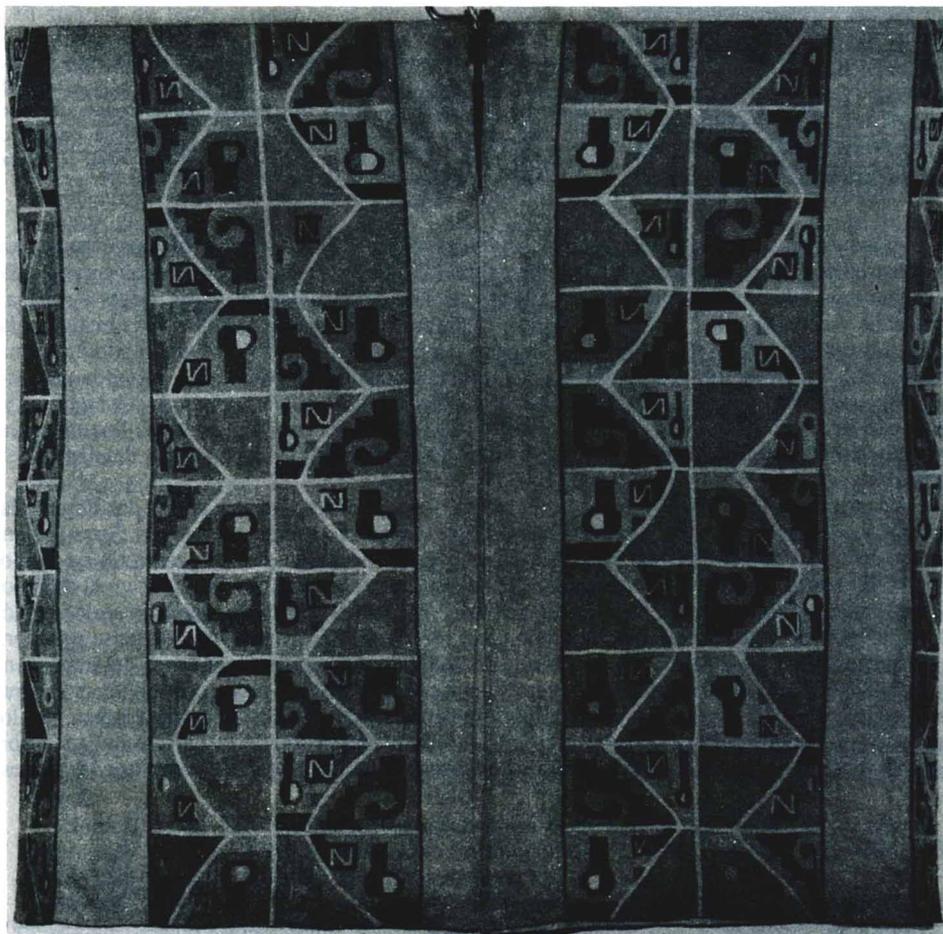


Figura 2. Túnica que utilizan el diseño de dos partes como un motivo repetitivo. La túnica está hecha de una tapicería entrelazada, en dos telas y luego se unen al centro y a los costados. Colección Alfred C. Glassell, Jr., Houston Texas.

Entre los diseños más representativos de las túnicas de la Sierra Sur andina, probablemente el más común es el de la figura alada y que lleva un báculo. Esta, probablemente representa una deidad, la que se observa generalmente en los textiles y cerámicas es la forma de una representación erecta de perfil con una pierna doblada y en uno de sus brazos sostiene un báculo vertical. Esta figura se ha relacionado con una "que corre" o "que está arrodillada" y al igual que el diseño de dos partes, también aparece característicamente dentro de una matriz geométrica (Figura 3).

También aparecen otros diseños en dichas túnicas, pero la matriz con la aparente condensación lateral es la forma consistente y característica de su geometría. Tal geometría, tan impregnadas en el arte de una cultura, sugiere algo profundamente estructurado en la mente de los artistas. Las pistas que poseemos para comprender esta geometría que estaba tan arraigada en las mentes de los tejedores de la Sierra Sur andina provienen del análisis de los diseños y las técnicas utilizadas en la construcción de los tapices de las túnicas.

Un examen profundo de estas túnicas revela dos tipos de evidencia, las que nos permiten entender la orientación y el punto de vista del arte de diseñar del artista/tejedor. El artículo de

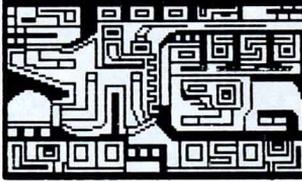


Figura 3. Figuras mitológicas (ver túnica del Museo Peabody A-40). Esta figura aparece con frecuencia en las túnicas creadas durante el Horizonte Medio en la Sierra Sur andina. Generalmente se hace referencia a ella cuando se representa como aquí aparece orientada, cuando la gente vestía túnicas como la figura del ángel, la figura corredora, o la figura arrodillada.

Bird/Skinner en cuanto a la fabricación de túnicas Huari (Bird/Skinner 1974) nos entrega una reconstrucción del tipo de telar utilizado para tejer estas túnicas de tapicería y además nos ayuda a entender la relación existente entre el tejedor y el arte de tejer (Figura 4). El tejedor diseñaba, planeaba y construía dos textiles separados, cada uno como una larga pieza horizontal, con la urdiembre dispuesta en forma vertical (la parte corta del textil) y la trama del tejido en forma horizontal. Luego se unían las dos piezas, dobladas en dos, cosidas a los costados para finalmente vestirla como una túnica con los largos diseños horizontales cruzando los hombros y cayendo hacia el frente y la espalda como si cada una fuera una franja de los hombros. La orientación de los diseños del tejido, por lo tanto, da un giro de 90 grados a partir del diseño del tejedor.

La primera evidencia con respecto al punto de vista exacto del artista/tejedor durante la creación se aprecia en las así llamadas líneas flojas que se encuentran en el tejido. Estas son en efecto las divisiones entre las secciones de trabajo en las áreas que se desarrolla un tejido revestido de una textura monocromática. El análisis del procedimiento del tejido en el artículo Bird/Skinner sobre la confección de la túnica Huari (Figura 5), indica que el trabajo se desarrolló en paneles en forma de triángulos desde la parte inferior del diagrama, hasta la parte superior. Las secciones iniciales del trabajo con forma de triángulos presentan el comienzo del trabajo en la base del triángulo y el término en la parte superior del mismo. El proceso de confección para cada panel, diseñado para ser alcanzado por el tejedor desde una posición única indica, por lo tanto, la ubicación del tejedor con respecto al tejido. El tejedor de la túnica analizada por Bird/Skinner se encontraba ubicado en forma adyacente al borde del telar, el cual tiene las partes

