FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

De imágenes y misterios: el problema de la interpretación del "arte" prehispánico

Volumen 1

Autor:
Bovisio, María Alba
Tutor:
Pérez Gollán, José Antonio

2008

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctora de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Historia y Teoría de las Artes

Posgrado

FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA

TESIS 5-8-7 V.1

Tesis
5-8-7-1

FACULTAD de FILOSOFIA y LETRAS
Nº 844.073 MESA
27 MAY 2008 DE
Agr. ENTRADAS

Maria Alba Bovisio

DE IMÁGENES Y MISTERIOS:
El problema de la interpretación del "arte" prehispánico

Tomo 1

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

junio 2007/mayo 2008

TESIS 5.8.7 V.1

A Ada y Valentina, amores incondicionales

A mis abuelas, Amelia Taccagni de Bovisio y Alcira Raffo de Bianchi, que iluminaron mi vida con su amorosa sabiduría.

A mi tía Fina, María Delfina Bovisio de Ricabarra, científica apasionada por el saber, el arte y la vida.

A ellas tres, siempre conmigo,

in memorian.

TESIS 5-87 V.1

AGRADECIMIENTOS:

En primer lugar, agradezco profundamente a mi director de tesis, el Dr. José Antonio Pérez Gollán, Pepe, no solo por haberme brindado sus conocimientos y larga experiencia sino por su guía, inteligente y creativa, y por haberme posibilitado, hace ya tiempo, en mis primeros años de investigación como becaria, establecer un diálogo entre las disciplinas que nos conciernen la Historia, la Teoría del arte, la Arqueología y la Etnología. En aquella época de becaria conté también con la orientación, en calidad de co-directora, de la Lic. Ana María Llamazares, a quien debo la mayor parte de mi formación en metodología de la investigación y el haber estimulado en mí el afán por las preguntas más que por las respuestas.

Durante el desarrollo de mi tesis recibí los lúcidos aportes de las Dras. Ana María Lorandi y Myriam Tarragó y los Drs. Jose Luis de Rojas y Etienne Balibar, docentes con las que cursé mis seminarios de doctorado, y cuyos comentarios y observaciones han contribuido a elaborar y mejorar gran parte de mi trabajo.

Estoy sumamente agradecida al Dr. Alberto Rex González, pese a que no me formé con él directamente, esta tesis hubiese sido imposible sin su enorme aporte; dedico numerosas páginas a la discusión de su obra, porque como todo verdadero teórico e investigador, con su labor sienta las bases del debate, estimula la discusión y el disenso. Todos los comentarios críticos están planteados desde el más absoluto reconocimiento académico y una profunda admiración a su contribución científica. En términos generales, hago extensivo este reconocimiento a todos los investigadores cuyo trabajo debatimos por abrir esta posibilidad.

Merece una mención especial el Dr. José Emilio Burucúa, Gastón, quien no se ha ocupado del arte prehispánico pero le corresponde el mérito de haber sido una influencia decisiva, desde mis años de estudiante de grado en los que tuve el placer de ser su alumna, en la orientación teórica e historiográfica que sustentó el desarrollo de mis trabajos de investigación que confluyen en esta tesis.

No puedo dejar de mencionar mi gratitud a la Prof. Graciela Dragoski, quien me ha brindado un estimulante voto de confianza desde que me posibilitó el ingreso, allá por el año '89, a la cátedra a su cargo, Historia del Arte Precolombino, espacio donde hasta el presente he tenido oportunidad de desarrollarme como docente e investigadora.

A mi compañera de cátedra, desde hace ya más de una década, la Lic. Haydée Palazzolo, le agradezco su constante apoyo y colaboración.

En el relevamiento de las distintas colecciones de museos conté con la ayuda de autoridades, empleados e investigadores vinculados a esas instituciones, así como con el apoyo de los coleccionistas particulares. Lamentablemente en el largo camino recorrido algunos nombres se han perdido, de modo que a riesgo de ser injusta mencionaré, al Dr. Néstor Kriscautzky, que desinteresadamente me asesoró en el abordaje de la colección del Museo "Adán Quiroga" de Catamarca; al igual que el Dr. Dante Coronel, director, del Museo Arqueológico de Andalgalá, el Dr. Pérez Gollán en el Museo Etnográfico de Buenos Aires, el Dr. José Berenguer, en el Museo Chileno de Arte Precolombino, el Dr. Juan Chacama y la Lic. Mariela Santos en el Museo de San Miguel de Azapa (Arica). La Lic. Lidia Baldini me facilitó el acceso a la colección Muniz Barreto del Museo de La Plata, el padre Nicolás Pugliese me autorizó a relevar y fotografiar las piezas del Museo Incahuasi de La Rioja, el Dr. Alanis me permitió analizar su colección particular

en Tinogasta, al igual que la familia Garzuzi en Malli (Andalgalá) y la familia Cerezo en Villa Castelli; Luis Cárdenas me recibió cordialmente para que pudiese ver el sitio de Choya 68, que está en su propiedad; las licenciadas María José Herrera y Florencia Galesio me habilitaron el contacto con la ex -colección Di Tella del M.N.BA.

En el Museo Argentino de Ciencias Naturales "Bernardino Rivadavia" de Buenos Aires, conté con el generoso asesoramiento en materia zoológica y etológica del Prof. Gustavo Carrizo, el Dr. Marcelo Canevari, la Lic. Olga Vaccaro, y Dr. Julián Faivovich quienes me brindaron sus conocimientos, me orientaron en la consulta bibliográfica y me permitieron acceder a las colecciones de este importante museo.

Tengo la enorme dicha de contar entre los colegas y profesionales que me prestaron su valiosa ayuda con entrañables amigos: Vera Waksmas me socorrió con los aspectos filosóficos y con los textos en francés, así como Gabriel Kameniecki lo hizo con los informáticos; con Graciela Schuster durante años compartí lecturas y discusiones sobre teoría del arte que están presentes en mi tesis, así como lo está la lúcida contribución a mis reflexiones de Marta Penhos, con quien comparto hace 7 años un trabajo común en nuestro seminario sobre problemas entorno al estudio del arte americano. Esteban Buch, desde París y Osvaldo Pardo, desde Connecticut me enviaron algunos de los textos en francés e inglés que forman parte de mi bibliografía. Alejandro Haber hace años que es uno de mis interlocutores más inteligentes y complejos, para él toda mi gratitud por su constante apoyo y asesoramiento. Guido Pastorino, me prestó una ayuda invalorable, doctor en Biología marina, fue mi Virgilio en el Museo de Ciencias Naturales y en el ZOO de Buenos Aires, y no solo me puso en contacto con los especialistas y las colecciones, sino que colaboró talentosamente en el registro fotográfico de los animales.

Quiero expresar mi profunda gratitud a Andrea Varela, mi asistente, que responsable y eficientemente colaboró conmigo en los últimos seis meses de trabajo.

Mi agradecimiento más amoroso es para mi compañero, Mariano Linari, quien me acompañó a recorrer los sitios arqueológicos, me ayudó en el relevamiento fotográfico de las piezas y me apoyó y alentó constante y pacientemente.

Mis amigos, Fernanda Heras, Horacio Zabaljauregui, Nicolás Inzillo, mi hija del corazón, Valentina Piro, mis padres, Gladys y Joaquín, mi tío Coco, mi hermana Marcela, son siempre sostenes indispensables, tanto como, por la alegría que me brindan, mi hermanita Lara y mis pequeños sobrinos, Santiago y Camilo, y, fundamentalmente, mi hija Ada, que desde hace 10 años le agrega un maravilloso nuevo sentido a mi vida.

"Esta es la historia desnuda y sonora del
hombre:
un cráneo duro, un solo cráneo,
un solo cráneo común y universal,
un instrumento musical de barro
mostrenco, cocido y recocido por el sol,
una flauta sin amo
(esa flauta es de todos),
un caracol inmenso, duro y salado
donde suena el viento,
el mar...el llanto;
donde sopla la vida..."

León Felipe *Esta es la Historia* (1942)

ÍNDICE

TOMO 1

Introducción..... 8

1ª Parte: Historia del arte, arqueología y etnología: en busca de una fructífera convergencia

Capítulo 1: Rescatando diálogos entre la historia del arte, la arqueología y la etnología.. 32
1. El diálogo entre arqueólogos, etnólogos e historiadores..... 34
1.1. Warburg y Boas..... 34
1.2. Kubler y la forma del tiempo..... 52
1.3. Francastel: el "arte" como "objeto figurativo"..... 66
1.4. El concepto de "arte primitivo" en Levi-Strauss..... 72
1.5. Usos y abusos del método iconológico de Panofsky..... 85

Capítulo 2: Estudios sobre el arte prehispánico del NOA: supuestos, preceptos y conceptos desde los albores de la arqueología..... 96
1. Los pioneros: Lafone Quevedo, Quiroga y Ambrosetti..... 96
1.1. Samuel Lafone Quevedo..... 98
1.2. Adán Quiroga..... 107
1.3. Juan Bautista Ambrosetti..... 117
2. El aporte de Alberto Rex González y su legado..... 130
2.1. Propuesta metodológica..... 130
2.2. El arte y los sistemas simbólicos..... 140
2.3. Naturalismo, realismo: el mito de la "imagen-reflejo"..... 144
2.4. Los continuadores..... 147

Capítulo 3: ¿Qué es la imagen plástica?..... 154
1. Imagen visual, percepción y cognición..... 156
2. La imagen plástica: signo + soporte..... 160
3. Las estrategias de representación y la cuestión de la mimesis..... 169
4. Procedimientos retóricos: metáforas, metonimias, anatropismo y silepsis..... 175
5. El cuerpo humano y las metáforas animales en el mundo prehispánico..... 177

2ª Parte: De la teoría al caso: la plástica del N.O.A en Período de Integración (400-900 d. C.)

Capítulo 4: La sociedad del Período de Integración del NOA..... 186
1. Aguada y los desarrollos locales..... 187
1.1. Valle de Catamarca y Sierra del Ancasti..... 188
1.2. Valle del Ambato (Catamarca)..... 194
1.3. Valle de Hualfín (Catamarca)..... 202
1.4. Andalgalá (Catamarca) y Bañados del Pantano (Norte de La Rioja)..... 205
1.5. Valle de Abaucán o Fiambalá y la Región puneña de Chaschuil o Guanchín (Catamarca)..... 208
1.6. Valle de Antinaco o de Famatina (La Rioja)..... 210

1.7. Valle de Vinchina 211
2. El NOA en el contexto surandino 212
2.1. Integración e interacción entre el NOA y el mundo surandino 212
2.2. La religiosidad surandina: el culto a las *huacas* 217
Capítulo 5: La producción plástica del Período de Integración: definición de nuestro corpus 229
Las imágenes plásticas (objetos figurativos): definición y análisis del corpus 230
1. Las imágenes plásticas de Ambato 234
2. Las imágenes plásticas del valle de Hualfín 243
3. Las imágenes plásticas de Andalgalá 256
4. Las imágenes plásticas de Abaucán 260
5. Las imágenes plásticas del área meridional 261
6. Las imágenes plásticas Portezuelo (sudeste de Catamarca) 265
7. Las imágenes plásticas del poder: hachas, pipas, placas 268
Capítulo 6: Un ensayo de interpretación: las imágenes del poder sagrado: hombres, animales y dioses 282
1. Los animales en el ámbito Aguada 283
1.1. Los felinos 283
1.2. Las serpientes 286
1.3. Los saurios 291
1.4. Los hidrosaurios o crocodilia 293
2. Leyendo, interpretando las imágenes plásticas 295
2.1. La cerámica pintada y grabada 295
2.2. Las imágenes escultóricas 307
2.3. Las imágenes de los objetos rituales 309
2.4. Las placas de bronce 312
3. El rol de las imágenes plásticas del Período de Integración: cosmogonías, ideología y poder político-religioso 302
A modo de epílogo 325

TOMO 2

Láminas
Apéndice documental II
Listado de Fuentes LVI
Bibliografía por capítulo LVIII

Introducción

Deslindando campos y problemas

> "Una historia del arte capaz de inventar, en el doble sentido del verbo, imaginativo y arqueológico, "nuevos objetos originarios" será una historia del arte capaz de crear torbellinos, fracturas, desgarramientos en el saber que ella misma produce. Llamamos a esto una capacidad de crear nuevos umbrales teóricos en la disciplina".
>
> George Didi-Huberman, **Ante el Tiempo**

La aspiración expresada en el texto del epígrafe es la que guía esta tesis: la de una historiadora del arte que intenta reivindicar la posibilidad de sumar un capítulo, aún apenas esbozado, a la historia del arte argentino: el del arte prehispánico. Sería impensable una historia del arte occidental sin un capítulo dedicado a Egipto, Mesopotamia, Grecia o Roma, cuyas culturas se han reconstruido no solo a través de documentos escritos, sino también, y en mayor medida, de objetos y sitios arqueológicos. ¿Por qué dejar fuera de nuestra historia la de las culturas prehispánicas?

En nuestro país, el arte prehispánico ha sido objeto de estudio, casi exclusivamente, de la arqueología, de modo que es en esta disciplina donde hallamos los trabajos que son la base de nuestra investigación para la ubicación de la producción plástica en su contexto histórico. Sin embargo, hasta en los pioneros trabajos del arqueólogo Alberto Rex González (1961-64, 1974, 1977), la cuestión específica de la interpretación del *arte* se limitó a la descripción de técnicas, materiales y estilos considerando los aspectos netamente técnico-formales.

Por otra parte, cuando el arte precolombino se incluyó en textos de historia del arte –mencionamos a modo de ejemplo, los trabajos de Pagano (1937), Cáceres Freyre (1983) y Brughetti (1963, 1991)– se combinó la enumeración de las "manifestaciones artísticas" de las diferentes culturas, con valoraciones en torno a las "cualidades estéticas" de las "obras", extrapolando acríticamente categorías provenientes de la estética occidental moderna[1].

La tarea que nos proponemos no excluye a la arqueología, del mismo modo que estudiar, por ejemplo, el impresionismo no excluye el aporte de los historiadores del siglo XIX para comprender el contexto socio-político y económico en que se desarrolló

el movimiento. Ahora bien, queremos insistir en reivindicar la especificidad del aporte que puede realizar el historiador del arte, que por su formación está especializado en la lectura de las imágenes. En este sentido, cabe señalar que nuestro enfoque se concentra en la problemática de la reconstrucción de la significación de las distintas manifestaciones plástica en su contexto histórico, dejándose de lado toda cuestión filosófica referida al campo de la estética. Cabe esta aclaración puesto que en el discurso arqueológico argentino ha dominado una suerte de confusión entre esta disciplina y la historia del arte, al afirmarse que el abordaje de las piezas prehispánicas desde la perspectiva de esta última se centraba en la atribución y reconocimiento de sus valores de "belleza".

En el libro **El arte precolombino en la Argentina**, primera, única e ineludible obra sistemática y exhaustiva sobre el tema, su autor, A. Rex González, señala que entre "los materiales arqueológicos de nuestro país [...] tropezábamos con piezas de excepcional calidad artística" (A. Rex. González, 1977: 3); no explicita cúal es el criterio que define ese valor puesto que da por sentado que responde a un universal que trasciende las circunstancias histórico-culturales. Sobre la base de este supuesto, establece dos líneas de análisis posibles para el arte prehispánico: por un lado, el "científico-histórico", que estudiaría las obras como "producto de la acción o comportamiento humano enraizada en la cultura y la historia", y por otro, la consideración de "ciertas constantes que trascendiendo su propio momento constituyen patrimonio común de toda la humanidad", dimensión "estético-valorativa perteneciente a la filosofía y la metafísica":

> "[...] el estudio de los pueblos y las culturas que produjeron las obras [...] es dominio estricto del campo de las Ciencias del Hombre [...]. Por otro lado toca el difícil campo de la Estética" (op. cit.: 16).

Surge entonces, según el autor, la necesidad de delimitar "las difíciles fronteras entre la ciencia y el arte". El problema es que se confunden las disciplinas (historia del arte, estética, arqueología) que estudian los objetos (obras de arte, ideas, piezas, etc.) con los valores de la obras, estéticos, artísticos, históricos, todos configurados desde la mirada del sujeto que aborda el objeto. La condición de "belleza" de una pieza, evidentemente, depende de los cánones vigentes en un contexto histórico cultural dado, no existe una belleza en sí de las piezas. Lo mismo ocurre con la condición de "obra de arte" atribuida de acuerdo con el paradigma vigente en determinada situación histórica

[1]Crítica que se puede extender a la arqueología que toma prestados términos de la historia del arte, tales como "retrato", "naturalismo", "realismo", etc. y los aplica sin considerar el significado adquirido por

del campo[2], tanto como con los valores científicos o históricos de ciertas piezas construidos por los historiadores y los arqueólogos en relación con la situación del campo disciplinar. En esta confusión, cuyo origen se remonta a la adscripción decimonónica de la arqueología a las ciencias naturales y a la historia del arte y la estética a las humanidades (no consideradas ciencias), se pierde de vista que estas últimas son ciencias del hombre, tanto como la antropología.

Volviendo a Rex González, él mismo, pese a haber abogado por deslindar los enfoques "científicos" de los "estéticos", reconoce esa adscripción de la historia del arte cuando afirma que "recientes estudios de historia del arte nos muestran el indisoluble vínculo que existe entre cualquier manifestación artística y la sociedad que la produce" (op. cit.: 15). Por otro lado, al considerar que cuando "[...] el arqueólogo señala el interés estético de un espécimen o un estilo se aproxima más al historiador del arte que al científico" (ídem), identifica erróneamente la estética con la historia del arte, que si bien son disciplinas afines no son lo mismo. Las artes plásticas han sido estudiadas por la historia del arte atendiendo justamente a la problemática de su dimensión histórico-cultural articulada con la de la especificidad de su lenguaje. La estética, por su parte, surge como una rama de la filosofía cuyo problema central es *la belleza* de modo que su objeto no es el análisis de obras de arte, exclusivamente, sino que abarca un ámbito que involucra cuestiones tales como la percepción de lo bello natural, el juicio ante lo bello, la relación entre lo bello y lo bueno, entre conocimiento sensible y conocimiento intelectual, etc.

Pero, además, no creemos que la filosofía se inscriba en el ámbito de la "mera especulación" al atender a problemas como, por ejemplo, la existencia o no de valores universales. De hecho la etnología estructuralista se funda en la premisa de la existencia de universales y el problema del "placer estético" se cuenta entre las inquietudes, que animan la obra precursora de Franz Boas, quien en su texto **Primitve Art** (1927), sostiene que: "[...] todos los miembros de la humanidad gozan del placer estético", vinculando este proceso a la *einfühlung* (empatía), concepto tomado de la estética experimental de Fechner. En el próximo capítulo, analizaremos *in extenso* el aporte de el etnólogo alemán, pero baste la mención aquí para indicar que la división entre

---

estas categorías en la tradición de la disciplina que les dio origen.

[2]Por ejemplo, la mirada sobre los objetos "primitivos" como obras de arte, instaurada desde el campo de las prácticas artísticas de principios del siglo XX, estuvo directamente ligada a las búsquedas de la vanguardia europea ávida de renovar sus fuentes y sus referentes.

problemáticas "artísticas" y científicas" es un falsa oposición fundada en confusiones entre los objetos, sus cualidades y las distintas disciplinas.

Esta oposición de valores "artístico" vs. "científico" está presente desde los inicios de la arqueología del NOA, en la introducción a su obra **L' Ancienne Civilization des Barreales** (que formaba parte de los volúmenes de **Ars Americana**), sobre la colección arqueológica de Muniz Barreto, Salvador Debenedetti destaca el doble valor de esta colección: "[...] la double importance que nous attachons a cette collection: importance en nombre et en qualité, importance en valeur artistique et scientifique" (Debenedetti, 1931: 7)[3]. Este autor aborda los aspectos "científicos" al describir los sitios, las características medioambientales, ubicar las piezas estratigráficamente, etc. y los aspectos "artísticos" al emitir juicios de valor tales como, ante la cerámica ciénaga: "On ne cesse d' admirer la perfection des formes, la régularité de la technique et la justesse de l' exécution [...]" (op. cit.: 15).

El *arte* no se piensa como *producción plástica*, es decir, como un producto cultural específico realizado a partir de materiales plásticos (formas, colores, texturas, articulados a partir de reglas compositivas, proporciones, equilibrios, etc.) sino como "obra bella", es decir, "perfecta" según un canon de armonía, regularidad, etc., valores de indudable cuño clasicista. Por cierto, en la década del treinta, esta noción del arte no correspondía solo a los arqueólogos sino que era compartida por los intelectuales de las diversas esferas de la cultura, pero es su perdurabilidad lo que nos interesa destacar, puesto que aún hoy podemos toparnos con textos que evidencian que estas ideas siguen vigentes en la campo de la arqueología. En un reciente trabajo del arqueólogo Luis González podemos leer: "[...] el artista es un agente material actuando en un tiempo y lugar determinados, bajo condiciones sociales y constreñimientos que no ha creado y que no pueden ser individualmente controlados. Desde esta perspectiva, el arte es principalmente una forma histórica más que estética" (L. González, 2001: 237). Una vez más, se plantea una oposición fundada en una confusión, que impide atender el hecho de que el arte es un producto histórico plasmado con un lenguaje específico y como toda producción artística tiene una dimensión estética ligada a *cualidades plástico formales* concebidas históricamente, su dimensión estética, entendida en este sentido, siempre se inscribe en la historia. Esta consideración no niega que, como bien señala Paternosto, al

[3]Ya en el prólogo Paul Rivet celebraba la belleza de estos objetos arqueológicos: "M. Benjamin Muñiz Barreto [...] avait ainsi constitué la plus belle collection archéologique des hautes plateaux argentin qui soit au monde" (op. cit.: 5).

referirnos a objetos producidos en sociedades etnográficas o prehispánicas en las que no se ha dado el proceso, propio del occidente moderno, de constitución de un campo relativamente autónomo del arte (con sus agentes específicos de producción, distribución y consumo), "aún considerando que la creación de esos objetos involucra a cada paso decisiones estéticas, al final, es la función simbólica o ritual la que subsume el impulso artístico" (Paternosto, 2001: 19).

Frente a la vigencia de equívocos y confusiones, y más allá de que reivindicamos la inclusión de la estética en el concierto de las ciencias del hombre, creemos pertinente ahondar en el deslinde de su objeto de estudio y el de la historia del arte a fin de explicitar nuestra perspectiva de análisis. En el origen de cada una de estas disciplinas, a esta última le cupo, como señalamos, el estudio de la obra o pieza en tanto producto histórico-cultural, mientras que la otra abordó las problemáticas que giran entorno a *lo bello*, ya sea como una cualidad formal de los objetos, como la unidad de lo diverso, como verdad, como expresión de la Idea, como principio trascendental, que obliga a reflexionar sobre el libre juego de las facultades del entendimiento y la imaginación, etc. (Bozal, 1996, vol. I: 187).

Recordemos que la Estética nace como disciplina autónoma con el famoso tratado de Baumgarten, **Aesthetica** (1750), *aistesis* en griego significa "sensación", es decir, alude a la percepción del mundo sensible. En este sentido, Baumgarten define a la Estética como una disciplina filosófica específica referida a una "gnoseología inferior", la del conocimiento sensible, que pone en juego las sensaciones, sentimientos y la imaginación, ámbito al que corresponde la percepción de lo bello, de modo que la estética se ocupará del "conocimiento sensible de lo bello".

Sabemos que la estética kantiana dominará las reflexiones del siglo XVIII: Kant en **la Crítica del Gusto** (1977 [1790]) se concentra en la Belleza en general, a partir de la indagación acerca de la naturaleza del juicio estético, juicio que define como de carácter universal, desinteresado, "finalidad sin fin", por ende, desligado de toda función cognitiva. Resulta evidente que esta problemática se ubica fuera de toda reflexión histórico-cultural y que por otro lado, el problema del placer estético y el juicio del gusto no hacen específicamente al arte sino que hacen por igual al arte y a la naturaleza.

No intentamos reducir la estética a la estética kantiana, pero sí sostener que esta ocupó un lugar decisivo en la constitución de la disciplina, tal como pone en evidencia el hecho de que será con Kant con quien, de un modo u otro, dialogarán los filósofos de

distintas corrientes estéticas de los siglos siguientes. Consideramos oportuno, entonces, insistir en que dejamos completamente de lado todo abordaje vinculado a esta disciplina porque la problemática que está en su origen mismo se aleja de la que nos ocupa, ya que nos interesa abordar el rol de la producción plástica en la comprensión y construcción de la realidad en un contexto socio-histórico determinado. Creemos que Vattimo está en lo cierto cuando considera que la Estética no ha sido desde sus inicios en el siglo XVIII más que una descripción trascendental de la estructura de la experiencia de lo bello (incluidos el Arte y la Naturaleza) ajustada a objetivos metafísicos y despreocupada de las prácticas artísticas (Vattimo, 1977)[4].

Ciertamente se han dado en el campo de la Estetica, corrientes alternativas a la derivada de Kant pero apuntan a problemas que hacen exclusivamente a la sociedad occidental contemporánea. Tal es el caso de la **Teoría Estética** de Adorno (1980), donde nos encontramos con una concepción socio-política del arte que adopta una perspectiva transdisciplinaria, pero para indagar una problemática propia de la modernidad: la función del arte en la sociedad burguesa, abordaje inviable para nuestro objeto de estudio. Iguales consideraciones podemos aplicar a la posición de Marcuse que se ocupa del arte una vez constituido como producto y actividad autónomos:

> "El arte abre una dimensión inaccesible a otra experiencia, una dimensión en la que los seres humanos, la naturaleza y todas las otras cosas ya no permanecen bajo los principios de la realidad establecida" (Marcuse, 1978).

Es en virtud de esta autonomía que la labor de los artistas resulta prácticamente opuesta a las relaciones de producción dominantes en las formaciones capitalistas (Santagada, 2004). Nos atrevemos a afirmar que en las sociedades precapitalistas, al no existir una esfera autónoma del arte, esta función es imposible. El arte es uno de los modos indiscernibles de lo real, no es "diferente de la impiadosa realidad", como nos decía Adorno, sino que se inscribe en la trama global de una realidad que no se concibe separada por campos sino subsumida en una totalidad regida por la lógica de la Naturaleza. En esta configuración no es posible, ni necesario, cumplir el deseo de Marcuse: "la huida de la realidad a través de la experiencia estética", esta experiencia, en las sociedades premodernas, adquiere otras connotaciones, generalmente vinculadas con la experiencia de lo sagrado.