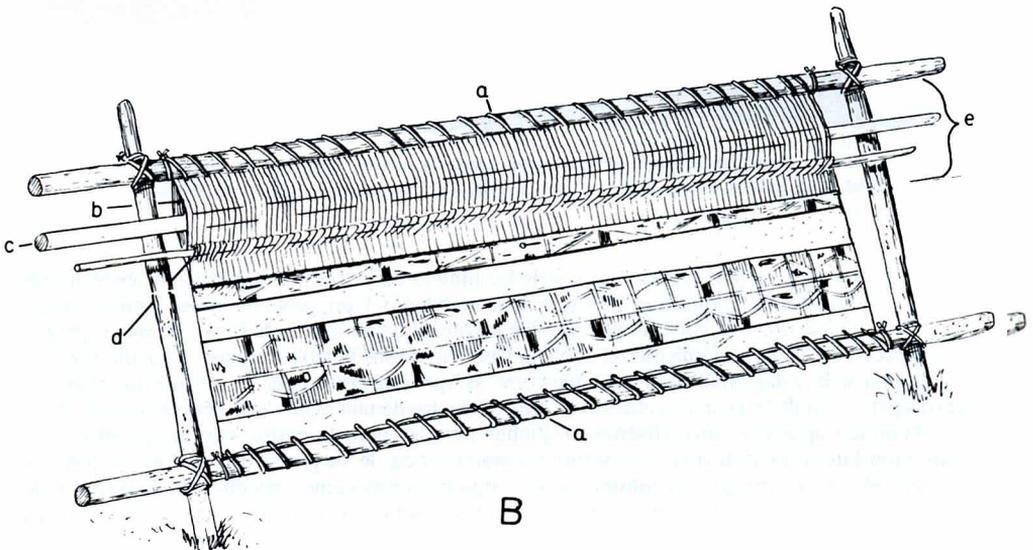


Figura 4. Reconstrucción del tipo de telar, donde probablemente se tejió la camisa Glassell. a) abundancia alrededor de las terminaciones del tejido; b) la separación del tejido o la difusión se mantiene por el cetro de difusión; c) cetro de difusión; d) malla de telar; e) tejido residual no tejido (Bird/Skinner 1974, Figura 5).

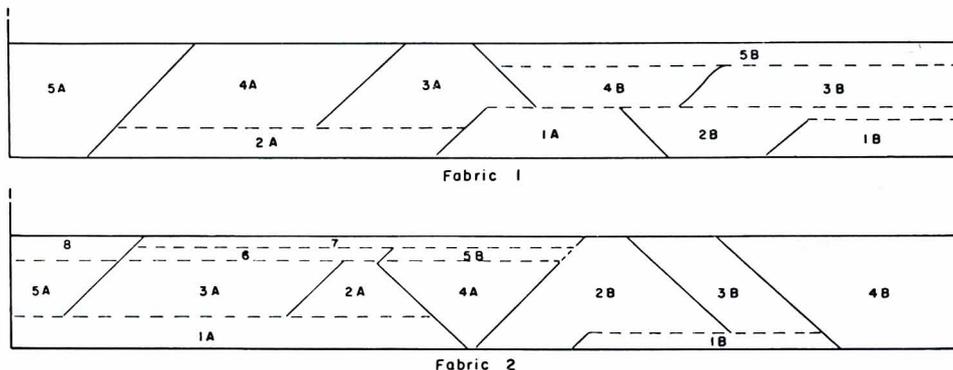


Figura 5. Diagramas de las secciones de trabajo de las partes monocromáticas de la camisa Glassell. Las cifras indican la probable frecuencia de la construcción, teniendo al tejedor sentado posiblemente al costado trabajando con las cifras inferiores y luego ascendiendo a las superiores (Bird/Skinner 1974 Figura 2).

extendidas del tejido, en vez de las condensadas del diseño. Una comparación con otras túnicas como éstas señala que siempre fue este el caso.

Una revisión de los muchos ejemplos de diseños de símbolos en pares, además del diagrama de Sawyer (Figura 1), proporciona una clave correlativa e indica que la línea diagonal entre los dos símbolos divide en verdad al rectángulo en dos partes levemente desiguales, una ramificación de la condensación geométrica que acompaña de modo característico al diseño, pero esa revisión también indica que la línea diagonal no es recta, sino que levemente curva. Esa ligera curva sugiere el movimiento radial del brazo y parece coincidir con el movimiento de trabajo circular de los brazos del tejedor y nuevamente señala en forma consistente la posición del tejedor que se ubica en forma adyacente al borde del textil, el cual posee las partes extendidas del diseño en lugar de las condensadas. Desafortunadamente estas líneas diagonales no se apreciaban correctamente en el diagrama del telar de Bird/Skinner; ver Figura 2 para el patrón correcto.

Este establecimiento de la posición del tejedor en relación al tejido, nos ayuda a comprender la forma del textil y la idea que se halla detrás de su composición, del mismo modo que aumenta la comprensión de una pintura cuando establecemos la relación entre un pintor y su atril y comprendemos cuál parte de la pintura se encontraba hacia arriba durante su creación. De este modo y así viéndolo desde el punto de vista del tejedor y visualizando dichos textiles Huarí/Tiahuanaco como fueron vistos durante su creación, la condensación de la geometría de los diseños no se produce en forma lateral, sino verticalmente como hacia un horizonte que se desvanece (Figura 6). Las líneas horizontales en el diseño del textil se encontraban más ampliamente espaciadas y en forma adyacente al tejedor y menos espaciadas en aquellas partes más distantes del textil con relación al tejedor. Si observamos las figuras de diferentes tamaños que contienen aquellas que portan el báculo desde la perspectiva del diseñador, éstas parecen retroceder en la distancia y las figuras que hemos visto anteriormente como *corriendo* (Ver figura 3) están ahora ordenadas en forma horizontal y parecen estar *volando*. Cada figura tiene un ala que se extiende por sobre su cabeza y cada una de ellas porta un báculo debajo de su cuerpo. Es una criatura mítica que vuela, una deidad en forma de pájaro que se relaciona con el horizonte.

Si abstraemos la geometría que regula estos textiles, podemos apreciar que están regidos por un espaciamiento de líneas horizontales aproximadas logarítmicamente, las cuales se condensan en el horizonte. Sin embargo, las líneas verticales de la geometría del diseño que marcan la división dentro de las imágenes dispuestas en unidades, se encuentran regularmente espaciadas; el espaciamiento horizontal de las líneas verticales nunca es logarítmico.

Con todo, al realizar un análisis de un textil del Museo de Brooklyn queda esclarecido otro principio de la organización (Figura 7). Cuando reconstruimos la creación de una de las extensiones del telar donde se confeccionan las túnicas, llega a ser evidente que no sólo las

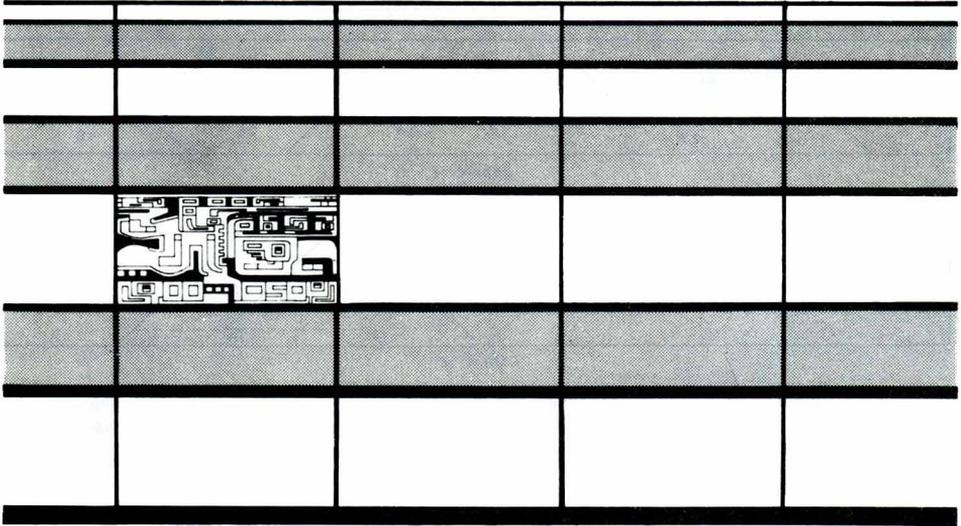


Figura 6. La figura mitológica observada en la Figura 2, tal como la visualizó y diseñó el tejedor. Aquí se observa que la figura tiene un ala sobre la cabeza, y debajo de su cuerpo un báculo, parece estar volando o flotando horizontalmente con los pies libremente acomodados. En los textiles siempre se caracteriza a la figura dentro de un contexto geométrico, donde las líneas horizontales se condensan a medida que se acercan al horizonte, pero con las líneas verticales regularmente espaciadas.