---

[4]Este aspecto, clave en la definición de la disciplina, sigue vigente: tuve ocasión hace casi 10 años de conocer personalmente a Gianni Vattimo, figura emblemática de la estética de los últimos 20 años, quien ante mis juicios sobre el arte argentino de las últimas décadas me confesó: "Yo no sé nada de Arte, yo me ocupo de la Estética, soy filósofo".

Otras corrientes alternativas proponen articular la estética con una perspectiva antropológica: Morpurgo Tagliabue (1971) sostiene que la investigación estética ha estado dominada por una perspectiva ontológica y propone una alternativa fenomenológica empírica. El problema estético es un problema antropológico, afirma (op. cit.: 758), que gira en torno a una cuestión axiológica: ¿qué es lo bello y qué es el arte? Como vemos, reaparece, aún desde lo antropológico, la preocupación por lo bello. Jean Marie Schaeffer (1985) se pregunta si la conducta estética es una invención del individualismo occidental o constituye una constante antropológica. Basándose en estudios sobre la neurología, señala que se estableció la existencia de conexiones neuronales directas entre los sistemas de procesamiento de la información y el centro de placer/desagrado, de modo que podría afirmarse que la conducta estética tiene una base mental que es universal. Un abordaje antropológico de la experiencia estética revelaría las diversas formas de realización de estos recursos estéticos universales. Creemos que trasladar estos enfoques a la producción plástica prehispánica es cuanto menos complejo: ¿cómo reconstruir a partir del registro material el juicio y la experiencia de lo bello?

En esta desordenada enumeración de varios modos de pensar lo estético quisimos poner en evidencia la distancia entre nuestro abordaje histórico y esta problemática de orden filosófico y antropológico. Consideramos sumamente válido el planteo de una etnoestética como la que vienen desarrollando algunos investigadores latinoamericanos, Margarita Alvarado, Pedro Mege, Verónica Cereceda, Ticio Escobar, entre otros, que parten de la posibilidad de reconstruir la experiencia estética en su dimensión axiológica en la medida que se ocupan de la producción plástica de sociedades vivas contando con informantes entre productores y receptores.

Nos resulta claro, además, que, más allá de las aperturas de la disciplina y sus interacciones con otras ciencias, la estética sigue ocupándose, fundamentalmente, de la pregunta acerca de la universalidad del arte y/o de lo ello, ante la existencia en el mundo de expresiones de orden "artístico" o "estético" desde que el hombre es Hombre (*homo sapiens sapiens*). Es este un problema que, creemos, sigue ameritando preguntas, ocupaciones y preocupaciones pero no son las nuestras, no buscamos una definición ontológica, ni siquiera buscamos una definición de arte, sino una explicación histórica del rol de la *producción plástica* como lenguaje específico en las sociedades prehispánicas.

Nuestro trabajo se encuadra en el ámbito de la historia del arte como parte de un campo más amplio: la Historia cultural, que parte de la premisa de la existencia en toda sociedad de una cosmovisión: una concepción del mundo, vale decir, una visión que da cuenta de todo lo existente en el universo y del lugar del hombre en él, más allá de los conflictos entre los distintos sectores sociales[5]. Esta cosmovisión y los modos en que los distintos sectores la ponen en juego se expresan en las diversas formas de la representación plástica, literaria, musical, etc. Esas representaciones materializadas se fundan en representaciones eidéticas, lo que Godelier denomina la parte ideal (*idéel*) de lo material (*matériel*), sin las que sería imposible que el hombre actúe en el mundo (Godelier, 1989). En este sentido, la cosmovisión, como visión/representación del mundo, es condición existencial *sine quanon* del estar humano en el mundo. Roger Chartier (1996) ha insistido en el carácter real y concreto que tienen los conflictos en el mundo de las representaciones y en que la labor del historiador consiste en reconstruir el estatuto de verdad de esas representaciones en sus coordenadas espacio-temporales; considerando su carácter irreductible y siempre real en el sentido de que no se trata de reflejos de la realidad sino de uno de sus modos de expresión[6].

En este sentido, no nos interesa la problemática estética pero sí la de la especificidad del lenguaje plástico cuya *dimensión estética*, en el sentido *de cualidad formal*, está implícita. Panofsky sostiene que una obra de arte tiene siempre "significación estética", que diferencia del "valor estético" (la belleza), y "exige ser experimentada estéticamente tanto si satisface alguna necesidad práctica o no, si es buena o mala" (Panofsky, 1970: 22). Está entendiendo "significación estética" como la significación generada por el elemento de "forma"; nosotros creemos que, más allá del neto corte neokantiano de esta afirmación que implica la distinción entre materia y forma, hay un aspecto que nos interesa destacar: la idea de irreductibilidad del lenguaje plástico-formal. No abordar los problemas del arte prehispánico desde la perspectiva de la Estética no implica dejar de lado su especificidad, que para Panofsky es "estética" y para nosotros "plástica". En aras de evitar confusiones preferimos utilizar el término *plástico* para referirnos concretamente a esa especificad del lenguaje que constituye las obras, dejando de lado los términos: "artístico", que aludiría a una producción moderna

[5]Acerca del concepto de cosmovisión, cfr.: Martínez Sarasola, 2004: 24-31.
[6]Desde esta perspectiva, concebimos a las imágenes plásticas en los términos definidos por Burucúa (2001) como "vectores visibles de ideas".

constituida después de articulado un campo relativamente autónomo y estético, asociado a la experiencia y definición de lo bello.

Nuestros intereses están en consonancia con el trabajo desarrollado por el artista plástico y teórico, César Paternosto y la historiadora del arte, Esther Pasztory, quienes se inscriben en la línea teórica de uno los historiadores que nos proponemos revisitar, George Kubler. Ambos autores coinciden en plantear: una crítica a la historiografía del arte aplicada al arte prehispánico, una indagación en los principios específicos que rigen esas manifestaciones plásticas –tanto para entender el arte prehispánico como para confrontar las teorías derivadas del arte occidental–, la necesidad de atender a las tecnologías como generadoras de sentidos a través de formas plásticas y la ampliación del concepto de *arte* a toda trasformación de materiales con fines expresivos y/o simbólicos, a partir de determinados principios formales (que ambos, a diferencia de nuestro criterio, coinciden en denominar "estéticos"), insistiendo en la importancia de la dimensión material del arte y en el rol central de este como sistema de comunicación en las sociedades prehispánicas.

Paternosto en "Abstracción: el paradigma amerindio", despliega un lúcido análisis respecto a cómo se construyeron las categorías de análisis fundadas en el desarrollo del arte occidental centrado en la figuración y la mimesis, lo que implicó obturar la posibilidad de entender desde su lógica propia los desarrollos plásticos de sociedades no-occidentales. En ese mismo texto, sostiene que un estudio profundo del "papel fundamental del tejido [en las culturas andinas prehispánicas] indicaría que las coordenadas del medio textil –urdimbre y trama– desempeñaron una función semejante a las coordenadas que el sistema de representación con perspectivas tuvo en Occidente", puesto que las formas geométricas se originarían en la "matriz textil" y no solo habrían constituido formas arquetípicas sino que "parecen haber brindado la posibilidad de configurar imágenes [...] inasibles: la de los dioses y seres míticos" (Paternosto, 2001: 56).

Pasztory por su parte, en los artículos compilados en **Thinking with things**, se dedica, en la primera parte, a analizar una serie de cuestiones teóricas que hacen a "la naturaleza de los objetos denominados arte" desde la perspectiva de una teoría del arte basada en la antropología, la filosofía y la historia del arte:

> "The argument is that things have mostly cognitive rather than visual significance and that their basic forms and intentions are determined by their position in the sociocultural situation" (Pasztory, 2005: 3).

En la segunda parte, se dedica a contrastar categorías y teorías procedentes de la historia del arte occidental (naturalismo vs. abstraccionismo, esteticismo, arte e identidad), con casos de arte prehispánico, andinos y mesoamericanos, y etnográfico (como el de los chamanes de América del Norte). A lo largo de todo el libro, insiste en un aspecto que nos resulta metodológicamente clave, que los principios y significados del arte prehispánico deben buscarse fundamentalmente en los objetos en sus contextos: "The answers emerge in the examination of the objects" (Pasztory, op. cit.: 204).

Volviendo a Panofsky, nos interesa rescatar lo que él llama la "investigación arqueológica", es decir, la investigación del contexto histórico de las obras, no está divorciada de la recreación del significado:

> "[...] la recreación estética intuitiva y la investigación arqueológica están ligadas entre sí de modo que constituyen [...] una situación orgánica [...], lo que hace el historiador del arte [...] es desarrollar sus experiencias recreadoras de modo que se adapten a los resultados de su investigación arqueológica, en tanto que verifica continuamente los resultados de su investigación arqueológica con las evidencias de sus experiencias recreadoras" (op.cit.: 29).

En los últimos 20 años, frente a la crisis de los paradigmas dominantes que motorizaron las humanidades y ciencias sociales durante las décadas de los sesenta y de los setenta, el marxismo y el estructuralismo, se han abierto una serie de revisiones epistemológicas en diversos campos (antropología posestructuralista, historia cultural, antropología histórica, arqueología cognitiva, etc.) que ponen especial atención en la mediación simbólica en la relación sujeto/objeto. Revisión epistemológica que ha suscitado la relectura de autores de los años treinta y cuarenta; es así como Didi-Huberman (2005) rescata la metodología y la epistemología de Aby Warburg, la historia cultural francesa retoma críticamente a los fundadores de los *Annales* (fundamentalmente, la noción de "utilaje mental" de Fevre y Bloch), la antropología simbólica reivindica nociones instauradas por Durheim y Mauss como la de "representación colectiva". Es en esta vertiente que inscribimos nuestro trabajo insistiendo en que, como ya señalamos, nuestra perspectiva es la de una historia del arte que se piensa como parte del campo de la historia cultural, campo en el que converge la arqueología y la antropología como disciplinas históricas.

En este sentido, adherimos plenamente al llamado de Pierre Francastel quien, hace más de 30 años, promovía una concepción científica de los estudios sobre el arte integrados a los estudios de antropología cultural:

> "[...] sería necesario reconocer la necesidad de estudiar las obras de pintura como un sistema de signos y aplicar en este campo los rigurosos métodos de interpretación que han determinado el progreso de tantas otras ciencias [...]. No podríamos concebir una antropología cultural digna de tal nombre sin un conocimiento científico de las leyes de la expresión plástica. Pero es deseable que este estudio adquiera el rango de una verdadera ciencia. Las obras de arte no son meros símbolos, sino objetos reales, necesarios para la vida de los grupos sociales" (Francastel, 1984: 12).

Conviene revisar la vinculación de estos postulados con planteos anteriores, que preparan el camino que, con ciertas discrepancias, seguimos en nuestro trabajo: Fevre, en los años cuarenta, señala que no hay categorías universales de pensamiento y que las formas de pensar dependen del "utilaje mental", que comprende instrumentos materiales (las técnicas) y conceptuales (las ciencias); en este sentido, es tarea del historiador tanto como del etnólogo dar cuenta de las representaciones del pasado en su especificidad irreductible. Si bien nos resulta operativa la noción de "utilaje mental" en tanto da cuenta de la historicidad de las representaciones, consideramos que en estas se articulan las variables histórico-culturales con las psicofisiológicas que son de carácter universal puesto que hacen al hombre como estructura psico-física.

Contemporáneo a Fevre, Panofsky habla en sus textos de "costumbre mental", concepto vinculado al de "utilaje mental" pero que incorpora la dimensión inconsciente, son esquemas interiorizados que otorgan unidad a las maneras de pensar de una época.

Fevre, señala Chartier (op.cit.: 20-21), hace hincapié en las "herramientas" y Panofsky en las "fuerzas formadoras de costumbres", los "hábitos" (concepto emparentado con el de *habitus*, que tiempo después postulará Bourdieu). Goldman retoma el concepto de "visión del mundo" de Lukacs para pensar la articulación entre los pensamientos y lo social, entendiéndola como el conjunto de aspiraciones sentimientos e ideas que reúnen a un grupo social (op.cit.: 28). El antropólogo Maurice Godelier denomina "realidades ideales" a "[...] las representaciones y principios, que en tanto que interpretación de lo real, pretenden organizar las formas adoptadas por las distintas actividades materiales [...] y conductas simbólicas" (Godelier, 1989: 160-61).

De un modo u otro, antropólogos e historiadores están afirmando que entre el hombre (los sujetos) y las cosas (el mundo objetivo) están mediando lo que puede llamarse, categorías de pensamiento, esquemas cognitivos, sistemas de representaciones, sistemas de valores, nociones todas que entroncan con la de *cosmovisión,* que nosotros adoptamos, puesto que estamos pensando que la participación en una *visión de mundo* implica aspectos conscientes, en los que

interviene lo ideológico, y aspectos inconscientes, que trascienden lo ideológico. En este sentido, entendemos la *ideología* como la representación del mundo (social, natural y sobrenatural) constituida en función de la legitimación de determinados formas de organización socio-política y económica, lo que no implica que su sustento no esté en la cosmovisión compartida por el grupo. Godelier sostiene que al considerar "las ideologías en toda su diversidad" no podemos concebirlas como "ilusiones que llegan de manera retrospectiva para legitimar relaciones sociales concretas que existían desde antes", por el contrario, estas constituyen el orden que legitiman en la medida que son "verdaderas" para toda la comunidad (Godelier, 1989: 186). En todas las sociedades, incluso en las más igualitarias, hay intereses comunes y particulares que se oponen y complementan, es en ese juego de intereses que se inscribe lo ideológico. A medida que las sociedades se complejizan y jerarquizan se hace más evidente la instauración de representaciones ideológicas, que serían aquellas que, teniendo su fundamento en una cosmovisión común que implica determinadas representaciones –por ejemplo, la de la *huaca*-antepasado como origen del orden cósmico en todas las culturas andinas– legitiman el poder de determinados grupos por encima de otros, los incas como descendientes de las *huacas*-mayores o complejo divino: *Inti-Puchao/ Illapa/ Viracocha* responsables del origen del mundo y los hombres.

Ahora bien, compartimos la posición de Didi-Huberman, cuando advierte que la historia social del arte, que domina la disciplina en los últimos años, ha abusado de la noción de "herramienta mental" como si uno sacara de una caja de herramientas conceptos, representaciones, palabras, olvidando que "desde la caja hasta la mano que las utiliza, las herramientas están formándose a sí mismas", cada uso de esas herramientas las reinventa (Didi-Huberman, 2005: 20). En este sentido, consideramos que en la noción de "representación colectiva" (presente ya en Durheim y Mauss) está implícita la idea de que la realidad está contradictoriamente construida por los distintos grupos que componen una sociedad, lo que no excluye la posibilidad de identificar prácticas que permiten reconocer una identidad social (una "forma de ser en el mundo"), institucionalizadas en formas que perpetúan la existencia del grupo como tal, vale decir, estrategias simbólicas que determinan posiciones, relaciones y constituyen para cada grupo un "ser-percibido constitutivo de su identidad" (Chartier, 1996: 57).

Hodder en su ya clásico texto, **Interpretación en Arqueología**, complementa las afirmaciones de Chartier al sostener:

> "Entiendo que el papel de la historia es comprender la acción humana y no el evento. Comprender la acción es comprender los significados subjetivos, el *interior* de los acontecimientos" (Hodder, 1988: 101).

Las corrientes del *embodiment* preocupadas por la auto representación de los sujetos apuntan a reconstruir, desde el registro arqueológico, aspectos de la subjetividad que tienen su arraigo en lo corporal, superando la antigua dicotomía mente-cuerpo (Lesure, 2005); planteo que ya había sido formulado en la **Fenomenología de la Percepción** de Merlau Ponty o en clásicos de Foucault como **Vigilar y castigar** o **Las palabras y las cosas.** Otra dicotomía que ponen en cuestión es la de forma vs. contenido, aspecto que tampoco implica una plena renovación teórica (salvo desde la perspectiva específica de la arqueología), puesto que estaba presente desde la década del sesenta, en trabajos de historiadores del arte como Francastel y Kubler (autores que presumimos desconocidos para los antropólogos y arqueólogos de estas nuevas corrientes) y que, tal como expondremos en el primer capítulo, merecen ser revisitados porque han sentando las bases de un diálogo aún no desplegado entre la historia de arte, la arqueología y la antropología.

Lesure afirma: "Through a combination of iconicity and materiality, images helps create subjectivities" (op. cit.: 238), es decir, las imágenes no reflejan pasivamente a los sujetos y su sociedad, sino que activamente construyen la subjetividad de quienes interactúan con ellas. Pero, además, este proceso no se sustenta solo en lo icónico sino en lo material, o mejor dicho, la imagen sea material o no siempre tiene su origen en una materialidad. Podemos pensar un ser fantástico, nunca visto, pero, ineludiblemente, ese ser estará constituido, por partes de seres y cosas existentes en el mundo fáctico; podemos pensar en formas geométricas puras pero esas formas se han organizado mentalmente a partir de experiencias perceptivas del mundo que nos rodea. El cuerpo del hombre ineludiblemente está en el centro, en el origen, de lo conocido, lo imaginado y lo inventado por él.

Desde la historia, Chartier propone:

> "[...] lo que hay que pensar es cómo todas las relaciones, inclusive aquellas que designamos como relaciones económicas o sociales, se organizan según lógicas que ponen en juego los esquemas de percepción y de apreciación de los distintos sujetos sociales, así pues las representaciones constitutivas de aquello que podemos denominar una "cultura", sea común al conjunto de una sociedad o propia a un grupo determinado" (Chartier, 1996: 43).

En el mismo sentido, el etnólogo Geertz afirma:

> "El concepto de cultura al que me adhiero denota una norma de significados transmitidos históricamente, personificados en símbolos, un sistema de concepciones heredadas expresadas en formas simbólicas por medio de las cuales los hombres se comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento de la vida y sus actitudes respecto a ésta" (Geertz, 1987: 89).

La idea de que los individuos son productores de las estructuras socio-culturales y a la vez son producidos por estas es asumida por las *agency theories* (que rescatan las teorías del *habitus* de Bourdieu y de la "estructuración" de Giddens) como un intento de superar otra dicotomía: estructuralismo vs. individualismo, considerando las interacciones entre individuos y sociedad: "[...] neither social individuals nor social wholes can be explained without analyzing the social relationships between them" (Ritzer and Gindoff, 1994: 14).

Entre los pioneros en esta misma línea de pensamiento se encuentra el filósofo Karel Kosik, quien ya en 1968 proponía pensar la relación Individuo-Historia desde el concepto de esta como "juego o representación abierta a todos y cada uno de los hombres", en este sentido, afirmaba:

> "Hay una diferencia fundamental si el hombre en tanto individuo se disuelve en las relaciones sociales [...] o si el individuo es sujeto de las relaciones sociales y se desplaza libremente en un medio humano [...]. El individuo [...] se encuentra ya de hecho siendo el producto de la historia, y al mismo tiempo es, potencialmente, el creador de la historia" (Kosik, 1991: 27).

Nos resulta sumamente pertinente pensar a los individuos como *personas* (actores) constituidas social y colectivamente, lo que implica entender que la mediación del mundo ideal solo puede ponerse en juego a través de los mismos individuos. En este sentido, creemos que Gillespie está en lo cierto cuando señala que para aplicar estos enfoques a culturas arqueológicas es necesario distanciarse de la teoría de Giddens cuya noción de *actor* deriva del concepto occidental y moderno de individuo aplicable solo a la modernidad capitalista; mientras que en las sociedades premodernas la *persona* se define en una trama colectiva de relaciones socio-políticas, religiosas, etc. (Gillespie, 2001: 80-81).

Por nuestra parte, nos interesa destacar que en la construcción de la categoría de persona intervienen activamente los textos plásticos: monumentos funerarios, textiles para la vida y la muerte, escultura, pintura y arquitectura ceremonial, parafernalia ritual, atributos y tocados, ofrendas, etc., en todos estos objetos se expresan y constituyen, en el marco de una cosmovisión compartida, roles sociales, políticos y religiosos en

relación con quienes los producen, los usan, los poseen, los ponen en circulación o los ocultan.

En la actualidad, desde perspectivas como la de la arqueología cognitiva, se reivindica el trabajo interdisciplinario entre arqueólogos e historiadores del arte para poder abordar el estudio de las imágenes plásticas como una de las expresiones privilegiadas de la dimensión simbólica. Por ejemplo, respecto a la interpretación iconográfica, los arqueólogos Renfrew y Bahn señalan:

> "El estudio de la iconografía de cualquier sistema religioso maduro constituye una tarea especializada por sí sola, en la que el arqueólogo cognitivo necesita trabajar codo con codo con especialistas en epigrafía e historiadores del arte" (Renfrew y Bahn, 1993: 379).

Sin embargo, pese al reconocimiento de la necesidad del aporte de la historia del arte para abordar el problema de la interpretación de las imágenes, perduran una serie de supuestos erróneos y esquemáticos surgidos de la concepción que la arqueología detenta respecto al análisis iconográfico, que denota su desatención a las lecciones que provee la historia de arte. En el texto citado, en el que los arqueólogos proponen trabajar "codo a codo" con otros especialistas, afirman que para los análisis de "representaciones de escenas u objetos" es útil "la iconografía" y para los de "decoraciones" uno de los enfoques más provechoso es el "estudio de simetrías" (op. cit.: 382-83). Este supuesto metodológico implica dar por sentado que la simetría no genera sentido en imágenes figurativas y que aquello cuyo referente nosotros no reconocemos, las "decoraciones", solo pueden analizarse en términos de organizaciones formales (simetrías). En realidad este supuesto se funda en el desarrollo de la historia del arte occidental que desde la antigüedad se ha centrado en la figuración, de modo que el problema de desentrañar el sentido/significado quedó destinado a las imágenes figurativas (lo que explica la preeminencia del método iconológico en la historia del arte):

> "Frente a las formas geométricas el científico social se queda sin habla. Rápidamente se las etiqueta como "diseños geométricos" o, más a menudo, como "decoraciones geométricas", sin ningún intento de explorar, por lo menos, el sentido que podrían tener dentro de la cultura" (Paternosto, op. cit.: 24).

En los capítulos siguientes, ampliaremos la discusión pero queremos adelantar que la historia del arte y la etnografía demuestran que estos supuestos son falsos: la afirmación de que un diseño es una "decoración" implica que conocemos los códigos de reconocimiento de las imágenes y esto debe ser demostrado antes de afirmar el carácter

no figurativo y puramente *ornamental* de las mismas; por otra parte, todas los aspectos formales y compositivos tanto de imágenes no figurativas como figurativas son generadores de sentido.

Por su parte, la antropología simbólica en las últimas décadas ha retomado la vertiente inaugurada por Boas, a principios del siglo XX, de la antropología del arte:

> "The 1960s saw a strong renewal of interest in art among anthropologist. It sprang from two sources, from changes in the research agenda of anthropology and from de fact that the current of Western art and art theory began to flow more in the direction of anthropological thinking" (Morphy y Perkins, 2006: 9).

La cita corresponde a la introducción a una compilación reciente de textos editada por los antropólogos Howard Morphy y Morgan Perkins, **Anthropology of art,** que da cuenta del desarrollo entre investigadores de habla inglesa de esta corriente teórica que reivindica la inclusión del *arte* como problema de la antropología. Entre los principales temas debatidos se cuentan: la preocupación por la interacción entre los objetos de arte y las personas, la definición de la categoría de *arte* en relación con la existencia universal de un tipo de objetos y actividades que evidencian la puesta en juego de la expresividad y creatividad humanas; una exhaustiva revisión historiográfica de la instrumentación desde la mirada occidental de dicha categoría; las convergencias y divergencias entre el "arte occidental" y el "arte primitivo", etc.

Si bien la problemática del arte etnográfico se diferencia de la del prehispánico –fundamentalmente respecto a que con este último se trabaja sin la posibilidad de observar prácticas, ni de contar con informantes directos– hay cuestiones comunes en tanto se trata de objetos producidos en sociedades que no poseen un campo autónomo del arte. En este sentido, nos resulta muy pertinente la definición de *objetos de arte* propuesta por los mencionados autores: "[...] art objects are ones with aesthetics and/or semantic attributes (but in more cases both) that are used for representational or presentational purpose" (op. cit.: 12).

Como así también acertada la tesis acerca de la ausencia de un término equivalente al de *arte* en las culturas no-occidentales:

> "The lack of a specific word ["art"] is often an indication of the production and reception of imagery, performances, and so on, as integrally connected to other aspects of life (e.g. catching fish) [...] art describes a ranges of thoughts and practices that employ creativity in the production of expressive culture, regardless of whether that production adheres to prescribed forms or embodies individual innovation" (op. cit.: 13).

Coincidimos con la propuesta teórico-metodológica de entender a los objetos de arte como el resultado de "a particular kind of human action", que pone en juego forma-contenido a través de la manipulación de materiales con una finalidad expresiva y semántica.

En el mismo sentido, nos resulta provechosa la premisa de que la aplicación de la categoría de arte es siempre relativa al contexto social de los objetos: en la medida que se los ubica en dicho contexto se puede indagar la interacción entre estos y los sujetos, tanto productores como receptores, a fin de abordar los dos problemas centrales de la interpretación del arte: el "efecto estético", *aesthetic effect,* y los "aspectos semánticos", *semantic aspects* (op. cit.: 15). Como señalamos más arriba, en el caso del arte prehispánico nos resulta inviable abordar el "efecto estético"[7], por el contrario creemos que es posible, como intentaremos demostrar en los capítulos que siguen, elaborar a partir del análisis de los objetos en su contexto hipótesis acerca de la función semántica.

En el mismo volumen, en diversos artículos que analizan casos etnográficos concretos se destaca otro aspecto que abordamos a lo largo de nuestro trabajo: el rol específico del *arte sagrado* en relación con la materialización del *poder espiritual*[8].