figuras vuelan horizontalmente en un espacio que imita al horizonte, sino que también se ve claramente como éstas vuelan hacia la línea central (Figura 8). Cuatro figuras con alas extendidas sobre sus espaldas y portando el báculo vuelan a cada lado, hacia el centro. La composición es sorprendentemente parecida a aquella hallada en la escultura Tiahuanaco, tal como la encontraba en el arquitrabe de Kantatayita (Figura 9).

Sin embargo, a menudo las figuras no están ordenadas en un patrón directo tan simple. La reconstrucción completa del fragmento de la túnica Peabody (Figura 10) revela un informe más complejo que, a pesar de eso, sigue los mismos principios generales. La reconstrucción de la túnica, muestra que las figuras aladas alternan el vuelo hacia arriba y hacia abajo y que también vuelan hacia *dos* líneas centrales.

El estudio de estas túnicas y el establecimiento de los principios de su organización nos permiten hacer un análisis de la más compleja de todas estas túnicas —la "Túnica de Lima"— llamada así por Alan Sawyer (Figura 11). Un completo dibujo de esta túnica, mostrando luego de estar terminada y como se llevaba puesta, muestra la condensación visual frontal de los lados de la túnica y también ilustra la naturaleza aparentemente muy abstracta del diseño (Figura 12). Sin embargo, una reconstrucción de esta túnica (Figura 13), en la forma en que se creó, permite una explicación completamente coherente de su organización en relación a los ejemplos más simples citados anteriormente y hace innecesarias cualquiera de las "rotaciones" y "resoluciones" propuestas por Sawyer. Cuando se les examina desde el punto de vista de la posición del tejedor/diseñador, como se estableciera previamente, se aprecia que éstas son figuras que vuelan en forma horizontal, cinco a cada lado, volando hacia el centro, con las figuras dispuestas alternativamente hacia arriba y hacia abajo. Todas éstas están organizadas en una matriz de líneas horizontales espaciadas logarítmicamente, que se condensan hacia un horizonte, y de líneas verticales espaciadas regularmente. Esta resolución sitúa la distorsión visual de las figuras dentro de un contexto de imagen cósmica y religiosa en vez de un contexto de moda/forma.

El examen del molde de los quipus sugiere una forma básica correlativa. Los quipus, cuerdas anudadas nemónicas de los Incas como también de la antigua cultura Tiahuanaco/Huari

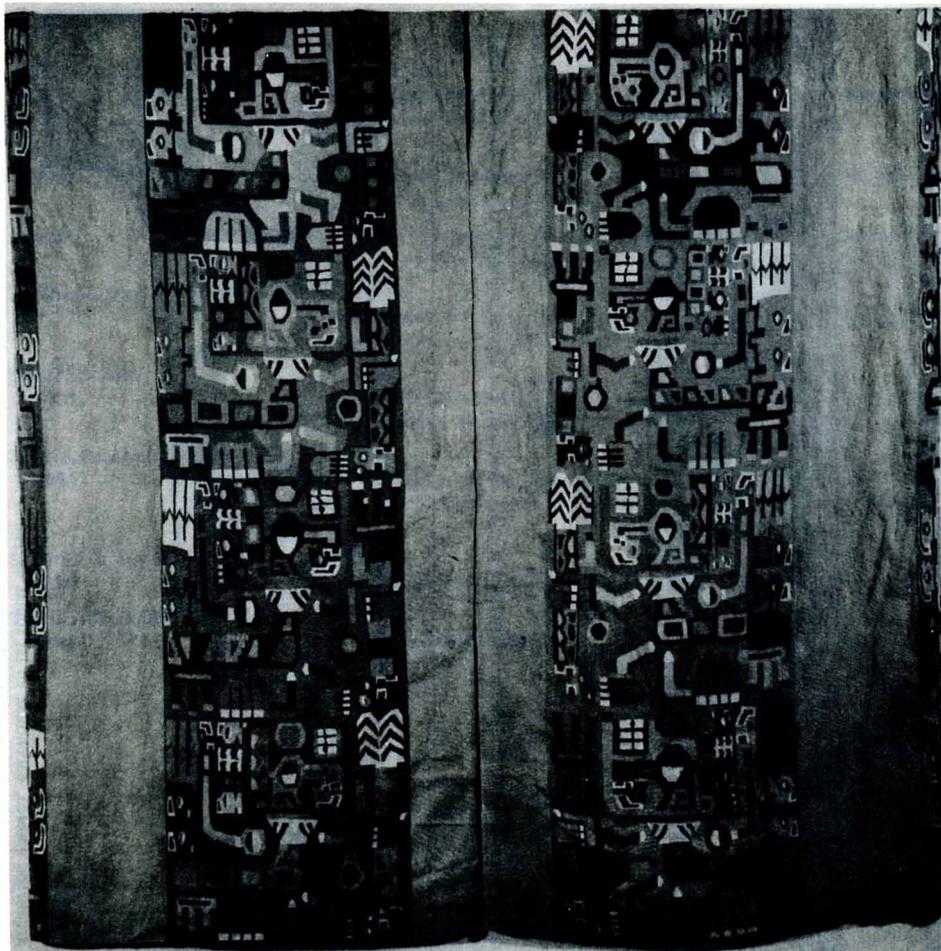


Figura 7. Túnica Huari/Tiahuanaco del Museo de Brooklyn. Las figuras llevan un báculo ya sea con la imagen de una planta o con la imagen de la cola de un pájaro.