A nuestro entender, el problema que trasuntan estos textos es que la discusión se mantiene en términos generales cerrada al campo de la antropología pese a que el artículo de los editores termina con una reivindicación, que suscribimos plenamente, de la interdisciplina: "The study of art is essentially an interdisciplinary field that brings together anthropologist, artist, art historians and social historians in an exciting venture" (op. cit.: 23). Sin embargo, en este mismo artículo, el único historiador del arte citado es George Kubler; cuando se indagan las relaciones forma/contenido la única referencia son los textos de Boas de principios del siglo XX, desconociéndose por completo el desarrollo de esta problemática en el campo de la psicología y la historia del arte, cuando se afirma que: "An anthropological approach places art in its social context" (op. cit.: 21), se atribuye a la antropología una perspectiva propia de cualquier disciplina socio-histórica. Sería deseable que, concretando la reivindicación interdisciplinar, se abriese el diálogo entre la antropología, la teoría y la historia del arte (sobretodo considerando que el autor que se

[7]Por ejemplo, es imposible, a nuestro juicio, en el caso de las culturas prehispánicas abordar cuestiones como las que debaten en los artículos incluidos en el volumen **The Anthropology of art,** Gell y Morphy respecto a si el "efecto estético" solo remite al "placer" y la "belleza" como sostiene el primero o incluye las dimensiones de lo "feo", el "displacer", etc. Cfr. Morphy y Perkins. Gell, Vogel.

[8]Cfr. los artículos de Jonaitis, Morphy, Rosman y Rubel, Lechtman.

considera pionero, Franz Boas, funda, como veremos en el primer capítulo, su desarrollo teórico sobre el "arte primitivo" en autores que provienen del campo de la historia del arte, como Riegl y Semper, por ejemplo).

De modo que rescatamos la línea de trabajo de los arqueólogos cognitivos y de los antropólogos del arte, pero queremos con nuestro trabajo contribuir a un verdadero diálogo interdisciplinar donde la historia del arte pueda aportar nuevas miradas sobre los objetos y la consideración del arte como una dimensión específica e ineludible a la hora de abordar el estudio y comprensión de una cultura inserta en al historia.

Centrándonos específicamente en la arqueología, que es la disciplina que más directamente se vincula con nuestros estudios sobre objetos de arte prehispánicos, hasta el presente en todos los textos arqueológicos que hemos relevado, y que se discutirán a lo largo de nuestro trabajo, pudimos comprobar que para la arqueología, a la hora de incorporar los aportes de la historia y la teoría del arte, las únicas referencias son a la iconología de Panofsky para el arte figurativo y a la psicología de la percepción de Arheim para el arte no figurativo, generalmente aplicado al estudio de la "decoración cerámica" desde la arqueología formalista[9]. Es notable el desconocimiento de otros autores canónicos para la disciplina como Warburg, Francastel, Kubler y Gombrich, quienes, *aggiornados* por las últimas corrientes historiográficas, son base y sustento de estas y permanecen, a muestro juicio, insuperados en algunos aspectos esenciales tanto teóricos como metodológicos. Autores que han abordado problemáticas de cruce entre la arqueología, la etnología y la historia del arte y que, a nuestro juicio, deben ser retomados puesto que plantean una revisión epistemológica en el campo de la historia del arte que aún no ha sido suficientemente indagada y menos aún con relación al diálogo con la arqueología y la antropología.

Nos interesa señalar que inscribir la problemática de las imágenes plásticas en el campo de "las representaciones colectivas", "los esquemas cognitivos", "los sistemas de representaciones", "los sistemas de valores", etc., es decir, las cosmovisiones, implica, para nosotros, su ubicación histórica pero no su determinación historicista. Estamos pensando a las imágenes plásticas, al igual que a todo tipo de representación, como objetos temporales atravesados por la historia y la anacronía, tal como las concibió Kubler (siguiendo a su maestro Focillon que aludía a "fisuras" y "desacuerdos"): "formas del tiempo" que se despliegan en la dialéctica de la transformación y la resistencia. Pero, además, consideramos que el anacronismo es estructural al quehacer del historiador porque: ¿cómo

hacer historia sin que opere nuestro presente en la lectura del pasado? Didi-Huberman nos recuerda la lección de Marc Bloch: el pasado exacto no existe, el pasado de la Historia es el pasado humano:

> "Los hombres son diversos, los hombres son cambiantes, pero los hombres duran en el tiempo reproduciéndose por tanto se parecen unos a otros [...]. Es la memoria lo que el historiador convoca e interroga, no exactamente el pasado" (Didi-Huberman, 2005: 40).

Es justamente por todo lo planteado hasta aquí que el primer capítulo de nuestra tesis está dedicado a:

* la relectura de autores del campo de la historia y la teoría del arte que han marcado lugares de convergencia con las perspectivas antropológica, arqueológica e histórica, atendiendo a la especificidad del lenguaje plástico y de su estar y ser en el tiempo: Aby Warburg, George Kubler, Pierre Francastel. Autores que directa o indirectamente han mantenido intercambios con etnólogos y arqueólogos como Franz Boas, Alfred Kroeber, Marcel Mauss y Claude Levi-Strauss.

* la revisión crítica del "uso" del método iconológico de Erwin Panofsky en la arqueología, autor que es prácticamente el único historiador del arte que rescata esa disciplina para apropiarse de su metodología y quien, paradójicamente, jamás pensó en la pertinencia de la aplicación de su método a materiales arqueológicos.

*El rescate de los aportes centrales a la problemática de la percepción visual y la construcción del conocimiento desarrollados por Rudolf Arheim desde la escuela de la Gestalt y por Ernst Gombrich desde el Instituto Warburg. Nos interesa, en particular, indagar el rol de la experiencia perceptiva del entorno en la configuración de imágenes que hacen directamente a la construcción de representaciones que organizan la comprensión del mundo. La intención es dejar planteada la posibilidad de aplicar los postulados generales de la psicología de la percepción y el cognitivismo al caso particular de las culturas prehispánicas.

En el segundo capítulo, el eje es la revisión de los modelo teóricos que han regido en la arqueología de nuestro país los estudios sobre la imagen prehispánica del noroeste argentino, puesto que en la segunda parte del trabajo nos dedicamos a confrontar la discusión teórico-metodológica desplegada en la primera con el caso de la producción plástica del NOA en el Período de Integración (500-900 d. C.). Nos remontamos a tres

[9]Cfr., por ejemplo, Washburn 1983.

figuras claves en los orígenes de la arqueología del NOA a fines de siglo XIX: Samuel Lafone Quevedo, Adán Quiroga y Juan B. Ambrosetti, estos autores expresan una preocupación que se dejará de lado con el triunfo, hacia los años treinta, del paradigma naturalista aplicado a las ciencias sociales: la de descifrar el sentido de las imágenes.

El interés por la dimensión simbólica de los objetos provenientes del registro arqueológico reaparecerá décadas después, entre fines de la década de los cincuenta y principios de los sesenta, en la obra de un pionero en los estudios sobre arte prehispánico en la Argentina: Alberto Rex González. A partir de sus trabajos, varios discípulos retomarán la problemática de la interpretación del arte prehispánico del NOA (nos concentramos en quienes abordan el Período de Integración) pero, en general, no plantean modificaciones sustanciales al abordaje teórico del maestro, abordaje que consideramos debe ser profunda y críticamente revisado en aras de poder avanzar con la brillante labor legada. Es por este motivo que parte de este capítulo repasa sus aportes y los de sus seguidores a la vez que planteamos la revisión de algunos supuestos teóricos fuertemente arraigados en el análisis de las imágenes. Fundamentalmente, proponemos rever, lo que denominados: *el mito del realismo*, es decir, la idea de que la imagen figurativa describe algo del orden de lo real, excepto cuando no tiene referente el mundo fáctico, la *imagen fantástica*, que generalmente se interpreta en clave mítico-religiosa; el uso de categorías improcedentes para la imagen prehispánica como "naturalismo" y "realismo", y la aplicación del método iconológico de Panofsky al arte prehispánico.

En el tercer capítulo, intentamos dar una síntesis de la definición de *imagen plástica*, surgida de la articulación de las propuestas teóricas analizadas en los primeros capítulos con elementos operativos provenientes de la semiótica. Es aquí donde se encuentra el corazón metodológico de nuestro trabajo, dado que se explicitan las categorías y herramientas elaboradas a partir de historiadores y teóricos del arte que han abierto su mirada a los aportes de la arqueología, la antropología, la psicología de la percepción y la semiótica.

Pero además de un planteo general respecto al carácter de la imagen plástica y de las herramientas pertinentes para su análisis, abordamos aquellos aspectos que hacen a la especificidad de la imagen en las sociedades prehispánicas. Indagamos, entonces, los procesos de configuración de las imágenes partiendo de la hipótesis de que en estas sociedades la relación con la Naturaleza, en tanto absolutamente estructural y directa, es la base de la configuración de los esquemas conceptuales a partir de los cuales se opera en el mundo. Dillehay y Kaulicke han planteado la necesidad de incorporar a los estudios

iconográficos prehispánicos la variable etológica y ecosistémica a fin de indagar las relaciones entre las "culturas humanas y el comportamiento de las poblaciones de animales no-humanos"; sobretodo considerando que " una porción sustantiva del comportamiento social, económico y espacial de hombre [...] dependió de su interacción con los ciclos y migraciones de la población animal, [...] del profundo conocimiento y en ocasiones de la manipulación de ellos y de la disponibilidad de plantas" (Dillehay y Kaulicke, 1985: 27-28). Desde esta perspectiva, nos preguntamos: ¿qué es ver y qué veían los hombres prehispánicos en la naturaleza?; ¿qué animales parecen connotados o denotados en las imágenes?; ¿qué significación cognitiva pueden haber tenido para esos hombres?; ¿cómo podemos rastrear en las imágenes los procesos que dan cuenta de la elaboración de categorías conceptuales para explicar el mundo natural, social y sobrenatural?

En este punto, nos interesa indagar en el mecanismo de la metáfora y la metonimia como las lógicas que operan en la construcción de una visión de mundo fundada en la experiencia de la naturaleza. Los procedimientos analógicos dan cuenta de un modo de operar donde las *metáforas naturales* son las construcciones cognitivas a través de las cuales se explica el mundo. En este sentido, nos han sido de gran utilidad la lectura de los trabajos compilados por Gary Urton en **Animal myths and metaphors in South America** (1985) que giran entorno a la elaboración simbólica, a través de comparaciones metafóricas entre humanos y , de tipos sociales en distintas sociedades etnográficas y prehispánicas. Creemos que las imágenes plásticas premodernas expresan estas explicaciones del mundo social al configurarse a través de la metáfora natural.

El capítulo cuarto inaugura la segunda parte del trabajo dedicada a la confrontación de la discusión teórica con la plástica del Período de Integración del noroeste argentino (500-900 d. C.), que correspondería al desarrollo de la(s) cultura(s) de La Aguada, definida por A. Rex González en la década del sesenta. En este capítulo, se sintetizan los avances de la arqueología argentina en la reconstrucción de la estructura socio-económica y política del período en aras de dejar planteado el contexto al que remitimos la producción que analizaremos en particular. Considerando que toda forma de producción plástica involucra relaciones socio-económicas y simbólicas entre sus productores, consumidores y distribuidores, la historia del arte es una herramienta sumamente útil para contribuir a la reconstrucción social desde la perspectiva de la producción simbólica, puesto que su objeto de estudio hace directamente al desarrollo histórico del arte en sintonía con el desarrollo de las distintas formaciones económico-sociales.

En el capítulo quinto, presentamos nuestro corpus constituido fundamentalmente a partir del relevamiento de las colecciones del Museo Etnográfico "Juan B. Ambrosetti"; Museo de Ciencias Naturales de La Plata; ex-colección Di Tella en el Museo Nacional de Bellas Artes, ex-colección Hirsch en la Cancillería argentina, colección García Uriburu, Museo Adán Quiroga en San Fernando del Valle de Catamarca, Museo Arqueológico Provincial de Andalgalá, Museo Condorhuasi de Belén, colección Malli en Andalgalá, colección Alanis en Tinogasta, Museo Provincial de Tinogasta, Museo Samay Huasi en Chilecito, Museo Inca Huasi en la ciudad de La Rioja. Por su importancia hemos considerado la colección Rosso, a la que lamentablemente no tuvimos acceso por el cierre del Museo arqueológico de La Falda, a través del exhaustivo estudio realizado por Bedano, Juez y Roca publicado por la Universidad Nacional de Tucumán en 1993. Del mismo modo hemos trabajado con fotografías en el caso de las placas de bronce que se encuentran en Europa y en EE.UU.

La definición del corpus estuvo determinada por un criterio cualitativo: puesto que nos interesó seleccionar piezas que evidenciaban la diversidad plástica e iconográfica[10] y piezas que, por el contrario, respondían a diseños claramente formalizados puesto que se reiteran casi idénticos en distintas piezas, incluso de distintas colecciones. Este criterio ordinario/excepcional nos interesó en particular para indagar:

* la cuestión de la centralización del mensaje contenido en la iconografía,

* las variaciones, no solo según los estilos cerámicos por áreas determinados por A. Rex González, sino entre los distintos soportes (lítica, metales, cerámica) lo que permite suponer diferencias entre productores, consumidores y modos de circulación.

Al trabajo de relevamiento de colecciones, se sumó la visita a distintos sitios que fueron ocupados durante el Período de Integración, en aras de acercarnos al espacio natural (sin perder de vista los cambios ambientales que se produjeron a través de los siglos), puesto que uno de nuestros puntos de partida es, como ya adelantamos, que la cosmovisión se construye en la experiencia de la naturaleza y es esta experiencia la base a partir de la cual se organizan conceptos que se traducen en formas icónicas y encarnan en imágenes plásticos.

Los sitios que recorrimos fueron: del sudeste de Catamarca, el sitio ceremonial de la Rinconada en el valle de Ambato, los aleros de arte rupestre de La Tunita en la sierra de

[10]Los criterios a los que atendimos en el análisis responde a las variables definidas en el capítulo dedicado a la *imagen plástica*, fundamentalmente, los diversos mecanismos de configuración de las imágenes icónicas: procedimientos retóricos, síntesis estructurales, puntos de vista, simetrías, esquemas compositivos, etc. en su interacción con la dimensión técnico-material.

Ancasti, la aldea de Pueblo Perdido y los andenes de cultivo de Pata de Buey en el valle de Catamarca; el circuito chico en el valle de Hualfín donde se hallaron los cementerios que permitieron definir la cultura de La Aguada; y Andalgalá y Campo de Pucará, zona de minas de cobre y estaño, recursos claves para el desarrollo de la metalurgia del bronce; en La Rioja visitamos el sitio de ocupación habitacional del final del período, La Parrilla, entre Chañarmuyo y Pituil, y sitios de los valles de Abaucán y Vinchina.

Nuestro análisis contempla la reconstrucción del circuito de producción y circulación de las piezas y la indagación en los procesos de configuración de las imágenes en relación con sus posibles referentes naturales y con su posible constitución en símbolos de conceptos naturales.

En este capítulo, nos centramos en un análisis pormenorizado de las piezas seleccionadas en términos descriptivo-interpretativos para en el siguiente desplegar el análisis en profundidad en aras de dar cuenta de algunos interrogantes: ¿se puede hablar de un "arte aguada"?; ¿qué rol juegan las diversas tradiciones plásticas (escultórica, pictórica, etc.) en la configuración del discurso iconográfico?; ¿cómo y en qué medida la circulación diferenciada de mensajes según lo soportes implica un proceso de jerarquización y consolidación de una elite?

Partiendo del núcleo de temas y motivos definidos por González y sus continuadores: ¿podemos definir, atendiendo al análisis plástico, nuevos motivos iconográficos?; ¿qué referentes del mundo natural pueden establecerse y qué procesos conceptúales pueden inferirse de la observación del comportamiento de los mismos (fundamentalmente de serpientes, felinos y saurios definidos como centrales en el léxico iconográfico aguada)?; ¿qué relaciones pueden establecerse entre el hombre y esos animales respecto a la configuración de una cosmovisión en el contexto del ámbito surandino al que el NOA pertenece?; ¿qué relaciones pueden establecerse entre esta cosmovisón surandina, los procesos de desarrollo de la complejidad social, la incipiente centralización del poder y la producción plástica?

El abordaje de estas preguntas implicó articular varios niveles de análisis: por un lado, el que hace específicamente a lo plástico-iconográfico, centrado en la problemática del proceso de configuración de las imágenes partiendo de la experiencia perceptiva del entorno, hasta la construcción de conocimiento que implican estas imágenes producto del pensamiento plástico. En aras de indagar el proceso perceptivo que originó la iconografía del período de integración consideramos la conducta y la morfología de los animales que aparecen denotados o connotados; para lo cual acudimos a literatura especializada,

fundamentalmente en felinos y reptiles, consultamos a investigadores del MACN[11] (Dr. Marcelo Canevari, Lic. Olga Vaccaro, Prof. Gustavo Carrizo y Dr. Julián Faivovich) y registramos ejemplares vivos en el ZOO de Buenos Aires, y pieles y ejemplares museográficos de las colecciones del MACN.

El otro nivel de análisis, que articulamos con el plástico-iconográfico, implicó la formulación de hipótesis, a partir de información arqueológica y etnohistórica, acerca de los contextos socio-culturales y político-económicos en los que se configuró y circuló esta producción plástica. Respecto a la información arqueológica nos centramos a la referida específicamente al Período de Integración del NOA consignada en el capítulo cuatro. En cuanto a la información etnohistórica, debido a la escasez de fuentes propias del NOA, nos permitimos ampliar el marco al mundo andino en aras de construir fundamentalmente hipótesis sobre los contextos religiosos, que entendemos estarían fuertemente significados en torno al culto a las *huacas*-antepasados. El análisis exhaustivo de fuentes de extirpación de idolatrías de los siglos XVI y XVII puestas en relación con fuentes específicamente surandinas, procesos de idolatrías en la de la zona circuntiticaca, costa y sierra sur de Perú, las cartas anuas de Paraguay, Chile y Tucumán y las historias del padre Lozano, nos permitió elaborar un fichero temático donde se ponen en evidencia los núcleos que se reiteran en las fuentes en torno a la religiosidad andina en general y al culto a las *huacas* en particular, esta información se consignó en el apéndice documental: "La religiosidad andina a través de las fuentes de extirpación de idolatrías". Este apéndice, las 177 láminas (correspondientes a las 250 piezas analizadas, los animales estudiados y los sitios recorridos) y la bibliografía organizada por capítulos, configuran el segundo tomo, en tanto que al primero corresponde el cuerpo principal del texto.

La organización en dos tomos facilita el seguimiento del análisis de las piezas, en la medida que permite tenerlas a la vista a medida que se lee, dinámica que consideramos fundamental para poder alcanzar una cabal comprensión de las hipótesis interpretativas que se proponen, puesto que no partimos de teorías que ilustramos con las imágenes sino que inversamente es la indagación en los objetos plásticos la que nos lleva a construir las hipótesis a confrontar.

[11]Museo Argentino de Ciencias Naturales "Bernardino Rivadavia".

Capítulo 1

Rescatando diálogos entre la historia del arte, la arqueología y la etnología

> "El arte siempre ha sido concebido como el último término de una acción creadora de objetos necesarios a la vida de las colectividades. Tiene su lugar tanto en una sociedad técnica como en una religiosa".
>
> Pierre Francastel, **La realidad figurativa**

Como advertimos en la introducción, la historia del arte argentina no cuenta con un desarrollo sistemático del estudio del arte prehispánico desde la perspectiva de la disciplina, situación que en cierta medida podemos extender a toda América Latina (México es la excepción) y que es radicalmente diferente a la que se presenta en la tradición de la historia del arte europea. En el Viejo Mundo, la arqueología nace, hacia principios del siglo XVI, como ciencia auxiliar de la historia y la filología, dedicadas a la reconstrucción de la Antigüedad clásica, de modo que desde su nacimiento quedó ligada a las disciplinas humanísticas. En el Nuevo Mundo, los estudios sobre antiguas culturas se inician con los textos producidos a partir de la llegada de los europeos a estas tierras y revisten el carácter de una *arqueología etnográfica* dado que se *describen* templos y estatuas de deidades aún veneradas, edificios todavía habitados, parafernalia y vestimentas que seguían en uso, entre otras cosas (Alcina Franch, 1995: 20).

A fines del siglo XIX, surge la arqueología americana bajo el ala de una antropología de fuerte cuño positivista. Desde esta perspectiva, la producción plástica fue abordada como mera fuente de información acerca de su respectiva cultura y las imágenes consideradas como descripciones de realidades materiales concretas, obviándose la especificidad de esta producción como realidad plástica y expresiva. Ciertamente ha sido recién en las últimas décadas que se han desarrollado investigaciones de historiadores del arte, arqueólogos y antropólogos desde perspectivas que atienden a esta problemática, ya sea desde la arqueología cognitiva, la semiótica, la iconología, la sociología, la etnología, etc., pero aún no se ha logrado constituir una tradición de estudios en arte prehispánico integrados en la transdisciplinariedad. En este sentido, encaramos la revisión de autores que han establecidos diálogos, que entendemos merecen ser retomados, entre la historia del arte, la arqueología y la etnología.

Nos interesa en particular una red de investigadores que, no casualmente, se entrelazan a lo largo de su historia académica. Aby Warburg (1866-1929), *padre* de la iconología, quien estudió en la Universidad de Bonn formándose en diversas disciplinas a través de cursos de Historia del Arte, Antropología y Psicología. Durante su estancia en EE.UU., a fines del siglo XIX, se interesó por las investigaciones sobre las culturas etnográficas de ese país, lo que lo llevó a frecuentar a una figura clave de la etnología, Franz Boas (1858-1942), formado en la Universidad de Kiel, docente en Columbia desde fines del siglo XIX, fundador de la antropología cultural y autor del primer texto que encara una definición sistemática del *arte primitivo*. Este etnólogo alemán, años más tarde, será el director de tesis de Alfred Kroeber (1876-1960), quien se doctoró en antropología social en la Universidad de Columbia con una tesis sobre arte etnográfico, basada en un trabajo de campo con los indios arapahoe en Wyoming (también se ocupó del arte prehispánico, en particular del de Perú). Kroeber, hijo de un inmigrante alemán importador de obras de arte, será uno de los principales interlocutores de otra figura clave, en este caso en el campo de la historia del arte, George Kubler (1912-1985), quien propuso un sistema globalizador interdisciplinario para el estudio del arte. Kubler tuvo como maestro en Yale al historiador del arte francés, Henri Focillon (1881-1943), discípulo de Gottfried Semper y Alois Riegl, historiadores del arte alemanes que influyen poderosamente en la formación de Boas.

Kroeber y Kubler inician una fluida correspondencia en 1938, siendo este docente en Yale y aquel en Berkeley. Kroeber será, además, un punto de enlace entre su maestro Boas, su colega Kubler y el francés Claude Lévi-Strauss (1908), figura ineludible en el campo de los estudios sobre arte etnográfico, licenciado en Filosofía en la *Sorbone* y doctorado en esa misma Universidad en etnología. Lévi-Strauss conoce a Kroeber cuando se establece en EE.UU. en los años cuarenta, empujado por la guerra, junto a otros tantos intelectuales, artistas y científicos europeos, a este lado del Atlántico.

Finalmente nos interesa atender a la obra de un historiador del arte formado en el Instituto Warburg, uno de los padres de la sociología del arte, Pierre Francastel (1900-1970), quien recibe formación en Etnología en la *École pratique des hauts études*, la misma escuela donde se formara el fundador de la etnología francesa, Marcel Mauss, una de las figuras que atraviesa la obra de Francastel de fuerte cuño antropológico.

A través de estos autores alemanes, franceses y norteamericanos, formados por europeos emigrados, se configura una suerte de círculo interdisciplinario entre la etnología, la arqueología y la historia del arte que sienta las bases para el desarrollo de un

abordaje que nos interesa rescatar. Paradójicamente queda fuera de este círculo uno de los autores más famosos de la historiografía del arte, heredero de Warburg y difusor del método iconológico, el alemán Erwin Panofsky (1892-1968), doctorado en la Universidad de Fribourg, cuyo método es el más invocado por los arqueólogos a la hora de abordar *análisis iconográficos*. Consideramos que es la consagración de Panofsky en los años cuarenta como exitoso historiador del arte en Princeton la causa del (re)conocimiento en el medio académico norteamericano (proyectado luego al latinoamericano) de un método decididamente impensado para ser aplicado a sociedades ágrafas. Como veremos al final de capítulo, Panofsky jamás se interesó por objetos plásticos etnográficos o arqueológicos y su método se elaboró en estrecha relación con los problemas que le presentaron sus temas de estudio: el arte tardomedieval, renacentista y barroco.

1. El diálogo entre arqueólogos, etnólogos e historiadores

1.1. Warburg y Boas

Franz Boas y Aby Warburg tomaron contacto cuando este último estuvo en Nueva York a fines del siglo XIX, donde el primero residía trabajando en el Museo de Historia Natural e investigando sobre los *kwakiutl* de Vancouver (a quienes dedicaría cuarenta años de estudios). El interés de Warburg por los estudios de etnología, y en particular los vinculados a los fenómenos expresivos, lo estimuló a intercambiar ideas con Boas, intercambio que se continuaría con una de sus discípulas, Gladis Richard, por varios años[1]. La propuesta de Warburg de entender la historia del arte como "historia de las imágenes portadoras de ideas" estaría fuertemente impregnada de la premisa de Boas respecto a que los fenómenos expresivos son "representaciones" de un "significado" (Calabrese, 1987: 27). A su vez Boas incorpora, como veremos, aportes provenientes de la historia y la teoría del arte alemanes que coinciden con la formación de Warburg.