(Conklin 1982), pueden ayudar a establecer un modelo conceptual del esquema mental de la Sierra Sur andina. Los quipus incaicos se organizan a lo largo de una línea horizontal con espacios uniformes de grupos verticales regulares (Figura 14). Los quipus de Huari tienen una estructura similar, aun cuando son bastante menos entendibles. Desde luego, la estructura de un quipu es de alguna manera semejante a un telar, con la primera cuerda horizontal mucho más parecida a una barra de telar de apoyo y a una cuerda asociada en que las cuerdas verticales son dependientes, las que de alguna manera se asemejan a una urdiembre. La información anudada —es decir "el diseño"— se produce en forma de patrón. La información de más peso del ejemplo del quipu incaico es la más apegada a la línea horizontal: es decir, los nudos que representan los "miles" están más cerca de la línea horizontal, los "cientos" un poco más distantes de la horizontal, seguidos por los "décimos", con "dígitos" en la posición más extrema. Las cuerdas ubicadas sobre el horizonte —cuerdas sumarias— tienen valores más altos, pero también tienen sus valores más altos más cerca del horizonte, con los valores decrecientes más distantes (Figura 15). Entonces, el valor conceptual de los quipus incaicos del Último Horizonte consta de una

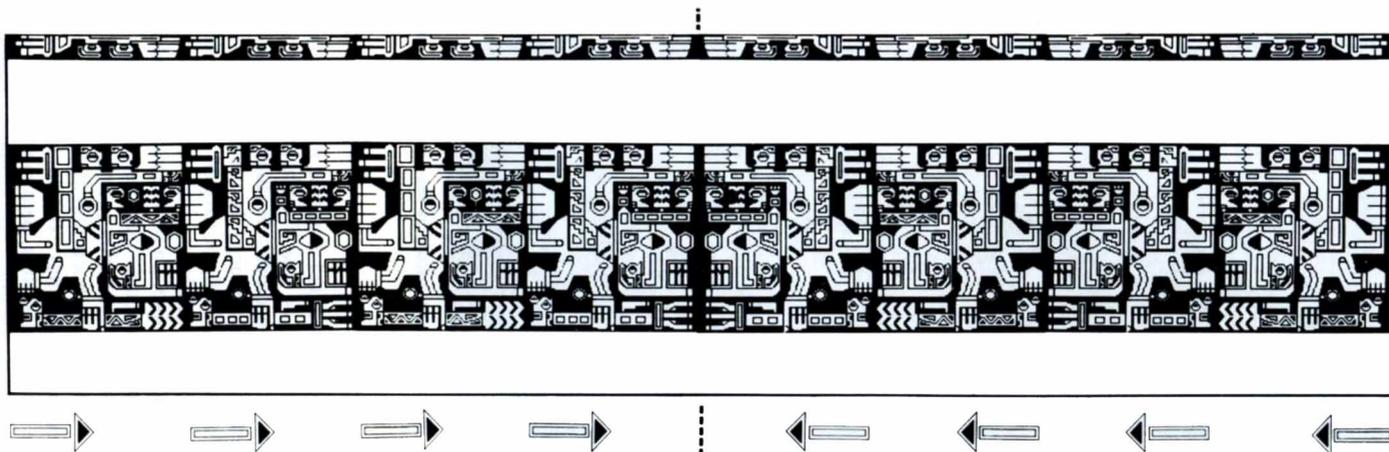


Figura 8. Dibujo de la reconstrucción de la túnica del Museo de Brooklyn según la visualizó su tejedor/ diseñador. Las figuras mitológicas parecen estar volando horizontalmente de cualquiera de los dos lados hacia la línea central.

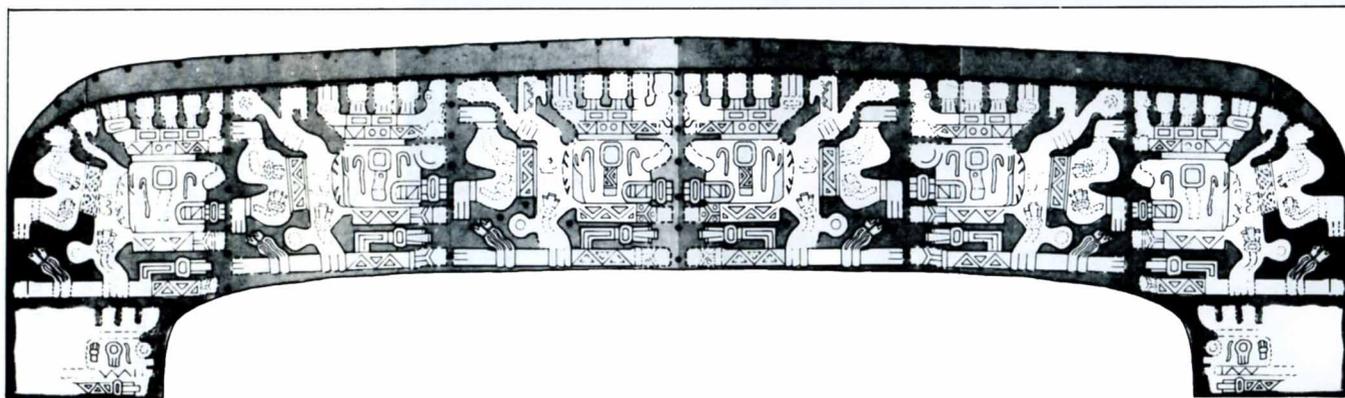


Figura 9. Dibujo de la reconstrucción de la piedra arquitrabe grabada, encontrada en las ruinas de Tiahuanaco en el sector de Kantatayita. Cuatro figuras mitológicas parecen estar volando horizontalmente desde los costados hacia el centro. Portan báculos dispuestos horizontalmente bajo su cuerpo, pero no poseen alas.

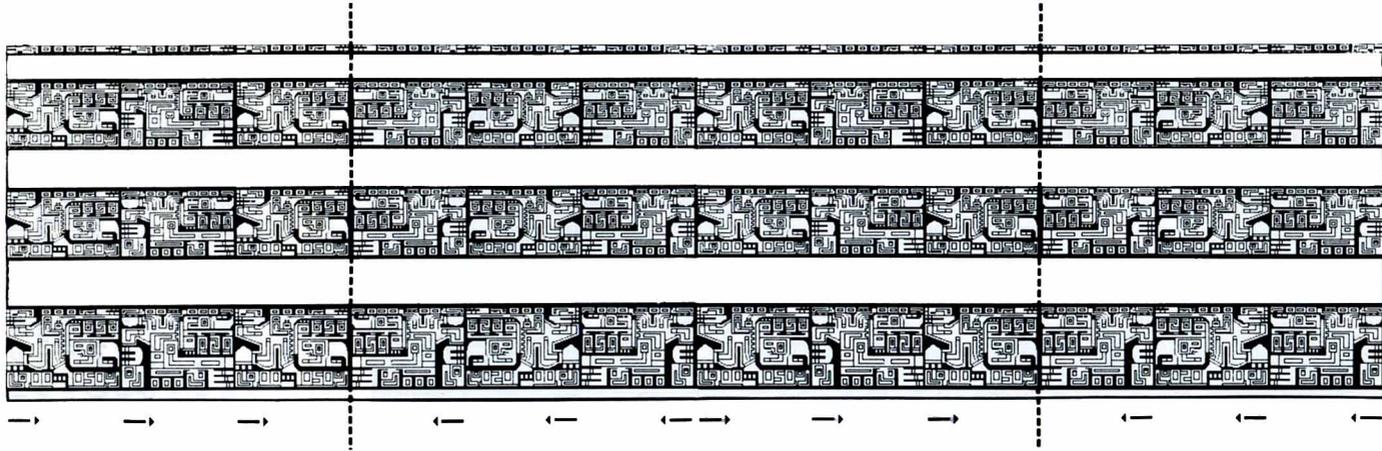


Figura 10. Dibujo de la reconstrucción de la túnica del Museo Peabody según la visualizó su diseñador/tejedor, la que muestra tres hileras completas horizontales de figuras aladas y una hilera parcial. Las figuras disminuyen levemente en tamaño a medida que se acercan al borde superior del textil. Estas vuelan en forma horizontal en grupos de a tres hacia dos líneas centrales separadas, y dispuestas hacia arriba o hacia abajo en forma alternativa.