Nos interesa concentrarnos expresamente en la obra del etnólogo dedicada a los fenómenos plásticos etnográficos, **Primitive Art** (1927), en la que se propone: "dar una descripción analítica de los rasgos fundamentales del arte primitivo" (Boas, 1947: 7). Al asumir esta tarea, que implica entender artefactos etnográficos, prehispánicos o prehistóricos como *arte*, acude a autores que "han tratado recientemente del arte sobre

[1]En una carta de marzo de 1923, Warburg menciona haber frecuentado a Boas en Nueva York y en 1927 en su diario alude al intercambio de ideas con Richard. Véase: Philippe-Alain. Michaud **Aby Warburg et l'image en mouvement,** Macule. París. 1998. págs.174-76 y 281. Agradezco el dato de estas referencias al Dr. José Emilio Burucúa.

la base de material etnológico" y pone en evidencia las distintas vertientes que constituyen su bagaje teórico. Alude a los representantes de la estética experimental, Gustav T. Fechner y Wilhem Wundt[2], que indagan los aspectos emocionales en la aprehensión de las formas artísticas. Del primero toma la noción de *einfühlung* (empatía), que explicaría ese proceso iniciado a partir de una penetración emocional por una transferencia de lo psíquico a lo físico, y del segundo, el interés puesto en la los movimientos expresivos del cuerpo (tema central en la teoría de Warburg) que se cristaliza en las obras.

Pero para Boas la captación de las formas del arte no está determinada solo por la expresión de sentimientos o ideas sino también por el placer puramente formal. Desde la introducción de su libro, plantea la existencia de procesos mentales universales, iguales en todos los hombres de todas las culturas, entre lo que se inscribe la necesidad de producir objetos que provoquen placer estético. Citando a Riegl plantea que "la voluntad de producir un resultado estético es la esencia del trabajo artístico" (Boas, op. cit.: 17). Vincula este placer con la perfección formal (ritmo, simetría, equilibrio) alcanzada, a su juicio, por el dominio de la técnica: "Hasta donde alcanza nuestro conocimiento de las obras de arte de los hombres primitivos, el sentimiento de la forma está íntimamente ligado con la experiencia técnica" (ídem). Pero el placer estético no estaría sólo ligado a la excelencia formal sino también al sentido: "cuando las formas encierran un significado porque evocan experiencias anteriores o porque obran como símbolos, un nuevo elemento se agrega al goce estético" (op. cit.: 18).

Es interesante notar que el autor deja planteada la diferencia entre el "goce estético natural", producido por efectos de la Naturaleza (la belleza del paisaje, del canto de los pájaros, etc.) del "goce estético artístico", que corresponde al orden de las creaciones humanas entre las que evidentemente se cuentan las "obras de arte y objetos", construcciones artificiales, "producto de la actividad humana". Admite el etnólogo que forma y contenido están ligados, pero advierte que el significado de la "forma artística" no es universal, aunque sí lo es "el goce estético".

En esta posición resuenan ecos neokantianos que ponen al pensamiento de Boas en sintonía con el de un filósofo del círculo de Warburg, Ernst Cassirer, quien escribe su obra capital **Filosofía de las formas simbólicas**[3] también en la década de los

---

[2]Boas hace referencia a los textos **Vorschule der Aesthetik** (1876) de Fechner y a **Volkerpsychologie** (1919) de Wundt.

[3]Obra compuesta en tres partes: **El lenguaje** (1923); **El pensamiento mítico** (1925); **Fenomenología del conocimiento** (1929).

veinte[4], época en la que Boas publica **Primitive Art** y Warburg desarrolla el proyecto del atlas de símbolos-engramas[5] de la tradición europea, **Mnemosyne.**

Cassirer suscribe el postulado kantiano de que la universalidad estética significa que el predicado de "belleza" no está restringido a un sujeto especial sino que se extiende a todo el campo de los sujetos juzgadores, por esto la obra de arte posee comunicabilidad universal. El artista no inventa la forma de las cosas sino que nos revela un aspecto de su "verdadera forma". En este sentido, el arte no consiste en cosas sino en formas, implica un proceso de exteriorización: encarnación visible de las "formas puras" en un medio material (bronce, madera, etc.) y en formas sensibles, en ritmos, líneas, figuras y formas plásticas, etc. organizados de acuerdo con un equilibrio y un orden. El arte es una de las formas simbólicas a través de las cuales el hombre interpreta, es decir, conoce el mundo en la interacción entre el mundo natural y la actividad de la conciencia[6]. Esta función simbólica se rige por principios universales: "Los símbolos cambian incesantemente, pero el principio que se halla en su base, la actividad simbólica como tal, permanece la misma [...]". En el mito, la religión, el arte, el lenguaje y la ciencia habrá características "universales, irreductibles y esenciales" (Cassirer, 1977: 115).

En Boas está presente la noción postulada por Cassirer respecto a que todas las formas de expresión simbólica pueden asimilarse al lenguaje (noción que hará mella en las teorías de Warburg) ya que tienen un funcionamiento análogo: primero se establecen elementos expresivos (de la mímica al lenguaje articulado) y luego se elaboran conceptos abstractos como tiempo, espacio, "yo", número, etc., que servirán de fundamento para el desarrollo de proposiciones complejas. Otro postulado de Cassirer, presente tanto en el pensamiento de Boas como en el de Warburg, es el del arte como forma específica de conocimiento y explicación de lo real que, al igual que las demás formas simbólicas, no es una imitación sino un "descubrimiento de la realidad"; pero que, a diferencia de la ciencia, no indaga las cualidades o causas de las cosas sino que ofrece la intuición de sus formas puras. Conocer a través de la experiencia estética implica que ya no vivimos en la

---

[4]La figura de Cassirer es relevante respecto de las vinculaciones entre el enfoque semiótico y el iconológico, ya que sirvió de base tanto para la iconografía de Panofsky como para la semiótica morrisiana (Calabrese, 1987: 25).

[5]Warburg toma el concepto de "engrama" de la obra **La memoria como principio fundamental en la transformación de los seres vivos** (1908), del psicólogo Richard Semon, alude a "un residuo que la reiteración de ciertas sensaciones deja en la psique de un ser vivo" (Burucúa, J.E y otros, 1992: 14).

[6]El hombre es un "animal simbólico", de modo que: "[...] no puede enfrentarse ya con la realidad de un modo inmediato [...] Se ha vuelto en formas lingüísticas, imágenes artísticas, en símbolos míticos o ritos religiosos, en tal forma que no puede ver o conocer nada si no es a través de la interposición de este medio artificial" (Cassirer, 1977: 48).

realidad inmediata de las cosas sino en las formas puras y sensibles, en las estructuras visuales (op.cit.: 213-215).

Ahora bien, aunque los tres, Warburg, Boas y Cassirer coinciden en concebir al arte como una forma de conocimiento, difieren respecto a cómo entienden ese proceso. Para Cassirer y Boas implica descubrir por medio de la intuición sensible la estructura del universo humano (op.cit.: 247). En este sentido, el arte es una forma específica de conocimiento donde no hay explicación acerca de las causas y/o funciones de las cosas (conceptos) sino una visión simpática de las mismas, que permite, a través de la intuición sensible, descubrir en la multiformidad y diversidad de las cosas las formas puras existentes a priori (op.cit.: 251). Warburg, en cambio, distanciándose de la mirada neokantiana, asume al arte como uno de los modos específicos de explicar el universo a través de una causalidad fundada en la analogía, causalidad que rige la articulación de las formas a partir de la experiencia mental y afectiva de cada cultura.

Volviendo al texto de Boas, **Primitive Art**, la otra corriente que el autor rescata, en las antípodas de las teorías neokantianas, es la teoría del arte de cuño positivista del arquitecto alemán, Gottfried Semper, quien tuvo una importante acogida en el medio arqueológico. De este autor cita su trabajo fundamental, **El estilo en las artes técnicas y tectónicas** (1860), donde plantea que el estilo está determinado por tres variables: el material, la técnica y la función, pero que una vez que se ha consolidado, el estilo surgido de determinada técnica puede proyectarse en distintos soportes, por ejemplo, los textiles como origen de los diseños de superficie. La importancia concedida por Boas a las variables técnico-materiales en la constitución de la categoría de *arte primitivo* pone en evidencia la fuerte incidencia de las teorías semperianas, como así también la de uno de sus principales discípulos, Ernst Grosse. Este último sustituye el origen técnico-material del estilo, por el social, no niega la incidencia de la variable material pero esta no lo define sino que está subsumida en la función social de los objetos; en este sentido, debemos considerar los significados de las formas siempre en relación con su contexto originario.

Finalmente, debemos mencionar como otro importante aporte a la teoría de Boas desde la historia del arte, el de Alois Riegl, a través de su texto **Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación** (1893), en el que analiza la evolución de las formas ornamentales desde el arte del Antiguo Egipto hasta el arte árabe, mostrando que las formas se difunden y transforman por una "necesidad interna" determinada por un modo diferente de "sentir la forma". Riegl reacciona

contra el determinismo materialista, que atribuye a los discípulos de Semper[7], y sostiene que el origen del estilo no está en la técnica y los materiales, sino en una "voluntad de forma" (*kunstwollen).* Esta se origina a partir del desarrollo de la forma, que primero surge como proyección de lo percibido en la naturaleza, pero luego se autonomiza, permitiendo crear configuraciones formales con características propias en cada época y lugar. Estas configuraciones aunque autonomizadas del referente natural cumplen con las leyes artísticas de simetría y ritmo, que son las mismas que la naturaleza utiliza para la formación de sus seres. El concepto de "voluntad de forma" permite a Riegl articular la importancia de la autonomía formal del arte, con la idea de que este expresa el "espíritu de una época", concepto proveniente de Burckhardt, que está presente tanto en la obra de Boas como en la de Warburg.

El fundador del relativismo cultural postulaba que cada cultura debía estudiarse como unidad espacio-temporal y que debía considerarse "todo fenómeno cultural como resultado de acontecimientos históricos" (Boas, op.cit.: 7), de modo que el enfoque de Riegl le permitía atender a la dimensión histórica y al mismo tiempo a las condiciones materiales y formales del arte etnográfico.

Como ya señalamos, la técnica es uno de los aspectos centrales en los análisis de Boas, para él a través del virtuosismo técnico se expresa la "voluntad de belleza" innata en el hombre, es la perfección técnica la condición *sine qua non* para que sea posible lo artístico e incluso atribuye a factores técnicos la posibilidad de que existan diversos estilos en una misma cultura. Sin embargo, no es la excelencia técnica lo que define una obra de arte, ni tampoco el virtuosismo en la copia de la naturaleza:

> "[...] una copia exacta de un objeto natural [...] pueden excitar nuestra admiración por la destreza de la ejecución; pero su valor artístico dependerá siempre de la presencia de un elemento formal que no es idéntico a la forma que se encuentra en la naturaleza" (op. cit.: 85).

En esta cita, se expresa su adhesión a la teoría de las formas simbólicas de Cassirer y al rol del arte en su develamiento. Las formas del arte no surgen de la copia de la naturaleza sino que son preexistentes; al igual que las formas del mito y demás formas simbólicas:

> "[...] es insostenible la teoría de que los cuentos [mitos] se han desarrollado como efecto inmediato de la contemplación de los fenómenos naturales; y que más bien los cuentos son preexistentes y que la parte explicativa sólo se les

[7]"Mientras que Semper dice que en el origen de una forma artística *entran en consideración* materia y técnica, los semperianos sostienen de inmediato que la forma artística *es un producto* de materia y técnica" (Riegl, 1980: 2).

añadió más tarde, precisamente como las formas del arte que han existido primero y a las que luego se les ha dado un significado de acuerdo con la disposición mental propia del individuo o de la tribu" (op. cit.: 131).

Articulando, entonces, la variable técnica con la función socio-cultural y el "valor" artístico distingue tres tipos de producciones en la constelación del "arte primitivo":

* *Función ornamental*: obras que carecen de contenidos semánticos, en las que el dominio de la técnica está en función de la buena forma:

"El interés formal se debe directamente a la impresión derivada de la forma. No es expresivo en el sentido de que sugiera un significado definido o exprese una emoción estética" (op.cit.: 69).

Este carácter ornamental, presente en casi todos los objetos de uso cotidiano, estaría vinculado con esa voluntad de "belleza" que se da entre los pueblos "primitivos", tanto como en cualquier otro grupo humano[8].

* *Función representativa*: objetos e imágenes de factura rústica, que no atienden a patrones compositivos y cuya función es "comunicar" un sentido. Por ejemplo, "los dibujos representativos toscos y sencillos" (op.cit.: 76) de distintas culturas etnográficas que resuelven el problema de la transmisión de un significado mediante el uso de símbolos, formas convencionales, que no atienden a los principios de "la buena forma". Da un ejemplo "elocuente" de este proceder:

"Cuando Karl von den Steinen hacía que los indios de la América del Sur dibujaran a un hombre blanco, aquellos ponían el bigote en la frente como símbolo característico, porque bastaba con colocarlo como un símbolo en el espacio más a mano" (op. cit.: 82).

Una vez más, es la técnica la que define la posibilidad del arte:

"Las representaciones se convierten en obras de arte solamente cuando se ha dominado perfectamente la técnica de la fabricación, por lo menos por cierto número de individuos [...]" (op. cit.: 87).

Y las cualidades del estilo:

"Allí donde el arte representativo ha caído bajo el rígido control de la técnica, hay poca oportunidad para el desarrollo de un estilo naturalista; allí donde la técnica

[8]Boas establece a través de numerosos ejemplos que los elementos del arte "ornamental" comunes a culturas etnográficas y prehispánicas son: simetría axial y diagonal (por rotación); ritmos por forma, dirección y/o color; patrones de decoración que determinan la disposición y tratamiento de los motivos "decorativos" en el cuerpo de la pieza.

es libre, podemos también esperar formas libres" (op. cit.: 91).

Para el autor la talla y el modelado representan técnicas libres a diferencia de la textilería o la metalurgia o la cestería que imponen estructuras más rígidas.

**Función representativa a través de "buena forma"*: para Boas el mayor valor artístico está en "el arte expresivo", obras que articulan las funciones "representativa" y "ornamental"[9], a través de las cuales es posible conocer el mundo puesto que las formas representativas de seres u objetos reales o de conceptos revelan su estructura a través de la buena forma. Boas analiza una serie de diseños de diversas culturas etnográficas que en apariencia son meras guardas (por ejemplo, los diseños de la cestería de la Guayana inglesa) pero en realidad se trata de representaciones de animales, plantas o fenómenos celestes, paisajes, etc. con connotaciones míticas y significados conceptuales.

Señala dos estrategias básicas que pueden detectarse en el "arte primitivo" para construir formas que Boas denomina "símbolos", o bien, definen el objeto a través de un esquema estructural, o de la síntesis de distintos puntos de vistas. El uso de "símbolos", motivos no-naturalistas que encierran significados específicos, los cuales pueden ser decodificados por quienes comparten el código de la convención simbólica, sería uno de los rasgos que definen el *arte primitivo*. De modo que, si bien hay, según Boas, técnicas más libres y otras más rígidas que inhiben el desarrollos de representaciones naturalistas, sería el predominio de la tradición grupal por sobre el individuo lo que en el "arte primitivo" limita las tendencias individuales en el proceso de creación[10].

Boas, al igual que Warburg (ambos influidos por la estética de la percepción de Wundt), entiende que la comunicación de ideas a través de las imágenes involucra no solo a la razón sino a la emoción. La "atracción emotiva" que ejercen las imágenes está en directa relación con las ideas que comunican, que remiten a experiencias y realidades propias de cada cultura. Como por ejemplo, los sencillos ornamentos de cedro que usan los indios de la Columbia Británica que "poseen una fuerte atracción [emotiva] porque

---

[9]Llamazares y Martínez Sarasola en su definición del arte prehispánico reivindican el rol de lo que en términos de Boas sería lo "ornamental" en función de la transmisión de sentido: "[...] las piezas de arte precolombino se distinguen por ese cruce tan peculiar de estética y simbolismo. El esfuerzo por el embellecimiento se tradujo al mismo tiempo en una mayor carga significativa. Cuánto mejor se hace, más se dice" (Llamazares y Martínez Sarasola. 2006: 64).

[10]Toma como ejemplo, la representación que un *haida* hace de un águila. esta presenta un carácter "naturalista", salvo que el "artista" agrega en una de las alas un dibujo característico de su cultura: un ojo alargado (op.cit.: 79).

[...] simbolizan los dones que el que los lleva ha recibido de su protector sobrenatural" (op. cit.: 106).

Ahora bien, al autor no elude complejizar la cuestión al plantear que:

> "La gran variedad de [...] interpretaciones de la misma figura y de las muchas formas por cuyo medio se expresan las mismas ideas, demuestra claramente que los términos con que se describen los diseños no deben concebirse simplemente como nombres, sino que existe más bien cierta asociación entre el patrón artístico general y algunas ideas escogidas de acuerdo con las costumbres de la tribu y de acuerdo también con el interés momentáneo de la persona que hace la explicación" (op. cit.: 109).

Señala además que el contexto también define el significado del símbolo y que las variaciones de contexto modifican el sentido de aquel, como así también, la ubicación social y/o el género del sujeto que interprete el símbolo: un rombo en las ropas de un hombre *sioux* representa un enemigo muerto, en las de una mujer, una tortuga, animal identificado con lo femenino (op.cit.: 125).

Deshecha la hipótesis, sostenida por varios etnólogos como Haddon y Holmes[11], de que todas las formas ornamentales derivan de una representación naturalista que se ha ido esquematizando y considera que este tipo de procesos conviven con los inversos, formas abstractas preexistentes, derivadas generalmente de la técnica, a las que se les ha asignado un sentido naturalista. Otra variable que introduce respecto al análisis de un diseño es la relación con el soporte, puesto que en su configuración inciden la forma y dimensiones del campo en el que se aplica la decoración ligado a la exigencia de simetría presente en todo tipo de elaboración *artística* y a la funcionalidad del objeto decorado (op.cit.: 142).

Estos problemas, el carácter dinámico de los signos, la variabilidad de sus procesos de constitución, la interacción entre diseño, técnicas y materiales, hunden sus raíces en una noción que comparten Boas y Warburg en torno a la imagen: representar no implica describir y por ende, toda representación amerita una interpretación.

El estilo es otro de los conceptos claves para el análisis plástico que Boas aborda: plantea la necesidad de atender a las "circunstancias históricas y psicológicas bajo las cuales [...] florecen dichos estilos de arte" (op. cit.: 145), articulando la variable psicológica y cultural, puesto que los hombres tienden a conservar aquellas formas a las que se acostumbran y por ende a las que tienen "apego emotivo, con las variables

técnicas, en tanto se generan patrones labrando la piedra, devastando la madera, tejiendo, etc. y con la funcional, en algunos casos los hábitos de "movimiento" determinan la forma de los utensilios" (op. cit.: 147).

Finalmente, considera la posibilidad de que en la configuración de un estilo puede intervenir la influencia de estilos foráneos por relaciones de intercambio y/o contacto entre distintos grupos, como así también la de que en un mismo grupo cultural puedan darse estilos diferentes, ya sea por causas técnicas y/o por el género de los productores (op.cit.: 178). Sin embargo, para Boas esto no es lo más frecuente ya que la situación predominante, de acuerdo con los ejemplos que presenta, es que el estilo deriva de la técnica más desarrollada que impone sus diseños a las otras.

En la conclusión de su libro, Boas resume en dos aspectos la diferencia entre el *arte primitivo y el moderno* (ideas que reaparecen en la obra de Lévi-Strauss, como en varias otras de Boas):

Primero: En las *sociedades primitivas* la eficacia del arte expresivo (la forma encierra un símbolo) está en que toda la comunidad lo comprenda, por el contrario: "Esta condición no se cumple en nuestra sociedad moderna, de manera que un arte expresivo puede impresionar solo a un círculo de adeptos que sigue la trayectoria de pensamiento y sentimiento marcadas por un maestro" (op. cit.: 338).

Segundo: Aunque "[...] la aspiración a la expresión artística es universal [...] en la sociedad primitiva la masa de la población siente la necesidad de embellecer su vida con más intensidad que el hombre civilizado, preocupado en subsistir o en procurarse la comodidad, deseo que desplaza a la aspiración de realizar la belleza" (op. cit.: 343).

Y agrega: "Lo que distingue el sentimiento estético moderno del de la gente primitiva es el carácter variado de sus manifestaciones. Hoy ya no somos esclavos de un estilo fijo [...]. Es la calidad de la experiencia de aquellas gentes y no una diferencia de desarrollo mental lo que distingue entre la producción y apreciación del arte por los hombres modernos y por los primitivos" (ídem).

Tanto en Boas, como veremos enseguida, y en Warburg, se puede apreciar una suerte de reivindicación de la utopía representada por *lo primitivo* a tono con el pensamiento vanguardista de fines del siglo XIX y principios del XX. La existencia de *sociedades primitivas* ha sido (y es) una necesidad del Occidente moderno y civilizado, tanto para cuestionar su propio orden como para afirmar su superioridad, es

[11]Cfr. Haddon, Alfred (1895). **Evolution in Art**. London; Holmes, W.H. (1886) "Origin and development of form in ceramic art", **Annual report Bureau of Ethnology**, vol.4.

por esta necesidad, que la única manera posible de definir *lo primitivo*, sea por oposición a todo lo que es *civilizado* y *moderno*[12]. En este sentido, la categoría construida por Boas de "arte primitivo" se funda en su "no ser" lo que el arte occidental, desde el Renacimiento hasta fines del siglo XIX, fue, "arte ilusionista", empeñado en el virtuosismo de la copia mimética:

> "[...] los artistas primitivos casi nunca copian [...]. La obra se proyecta en la mente del autor antes de que este le dé principio y viene a ser la ejecución directa de la imagen mental" (op. cit.: 156).

En la (re)colección expuesta en **Primitive Art** se incluyen: tallas de marfil de los esquimales, trajes de los *sioux*, diversos tipos de tallas en madera de los indios de la costa NO. de EE.UU., de Nueva Zelandia, de Las Islas Marquesas y de África Central, bronces escandinavos del siglo VII d.C., industria lítica prehistórica y de Tierra del Fuego, arte corporal de los onas, cerámica etrusca de la antigüedad, textiles peruanos prehispánicos, arte rupestre paleolítico, códices mexicas, bordados huicholes, cestería amazónica, entre otros. En este mismo sentido, desde fines del siglo XIX y principios del siglo XX, este tipo de manifestaciones plásticas fue consagrado por las vanguardias como *arte* gracias a su modernidad[13].

Su posición antropológica, particularista y relativista, lo lleva a plantear a lo largo de su libro una diversidad de variables que no definen el *arte primitivo* sino la diversidad de sistemas de representación, de ahí que para cada variable que analiza presente un ejemplo concreto, poniendo en evidencia que no se verifican en todas las manifestaciones invocadas. Boas nos deja, entonces, una lección atendible, aplicable al arte prehispánico o etnográfico, tanto como a cualquier producto plástico: la necesidad de plantear lo artístico en términos de sistemas de representación, que tal como él señala, están indicando una determinada "actitud mental" configurada en contextos socio-culturales precisos y expresada en la interacción entre la idea de la forma y la forma material resultado de técnicas y materiales.

---

[12]En otro texto hemos desarrollado la cuestión del "primitivismo" en el pensamiento de Boas y en las prácticas y teorías de la vanguardia plástica europea, cfr. Bovisio, 1999.

[13]Esta apropiación se ha mantenido a lo largo de todo el siglo, tal como lo demuestra James Clifford al analizar las muestras primitivistas montadas a mediados de los años ochenta en Nueva Cork. Refiriéndose a "Primitivismo en al arte del siglo XX: afinidad entre lo tribal y lo moderno", presentada en el MOMA en 1984, sostiene que el montaje evidencia la operación de construcción de una concepción que nace del arte moderno: "Una máscara esquimal tridimensional con doce brazos y cierto número de agujeros cuelga junto a una tela en la que Joan Miró ha pintado formas coloreadas. La gente de Nueva York contempla los dos objetos y ve que son parecidos [...] Podría reunirse una colección igualmente elocuente demostrando agudas diferencias entre objetos tribales y modernos como así también entre los objetos tribales entre sí" (Clifford, 1995: 230-231).

Ahora bien, si Boas necesitó la distancia de la otredad cultural (los kwakiutl fundamentalmente) para fundar su etnología, Warburg, después de su breve pero decisivo interés por "los primitivos", se abocará a una etnología al interior de su universo cultural: la modernidad occidental. El arte será para ambos el lugar de satisfacción de una necesidad innata en el hombre: la del placer estético, para Boas; la del equilibrio emocional, para Warburg. La obra de ambos contribuye a dilucidar la problemática acerca del rol de las imágenes, encarnadas en soportes concretos, en el seno de las sociedades humanas. Pero si Boas tiene un lugar ganado en los estudios sobre arte etnográfico y en los abordajes antropológicos sobre el arte, es reciente la reivindicación de Warburg como figura pionera en los estudios de las imágenes en el cruce de la antropología y la historia del arte[14].

Las ideas de Warbug se difundieron a través del Instituto que lleva su nombre, fundado en 1926, a partir de la enorme biblioteca y fototeca del investigador, en una casa comprada por él mismo con el fin de generar para los investigadores un espacio de intercambio, estudio, difusión y publicación de sus textos. A los cuatro años de la muerte del autor y ante el avance del nacional socialismo se decidió el traslado del Instituto a Londres donde funciona hasta el presente[15].

A partir de Warburg, la historia del arte será entendida, fundamentalmente, como "historia de las imágenes" y las imágenes siempre implicarán ideas. El objetivo de la disciplina se instalará claramente en un nivel semántico: develar el *significado* de las imágenes, documentos históricos que dan cuenta de una "actitud mental" determinada por su pertenencia socio-cultural. Warburg concibió la cultura, siguiendo a Burckhardt, como una entidad unitaria que articula filosofía, arte, religión, ciencia, política, etc.; se concentró, entonces, en el lugar que le cabía al arte como trasmisor de las ideas propias de cada cultura. Desde esta perspectiva, la historia del arte se inscribiría en el contexto más amplio de la historia de la cultura[16], descartándose la cuestión del valor estético de la obra, puesto que su valor radicaba en ser una fuente irreductible para la reconstrucción histórica, que debía ser abordada en la interacción con los mitos y ritos que dan cuenta de "la concepción de vida de una sociedad" (Careri, 2003: 44).