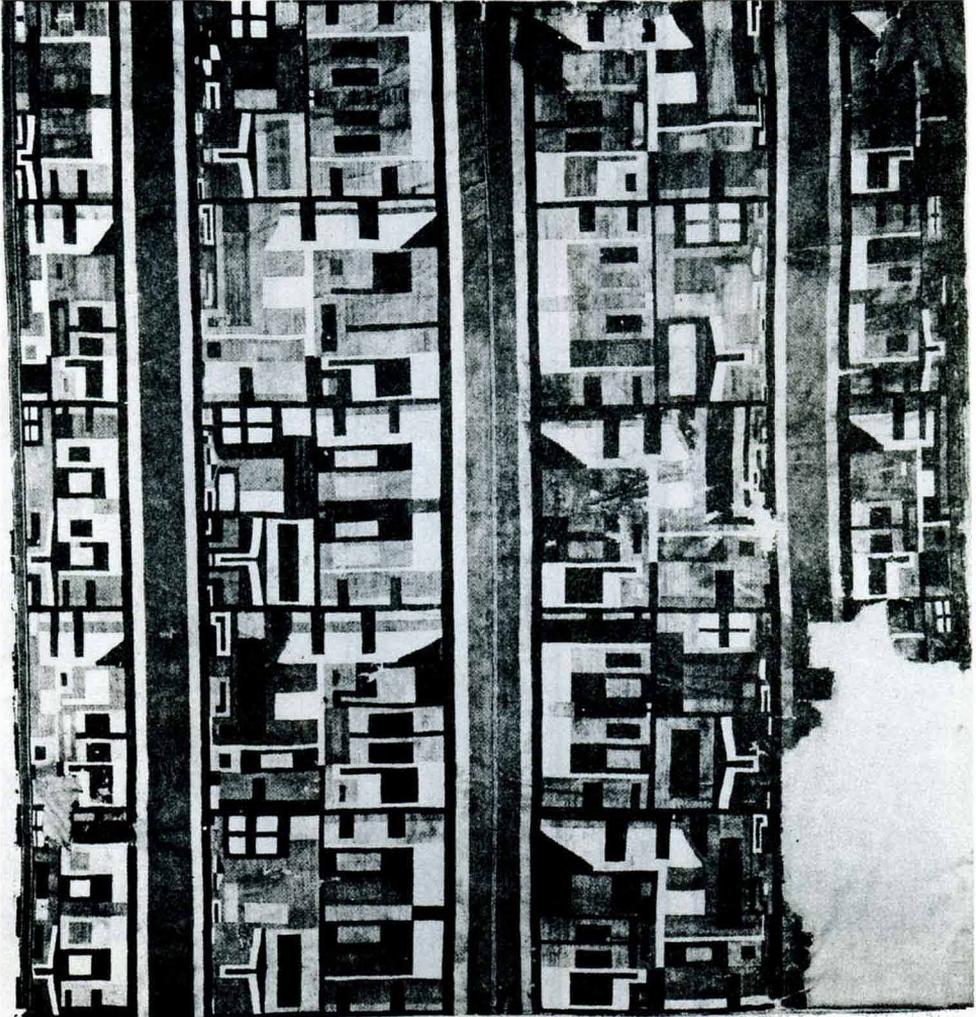


Figura 11. La túnica "Lima" de la colección del Museo Nacional de Antropología y Arqueología, Lima (Lavalley y Lany 1977).

acodadura jerárquica de pesos o valores espaciados regularmente a lo largo de una línea horizontal y con valores tanto en las bandas superiores como inferiores, que van aumentando a medida que se aproxima la línea divisoria.

El análisis de los patrones del quipu de Huari proporciona una visión breve de la evolución en el tiempo de los patrones del pensamiento geométrico de la Sierra Sur andina.

Los antiguos quipus de Huari (Conklin 1982) también parecen estar organizados a lo largo de una línea-horizonte, con espacios iguales de líneas verticales y con la información más elaborada y compleja cerca del horizonte. Sin embargo, no existe ninguna cuerda sumaria —ninguna cuerda que se extienda sobre el horizonte. Evidentemente, la imagen -espejo o informe dual de los valores ubicados sobre la cuerda horizontal fue una invención incaica posterior.

Pareciera ser que esta concepción geométrica orientada hacia el horizonte también es el tema

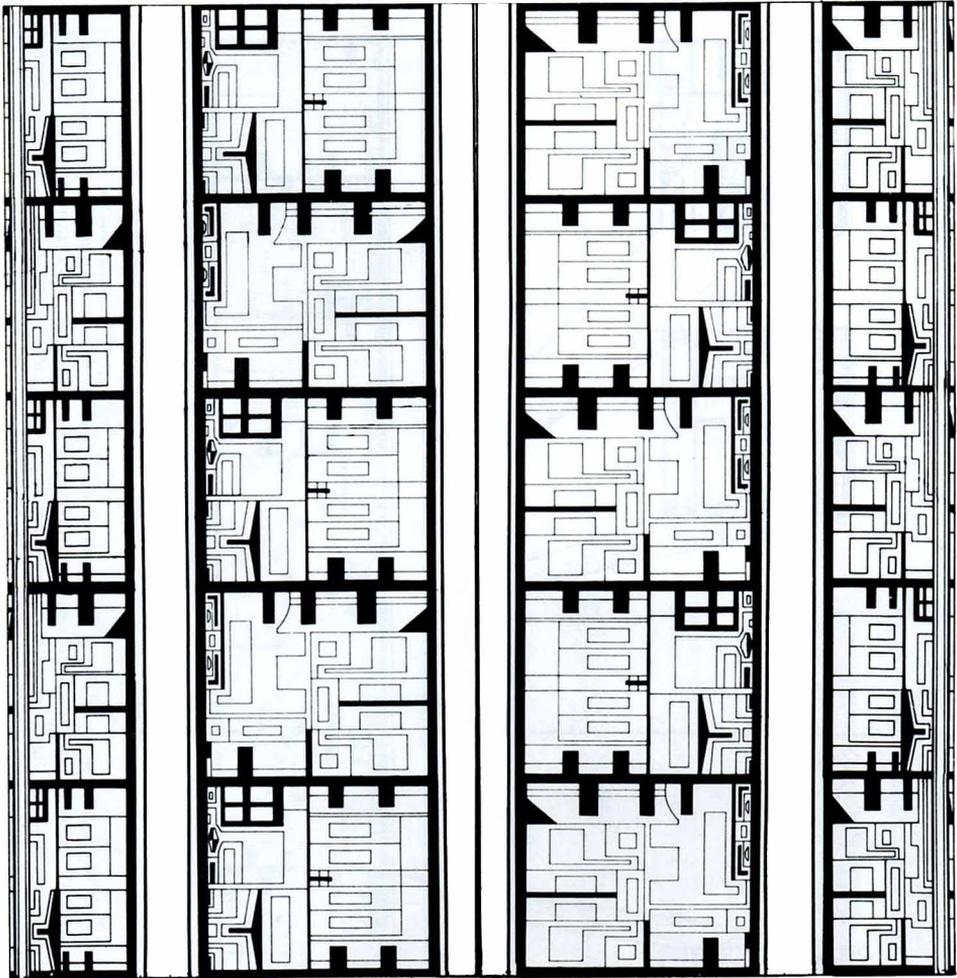


Figura 12. Dibujo de la reconstrucción de la túnica "Lima", como aparece cuando se vestía. El aspecto representativo del diseño está opacado por su abstracción. Dos bandas completas y una parcial de figuras mitológicas aparecen en ambos lados de la túnica. Si la condensación de las figuras tenía como fin crear la ilusión cilíndrica, entonces en este caso, se incluyeron múltiples cilindros.