La perspectiva inaugurada por Warburg está siendo retomada en la actualidad desde la antropología de las imágenes, que integra los objetos plásticos en el concierto de

[14]Véase, por ejemplo, Careri, 2003.
[15]Desde 1944 está incorporado a la Universidad de Londres.
[16]De hecho el propio Warburg se definía como "historiador de las culturas" (Warburg, 2004: 10).

las imágenes en general en relación con los sujetos-cuerpos que las perciben y que les dan origen, tal como postula uno de sus principales representantes Hans Belting:

> "[...] adhiero al idealismo de concebir una historia de las imágenes en continuo movimiento y por lo tanto creo en una iconología general [...] es tarea de la nueva iconología el establecer una relación entre el arte y las imágenes en general, pero también reintroducir el cuerpo [...]" (Belting, 2004: 18).

Además de compartir la idea de imagen como producto histórico cultural portador de significados, Boas y Warburg atienden a los mecanismos psicológicos que intervienen en la aprehensión de las formas. En ambos inciden los trabajos sobre *empatía visual* desarrollados por las escuelas alemanas de psicología y estética de la percepción de fines del siglo XIX, con figuras como Fechner, Wundt y Vischer, quienes sostienen que *ver* supone establecer una relación entre la forma exterior de un objeto y un modelo formal innato e inconsciente. Para Vischer, pionero en la formulación del concepto de "empatía visual", ese modelo se construye en la percepción del espacio que implica una proyección de la imagen del propio cuerpo. Considera inherente a la percepción visual la puesta en relación inconsciente entre forma exterior y la proyección del yo, el resultado de esta relación es la "empatía visual". En este sentido, percibir formas siempre es imaginar e imaginar implica proyectarse: "The impulse of form belongs to the human psychophysical self" (citado en Severi, 2003: 81)[17].

Warburg profundizó las ideas de Vischer para demostrar que el poder de las imágenes no radica en su capacidad de provocar placer estético sino en la transmisión de significados culturales. En este aspecto coincide, en parte, con Boas cuando afirmaba que las obras más "elevadas" son aquellas que aúnan la "buena forma" con la "representación de significados". Pero si Boas, atendiendo a la lección de Kant, trasmitida por Cassirer, presta atención al problema de la "buena forma" y, bajo el influjo de Semper, otorga preeminencia a la variable técnico-material, Warburg, en cambio, se concentra específicamente en la transmisión de significados culturales por medio de las imágenes y en los fenómenos psicológicos específicos implicados en esta transmisión[18]. De modo

[17]Como veremos en el capítulo siguiente, estas ideas se retoman en la teoría de la percepción de la Gestalt, aporte fundamental en los estudios sobre teoría de la imagen plástica. Por otro lado, nos resultan muy pertinentes para pensar, el rol del antropomorfismo en la constitución de las imágenes que dan cuenta de una cosmovisión.

[18]La posición de ambos frente al "realismo" deja en claro las diferencias: para Boas, como ya vimos, las ausencias de formas "realistas" en parte es cualidad propia del arte primitivo, pero también, en gran medida, está condicionada por factores técnicos: el modelado, por ejemplo, es más permeable a la forma realista que el trabajo textil. Para Warburg, en cambio, el realismo está determinado por la función simbólica de la imagen, en su ensayo sobre "El arte del retrato y la burguesía florentina", deja claro que el realismo del retrato no es el resultado de un "progreso del arte de la pintura" sino que se lo

que, integrando aportes de la historia del arte, la antropología y la psicología, plantea que los cambios formales o estilísticos no son la resolución a problemas formales sino "síntomas" de la orientación emotiva de la sociedad, "estados de ánimo convertidos en imágenes": los *pathosformel,* símbolos de las civilizaciones, cuyo análisis implica la consideración simultánea de forma y contenido, tema y estilo. Estos *pathosformel* (fórmulas de lo patético) se fundan en estructuras expresivas vinculadas a asociaciones de huellas psíquicas (*engramas*), que caracterizan a las sociedades de cada época (Burucúa y otros, 1992: 14). Este concepto aparece formulado por primera vez en un texto de 1905, "Durero y la Antigüedad pagana", donde plantea uno de sus principales temas de investigación: la adopción por parte de los artistas del Renacimiento de *pathosformel* de la Antigüedad clásica como expresión de la ruptura con la mentalidad medieval.

Nos interesa centrarnos en la experiencia de Warburg en Nueva México y Arizona donde visitó las reservas de los indios pueblo y tomó conocimiento de tres danzas rituales que, pese a la evangelización, se seguían practicando. El análisis de esta experiencia se volcó en una conferencia dictada veintisiete años después entre los médicos e internos del sanatorio de Bellevue en Kreuzlingen (Suiza), donde el autor estuvo internado por problemas psíquicos entre 1921 y 1923, como prueba de su recuperación para reinsertarse en la vida académica. En este texto, se expresa claramente su enfoque interdisciplinario y su ambición de desplegar "una psicología histórica de la expresión humana" atendiendo al sentido de las imágenes y a las operaciones mentales que su configuración implican:

> "Un vistazo a algunos fenómenos del paganismo europeo nos conducirá, en última instancia a la siguiente cuestión: ¿en qué medida puede servirnos el estudio de la concepción pagana del mundo, tal como persiste hasta el día de hoy entre los indios pueblo, como parámetro de la evolución humana que transcurre del paganismo primitivo a la modernidad, pasando por el paganismo de la antigüedad clásica?" (Warburg, 2004: 13).

Si bien, el campo de desarrollo de la iconología de Warburg no fue el del arte etnográfico, podemos considerar a este ensayo sobre las imágenes de los indios pueblo, a la luz de la influencia de la etnología americana encabezada por Boas, como un antecedente prometedor de una antropología de las imágenes, fundada en la indagación

concibe en relación con la practica ritual de las ofrendas votivas en cera de las iglesias (Careri, op. cit.: 43).

de una "trama densísima de hombres y objetos" (Burucúa, 2002: 19) atendiendo a la larga duración y a los contactos interculturales[19].

Warburg llega a Nueva México en 1896 después de haber estado en Nueva York con Boas, conociendo sus trabajos e investigaciones radicadas en el Museo de Historia Natural de esa ciudad, luego pasó varios meses en la biblioteca del *Smithsonian Institute* de Washington, consultando los **Annual Reports del Bureau of American Ethnology** (BAE), fuente inestimable de información sobre mitos y costumbres de indígenas de EE.UU. (Raulff, 2004: 79). En esa ciudad, conoce a otros dos importantes representantes de la etnología americana: Frank Hamilton Cushing[20], investigador autodidacta que vivió entre los zuñis, quien lo pone al tanto de la pervivencia de rituales *primitivos* entre los indios de Nueva México, y a Matilda Coxe Evans Stevenson, promotora del BAE y, junto con Cushing, una de las mayores conocedoras de los zuñis. El interés de Warburg por el simbolismo de esos rituales fue estimulado por las conferencias de uno de sus profesores en la universidad de Bonn[21], el antropólogo, Hermann Usener[22], especialista en religiones comparadas. Bajo este influjo llega Warburg a los EE.UU.; como bien señala Raulff:

> "[...] quien emprendía un viaje a Norteamérica como mitólogo comparativo [...] ya no pretendía trazar una historia de la evolución progresiva de la humanidad, sino que buscaba explorar la vida espiritual de los pueblos primitivos con la finalidad de entender la génesis del pensamiento primitivo y, desde ese punto, pasando por la etapa de los griegos, entendernos a nosotros los modernos" (Raulff, op. cit.: 90).

Warburg asume frente a la magia una posición derivada de Cassirer respeto a que se trata de un estadio previo al de la religión y posterior al de la ciencia. El pasaje de la magia a la religión implicaría un proceso de espiritualización por el cual se da la "transición de un simbolismo corpóreo y tangible [...] hacia otro meramente espiritual y mental" (Warburg, 2004: 61). Vale decir, que la magia no es considerada como un pensamiento carente de lógica sino sustentado en una lógica propia, tal como quedaba planteado en el trabajo de Hubert y Mauss, **Esquise d'une theorie general de la magie** (1902/3), que muy probablemente Warburg conociera por indicación de Cassirer (Raulff,

---

[19]En un trabajo reciente, Burucúa deja abierta la posibilidad de aplicar la teoría del *pathosformel* al estudio del arte prehispánico (Burucúa, 2003).

[20]Autor al que recurre Boas en **Primitive Art** al dar ejemplos del arte indígena de Nueva México.

[21]En esa misma universidad, Waerburg toma cursos de historia del arte con Carl Justi y de psicología con Kart Lamprecht.

[22]Los estudios de Usener se hallan en sintonía con las investigaciones etnológicas de E. Tylor y J.G.Frazer.

op. cit.: 98). Aspecto en el que coincide con el relativismo de Boas, quien afirmaba "la identidad fundamental de los procesos mentales de todas las razas" (Boas, 1947: 7).

En su conferencia sobre los rituales de los indios pueblo, analiza el "pensamiento mágico" a través de un rito, que conoce a través de relatos y fotos de mediados del siglo XIX, realizado por los moki en Oraibi y Walpi con serpientes vivas para invocar a las tormentas de agosto, la danza de los antílopes, destinada a propiciar la caza de estos animales, que tiene ocasión de presenciar en el pueblo de San Idelfonso, y la danza de las *kachinas*, también propiciatoria de las lluvias, que observó en Oraibi.

Warburg parte de una concepción del símbolo que, al igual que Boas, permite relativizar la existencia de culturas ágrafas en la medida que se los considera sistemas de comunicación que responden a códigos culturalmente establecidos. Aludiendo al "jeroglífico" del pájaro presente en las vasijas con las que lo indígenas trasportan agua, sostiene:

> "He aquí un estado intermedio entre la imagen de la realidad y el signo, entre el reflejo de la realidad y la escritura. Por la forma de representación ornamental de estos animales puede reconocerse inmediatamente cómo esta manera de percibir el mundo conduce al surgimiento de una ideografía simbólica" (Warburg, 2004: 17).

Al interpretar la "religiosidad primitiva" sostiene que esta responde a un tipo de pensamiento que establece causalidades globales fundadas en "una relación encarnecida entre el ser humano y el mundo circundante" (op. cit.: 11). Siguiendo la lección del antropólogo y filósofo italiano, Tito Vignoli, parte del supuesto de que los hombres transforman los "reflejos fóbicos de proyección causal" en identificaciones controlables a través de las imágenes, que por un lado, facilitan la operación racional de nombrar y explicar, y por otro, remiten a esos reflejos fóbicos, siendo el arte el único medio que posibilita la articulación de estas dos vertientes de la memoria (Burucúa, 1992: 12). Warburg interpreta el símbolo de la serpiente, asociado al agua y la lluvia en una región desértica donde su escasez es una amenaza constante, como el resultado de una configuración en la que lo formal, es decir, lo serpentino identificado con el rayo, se condesa con las significaciones ligadas al temor al veneno de la serpiente, a la sequía, y a la necesidad del agua: "existe una conexión mágico-causal entre la silueta de la serpiente y el relámpago" (Warburg, op. cit.: 20). Llama su atención la estrecha similitud entre el dibujo de la serpiente como "numen meteorológico" realizado por un pintor y sacerdote de un *kiwa* (adoratorio subterráneo) de una aldea de Santa Fe, al que Warburg le solicita

esta representación, las imágenes presentes en vasijas prehistóricas rescatadas en 1895 por el arqueólogo Jesse Fewkes en sus excavaciones en Arizona, y las pinturas cosmológicas[23] de las paredes de una iglesia de Acoma (op. cit.: 18-24). También encuentra la forma serpentina, en zigzag, en las casas, en terrazas de los indígenas y en las escaleras que colocan en las entradas de casas y graneros; conectando la cultura material con lo iconográfico interpreta que la forma zigzag remite a un conjunto de sentidos "serpiente-relámpago-escalera": el ascenso es el acto simbólico que confiere al hombre la gracia de contemplar el cielo, gracia y maldición de la humanidad:

> "En consecuencia el indio introduce un elemento racional en la cosmología al representar con su propia vivienda [...] la casa-universo a la que accede por una escalera [...] cuyo amo es el más aterrador entre los animales: la serpiente" (op. cit.: 26).

Confirma la pervivencia de este símbolo complejo al hallarlo en el dibujo de un niño indígena escolarizado, quien al dibujar un cielo tormentoso puso serpientes en lugar de rayos. La continuidad del ritual con serpientes vivas para garantizar las lluvias sumada a la perdurabilidad del símbolo serpentino, no solo entre los sacerdotes indígenas sino incluso en niños indios occidentalizados, le permitió a Warburg comprobar la teoría de Vignoli, base para la formulación de la teoría del *pathosformel,* las formulas a través de las cuales se controla aquello que se teme y a la vez se lo invoca en una articulación del *ethos* y el *pathos.*

Las danzas y rituales que Warbug comenta en su conferencia son analizados poniendo en evidencia que funcionan a partir de la lógica de la analogía, que caracterizaría las formas del pensamiento no-moderno, idea que reaparece, como veremos, en Lévi-Strauss y en su discípulo, Maurice Godelier. Respecto a la danza del antílope en la que los hombres bailan enmascarados imitando los movimientos del animal, señala:

> "El ponerse la máscara [...] significa apropiarse espiritualmente del animal y anticipar miméticamente su captura [...] la danza de las máscaras comprende un proceso de crear un lazo espiritual con lo extrapersonal, lo que significa el más amplio sometimiento a una entidad extraña. Cuando, por ejemplo, el indio imita los movimientos y expresiones del animal [...] para poder apropiarse de un elemento mágico de la naturaleza a través de su metamorfosis personal, algo que no podría obtener sin ampliar y modificar su condición humana" (op. cit.: 29).

[23]El término "cosmológico" es el que utiliza Warburg para aludir a esas pinturas que representan la imagen-concepto del universo

Este punto nos resulta sumamente sugerente: una de las claves que diferencia el pensamiento moderno (científico) y el no-moderno (mágico-religioso) está en el lugar que en su cosmovisión el Hombre se atribuye en relación con la Naturaleza. En estas sociedades, la Naturaleza es sagrada porque pone a los hombres frente a sus límites y es por eso que para apropiarse del poder suprahumano deben mimetizarse con el animal, metáfora por excelencia de lo natural[24]:

> "[...] el indio contrapone su voluntad de comprensión a la ininteligibilidad de los procesos naturales, transformándose a sí mismo en la causa de los fenómenos percibidos. Instintivamente reemplaza al efecto incomprendido con la representación más concebible e intuitiva de su causa. La danza de las máscaras es la causalidad danzada" (op. cit.: 60).

Nuevamente aparece una idea vinculada con la de *pathosformel* al entender que las imágenes (los dibujos, las coreografías, las máscaras) que integran elementos humanos y animales están en relación con un "temor reverencial bajo la creencia de que los animales de las distintas especies son los ancestros míticos de sus tribus" (op. cit.: 30). Esta afirmación encierra un importante aspecto sobre el que volveremos: solo se sacraliza lo que se teme y una vez sacralizado se le teme por su condición suprahumana.

También en su análisis de la danza *humiskachina*, ceremonia agrícola dedicada a los *kachinas*, seres sobrenaturales a los que se les ruega por lluvias, Warburg destaca la lógica de la analogía: las sonajas de calabaza llena de piedras y los caparazones de tortugas de los que penden piedras convocan a los truenos a través del mimetismo sonoro, en tanto que las crines de caballo que cuelgan de las máscaras aluden a la lluvia (op. cit.: 36-37).

En cuanto al ritual de la serpiente, que dura varios días, el animal participa directamente puesto que los danzantes capturan serpientes de cascabel en el desierto, que luego son guardadas en los Kiwa, donde se les rinde culto, se las lava y alimenta. El ritual culmina con un baile al ritmo de cascabeles y caparazones de tortugas con piedritas en el que los danzantes llevan las serpientes en la boca[25]. Cuando la danza finaliza, liberan en la llanura a las víboras que huyen al desierto.

Warburg en un mito de la aldea Walpi encuentra la interpretación del rol de las serpientes que son identificadas con el tótem del clan serpiente, Ti-yo, quien desciende al inframundo, morada de los difuntos, a buscar la fuente del agua:

[24]En la segunda parte, volveremos sobre este punto, que nos resulta clave a la hora de analizar los procesos conceptuales que están detrás de las iconografías antropo-zoomorfas.

> "[...] la serpiente es transformada en mediador, a través de la consagración y la danza mimética. Por ello, regresa a las almas de los muertos y, en forma de rayo, produce la tormenta en el cielo" (op. cit.: 49).

Como señalamos más arriba, Warburg suscribía al postulado de Cassirer respecto a que el pensamiento mágico era anterior al religioso, sin embargo, pensaba que ese momento inaugural de la separación entre el Hombre y la Naturaleza, a través de la sacralización de esta, permanecía siempre presente en el núcleo de la cultura (Burucúa, 2002: 27). En la última parte de su conferencia, se explaya sobre la presencia del símbolo de la serpiente en Occidente, desde la Antigüedad en adelante, con las mismas connotaciones que observó entre los indios de Nueva México:

> "El regreso desde el subsuelo[26], que es el lugar donde descansan los muertos, en combinación con su facultad para renovar su piel, convierte a la serpiente en el símbolo más natural de la inmortalidad y la resurrección de una enfermedad o de un peligro mortal" (op. cit.: 53).

Señala, además, como otros atributos de poder de la víbora, la capacidad de mimetizarse con el medio y volverse invisible a los ojos del hombre y el hecho de portar un arma letal en sus colmillos (ídem). He aquí otro aspecto que nos resulta absolutamente relevante en relación con la cosmovisión pre-moderna y su configuración en imágenes: la Naturaleza se sacraliza en función de las capacidades suprahumanas observables en los animales y en fenómenos naturales (que generalmente se identifican con animales).

En su conferencia, a partir del símbolo de la serpiente, plantea la universalidad de ciertos símbolos:

> "[...] la serpiente resulta ser un símbolo intercultural para responder a la pregunta: ¿cuál es el origen de la descomposición elemental, de la muerte y del sufrimiento, en el mundo?" (op. cit.: 62).

Warburg dedicó los últimos años de su vida al proyecto *Mnemosyne*, que quedó inconcluso, en el que se propuso construir un "atlas iconográfico de las *pathosformel*" de nuestra civilización. Proyecto que expresa el dilema del análisis de los símbolos desde el relativismo cultural frente al universalismo humano; como lúcidamente señala Burucúa:

> "[...] ¿acaso la empresa de Warburg no puede ser entendida como una búsqueda tenaz, probablemente en contra del biologicismo cultural de Spengler a partir de

[25]Warburg destaca que no le quitan los colmillos, sin embargo, no queda muy claro cómo logran dominar a las serpientes y evitar su mordedura.
[26]Alude a los refugios de las serpientes en cuevas, debajo de piedras, etc.

1920 de las continuidades entre los hombres mágicos y los hombres modernos [...]?" (Burucúa, 2002: 74).

Didi-Huberman considera a Aby Warburg (en paralelo con Walter Benjamín) uno de los autores que entiende la historia del arte desde una mirada antropológica: "la imagen no es ni un simple acontecimiento en el devenir histórico, ni un bloque de eternidad insensible a las condiciones de ese devenir" (Didi-Huberman, 2005: 125). Posee una "doble temporalidad", una "polaridad", no es un simple documento pero tampoco está fuera de la historia; es por su posibilidad de ser retomada y recreada que la imagen está en el centro de la vida histórica. Warburg se define como "psicohistoriador", reivindica esa "dimensión inconsciente" de la que hablamos en la introducción y postula, implícitamente, la necesidad de una antropología de las imágenes, que dé cuenta de la larga duración, de las supervivencias ligadas a espacios afectivos, emocionales, de los quiebres y trasformaciones de sentido, etc.

Por otra parte, con su rechazo a las corrientes esteticistas inaugura una concepción decididamente histórico-antropológica de la historia del arte como parte de la historia de la cultura, la imagen como mediación ineludible e irreductible para la configuración de la relación entre el hombre y el mundo. En los borradores de la conferencia de Kreuzlingen, declara que su viaje a EE.UU., además de motivos personales (la boda de su hermano), está directamente ligado a su crisis con las tendencias imperantes en Hamburgo:

> "[...] había desarrollado un verdadero asco al esteticismo de la historia del arte. La consideración formal de la imagen incapaz de comprender su necesidad biológica como producto intermedio ente la religión y el arte me parece no producir más que un conjunto estéril de palabras" (Warburg citado en: Gombrich, 1992: 117).

1.2 Kubler y la forma del tiempo

Sin lugar a dudas, George Kubler ocupa un lugar destacado en el desarrollo de una historia del arte prehispánico a partir de la publicación en 1962 de su libro **The Art an Architecture of Ancient America** (reeditado, corregido y actualizado por el autor en 1975, 1983 y 1986)[27]. En la introducción, sintetiza sus principios teóricos –desarrollados en su obra, **The shape of time**, publicada también en 1962– a partir de los que analizará

[27]Lamentablemente, el desinterés por las periferias lo llevó a tomar el altiplano boliviano como límite meridional del desarrollo del "arte prehispánico", puesto que por desconocimiento creía que hacia el sur de esta zona solo había: "tribus diseminadas que produjeron muy pocas cosas para que las estudiemos" (Kubler, 1986: 27).

las distintas manifestaciones plásticas de Mesoamérica y los Andes: destaca la especificidad de "producciones con valor estético[28]", plantea la necesidad de analizarlas como "realidades expresivas", rechaza el determinismo de la estructura económico-social, define la obra de arte como "entramado técnico, simbólico e individual" y problematiza el concepto de "estilo" con relación al de "período".

En ambas obras, **The shape of time** y **The Art an Architecture of Ancient America,** sintetiza dos décadas de formación y reflexión abocadas a la misión de "ampliar muy radicalmente el ámbito de lo que está comprendido en la historia del arte", misión que coincide, más allá de las diferencias teóricas, con los intereses de Warburg y de todos los que entendemos que la historia del arte se inscribe en la historia de la cultura a través de un tipo específico de producción: "las imágenes plásticas" (concepto que desarrollaremos en el capítulo 3).

Propone para el estudio del arte, un sistema globalizador, que integre aportes de las distintas corrientes de la historia del arte, de la lingüística, la antropología y disciplinas biológicas y exactas. En un artículo de 1981, "Una mirada retrospectiva a **La configuración del tiempo"**, el propio Kubler señaló que esa obra fue una crítica a la historia del arte desde un punto de vista configurado, en parte, por métodos propios de la Antropología, así como su libro sobre arte prehispánico implicó una crítica a la visión antropológica desde la perspectiva de la historia del arte[29].

Como señalamos, Kubler se nutre del intercambio con el etnólogo, discípulo de Boas, Alfred Kroeber, de quien toma la propuesta de analizar el arte dentro del "sistema de las cosas" y como expresión de los "valores" que cohesionan a una "civilización". El etnólogo, al igual que su maestro Boas y que Warburg, entiende que el problema del *arte* se inscribe en la historia de la cultura:

> "Las historias del arte prometen tener una importancia cada vez mayor en la historia comparada de las civilizaciones. El arte expresa valores. Aborda esos valores de una manera quizás más directa que cualquier otra actividad cultural. Este sistema de valores es lo que da cohesión a una civilización y lo que más cerca está de resumirla. No puede sorprendernos que las artes sean una de las

[28]Ciertamente, Kubler rescata la especificidad del lenguaje plástico, pero a diferencia de Warburg y al igual que Boas, introduce la variable del "valor estético" que, aunque no lo explicita, estaría ligada no solo a lo "expresivo" sino también a lo "bello", aspecto que, como señalamos largamente en la introducción, no nos interesa abordar, y al que Kubler, más allá de enunciarlo, no presta particular atención.

[29]Reese señala tres fuentes básicas a las que acude Kubler para la elaboración del texto: **La vie des formes** (1934) de Henri Focillòn, **Biological Time** (1936) de Pierre Lecomte de Nöuy, y **Configuration of culture growth** (1944) y **Style and civilization** (1957) de Alfred Kroeber (Reese. 1988: 20).

principales expresiones de este sistema de valores, y tal vez su indicador más sensible" (Kroeber, 1963: 16).

Cabe una salvedad, el énfasis puesto en la cultura implica un cierto "determinismo cultural" que explica el universo simbólico por acción de la Cultura como todo sin atender al rol del individuo. En este sentido, Kubler se distancia de Kroeber al definir la "obra de arte" como un entramado: "técnico, simbólico e individual" (Kubler, 1986: 40). No subsume la historia del arte en la antropología, ni a las obras en la cultura material, sino que, en uno de sus aportes más relevantes, indaga el carácter específico y la primacía del arte dentro del "sistema de las cosas".

La correspondencia entre Kubler y Kroeber se inició por el interés que despertó en el historiador los estudios del etnólogo sobre cerámica nazca, en los que este establecía un tipo de análisis por el cual se organizaban en secuencias cronológicas las piezas que poseían la misma "forma-tipo" a partir de la "forma-diseño", partiendo del supuesto (claramente evolucionista) de que siempre las formulaciones simples se reemplazan por otras más complejas. Estos planteos estaban en consonancia con las indagaciones sobre el desarrollo de las formas de Riegl y Semper, autores que inciden en la formación de Kroeber a través de su maestro, Boas, y que llegan a George Kubler a través del suyo, Henri Focillon, quien trató de mediar entre el materialismo de las ideas de Semper y la *kunstwissenschaft* de Riegl, poniendo el acento en las interacciones entre técnica, materia y mente. En este sentido, tanto las ideas de Boas y Kroeber como las de Focillon están presentes en la afirmación kubleriana de que las obras de arte revelan soluciones, que se despliegan en secuencias formales, a problemas planteados por la confrontación de la técnica con los materiales.

Kubler elimina de las teorías de Focillon los elementos idealistas bergsonianos y las metáforas biológicas y los sustituye por una concepción positivista físico-matemática: "los artefactos poseen cierto tipo específico de duración" diferente de la de los organismos vivos que tienen duraciones ininterrumpidas, en tanto que las obras histórico-culturales tiene una duración variable e intermitente; más aún, el tiempo de las obras de arte difiere del tiempo histórico general (Reese, 1988: 25). La noción de discontinuidad la toma Kubler de la física cuántica y en particular de las descripciones sobre el cuanto de Niels Bohr: los intercambios de energía se producen de una manera discontinua en fases discretas de una magnitud finita. Por vías distintas a las de Warburg, llega Kubler a

la misma noción: el tiempo de las obras/imágenes se inscribe en el tiempo histórico-cultural con una dinámica propia y específica.