central de la construcción arquitectónica de Tiahuanaco. Dentro de los monumentos más conocidos de la arquitectura Tiahuanaco se encuentra el monumento llamado La Puerta del Sol, el cual es, probablemente, uno de los últimos trabajos en piedra de Tiahuanaco. El diseño del conocido lado oriental representa un dintel de piedra ricamente decorado, el que descansa en dos elementos de piedra simples y erectos. Pero el lado opuesto contiene diseños de piedra cortada dispuestos en una formación lineal bastante interesante (Figura 16). Los dibujos y dimensiones registrados por Stubel y Uhle en 1892, señalan que el espaciamento de las líneas horizontales aumenta a medida que su posición se aleja verticalmente de la línea basal horizontal implícita. La separación de estas líneas aumenta hacia arriba en un estilo un tanto logarítmico. La base horizontal implícita podría haber sido el distante horizonte real del mundo, visto desde la puerta. La matriz geométrica que parece dominar a este diseño geométrico procede en forma ascendente

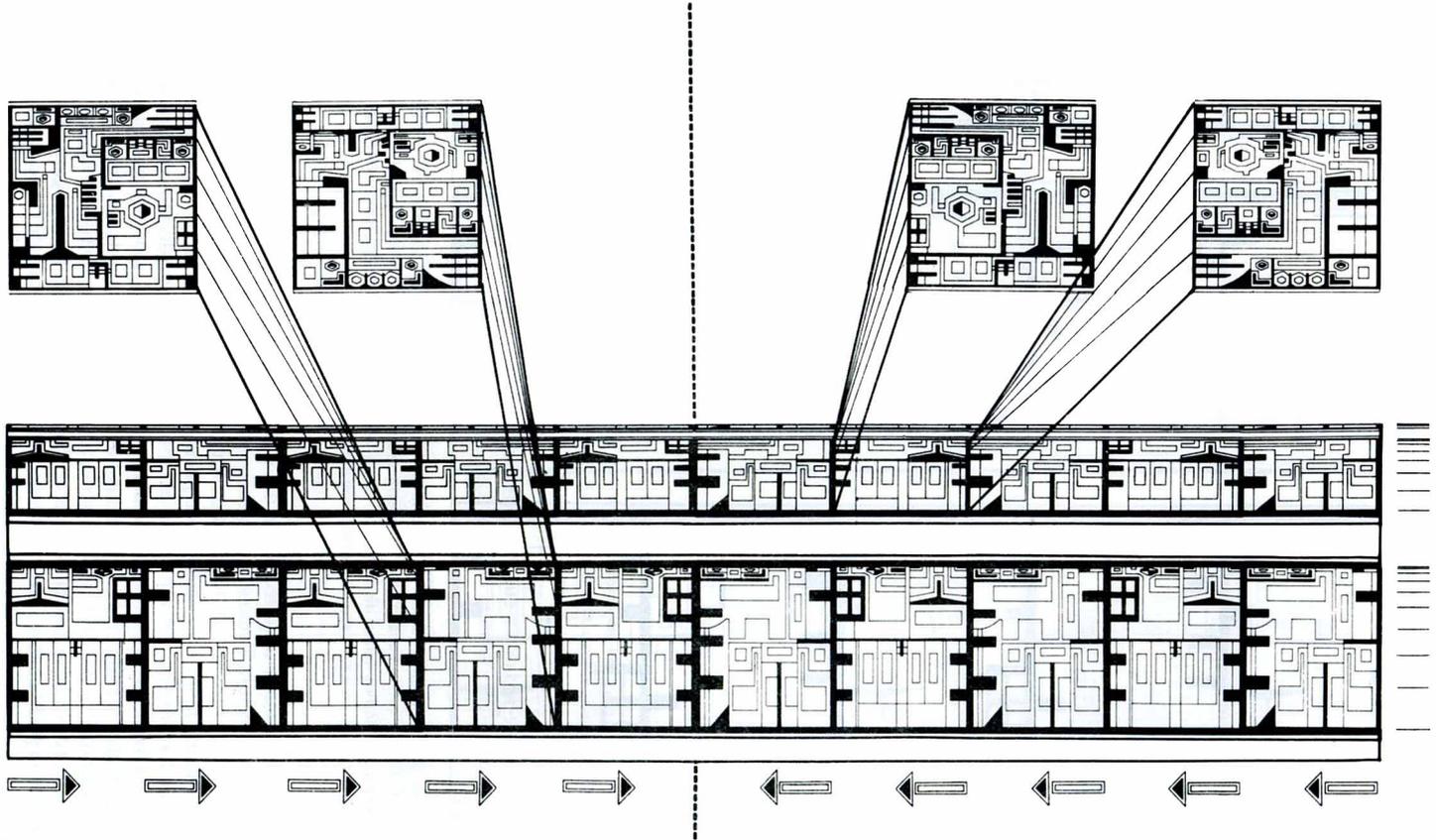


Figura 13. La túnica "Lima" se muestra como fuera concebida por su diseñador. Cada una de las dos bandas principales de figuras están compuestas por figuras mitológicas aladas dispuestas horizontalmente, las que aparecen hacia arriba y hacia abajo en forma alternativa. Cada hilera de figuras tiene su propia línea de horizonte, condensándolas hacia el mismo. La condensación de cada tipo de figuras se muestra comparándola con una figura más realista que se encuentra más arriba. Todas las figuras hacia el centro pero en realidad se trata de tres horizontes.