De las teorías de Kubler nos interesa revisar: la definición del arte en el sistema de las cosas, la inscripción de esos objetos particulares en el tiempo, el concepto de estilo y período, la crítica al método iconológico, las consideraciones sobre la tarea del historiador y las propuestas para el estudio del arte prehispánico en particular.

En cuanto a la definición de la "obra de arte", nos resulta muy pertinente la concepción omniabarcadora, que incluye productos de cualquier tiempo y lugar, lo que no implica negar las particularidades de las distintas épocas y sociedades. Como señalamos, Kubler ubica a las obras de arte en el "sistema de las cosas", lo que lo lleva a considerar la relación entre la historia del arte y la arqueología, que estudia la cultura material constituida por cosas: "[...] la arqueología [...] trata de la cultura material en general. La historia del arte trata de los productos de la industria humana menos útiles y más expresivos" (Kubler 1988: 58). Para el autor, las obras de arte no son herramientas, ni objetos de uso: "estamos ante una obra de arte sólo cuando no tiene un uso instrumental preponderante y cuando sus bases técnicas y racionales no son preeminentes" (op. cit.: 73). Para Kubler la diferencia radica en la "expresividad", idea que podemos entender a la luz del influjo de Boas, a través de Kroeber, respecto a que la obra de arte es aquella que aúna la "buena forma" con la transmisión de sentidos. Las "obras de arte" se distinguen de los "utensilios" por sus "significados adherentes", contenidos simbólicos atribuidos a las obras, y porque "no especifican una acción inmediata o un uso limitado" (op. cit.: 84). Señala, de todos modos, que la "utilidad absoluta" y el "arte absoluto" sólo existen en la imaginación ya que "no es posible concebir un objeto que no sea una mezcla de ambos" (Kubler 1988: 71).

Por otra parte, las obras en la medida que surgen de la percepción y vuelven a ella cumplen una función cognitiva "[...] agrandan la amplitud de las percepciones humanas al aumentar los canales del discurrir emocional" (op. cit.: 127). De esta idea nos interesa rescatar el carácter específico del arte, son "cosas" que tienen la particularidad de "trasmitir significados a través de las formas", pero tan importante como la forma y el contenido es el material, rescatando la lección de Focillon, entiende que la obra es el resultado de una interacción entre el hombre, la técnica y los materiales y que esa confrontación es parte de la creación:

> "En la dimensión técnica [...] hay una larga tradición acumulada de formas y aprendizajes del arte, en la que cada gesto del creador nace de muchas

> generaciones de experimentos y elecciones. En la dimensión simbólica se nos presenta un círculo de significados infinitamente más complejo que el simple sentido funcional que corresponde a una herramienta o a una unidad de información. En la dimensión individual o personal captamos la sensibilidad del creador. A través de ella, la tradición técnica y la materia simbólica se filtran y sufren alteraciones que llevan a una forma de expresión única" (Kubler, 1986: 40).

Nos resulta destacable el hecho de que esta cita corresponda al trabajo dedicado al arte prehispánico porque, más allá de las dificultades para rescatar a los individuos en el registro arqueológico, su consideración implica un giro en las nociones sobre el carácter del "sistema de las cosas" en el seno de las sociedades en general y en las prehispánicas en particular: las cosas son el resultado de las operaciones que los hombres hacen con el mundo material y simbólico.

Encontramos en las teorías del *agency,* surgidas en las últimas décadas en el seno de la arqueología posprocesual, ciertas convergencias con la mirada kubleriana que concibe a un "individuo creador" (más allá de su anonimato) tanto en lo material como en lo simbólico:

> "[...] the uses of the term "agency" in postprocessual archaeology have to be understood in terms of an opposition that was being made with the term "behavior" [...] The notion that material culture was active derived from a critique of the view of social systems as peopled by actors who respond predictably to events and produce material culture as by products of those responses. It could be shown that individual actors actively used material culture in their competing, contradictory and changing strategies" (Hodder, 2000: 22).

Por otra parte, y también coincidiendo con el posprocesualismo, Kubler rechaza todo determinismo materialista y estructuralista, al respecto, señala:

> "El estereotipo marxista de que el comportamiento cultural está determinado por los instrumentos de producción no encuentra confirmación en el arte maya. Sus obras, aunque son comparables a las realizadas por las civilizaciones del metal de la antigüedad mediterránea, pertenecen por su tecnología a la edad neolítica" (Kubler, 1986: 209).

Tal como adelantamos en la introducción, en los últimos años, fundamentalmente en los EE.UU., algunos autores desde la teoría y la historia del arte retoman la perspectiva de Kubler respecto al rol clave de la técnica considerada no un mero hacer mecánico sino un mecanismo generador de sentidos. César Paternosto[30] en su texto

[30]Artista plástico argentino que desde la década del setenta está radicado en Nueva York, donde pudo intercambiar ideas y lecturas con Kubler hasta el año de su muerte.

"Abstracción: el paradigma amerindio" destaca la importancia de la tecnología como "creadora de significados" y de "patrones conceptuales", puesto que la posibilidad de dar vida a las formas a través del proceso técnico-material "refleja, de retorno, el fenómeno numinoso, haciendo posible la creación de un símbolo". Refiriéndose al trabajo textil, una de las tecnologías más antigua de la humanidad, sostiene que este debió otorgar la posibilidad de plasmar estructuras inmersas en la naturaleza, como el rombo que evoca la piel de la serpiente, el zigzag al rayo, el meandro a los cursos de aguar, etc. (Paternosto, 2001: 31).

La historiadora del arte, Esther Pasztory, por su parte, también rescata la importancia de las tradiciones técnico-expresivas en la configuración de modos de pensar y generar sentidos. Respecto al mundo andino prehispánico señala:

> "The habit of thinking in networks and invisible lines might derive [...] from the textile arts, because designs on textiles must be planned before the weaver begins to move the yarns [...] The idea we now have of Andean art is of a tradition that was not, for the most part, based on picturing or reproducing the world, but constructing mental diagrams" (Pasztory, 2005: 200-201).

Volviendo a Kubler, en aras de indagar la existencia del sistema de las cosas en el tiempo, retoma el concepto de "forma-tipo" de Kroeber, definida como una entidad compuesta por la forma mental y la categoría formal; la primera hace al problema que se debe resolver para fabricar el objeto y la segunda a la solución a ese problema implícita en el objeto[31]. Estas formas-tipos no existen aisladas sino que pertenecen a secuencias, ya que las soluciones formales se dan en el tiempo constituyendo series[32]. Hay secuencias cerradas, los problemas dejan de llamar la atención para lograr nuevas soluciones, o abiertas, el problema se reactiva bajo nuevas condiciones[33]. La noción de secuencias abiertas y cerradas descarta la idea de estilos que se desarrollan regularmente

---

[31]Para ejemplificar la forma-tipo vale citar la alusión a las catedrales: "[...] las catedrales no son una forma-tipo verdadera, sino una categoría eclesiástica y una concepción administrativa en derecho canónico [...] La secuencia formal no es "catedrales". Se trata más bien de 'estructuras segmentadas con bóvedas nervadas y excluye las catedrales de bóveda de cañón" (Kubler. 1988: 96).

[32]El concepto de secuencia formal es aplicable a todo tipo de objetos. la diferencia está en que las herramientas e instrumentos tienen duraciones más largas que las obras de arte. sobre todo las herramientas más sencillas que pasan de una época a otra sin modificaciones esenciales (por ejemplo: un martillo). Para establecer una secuencia es necesario reconocer la repetición de una necesidad en diferentes estados de su gratificación y la persistencia de un problema a través de varios esfuerzos para resolverlo. Kubler va a definir como "promórficas" las soluciones tempranas que se caracterizan por ser simples, claras, totales y poco costosas en energía. en tanto que las tardías, a las que denomina "neomórficas", son costosas, difíciles, intrincadas y parciales. ya que se dirigen más a detalles de función o expresión (op. cit: 115).

[33]Kubler señala como ejemplo la pintura en cortezas de árbol de los aborígenes australianos. secuencia abierta en el siglo XX por los artistas vivos que siguen ampliando sus posibilidades; por el contrario, la pintura de vasos griegos es una secuencia cerrada. detenida (op. cit: 94).

en etapas que emulan el ciclo biológico: arcaica, clásica y barroca; habría, entonces, "estilos" que terminan en tanto que otros son retomados y modificados: El campo de la historia contiene muchos circuitos que nunca se cierran" (op.cit.: 94)[34]. Varios son los factores, señalados por Kubler, que pueden motivar el desarrollo de una nueva secuencia formal, a partir de la cual se revisa la tradición vigente: una innovación técnica, aspectos compositivos, espaciales y/o expresivos[35]. Las series de soluciones vinculadas que componen las secuencias formales pueden incluir varias expresiones:

> "[...] los pintores griegos de vasos es probable que tomaran muchas sugerencias de los logros pictóricos de los pintores de muros, que a su vez [...] pudieron haber tomado ciertos esquemas de la pintura de los vasos, como las figuras procesionales de perfil" (op. cit.: 108).[36]

Dado que en todo momento van a coexistir series viejas y nuevas, Kubler propone considerar la "edad sistemática" de las cosas, incluidas las obras de arte, esta edad depende de la ubicación de la forma en la serie. Las obras pueden ser simultáneas y estar relacionadas pero tener edades sistemáticas diferentes, por ejemplo, hacia 1908 Picasso inaugura una nueva serie con su obra cubista, en cambio Renoir continua con una serie vieja con su obra impresionista (op. cit.: 116).

En cuanto a la dinámica del cambio en el arte, Kubler sostiene que el cambio histórico de carácter imprevisto e irregular no se refleja en las obras, dado que estas deben cumplir funciones y llevar mensajes. En este sentido, si se desvían de estas finalidades cambian de identidad:

> "[...] las obras de arte se asemejan a un sistema de comunicación simbólica que debe estar libre de excesivo "ruido" en las muchas copias de que depende la comunicación, para así asegurar alguna fidelidad" (op.cit.: 121).

Con la invención se fundan nuevos arquetipos, objetos originales que darán lugar a "réplicas", que se distinguen de sus arquetipos por pequeños descubrimientos basados en simples confrontaciones con lo que ya se hizo. Las réplicas prolongan la estabilidad

---

[34]Nos resulta interesante la posibilidad de pensar en las diversas expresiones del arte prehispánico que se han retomado en el arte del siglo XX como secuencias abiertas. La historia de esos objetos tendría una dimensión ligada a su contexto histórico cultural, pero en la medida que perduran y son apropiadas por otros momentos y otras culturas su vida continua o se revive y se inicia otra historia que también les corresponde.

[35]Para Kubler son "soluciones técnico-expresivas" lo que para Warburg serían modos de expresar contenidos emocionales de una cultura (*pathosformel*).

[36]Kubler nos dice que las secuencias formales están constituidas por series de soluciones vinculadas. Ahora bien, no queda claro qué relación entre imagen y soporte implica el término "soluciones" ¿La serie se define por la relación específica que se establece entre un determinado soporte, una

de las formas artísticas permitiendo que descifremos su significación. Permanencia y cambio, originales y réplicas, son propios del desarrollo de las formas artísticas en el tiempo. La regularidad (réplica) nos permite percibir la duración, en tanto que el cambio (objeto original) nos hace tomar conciencia de la historia (op. cit.: 133).

Kubler insiste en la existencia de diferentes tipos de duración de las series formales: clases intermitentes dentro del mismo grupo cultural o en distintas culturas, clases detenidas (arte prehispánico del siglo XVI cuyo desarrollo se interrumpe con la conquista), errantes, centros de invención artística que se desplazan con gran uniformidad (la arquitectura románico-gótica del medioevo tardío), simultáneas (los alfareros de Kaminaljuyú, enclave colonial de Teotihuacán del siglo III d.c., que hacían vasijas para su consumo y para vender a otras ciudades mayas cultivaron simultáneamente su propio estilo y el de sus clientes). Cuanto mejor conocemos la cronología de los acontecimientos se hace más evidente que los acontecimientos simultáneos tienen edades sistemáticas distintas. Las clases simultáneas pueden presentarse en secuencias guiadas (dependen explícitamente de modelos del pasado) o autodeterminadas (reaccionan explícitamente contra los modelos del pasado).

Así como una invención inicia una duración, el acto de descartar determinados objetos se relaciona con su fin; evidentemente el descubrimiento de estas duraciones es sumamente problemático porque sólo se pueden conocer cronologías absolutas. En la sociedad moderna industrial el descarte se da con mayor frecuencia debido a la aceleración de la tecnología, del desarrollo del consumo y de la moda. Kubler entiende, al igual que Boas, Kroeber y Lévi-Strauss, que una de las diferencias radicales entre las sociedades modernas y las preindustriales es la velocidad del cambio, que en estas es mucho más lento:

> "Como cada cambio provocado por la invención requería demasiado sacrificio en equipo, sólo podía hacerse realidad cuando las convenciones, los hábitos y las herramientas pasaban inadvertidamente fuera de uso" (op.cit.: 140).

Sin embargo, Kubler introduce una variante que matiza una consideración puramente funcionalista del descarte y el cambio:

> "La conservación de cosas antiguas ha sido siempre un ritual esencial en las sociedades humanas. Su expresión contemporánea en los museos públicos de todo el mundo proviene de raíces muy hondas [...]. Bajo una perspectiva más amplia los cultos a los ancestros de las tribus primitivas tenían un propósito

---

determinada iconografía y un determinado sistema de representación, de modo que si varía alguno de estos elementos estamos en presencia de otra serie, vinculada, pero diferente?

similar: mantener un registro actual del poder y los conocimientos de gentes desaparecidas" (op. cit.: 142).

Respecto del problema del *estilo*, Kubler ha realizado una de las contribuciones más significativas al cuestionamiento de este concepto fuertemente anclado en el campo de la arqueología y la historia de las artes[37]. Kubler coincide con Kroeber, quien concibe que "estilo es un trenzado de la cultura, no una forma constante, es una manera coherente y autoconsciente de expresar un determinado comportamiento" (Kroeber, 1957). Pensar el estilo como una forma fija, simplifica y/o anula la complejidad de las relaciones entre las secuencias de "formas-tipo" y el contexto socio-cultural en el que se manifiestan, vale decir, no da cuenta de la duración. El concepto en sí mismo es sincrónico, se adapta mejor a situaciones estáticas, puesto que implica configuraciones estables en duraciones limitadas (aunque los elementos sueltos pervivan desde antes y subsistan más tiempo); por esta razón, propone limitar su uso a configuraciones determinadas por relaciones sincrónicas o que corresponden a fases de corta duración.

Focillon, cuya posición en este aspecto también ejerce una influencia decisiva en las teorías de su discípulo, sostenía que:

> "Un estilo [...] es un desarrollo, un conjunto coherente de formas unidas por una recíproca conveniencia, pero cuya armonía se hace [...] y se deshace diversamente [...] ¿Qué es lo que constituye, pues, un estilo? Son los elementos formales que tienen un valor de índice, que son su repertorio [...]. Más aun pero con menos evidencia, es una serie de relaciones, una sintaxis" (Focillon, 1947: 21).

Siguiendo a Riegl, el historiador francés, centra el concepto de estilo en las formas, en interacción con la técnica, y les otorga a estas una vida separada de los contenidos, como si no hubiese una relación recíproca, las ubica en el ámbito de las ideas puras, expresión del espíritu (aspecto idealista del que Kubler se distancia). Plantea, entonces, que las formas obedecen a reglas que le son propias y que van configurando los distintos momentos de su "vida" (op. cit.: 28-33). Kubler se apropia de la idea de que las formas tienen una dinámica (vida) propia y que no son mero reflejo de las circunstancias socio-culturales, como así también de la de estilo como sintaxis, ideas que implican asumir la posibilidad de que existan simultáneamente diversos estilos en un mismo contexto histórico-cultural.

[37]Usamos el plural puesto que es un concepto que ha determinado los estudios de la plástica, la música y la literatura.

La configuración del tiempo finaliza con una contundente crítica al concepto tradicional de estilo:

> "Todo varía con el tiempo y el lugar y no podemos fijar en ninguna parte una cualidad invariable como hace suponer la idea de estilo [...], cuando se tienen en cuenta la duración y el marco, tenemos en la vida histórica relaciones variables, momentos pasajeros y lugares cambiantes [...]. En lugar de la idea de estilo, que abarca demasiadas asociaciones, estas páginas han esbozado la idea de una sucesión relacionada de obras originales con réplicas, todas distribuidas en el tiempo como versiones reconocibles, tempranas y tardías, de la misma clase de acción" (op.cit.: 194)[38].

Por lo expuesto, rechaza de plano la equiparación de estilo a cultura y, más aún, la equivalencia, pretendida por la arqueología tradicional, de dar cuenta de una cultura a través de estilos cerámicos:

> "This long quest for the meaning of sherds has produced an incomparable history of pottery, but not a history of civilization, because pottery alone does not reveal much more that it self" (Kubler, 1985: 398).

> "Si tuviéramos que basarnos exclusivamente en la historia de la cerámica para conocer los sucesos del período helénico en 550-450 a.C. el cambio de la pintura de figuras negras a la de figuras rojas se interpretaría probablemente como un hecho político o social, más que como una transformación dentro del arte" (Kubler, 1986: 36).

En el mismo sentido, señala las limitaciones del concepto de período, que generalmente aparece asociado al de estilo: en arqueología se han establecido periodizaciones a partir de determinadas dataciones que no daban cuenta de todos los procesos que se estaban desarrollando en todo el ámbito de extensión de la cultura. Es por esta razón que Kubler propone para América el esquema de períodos formativo, clásico, postclásico[39] y colonial como categorías (*an empty chronology*) cuyas duraciones variarán según se trate de los centros o de las áreas periféricas; partiendo de la premisa de que los centros metropolitanos tienen desarrollos más rápidos que las periferias (Kubler, 1985: 396). Pero advierte que debemos, también, considerar que los

---

[38]La discusión sobre los conceptos de *estilo* y *período* la retoma en artículos posteriores: "Style and the representation of historical time", "Period, style and meaning in Ancient American Art" y "History or Anthropology of Art?", Thomas Reese (ed.): **Studies in Ancient American and European Art: The collected Essays of Geeorge Kubler**, New Haen y Londres, Yale University Press, 1985.

[39]Pese a su empirismo no logra deshacerse del uso de la categoría "clásico" que está impregnada de connotaciones idealistas, sin embargo, queda claro que no asume estas connotaciones, en todo caso de lo que no puede desembarazarse por completo es de cierta impronta evolucionista que trasunta algunos de sus planteos.

centros pueden devenir periferia y que los cambios no se deben sólo a influencias externas sino que pueden producirse en el seno de la misma cultura.

Para Kubler la tarea del historiador es descubrir las múltiples configuraciones del tiempo expresadas a través de sus obras, configuraciones de las que no eran conscientes sus protagonistas y que se expresan en las obras del arte, que son, justamente, "emanaciones del tiempo pasado". Los acontecimientos del pasado son "conmociones de magnitud variable" que se manifiestan a través de "señales autoproducidas": documentos, instrumentos, obras. Todo descubridor (el investigador) de estas señales, que a su vez se transforma en un nuevo emisor de las mismas, es denominado por Kubler "relevo":

> "Cada relevo, voluntaria o involuntariamente, deforma la señal de acuerdo a su propia posición histórica. [...] el oficio del historiador se refiere a la elaboración de mensajes creíbles a partir de las simples bases que permiten las señales primarias [los testimonios más cercanos al acontecimiento mismo, generalmente fechas, lugar, agentes]. Los mensajes más complejos tienen grados variables de credibilidad" (op. cit.: 79-81).

Kubler rescata la importancia del análisis del *significado* articulado con el de la forma:

> "[...] la morfología ha desempeñado un papel menor en la historia del arte [hasta avanzado los sesenta], tachada de "mero formalismo" por los iconógrafos e historiadores sociales que se han ocupado más de escribir historia con imágenes que de descubrir los lenguajes intrínsecos de esas imágenes. Esos descubrimientos requieren tanto el análisis morfológico como el iconográfico [...]. La forma visual es intrínseca, mientras que el testimonio escrito es adherente y extrínseco" (op. cit.: 203).

Insiste en que los desarrollos artísticos no son un mero correlato de lo que ocurre en su entorno social, sino que muchas veces se dan con relativa autonomía aportando innovaciones culturales originales:

> "Un ejemplo es la súbita transformación del arte y la arquitectura occidental que se produjo hacia 1910. El tejido de la sociedad no manifestó ninguna ruptura y el ritmo de las invenciones utilitarias continuó paso a paso en un orden estrechamente ligado, pero el sistema de invenciones artísticas se transformó bruscamente, como si una gran cantidad de personas se hubiesen dado cuenta súbitamente de que el repertorio heredado de formas ya no correspondía al significado actual de la existencia" (Kubler, 1985: 131-132).

Consideramos, sin embargo, que es necesario plantear una salvedad, nos inclinamos a pensar que esto es posible en la sociedad moderna donde el arte se

desarrolla en un campo específico y con autonomía relativa de los otros campos de la actividad humana. Por otra parte, si bien puede existir una cierta autonomía de los cambios estético-formales, no creemos que sea posible establecer duraciones regulares intrínsecas al proceso de invención y producción independientemente de variables socio-culturales, tal como plantea Kubler a raíz de comprobar empíricamente que tanto la escultura maya, como los grabados japoneses y la arquitectura gótica, tuvieron ciclos dobles de 60 años para las etapas de invención y experimentación (op.cit.: 167). Pensar que podría existir "una categoría temporal en el esfuerzo humano, independientemente de la actitud cultural", implica concebir la posibilidad de que el trabajo humano y sus productos se ubiquen por fuera de la cultura en una dimensión autónoma siempre idéntica a sí misma. Además, esta hipótesis se contradice con los propios planteos de Kubler cuando, por ejemplo, analiza cómo afectó la Conquista en el trabajo artístico indígena en el valle de México, dado que los excelentes escultores aztecas se vieron en la obligación de aprender nuevas técnicas y nuevos sistemas de representación (op.cit.: 175).

En cuanto al método iconológico, tal como lo propagó Panofsky, la acertada crítica de Kubler se concentra en que este método estudia sólo los "significados adherentes" suponiendo que en cada momento histórico y en cada lugar existe un modelo central de sensibilidad que se expresa en las obras y en sus fuentes escritas. Considera, atendiendo a la lección del arte etnográfico estudiado por Boas y Kroeber, que pueden darse cambios en lo "significados adherentes"[40], de acuerdo con las "entidades que cubren", aspecto que la iconografía no considera ya que identifica los "temas" como puros contenidos sin considerar la interacción con el soporte (op. cit.: 86).

Por otra parte, la necesidad de hallar las fuentes iconográficas en los textos escritos llevó a que la palabra preceda a la imagen, quedando esta como mera ilustración de aquella:

> "Hoy la iconología se asemeja a un índice de temas literarios ordenados por los títulos de los cuadros [...]. El método tiene más éxito cuando las imágenes separadas pueden reunirse con los textos de los cuales eran más o menos originalmente ilustraciones directas. [...] cuando el iconólogo tiene textos reduce la plenitud de las cosas a los esquemas que el aparato textual le permite" (op. cit.: 192).

[40]Véase en la pág. 10 el ejemplo dado por Boas sobre los sentidos de un rombo entre los sioux de acuerdo con el soporte en el que se lo plasma.

Esta dependencia del texto escrito ha limitado su campo de estudio a las culturas con escritura y ha centrado la problemática en la continuidad de temas, dejándose de lado las interrupciones y rupturas de la tradición (op cit: 85).

En cuanto a la cuestión del significado en el arte prehispánico, la influencia de los estudios iconológicos ha llevado a aplicar las crónicas coloniales para analizar las obras de sociedades desarrolladas en períodos anteriores, metodología que Kubler, acertadamente, rechaza de plano:

> "[...] to use Sahagún to explain the oldest Mexican urban societies is as unprofitable as to try to explain ancient Egypt by the Muslim historians" (Kubler, 1985: 404).

En el mismo sentido, critica el uso de la analogía etnográfica, fundada en la creencia de que existen "sistemas cognitivos amerindios" que permiten aplicar la misma explicación a sociedades totalmente diferentes, como por ejemplo, las interpretaciones elaboradas sobre el sentido mítico-ritual del jaguar entre los olmecas apelando a los rituales chamánicos amazónicos (ídem).

A fin de desechar la posibilidad de continuidades verificables que permitan traspolaciones en tiempo y lugar, hace suyo el argumento de Focillon respecto a que la misma forma con el paso del tiempo puede adquirir un sentido diferente, así como un mismo significado puede hallar nuevas formas de expresión ("principio de disyunción"):

> "La iconografía puede concebirse de distintas maneras, ya sea como la variación de las formas en el mismo sentido, ya como la variación de los sentidos en la misma forma [...] el signo se convierte en forma y en el mundo de las formas engendra una serie de figuras, en lo sucesivo sin relación con su origen" (Focillon, 1947: 15).

Respecto del arte prehispánico específicamente, Kubler sostiene que es más fácil establecer el "significado intrínseco" (nivel iconológico) que los significados convencional (nivel iconográfico) o natural (nivel pre-iconográfico), dado que estos dependen de fuentes escritas para su reconstrucción: "rara vez pueden descifrarse las convenciones pictóricas sólo con un examen de la pintura" (Kubler, 1986: 41). El teórico en su interpretación apunta a develar siempre significados intrínsecos, que van más allá de lo que conscientemente los propios productores y consumidores de ese arte podían explicitar.

El autor insiste en la necesidad de integrar la arqueología y la historia del arte para estudiar el arte prehispánico y en que es a esta disciplina a la que corresponde dar

cuenta de la especificidad de las obras que son algo más que meros artefactos utilitarios. En este sentido, critica el abordaje de los objetos de arte desde la arqueología, concebidos como meras "fuentes de información más que como realidades expresivas" (Kubler, 1986: 34) y señala los supuestos erróneos que esa concepción conlleva: 1- el arte imita la naturaleza, 2- las obras pueden explicarse a partir de los textos históricos, 3- el arte refleja la vida de la comunidad que lo produce (ídem).

Sería excesivo desplegar el análisis de la aplicación que hace Kubler de su método a todos los casos tratados en su libro sobre arte prehispánico de Mesoamérica y Andes Centrales, de modo que señalaremos los aspectos fundamentales a través de algunos ejemplos:

* Aplicando el "principio de disyunción" postula que la reiteración de temas olmecas en las etapas posteriores del arte mesomericano no implican semejanzas y continuidades de sentido (op. cit.: 130).

* Analiza la tensión entre desarrollo tecnológico y artístico: por ejemplo, pese a que en Teotihuacán se utilizó una tecnología neolítica la escultura lítica alcanzó una gran calidad estética, así como la incorporación de metales en el valle de México después del 1000 no acarreó modificaciones en el arte de trabajar la piedra (op. cit.: 61).

* Propone entender la función de las formas convencionales, como por ejemplo, las del arte teotihuacano o las de chavín (op.cit.: 64 y 389) como modos de trasmitir significados que se acercan a los sistemas de escritura (relativizando, al igual que Boas y Warburg, la idea de "cultura ágrafa").

* Atiende a la posibilidad de que una misma iconografía tuviese circulaciones sociales diferenciadas en relación con las técnicas y materiales empleados para elaborar los soportes: las figurillas de arcilla de Teotihuacán pueden ser "[...] la base popular del arte aristocrático e impersonal de las máscaras funerarias de piedra" (op. cit.: 66).

* Si bien nunca se aventura por el problema de la decodificación de los mensajes contenidos en las imágenes, presta gran atención a los procesos de configuración de las mismas: por ejemplo, plantea la posibilidad de entender la iconografía teotihuacana y nazca respondiendo a un "sistema metafórico" (op. cit.: 69 y 447).

* Analiza los diferentes recursos plásticos como variantes culturales: "los pintores mochicas conseguían la animación a costa del color, al contrario de sus contemporáneos de la costa sur que aseguraban la policromía a costa de la descripción pictórica" (op. cit.: 443).

* Establece una clara diferencia entre la configuración de la imagen por su función y el estilo, entendido como conjunto de rasgos: "el estilo wari-tiwanaku pertenece a la tradición andina de signos convencionales ordenados por necesidades semánticas más que por relaciones miméticas. Transmite información sobre ideas y no imágenes de cosas[41], y en esto se parece al arte de chavin aunque hay gran diferencia entre los dos estilos" (op. cit.: 474).

* La insistencia en las descripciones técnico-materiales y formales, si bien pueden resultar tediosas, nos resultan muy pertinentes porque remiten a las condiciones concretas de producción de la imagen y porque, como ya señalamos, estas variables también son portadoras de sentido. Pero, además, consideran a las diversas tradiciones de productores: alfareros, pintores, escultores, permitiendo indagar el rol específico que les cabe en la transmisión y circulación de significados a través de las imágenes plásticas.

* En el abordaje de la arquitectura, como el objeto mismo lo permite, es donde más se detiene en aspectos técnico- funcionales, es en esta producción en la que más funciona su idea de que las formas son "soluciones a problemas"; deja, entonces, absolutamente de lado el aspecto de los significados simbólicos, olvidando su propia afirmación de que las obra de arte son "realidades expresivas".

1.4. Francastel: el "arte" como "objeto figurativo"

Francastel comparte con Warburg y Kubler el anhelo de inscribir a la historia del arte en un campo más amplio y contribuir al conocimiento de la historia de la humanidad; con este objetivo aboga por la construcción de una sociología del arte histórica, que considere las producciones estéticas desde los comienzos de la historia, aportando elementos para conocer las culturas y develar "un mecanismo importante del espíritu" (Francastel, 1970: 12). En el prefacio de su obra **Pintura y Sociedad** evidencia el carácter interdisciplinario de su propuesta teórico-metodológica, que integra la historia del arte, la lingüística y la etnología[42]:

> "Ya no basta con ver en un cuadro un tema anecdótico, hay que escrutar el mecanismo individual y social que lo ha hecho visible y eficaz. Una obra de arte

[41]Nosotros creemos que toda imagen trasmite ideas y nunca meras "imágenes de cosas", aspecto que veremos en el capítulo 3.

[42]Resulta elocuente que el epígrafe elegido para el capítulo dedicado al nacimiento de la perspectiva lineal en el *Quattrocento* sea un texto del etnólogo Marcel Mauss sobre el valor del mundo de la magia: "El mundo de la magia está poblado de expectativas de generaciones, de ilusiones tenaces, de esperanzas traducidas en fórmulas. En el fondo no es más que eso, lo cual le confiere una objetividad muy superior a la que tendría si sólo fuera un conglomerado de falsas ideas individuales. una ciencia primitiva y aberrante" (citado en: Francastel, 1984: 15).

> es un medio de expresión y de comunicación de los sentimientos y pensamientos. La psicología del signo se desarrolla en todos los terrenos. No podríamos concebir una antropología cultural digna de este nombre sin un conocimiento científico de las leyes de la expresión plástica [...]. Las obras de arte no son meros signos son objetos reales necesarios para la vida de los grupos sociales" (Francastel, 1984: 12).

Por esta existencia material concreta de la obra en el mundo es que sostiene que la obra no es un sustituto de otra cosa sino que es en sí misma la cosa; de ahí que no pueda reducirse la estética a una teoría del signo. Rechaza la noción kantiana de que los valores estéticos son valores inútiles, puesto que desde su perspectiva nunca el arte revistió carácter de "gratuidad", porque:

> "[...] si el arte fuera realmente una finalidad sin fin, o el artista no se propusiera otro fin fuera de la obra misma, tendríamos que negar al arte todo significado. Y de hecho ocurre todo lo contrario, el arte que ha servido a todas las épocas como medio de expresión y de propaganda, es uno de los vehículos de la ideología de su tiempo [...]" (Francastel, 1970: 75-76)[43].

En el mismo sentido, deshecha toda concepción idealista que pretenda que ojo y cerebro se prestan ayuda para reconocer formas preexistentes en el universo (alejándose rotundamente de las posiciones inspiradas en Cassirer): las formas concretas o abstractas que sirven de sostén al pensamiento no existen con anterioridad en el universo, sino que son creadas por cada grupo humano (no por un individuo).

Define la obra de arte en estos términos:

> "[...] el signo plástico [...] es figurativo [...] surge al término de un proceso de actividad a la vez intelectual y manual donde se encuentran elementos surgidos [...] de lo percibido, lo real y lo imaginario [...], el arte no es ni solamente expresivo (imaginario e individual), ni solamente representativo (real y colectivo), sino igualmente figurativo: ligado a las leyes de la actividad óptica del cerebro y a las técnicas de elaboración del signo en tanto tal" (op. cit.: 116).

"Figurativo" en el pensamiento de Francastel equivale a "representativo", no en el sentido de "descripción" sino de "representación": el arte es figurativo no porque copie la realidad externa sino porque proporciona a la sociedad un instrumento específico para explorar el universo sensible y el pensamiento. En la obra se pueden distinguir: la "imagen" asociación de un concepto y un signo, y el "objeto figurativo" la imagen en el soporte material. En este punto, coincide con la propuesta kubleriana, a la que

[43]La gran parte de sus aportes teóricos se desarrollan en diversos artículos escritos entre fines de la década de los años cuarenta y principios de los años sesenta, traducidos al español y compilados en el libro **La realidad figurativa**, publicado en 1970.

suscribimos, de entender el arte como entramado técnico-material y simbólico. En ese entramado, el arte se hace comunicable a través de la técnica pero se diferencia de esta, cuyo fin es transformar un saber en acto y repetirlo, por poseer una originalidad esencial como "sistema de vinculación de un tipo particular de representaciones fundadas en una interpretación dialéctica de los datos puro de los sentidos" (op. cit.: 104).

Por otro lado, Francastel advierte que la imagen no está en una relación fija con el signo y que al investigarla entramos en el dominio psicológico, tanto en lo perceptivo como en lo creativo: jamás el signo coincide con la cosa vista por el artista, ni con lo que ve y comprende el espectador, "porque el signo es por definición fijo y único y [...] la interpretación es múltiple y móvil", por ende, hay una ambigüedad propia del signo figurativo, que materializa un punto de vista, encierra un valor (op. cit.: 121).

La impronta etnológica en el pensamiento de este teórico se pone en evidencia en uno de sus conceptos claves: el de "objeto figurativo", que se inspira en una categoría propia de la etnología, la de "objeto de civilización", definido como objeto que expresa y construye, a través de sus propias reglas, la cultura y los valores sociales de su contexto. La manera en que ha sido ejecutada la obra y su integración a un sistema es lo que configura su poder de expresión en tanto "objeto de civilización", valor que está por encima de su valor funcional o formal. Hay una obra de arte cada vez que un objeto constituye un esquema suficientemente rico en organización del campo perceptivo, es decir, un corte de lo continuo indistinto de la percepción en función de una atribución de valores de uso o representación. Francastel define la "belleza" en función del sentido, la obra bella es aquella que lleva en sí los valores más altos de su cultura, ya sea en el campo técnico o en el de las ideas[44].

Toda la obra del sociólogo francés está atravesada por la noción etnológica de *arte* como fenómeno técnico e intelectual, lo que equivale a afirmar que en todo trabajo manual está implícita la creación[45]:

> "Cuando en el siglo XVIII un obrero talla un trazo de madera para hacer una pata de silla, sigue un modelo con sus ojos, pero inventa gesto tras gesto, el método que le permite aproximarse a ese modelo y al hacer esto provoca una evolución permanente en los procedimientos y en la apariencia del objeto que fabrica en serie" (op. cit.: 68).

---

[44]Recordemos el valor que atribuía Kroeber al arte como expresión de los valores de las civilizaciones.
[45]"Evidentemente, en los tiempos modernos, el desarrollo del maquinismo reduce esta parte del arte en la vida. A partir de entonces existen técnicas estrictamente automáticas en las que la parte de arte desaparece y sólo permanece en la invención y la puesta a punto del prototipo" (Francastel, 1970: 39).

En su propuesta, podemos rastrear tanto ecos de la etnología como del pensamiento warburgiano; en el concepto de "objeto figurativo/objeto de civilización" es donde se articulan claramente estas dos vertientes: la obra de arte como "objeto de civilización" es uno de los medios a través del cual el hombre comunica su pensamiento, a la vez que expresa las necesidades y aspiraciones de la época en la que nace. Pero si Warburg pone el acento en los mecanismos emocionales, Francastel atiende fundamentalmente a los racionales: "[...] el arte debe ser estudiado como generador de una colección de objetos y como testigo de un tipo particular de racionalidad" (op. cit.: 102).

Una de las contribuciones más importantes del sociólogo francés sobre la naturaleza específica de la producción plástica es la de postular que esta es el resultado y la expresión de un tipo de pensamiento: el pensamiento plástico. Francastel retoma en cierta forma la noción warburgiana de la imagen como el medio por el cual el hombre da forma, vale decir, explica, aquello que no controla y teme, al atribuir al arte la función de brindar al hombre una posibilidad de manifestar una serie de "valores" que no pueden ser aprehendidos y notados más que a través un sistema autónomo de conocimiento que es el de la representación plástica:

> "Lo que caracteriza al pensamiento es su poder de selección. Este poder se encarna en conceptos a través de las palabras, en esquemas lógicos a través de las matemáticas y en objetos de civilización a través del arte. Ninguno de estos tipos de pensamiento es reducible a los otros, no son equivalentes. No es posible ninguna transferencia de significado de uno a otro" (op. cit.: 25).

El arte cumple en la sociedad la función de todo lenguaje y es tan necesario como cualquier otro, puesto que organiza el campo perceptivo del hombre de modo que lo real se constituya en conjuntos reconocibles, esta organización activa crea simultáneamente formas y significados[46]:

> "Las formas no sólo son productos y testimonios, también son causas de obras y conductas [...]. Las artes conservan el testimonio de las conductas concertadas y de las representaciones anticipadas a partir de las cuales se han constituido las culturas" (op. cit.: 108-109).

Es por esta lúcida concepción de arte como lenguaje específico y forma irreductible de conocimiento, que rechaza de plano tanto las teorías formalistas puras como las que ven en el arte una copia de la realidad o un reflejo de las condiciones

[46]Aunque, según Francastel, el artista no siempre se preocupa de emitir un mensaje, sino que siempre informa la materia y es de ahí que surge un sentido.

materiales: "[...] el arte no es una señal de una realidad que puede ser expresada por otras vías" (op. cit.: 29). Este es uno de los ejes de nuestro marco teórico-metodológico: el arte nunca copia, ni refleja, siempre representa y en esa representación se construye un objeto tan real como el resto de la realidad: el objeto.

Apartándose de los formalistas puros, que entienden que la función visual se desarrolla con autonomía absoluta, considera que esta debe ser estudiada en relación con la actividad total del hombre en una época determinada:

> "[...] la teoría de la Forma tal como ha sido expuesta desde Wölfflin y Focillon, no podría ser la nuestra [...]. Las Formas no viven de su vida autónoma [...], no poseen un contenido determinado e inmutable [...], no nos remiten solamente a su propia génesis [...]. Ninguna Forma se identifica absoluta y definitivamente con un sentido; las Formas no son sistemas constituidos de una vez y para siempre. Por otra parte, [...] no constituyen objetos, cosas; deben ser distinguidas de los soportes materiales que las utilizan. Tanto Wölfflin como Focillon omitieron tener en cuenta la noción de estructura. Pues la Forma no es el objeto sino precisamente la estructura" (Francastel, 1970: 21).

La *forma* implica el esquema de pensamiento, Francastel evidencia aquí los elementos tomados de la lingüística[47], pero a diferencia del estructuralismo de Lévi-Strauss, inscribe la dimensión socio-histórica afirmando que la Forma no se construye a partir de un modelo sino de un orden que organiza elementos materiales e imaginarios, orden que se inventa y se realiza en la dimensión espacio-temporal. Pero, además, critica el hecho de que las "teorías estructuralistas [...] están en conjunto demasiado dominadas [...] por consideraciones únicamente lingüísticas, sin referencia alguna a la factura" (Francastel, 1975: 13).

La obra de arte es el lugar en el convergen lo real, lo percibido y lo imaginario, vale decir, elementos del mundo real que se perciben a través de los sentidos y la Forma, sistema imaginario, arbitrario pero coherente puesto que genera leyes de causalidad:

> "Figurar [...] es integrar en un sistema, a la vez material e imaginario, elementos cuya yuxtaposición crea nuevos objetos susceptibles de reconocimiento, de unión y de interpretación" (Francastel, 1970: 30).

El sociólogo francés rechaza la idea de arte como copia de lo real puesto que no registramos a nivel de la retina ninguna percepción pura, ningún estímulo se trasmite directamente al cerebro de una manera aislada. No vemos sino lo que conocemos, percibimos aquello que hemos experimentado a través de nuestra cultura:

[47]Noam Chomsky es uno de sus principales referentes en esta disciplina. (cfr. Francastel. 1975: 19-21).

> "Es absurdo e inexacto creer que el papel del arte figurativo consista en proyectar sobre una superficie que se califica de pantalla plástica de dos dimensiones, el doble de una realidad objetivamente aprehensible con miras a dotar de una forma superficial, a ideas previamente formadas en el espíritu" (op. cit.: 89).

Le otorga al arte en relación con su función cognitiva, un lugar primordial como medio para la conformación de las imágenes del mundo sensible en el cerebro humano. La imagen retiniana es la que hace posible la imagen intelectual, pero "no se confunde con ella más de lo que una palabra con una idea", siempre la cosa vista está determinadas por diversos niveles y modos de conocimiento.

Nuestro autor no solo descarta toda concepción del arte como imitación de la realidad externa, sino también de estructuras preexistentes diferenciándose claramente del estructuralismo:

> "El artista no capta en la naturaleza, ni en el espíritu, conjuntos organizados que no tendría más que transcribir. Cuidémonos de sustituir el mito del realismo [...] por el de un estructuralismo que aceptaría la idea de modelos [...] que el artista debería descubrir en vez de crear [...]. La obra de arte [...] no remite a un universo de formas inmutablemente recortadas, sino que desencadena un proceso de representación dialéctica entre lo percibido, lo real y lo imaginario; nunca es analógica sino como una suerte de constelación de varios elementos que asocian lugares y tiempos no homogéneos. No nos remite a un absoluto sino a los devenires humanos [...]. El arte nos informa mejor de los modos de pensamiento de un grupo social que de los acontecimientos y del marco material de la vida de un artista y de su medio" (op. cit.: 29-30).

Critica, además, las corrientes de la historia del arte que han buscado en factores externos la explicación a la razón de ser del pensamiento plástico, dando por sentado que los artistas no hacen más que reflejar las condiciones socio-económicas y políticas de su entorno:

> "El pensamiento plástico no se limita a reutilizar materiales elaborados. Es uno de los modos mediante el cual el hombre informa al universo, en consecuencia debe ser necesariamente captado en actos particulares que jamás son autónomos, sino siempre específicos" (op. cit.: 14).

Descarta, también, acertadamente, la aplicación de modelos lingüísticos a la interpretación del lenguaje plástico porque este se diferencian estructuralmente del lenguaje verbal caracterizado por la doble articulación, la cadena hablada siempre puede dividirse en fonemas y estos en sus sonidos, los elementos discretos son pocos y susceptibles de numerarse e identificarse. Por el contrario, es imposible descomponer una obra plástica en elementos discretos, puesto que cada una es un sistema cuyos

elementos son innumerables y renovables. Además, la cadena sonora posee la particularidad de ser homogénea porque constituye algo continuo y usa elementos del mismo tipo, en cambio, en el lenguaje figurativo se articulan diversos tipos de elementos, puesto que se asocian signos de un nivel de abstracción desigual y de un desigual nivel de invención. Contrariamente a la lengua, el arte no nombra objetos recortados de la realidad percibida sino que fabrica objetos figurativos y reales a la vez; el arte no solamente ordena nociones, como hace la lengua, sino que crea conjuntos materiales (op. cit.: 145):

> "[...] la obra no expresa lo real, sino que ofrece un modelo selectivo de ordenación de las sensaciones visuales" (Francastel, 1975: 34).

Finalmente, cabe señalar que Francastel, al igual que los otros autores analizados, establece una distinción entre el arte de las sociedades modernas y el de las premodernas, pero la clave no está en el carácter de los objetos plásticos en sí, sino en la función social del arte. Apunta al hecho histórico irrefutable de la configuración, a partir del Renacimiento, de un campo de lo artístico relativamente autónomo que implicó que el arte se diferenciase de los otros ámbitos de la vida humana; mientras que en las sociedades pre modernas constituía "una de las técnicas mediante las cuales se realizaba un programa de organización del universo válido para todos los órdenes, político, social y natural". Pero insiste en que, ya en las sociedades modernas, ya en las pre-modernas o no-modernas, todos los tipos de arte, vale decir, los objetos figurativos, son realidades plásticas, técnicas e intelectuales, constituidas a partir de un pensamiento específicamente plástico.

1.4. El concepto de "arte primitivo" en Lévi-Strauss

La obra de Lévi-Strauss se inscribe en el ámbito específico de la antropología, incluso en los textos dedicados al arte en general[48], y no podríamos establecer un intercambio con figuras concretas de la historia de arte (aunque sí un vasto conocimiento de la misma); en realidad, respondiendo a su formación de grado, pone en diálogo a la Antropología, fundamentalmente, con la filosofía y, a partir de su intercambio con Roman Jakobson[49], con la Lingüística.

---

[48]Por ejemplo: Lévi-Strauss (1994) **Mirar, leer, escuchar**. Ariel, Barcelona.

[49]Lévi-Strauss dando conferencias en la *New School for Social Research* de Nueva York, donde vivió durante la Segunda Guerra, conoce al célebre lingüista, cuya obra será una influencia decisiva en el rumbo del estructuralismo.

Sin embargo, es ineludible dedicar unas páginas al etnólogo que, retomando los aportes de Boas, desplegó, en varias de sus obras, valiosas y sugerentes reflexiones sobre el arte etnográfico a las que sumó sus análisis sobre el desarrollo de las artes plásticas occidentales, desde la perspectiva de la antropología estructuralista. Excede los objetivos de este trabajo referirnos a las consideraciones de Lévi-Strauss sobre la historia del arte occidental, nos concentraremos en dos definiciones que hacen a los objetivos de nuestra investigación: la de "arte" como concepto general y la de "arte primitivo" en particular. Si bien nuestro marco teórico metodológico en gran medida se halla en las antípodas de la concepción levistraussiana –como pone en evidencia la selección de autores revisados y el énfasis puesto en atender a la dimensión histórica y a la praxis subjetiva hay una serie de aspectos que nos interesa retomar.

Sabido es que el punto de partida del estructuralismo de Lévi-Strauss, concebido como una metodología para construir una antropología científica, es decir, universal y homogénea, es el modelo de la fonología: una organización (la de los sonidos) que responde a leyes que escapan a los sujetos parlantes. En este sentido, tomará Lévi-Strauss la noción de estructuras que organizan la vida social, por ejemplo, un sistema de parentesco, como sistemas arbitrarios de representaciones, que en nada reflejan la realidad fáctica. Este es un aspecto que ha sido reivindicado por el estructuralismo, tanto como por las corrientes post-estructuralistas que han abordado la investigación de la dimensión simbólica: esta nunca "refleja" la realidad sino que la "representa". Ahora bien, un punto de discrepancia es el que se refiere a cómo acceder al significado del símbolo, para Lévi-Strauss este radica en la organización de los signos: es "imposible concebir el significado sin orden" (Lévi-Strauss, 1986: 30); este análisis nos descubre *la estructura*, conjunto de relaciones abstractas que constituye un modelo aplicable a distintos contenidos. Para el postestructuralismo y el post-procesualismo el significado se constituye en la interacción entre las estructuras y los sujetos sociales, es decir, radica en la praxis inscrita en la dimensión espacio-temporal. Lévi-Strauss, en cambio, piensa en un sujeto sometido al orden simbólico, de modo que las transformaciones no proceden de las praxis subjetivas sino de las mismas estructuras que engendran otras porque "el hecho de la estructura es primero":

> "No discutimos que la razón se desarrolla y se transforma en el campo práctico: la manera en que el hombre se piensa traduce sus relaciones con el mundo y con los hombres. Pero para que la *praxis* pueda vivirse como pensamiento es necesario primero (en un sentido lógico y no histórico) que el

> pensamiento exista: es decir, que sus condiciones iniciales estén dadas en forma de una estructura objetiva del psiquismo y del cerebro, de faltar la cual no habría ni *praxis*, ni pensamiento" (Lévi-Strauss, 1964: 382).

Las verdades captadas a través del hombre son del mundo y corresponden al plano del "inconsciente", no en sentido freudiano, sino como un conjunto de imposiciones de naturaleza psicológica y lógica que dan forma a nuestro pensamiento y que se encuentran sustancialmente idénticas en todo espíritu humano. No serán, entonces, las sociedades específicas el objetivo último de Lévi-Strauss, sino los universales humanos, esquemas conceptuales operantes en la vida social, encarnados en instituciones y productos culturales (Verón, 1962: 161)[50].

Ahora bien, ¿cómo se aplica esta concepción en sus definiciones de *arte* y de *arte primitivo*?

En uno de sus textos tempranos, la "Introducción a la obra de Marcel Mauss", Lévi-Strauss atribuye a la imaginación mito-poética (la que corresponde al mito, al arte y a la religión) la tarea de brindar una comprensión del mundo, totalizando el excedente de significado a través de lo que denomina: "significante flotante". En este sentido, el arte sería una de los modos de conocer (comprender) el mundo, noción que, como hemos visto, aparece en los autores revisados. Ahora bien, esta totalización para Lévi-Strauss es llevada a cabo más allá de los sujetos, puesto que, así como la comunicación y el pensamiento humanos están determinados por leyes que la lengua tiene y que el hombre ignora, del mismo modo, la creación, aún la más libre, está constreñida por un repertorio limitado de posibilidades de imponer formas, basadas en leyes estructurales, a distintos contenidos.

En el primer capítulo de **El pensamiento salvaje**, "La ciencia de concreto", hallamos el nudo de la definición levistraussiana de *arte*:

> "[...] el arte se inserta a mitad camino entre el conocimiento científico y el pensamiento mítico o mágico; pues todo el mundo sabe que el artista [...] con

[50]Como bien señala Merquior (1985: 65) Lévi-Strauss se mueve de lo social (construcciones culturales) a lo mental (estructuras intelectuales), invirtiendo a Durkheim, que va de lo mental a lo social; y enmienda a Marx, postulando que entre la praxis y las prácticas hay una mediación que consiste en el esquema conceptual por cuya operación materia y forma se realizan como estructuras, entidades tangibles e inteligibles a la vez. Estas nociones serán retomadas en parte por Maurice Godelier (1989) en su análisis acerca de la intervención de "una parte ideal (*idéel*) de lo material (*matériel*)" en el proceso por el cual los hombres producen las sociedades en las que viven, produciéndose a sí mismos como seres sociales.

> medios artesanales confecciona un objeto material que es al mismo tiempo objeto de conocimiento" (Lévi-Strauss, 1964: 43).

En la famosa serie de conversaciones radiales que mantuvo con el historiador George Charbonier, en 1961[51], Lévi-Strauss da las pautas de la definición que acabamos de citar (elaborada un año después): en el arte, la construcción de conocimiento acerca del objeto se da través del proceso de "significación":

> "En la medida que la obra de arte es un signo del objeto, y no una reproducción literal, manifiesta algo que no estaba inmediatamente dado a la percepción que tenemos del objeto, y que es su estructura, porque el carácter particular del lenguaje del arte es que existe siempre una homología muy profunda entre la estructura del significado y la estructura del significante [...], la obra de arte, al significar el objeto logra elaborar una estructura de significado que guarda una relación con la estructura misma del objeto" (Lévi-Strauss, 1968: 80).