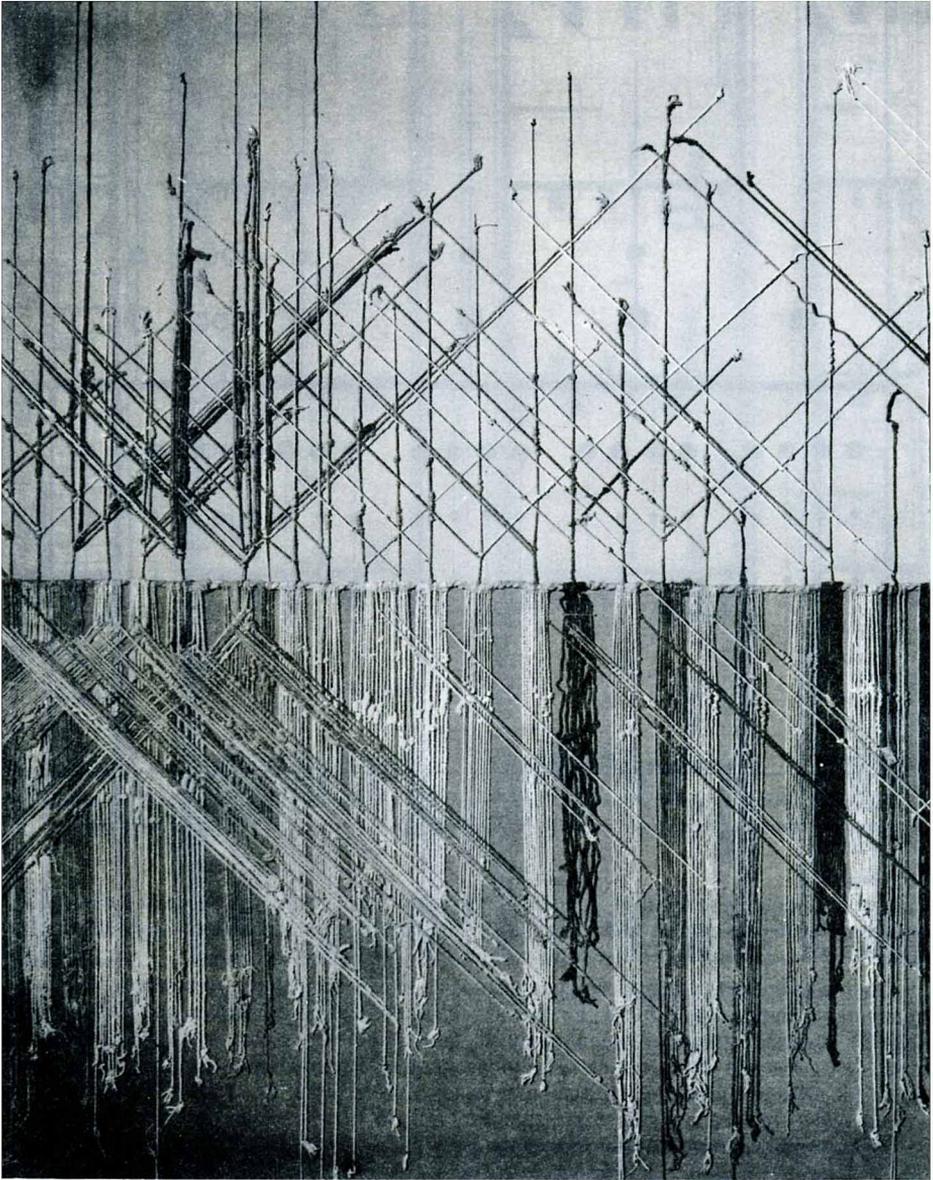


Figura 14. Sección de un quipu Inca. La cuerda primaria del quipu es horizontal, donde las cuerdas secundarias se extienden verticalmente hacia arriba y hacia abajo. Las cuerdas terciarias están puestas en forma diagonal. Las cuerdas que se extienden hacia abajo aparecen en grupos regulares de a diez, registrando los números por medio de nudos. Las cuerdas que están por encima generalmente registran la suma de los números de los grupos de a diez que aparecen más abajo (Conklin 1982, Figura 5).

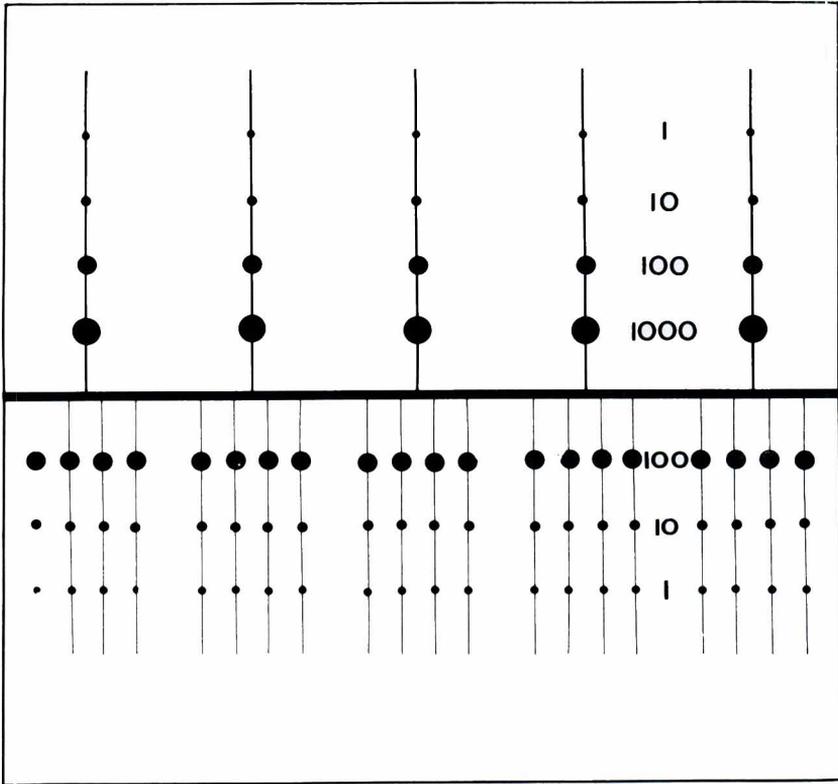


Figura 15. Diagrama que representa la distribución de los valores en los quipus inca. Los números mayores siempre se representan en las posiciones más cercanas a la cuerda primaria horizontal.

desde el horizonte, y se compone de líneas horizontales que están por sobre el horizonte y se condensan hacia éste con las líneas verticales asociadas de la composición espaciada en forma regular.

Diferentes culturas y períodos tienen marcos de referencia distintas para su arte. Durante el Renacimiento Europeo, que fue un fenómeno urbano, los artistas crearon una matriz mental, la que ha llegado a conocerse como perspectiva, en la que los objetos de fondo aparecen más grandes en todas sus dimensiones. Sin embargo, en el arte dinástico del Antiguo Egipto, el tamaño fue utilizado como una indicación de rango, y no de distancia a partir del observador. La figura mayor siempre era la más importante. En las axonometrías modernas, todas las partes de una composición se muestran del mismo tamaño, una invención moderna utilizada como una manera de protestar contra las implicaciones del orden por rango del fondo/detrás que era característico de los bocetos de perspectivas más antiguas.

De este modo, la cultura Huari/Tiahuanaco, también tenía aparentemente su formato característico para la creación de los textiles de élite y la arquitectura de su cultura y podemos comparar esta matriz con las líneas de perspectiva de los diseños occidentales. La perspectiva utiliza un formato de un *punto* que se desvanece, en cambio el diseño de la Sierra Sur andina utiliza el formato de una *línea* que se desvanece (Figura 17).

Si a partir de este análisis se puede deducir que existe una unidad conceptual en los marcos mentales del tejedor Tiahuanaco/Huari, del que confecciona el quipu y del arquitecto, ésta parece centrarse en su fascinación por el horizonte. Es posible que la imagen del altiplano sea el

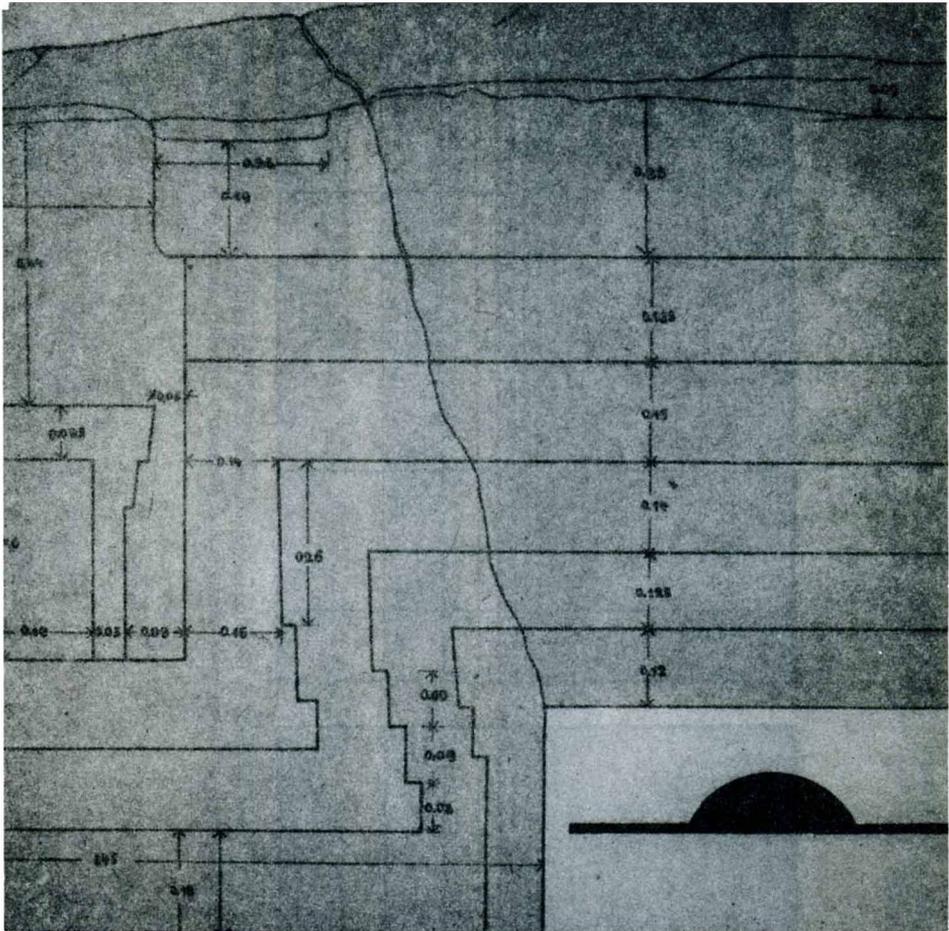


Figura 16. Dibujo de la puerta del sol de las ruinas de Tiahuanaco de A. Stubel y M. Uhle, Leipzig 1892. Nestseite des Thores Monolith Thor von AK. Kapan a 6. (con el agregado por el autor de la línea-horizonte como pudo haber sido vista a través de la abertura de la puerta).

modelo común para la matriz de horizonte de las túnicas, los quipus y la arquitectura. La estructura mental que posee el artista cuando diseña o dibuja, generalmente es algo que comparte con su cultura, una profunda estructura enclavada en lo profundo de su mente, una estructura que conceptualmente se relaciona con su medioambiente. El horizonte habría sido el lugar donde se desarrolló la acción mitológica, donde se encontraban las figuras aladas, y además el horizonte habría sido la línea central de la geometría de su cosmos, el infinito del origen y destino, el lugar donde se reconciliaban el cosmos geométrico y sus habitantes míticos.

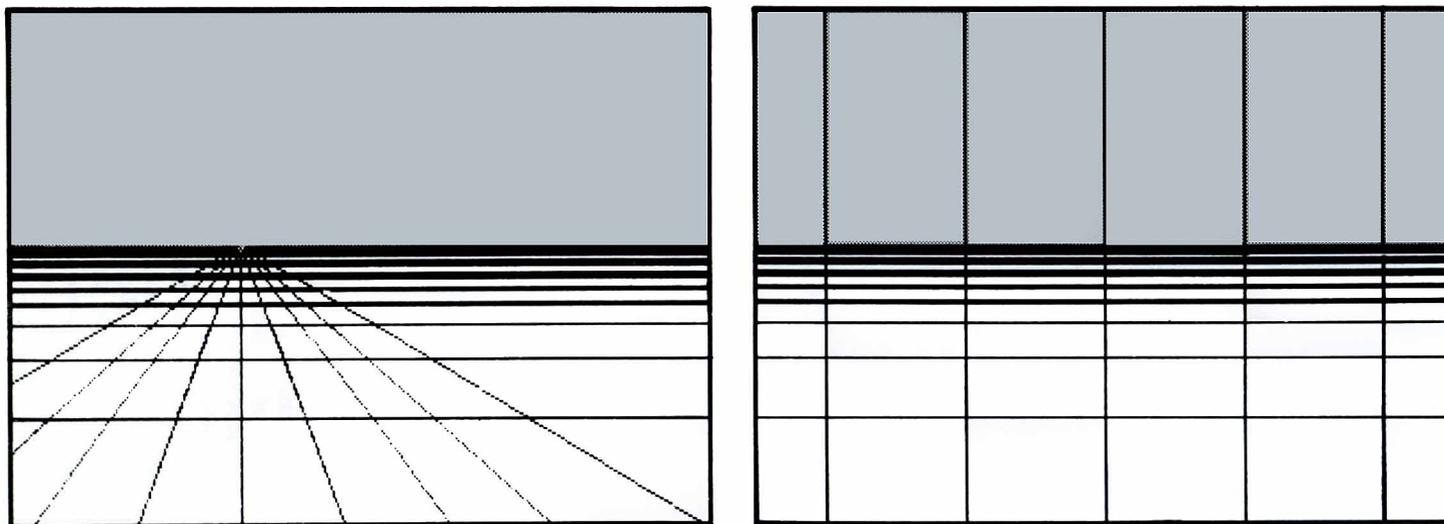


Figura 17. El diagrama de la izquierda representa el formato del *punto desvaneciente* usado característicamente en el arte occidental a partir del Renacimiento. El diagrama de la derecha representa el formato de la *línea desvaneciente*, la que parece haber caracterizado el pensamiento espacial y cósmico de la Sierra Sur andina durante el Horizonte Medio.

## BIBLIOGRAFIA

- BIRD, Junius B. and MILICA, Dimitrijevic Skinner  
1974 The Technical Features of a Middle Horizon Tapestry Shirt from Peru. The Textile Museum Journal. Volume IV, Number 1, December 1974.
- CONKLIN, William J.  
1982 The Information System of Middle Horizon Quipus, Annals of the New York Academy of Sciences, New York.  
1986 The Mythic Geometry of the Ancient Southern Sierra. The Junius B. Bird Conference on Andean Textiles. The Textile Museum, Washington D.C.
- LAVALLE, José Antonio de and WERNER, Lang  
1977 Arte y Tesoros del Perú, Primera Parte, Arte Textil y Adornos, Banco de Crédito del Perú en La Cultura, Lima.
- SAWYER, Alan  
1963 Tiahuanaco Textile Design, The Museum of Primitive Art, and The Textile Museum Journal, Vol. I, Number 2, December 1963.
- STONE, Rebecca  
1986 Color Patterning and the Huari Artist: The "Lima Tapestry". Revisited the Junius B. Bird Conference on Andean Textiles, The Museum, Washington D.C.
- STUBEL, A. and UHLE, Max  
1892 Die Ruinstaeete von Tiahuanaco von A. Stubel and M. Uhle, Leipzig 1892.
- TAULLARD, Alfredo  
1949 Tejidos y Ponchos Indígenas de Sudamérica, Guillermo Kraft Limitada, Buenos Aires.