En esta cita se explicita una clave, que rescatamos, de la definición de "arte" de Lévi-Strauss: desplaza el problema de la "reproducción facsimilar" –en sintonía con el precepto de Francastel respecto a que el arte nunca es copia- a la de la relación entre la estructura de la imagen artística y la del referente objetual. En este sentido, la función del arte es "la de significar un objeto, la de establecer una relación significativa con un objeto" (op.cit.: 98). Retoma, entonces, la idea de Boas respecto a que la "emoción estética" radica en la transmisión de un "significado": "es la manera como reaccionamos cuando un objeto no significativo se ve elevado a un rango de significación" (op. cit.: 110).

En este sentido, se articula el arte como forma específica de lenguaje y como conocimiento (coincidiendo con la posición de Francastel). Lévi-Strauss parecería superar sus bases teóricas por sus propias conclusiones que dejan entrever "sujetos activos", porque podríamos pensar que justamente son estos, los sujetos, los que construyen esos nuevos sentidos del mundo, reelaborando el orden simbólico al que supuestamente se sujetan. Podría argumentarse que es aquí donde el sujeto pone en juego "el significante flotante" que está siendo redistribuido entre los significados, en ese intento por comprender el mundo propio de toda sociedad.

Para Lévi-Strauss ese proceso de significación en el arte, implica un proceso de "reducción" (podríamos equipararlo a "abstracción") ya sea de la escala o de las propiedades del objeto del que resulta "un modelo reducido". En este proceso, el

conocimiento del todo precede al de las partes, es decir, se invierte la lógica del conocimiento científico, que descompone analíticamente los objetos o seres del mundo para conocerlos. Pero, además, la "aprehensión del modo de fabricación aporta una dimensión suplementaria" al ser del objeto, la elección de "una determinada solución acarrea un resultado determinado". He aquí otro punto de contacto, que nos interesa destacar por su pertinencia, entre la postura de Francastel y la de Lévi-Strauss, derivada de la etnología de Boas: la interacción entre técnica y materiales para plasmar formas de la que resultan las obras, es decir, los "modelos reducidos"– genera sentidos. Ahora bien, para Lévi-Strauss esta construcción de sentido implica descubrir la estructura de las cosas, esa sería la función última del arte. En este descubrir se pone en juego una integración específica entre "estructura" y "acontecimiento" (objetos y contingencias):

> "[...] se parte de un conjunto formado por uno o varios objetos y por uno o varios acontecimientos, al cual la creación estética le confiere un carácter de totalidad al poner de manifiesto una estructura común [...]. El arte procede, pues, a partir de un conjunto (objeto + acontecimiento) y se lanza al *descubrimiento* de su estructura" (Lévi-Strauss, 1964: 48-49).

El concepto de "modelo reducido" es, a nuestro juicio, muy apropiado para pensar el problema de la relación entre signo y referente a través de la mediación del sujeto enfrentado a la materia y al contexto de producción de su obra. Toda obra es algo construido (material e idealmente), y por ende, implica una experiencia sobre el objeto. Evidentemente, esta experiencia solo puede hacerse desde la subjetividad y, más allá del propio Lévi-Strauss, y de los universales que, según él, subsumen los quehaceres individuales, esta experiencia en el hacer mismo de la obra es individual aunque en la medida que responda a las pautas de un código compartido pueda "colectivizarse".

Sin embargo, Lévi-Strauss ubica el problema, una vez más, en paradigmas universales, puesto que habría tres formas de la contingencia (acontecimiento): la ejecución, la ocasión y la destinación, que se integrarían a la estructura originando tres tipos de arte, el primitivo, el moderno, y el diseño. En el primero, predomina el

[51]Se publicaron en francés ese mismo año y en español en 1968 con el título **Arte, lenguaje y etnología.**

diálogo con la materia, en el segundo con el modelo y en el tercero con el utilizador; aunque reconoce que: "toda forma de arte lleva consigo los tres aspectos" [52].

Resuenan ecos de la lectura de Boas respecto al rol de la técnica, puesto que la resistencia de los materiales, los medios técnicos y el "nivel de la ejecución", son los elementos que le sirven (junto con los niveles "de ocasión" y "de destinación") para definir ante qué tipo de arte nos encontramos (Lévi-Strauss, 1964: 50-53).

En el arte primitivo, según el etnólogo, dominaría la confrontación con la materia por las limitaciones de los desarrollos tecnológicos y el antilusionismo (nuevamente Boas está presente): el artista primitivo "no puede o no quiere reproducir íntegramente su modelo y entonces, se ve obligado a significarlo" (Lévi-Strauss, 1968: 54). El etnólogo bascula entre una mirada teñida de evolucionismo que pone a "los primitivos" entre los "atrasados" tecnológicamente y limitados en su capacidad de "reproducir", y la mirada relativista que interpreta el antinaturalismo como rasgo cultural:

> "[...] hay siempre, en los pueblos que llamamos primitivos, un exceso de objeto que recrea este margen, esta distancia, y que obedece a que en el universo en el cual viven estos pueblos es un universo en gran parte sobrenatural. Siendo sobrenatural, es irrepresentable por definición, puesto que es imposible producir el facsímil y proporcionar el modelo" (op. cit.: 76).

Hay aquí una clara contradicción (el pensamiento de Lévi-Strauss es tan rico como contradictorio) con las propia definición general de arte centrada en el proceso de significación a través del "modelo reducido". Por otra parte, como ya señalamos, el antinaturalismo no define ninguna categoría y hay innumerables ejemplos de imágenes "naturalistas" (alto grado de semejanza formal con el referente natural) en el arte prehispánico y etnográfico: desde las esculturas zoomorfas aztecas hasta los famosos "vasos retrato" moche o los maravillosos frescos de Bonampak o las máscaras de los kwakiutl usadas en ceremonias donde se simula una decapitación[53].

---

[52]Desde esta perspectiva, Lévi-Strauss rechaza la pintura abstracta porque "en una explotación metódica de la contingencia de la ejecución" adopta "maneras" a modo de "temas", pretendiendo dar una representación concreta de las condiciones formales de la pintura y crea "imitaciones realistas de modelos inexistentes" (op. cit.: 54).

[53]Si bien se puede admitir que en las "sociedades primitivas" el mundo natural y el sobrenatural se engloban en una totalidad sacralizada, la función significativa no siempre está reñida con la posibilidad de producir una imagen "naturalista" del objeto. Por el contrario, en la medida que en muchos casos la naturaleza es el referente a partir del que se construye la imagen (conceptualización) de lo sobrenatural, se hace necesaria la captación de aquellos rasgos que definen en términos visuales al ser u objeto.

También se filtran resonancias evolucionistas al considerar que el arte moderno se distingue del primitivo porque habiendo superado las dificultades de la reproducción, desde el Renacimiento en adelante, vale decir, dominada la técnica, se concentra en el diálogo con el modelo que quiere captar. Finalmente, considera que en el diseño también se domina la técnica pero la contingencia está en la destinación dado que la función (funcionalidad) del objeto es determinante.

En la lectura de la obra de Lévi-Strauss al confrontar sus teorías con los ejemplos etnográficos que presenta se hace evidente que los mismos en muchas ocasiones contradicen a aquellas. Como vimos, Lévi-Strauss suscribe la idea de Boas acerca de la existencia del "arte primitivo" como categoría, sin embargo su descripción de la diversidad de perfiles que tiene el "artista" según las sociedades "primitivas" de las que se trate, lo cuestiona abiertamente:

> "Además, no sabemos muy bien qué es lo que es el artista [...] en las sociedades que llamamos primitivas. Lo único que sabemos es que las actitudes pueden ser extraordinariamente variables. Si tomamos el ejemplo de las sociedades de la costa del Pacífico del Canadá, [...] encontramos en ellas artistas especializados [...] conocidos por su nombre, que disfrutan de una reputación, a quienes los nobles, que eran los únicos que tenían recursos suficientes para pagar, encargaban pinturas a un precio tan caro como puede pagarse, en nuestra época, un Matisse o un Picasso, no en dinero sino en esclavos o bienes materiales. Compárese esta situación con [...] uno de los más grandes centros de producción artística: la cuenca del Sepik en Nueva Guinea. Ahí, existen aún sociedades [...] donde todo el mundo es escultor; los hombres esculpen en sus ratos de ocio [...] esos objetos que colocamos en nuestros museos" (Lévi-Strauss, 1968: 43)[54].

¿No es en esta especificidad y diversidad donde surgen los sujetos y las subjetividades, y entonces, cómo reducir obras provenientes de productores tan diversos, y que circulan y son recibidas de diferentes modos, en una única categoría? Esa misma cita también pone en cuestión otro aspecto señalado por el autor para distinguir el arte "moderno" del "primitivo", puesto que señala que el primero se caracteriza por la "individualización" de su "clientela", ya no es el grupo el que espera que el artista le proporcione algunos objetos realizados según ciertos cánones sino que es un grupo de aficionados o conocedores (Lévi-Strauss, 1968: 52). No solo la cita

[54]En **Mirar, escuchar, leer,** hace referencia a las bordadoras de tribus de América del Norte consideradas seres excepcionales, que conciben sus diseños geométricos durante el sueño o a través de visiones inspiradas por una diosa, la "Doble Dama" (Lévi-Strauss 1994: 178). Entre los haida de la Columbia Británica, se atribuye un origen sobrenatural a las Bellas Artes, sus mitos cuentan que existen en el fondo del mar poblados habitados por artistas, que fueron los que iniciaron a los pintores y escultores de su pueblo (op. cit: 182).

pone en evidencia que hay casos dentro del "arte primitivo" en los que existen artistas "profesionales" que trabajan para la "nobleza" sino que gran parte del arte prehispánico, que Lévi-Strauss, al igual que Boas, equipara al etnográfico, consiste en objetos suntuarios realizados para la elite gobernante: ¿no es esta una clientela especializada?

No estamos negando la constitución en la sociedad moderna de un campo autónomo de lo artístico concomitante con la configuración de los distintos campos de la actividad humana (jurídico, científico, religioso, etc.), pero sí relativizando las oposiciones que apuntan a la ilusión de que existe algo que puede definirse con la categoría "primitivo" en oposición a "moderno/civilizado".

Nos interesa detenernos en un aspecto que resulta muy pertinente a la hora de examinar el rol diferente de la escritura y el arte en el Occidente moderno y en las sociedades prehispánicas y etnográficas: Lévi-Strauss sostiene que la preeminencia de la significación en el arte primitivo es consecuencia de su funcionamiento esencial como sistema de comunicación, debido a la ausencia de escritura, de modo que pertenece siempre, aún en los casos que esté destinado a una elite, a la totalidad del grupo. En cambio en la sociedad moderna occidental, con la difusión de la escritura y la creciente alfabetización, la función comunicativa queda cubierta por la escritura y el arte se restringe a una minoría (op.cit.: 56). Ahora bien, Lévi-Strauss entiende (contradiciéndose, como ya vimos) que el ilusionismo, propio de las obras desde el Renacimiento hasta el Impresionismo, renuncia a la función esencial del arte que es la de significar al objeto. En las sociedades con escritura, entonces, el conocimiento y la comunicación quedarían en manos de este sistema de comunicación.

Nosotros coincidimos con Francastel cuando postula que en toda sociedad el arte es una forma específica e irreductible de conocimiento y que el ilusionismo no construye un facsímil del objeto, ni del mundo (aspecto con el que, paradójicamente, Lévi-Strauss coincidiría), sino que a través de determinadas estrategias, tan arbitrarias como la *split representation*, los representa. De hecho el propio Lévi-Strauss relativiza su idea del ilusionismo como "marca" distintiva del arte moderno, opuesta al carácter significativo (antinaturalista) del arte primitivo: en textos posteriores insistirá en que: "El *trompe-l'oeil* no representa, reconstruye. Supone a la vez un saber (incluso de lo que no muestra) y una reflexión" (Lévi-Strauss, 1994: 32).

Acordamos con Lévi-Strauss en que la existencia de escritura condiciona en una sociedad respecto a qué y cómo se comunica a través del medio plástico. Por ejemplo, la difusión de la escritura en el mundo occidental moderno implicó una disociación entre ese sistema y el de la imagen, estableciéndose como sistemas separados y paralelos. Entre los mayas, la escritura funcionó de modo diferente, no desplaza, ni reemplaza a la imagen sino que funciona integrada en un sistema de comunicación complejo donde los textos en glifos siempre se articulan con textos icónicos[55].

El otro factor que, según Lévi-Strauss, en la sociedad moderna desplazó al arte de su función cognitiva es la ciencia, a diferencia de la sociedad primitiva donde el arte se subsume en el pensamiento mítico que cumple esa función. En las conversaciones con Charbonier sostiene que "todo lo que podemos aprehender de los objetos mediante el conocimiento científico, es algo que se le ha [...] sustraído a la aprehensión estética" (Lévi-Strauss, 1968: 76). Una vez más en aras de contribuir a la construcción del paradigma, "civilizados vs. primitivos", renuncia a su propia definición de arte, dada en el transcurso de esas mismas entrevistas, según la cual el arte cumpliría una función cognitiva en la medida que al significar al objeto descubre aspectos desconocidos del mismo.

Ocupémonos ahora del concepto de "estilo" en Lévi-Strauss, concepto que aborda tempranamente en "Una sociedad indígena y su estilo", el capítulo XX de **Tristes Trópicos**; el estilo aparece definido como "lo que marca las costumbres", combinaciones específicas, elegidas a partir de un repertorio ideal finito, que expresan rasgos sociales (Lévi-Strauss, 1973: 169). Aplica este concepto al análisis de las pinturas faciales de los caduveos y de sus antepasados los mbayá-guaicurú, que antiguamente (no hay precisión temporal) habían pertenecido a una sociedad monárquica, sumamente jerarquizada, y que en la primera mitad del siglo XX eran una sociedad tribal. Contrasta los dibujos recogidos por el jesuita Sánchez Labrador en 1760, por el fotógrafo Guido Boggiani entre 1896 y 1901, y por él mismo más de tres décadas después, buscando "lo permanente", la relación estructural que las explique.

[55]Lévi-Strauss fuerza su razonamiento al extremo de plantear que las culturas que se acercaron al ilusionismo antes del Renacimiento, eran sociedades de escritura e incluye a griegos, egipcios, mayas (op. cit.: 57): sobran ejemplos para demostrar que en el arte antiguo de estos pueblos hay tantas muestras de "ilusionismo" como de antinaturalismo.

Basándose en la información recogida por Sánchez Labrador, Lévi-Strauss señala que los indígenas explican que se pintan para diferenciarse de los animales y que esta costumbre expresa –al igual que las prácticas del aborto y el infanticidio referidas, también, en la crónica del jesuita– "el mismo horror por la naturaleza" (op. cit.: 178). Esta sería para él la razón última que permanece, más allá de los cambios generados en la organización social, y del hecho de que cuando Lévi-Strauss realiza su trabajo de campo ya solo se pintan las mujeres por consideraciones de tipo erótico; sin embargo, las pinturas son del mismo tipo que las de los dos siglos anteriores, basadas en simetrías diagonales opuestas a la simetría axial especular propia del rostro humano (op. cit.: 180)[56].

El estilo "abstracto" de las pinturas faciales se explicaría por las funciones que cumplen: conferir al individuo su dignidad como ser humano, diferenciarlos según las jerarquías sociales y solucionar en el plano simbólico contradicciones no resueltas en el plano de la organización social. Según Lévi-Strauss la estructura de las pinturas se funda en una doble oposición, una ternaria (asimétrica) con otra binaria (simétrica), que coincide con la organización social de los bororo, grupo vecino que desde tiempos lejanos interactuó con los caduveos, y que sí lograron resolver las contradicciones articulando jerarquización (asimetría) y reciprocidad (simetría). Entre los bororo, si bien existían tres castas endogámicas (organización ternaria), las clases estaban divididas en dos mitades (organización binaria) y los hombres tenían la obligación de casarse con una mujer de la otra mitad (op. cit.: 187). Lévi-Strauss señala que, en las pinturas caduveas, aunque no hay un dibujo igual a otro, todas ostentan la misma articulación de simetría/asimetría, modelo lógico de compensación a través de la reciprocidad en sociedades jerarquizadas.

El problema que encontramos es que al subsumir el análisis de las pinturas a la lógica estructuralista se fuerza la lectura de las simetrías: si nos basamos en definiciones procedentes de la teoría del arte y el diseño, las simetrías presentes en los ejemplos que muestra Lévi-Strauss son de distintos tipos y generan distintas combinaciones, en algunos casos, se apela a la simetría axial vertical especular (fig.

[56]Lévi-Strauss señala pero no analiza la diferencia estilística del arte de las mujeres, la pintura facial de estilo abstracto, y el de los hombres, escultores naturalistas (op. cit.: 182).

26, op. cit.: 186), en otros, a simetrías diagonales por rotación (fig. 24, op. cit.: 185) o verticales por rotación (fig.25, ídem)[57].

Por otra parte, la posibilidad de que alguna de las pintoras caduveas pueda tener alguna participación como individuo en la reelaboración de los estilos a lo largo de los siglos está descartada. Tampoco se aborda la cuestión del cambio en el sentido de las pinturas como marcas de jerarquía en una sociedad monárquica a su función erótica. Si las pinturas sirven para diferenciarse de los animales: ¿por qué en la actualidad solo se pintan las mujeres? Si sirven para marcar jerarquías: ¿por qué se mantienen iguales cuando ya se ha desestructurado la organización monárquica?

Podríamos pensar, quizás, que el lugar más activo de los sujetos sea el de ser quienes eligen qué estrategia utilizar para establecer su pasaje de la naturaleza a la cultura, su organización jerárquica y para sublimar las contradicciones sociales.

En la **Antropología Estructural** retoma el análisis de las pinturas faciales caduveas pero aquí el hincapié está en la comparación de estas con el tatuaje maorí, con el arte de los indígenas de la costa del Pacífico septentrional de América del Norte y con el arte de la China arcaica (sobre el que casi no presenta casos), planteando que el estilo se define por la lógica del desdoblamiento (*split representation*) fundada en oposiciones binarias. La misma que daría cuenta de la organización de las sociedades de máscaras jerarquizadas fundadas en el linaje.

Aquí está claro que, en el afán de que todo responda a la misma lógica, Lévi-Strauss obvia las evidentes diferencias en los procedimientos constructivos que operan en cada caso. En el arte de los indígenas de la costa del Pacífico septentrional se da un procedimiento en relación con el referente que consiste en desdoblar la imagen a partir de la columna del animal representado y dislocar distintas partes del cuerpo rebatidas en el plano a partir de una simetría especular. En el caso de los maoríes, los tatuajes se organizan a partir de una simetría especular rigurosa que refuerza la lógica del cuerpo humano, a diferencia de las pinturas de los caduveos en la que dominan las simetrías por rotación de 180 grados que desintegran la simetría del rostro. Son procedimientos

[57]Adoptamos las siguientes definiciones de simetrías: axial: respecto de un eje horizontal, vertical o diagonal; biaxial: respecto de dos ejes; especular: respecto de un eje de reflexión; por abatimiento: se oponen elementos por un giro de 180° sobre un eje: por rotación: los motivos se organizan en un giro completo alrededor de un punto central: por traslación: los motivos se trasladan a distancias regulares sobre un eje (Arnheim, 1977; Crespi y Ferrario 1982).

diferentes, fundados en lógicas diferentes, tanto en el nivel constructivo como de relación con el referente y con el soporte (el rostro en un caso, la madera, en otro).

Si el sujeto aparece en la praxis, aquí desaparece, puesto que todas las estrategias de construcción de las imágenes y objetos que hacen directamente a esa dimensión están sometidas a una lógica común, establecida *a priori* por el etnólogo, la del desdoblamiento y la simetría/asimetría, que sería la expresión "funcional" en todas las culturas de máscaras jerarquizadas:

> "[...] el desdoblamiento de la representación expresa la estricta adhesión del actor a su papel y del rango social a los mitos, el culto y los *pedigrees*. Esta adherencia es tan rigurosa, que para disociar al individuo de su personaje es preciso reducirlo a pedazos" (op. cit.: 240).

Si en el análisis de **Tristes Trópicos** todavía podía inferirse una concepción del "estilo" que algo tuviera que ver con el "cómo se organiza la estructura de la imagen", en relación con el soporte y los materiales, en este análisis comparativo, Lévi-Strauss se aleja rotundamente de los objetos al punto de no dar cuenta de que, una cosa es desdoblar la representación en sí (caso del arte de la costa noroeste, de los EE.UU.) y otra desdoblar por la tensión entre el rostro que tiene una estructura previa subyacente y el dibujo. En un caso, el desdoblamiento se plantea al interior del sistema de representación y pone en juego la relación signo plástico/referente, en el otro, el desdoblamiento opera en el nivel de la relación diseño/soporte (a diferencia de un bloque de madera que se modifica en el proceso de la talla al punto tal que su estructura previa desaparece a menos que el hacedor desee lo contrario). Claro está que para Lévi-Strauss estas diferencias materiales están en el orden de lo contingente, sin embargo, es allí donde se instala el nivel de la praxis y donde aparecen los sujetos con sus modos específicos de simbolizar su orden natural y social, generando diversos "estilos". En cambio, para Lévi-Strauss el "estilo" se aleja del objeto y se define básicamente por el modelo lógico al que responde, que equivale a la noción de "estructura" y esta, a su vez, al significado.

Sin embargo, nos interesa llamar la atención sobre dos aspectos que plantea y nos resultan muy pertinentes para analizar el rol del tatuaje y la pintura facial: el dibujo construye el rostro del hombre, "le confiere su ser social", desdobla el plano animal del hombre (naturaleza) del humano (cultura) y, además, transmite "mensajes que llevan el sello de una finalidad espiritual y transmiten lecciones" (op. cit.: 234).

En **La vía de las máscaras** (1981) retoma este sentido al sostener que el significado que la máscara constituye no está en lo que representa sino en lo que transforma, es decir, lo que no representa. Este planteo resulta muy provechoso para indagar las relaciones entre significado, estructura, estilo y representación. Sin embargo, podemos cuestionar que, si el modelo lógico es de tal universalidad como la que postula Lévi-Strauss, inevitablemente la especificidad histórico-cultural se anula y esta anulación implica la desaparición del sujeto como creador de su mundo social y simbólico.

Ciertamente entre los sujetos y la realidad material se interponen las ideas, los esquemas conceptuales (o el mapa cognitivo, en términos de Popper), y estos están regidos por un número finito de lógicas –lo que avalaría la universalidad de las mismas– sin embargo, cabe la pregunta acerca de si no es más útil, para llegar a "los hombres", la indagación de las estrategias precisas (con fundamentos en esas lógicas universales) implementadas en contextos históricos concretos para la elaboración del orden material y simbólico. Porque, si bien podemos pensar que hay un número limitado de operaciones mentales humanas para generar sentido, es la especificidad espacio-temporal la que imprime determinada identidad a estos sentidos.

Por otro lado, como bien admite Lévi-Strauss, las transformaciones son permanentes tanto en la diacronía como en la sincronía y, sin embargo, detectar lo permanente es en sí un problema que no siempre se resuelve fácilmente porque implica establecer parámetros que, inevitablemente, se fundan en unidades de análisis "inventadas" por el investigador. Insistimos en que podemos registrar una tensión entre las afirmaciones teóricas del autor y los casos concretos analizados; por ejemplo, en **Mirar, escuchar, leer**, señala que el arte primitivo proporciona "una especie de gramática" cuyas reglas se aplican para explicar las vivencias de lo real y comenta que entre los *sioux* cada informante interpreta a su modo los motivos geométricos de su arte que, se supone, representan realidades superiores a las de la experiencia común (Lévi-Strauss, 1994: 161). Ejemplo que pone en evidencia la acción transformadora de los sujetos en el uso de esa gramática para la atribución de sentido.

En ese mismo libro, en el capítulo dedicado a uno de sus pintores más admirados, Poussin, funda su análisis en la perspectiva, no solo del sujeto, sino del individuo, a pesar de que interprete, por ejemplo, el cuadro "Eleazar y Rebeca", a través de la lógica de las oposiciones binarias (Lévi-Strauss, 1994: 26-27). Sin

embargo, y fundamentalmente, enfatiza cómo fue elaborada la composición a partir de una profunda y particular interpretación del Génesis XXIV hecha por el artista. Aunque no menciona ningún documento o evidencia histórica que corrobore que Poussin desplegó la interpretación que Lévi-Strauss le atribuye, lo que nos interesa destacar es que, más allá de responder a la lógica de las oposiciones binarias, el etnólogo está afirmando la posibilidad de que el artista cree una lectura específica y, en cierto sentido, en tanto individual, única, de ese capítulo del Génesis.

1.5. Usos y abusos del método iconológico de Panofsky

Panofsky perteneció al grupo de investigadores del Instituto Warburg y fue, como señalamos, el difusor de la iconología cristalizada en el famoso método, que formuló en los años treinta, de los tres niveles de análisis: pre-iconográfico, iconográfico e iconológico. Consideramos que Didi-Hurbeman está en lo cierto cuando afirma que Panofsky se distancia de Warburg al concebir la imagen como "documento histórico" en su sentido más positivista, en tanto que el segundo la entiende como "documento-síntoma" de la cultura, incluyendo la dimensión anacrónica de la imagen que en la medida que puede ser retomada y/o resignificada, es portadora de valores y sentidos que se transforman de una época a otra[58]. Por otro lado, la concepción warburgiana de la imagen da cuenta de su especificad plástico-formal, jamás la reduce a ilustración de textos escritos, de modo que no son estos los que explican la imagen sino su interacción específica con las distintas expresiones (representaciones) culturales.

Es justamente esta diferencia la que nos lleva a considerar que es en Warburg y no en Panofsky donde podemos hallar una mirada histórico-antropológica, como la que estamos reivindicando, para abordar el estudio del arte prehispánico. Sin embargo, la arqueología ha desconocido la figura del maestro y ha rescatado la iconología a partir del método panofskiano. Hallamos innumerables textos de la arqueología contemporánea dedicados al arte prehispánico que supuestamente aplican este método, sobre todo en EE.UU., y en parte de Latinoamérica, incluida la Argentina.

Recordemos que Panofsky durante la Segunda Guerra emigra a los EE.UU. y enseñará largos años en Princeton, consagrándose como el maestro de la iconología, es en ese medio que décadas después los arqueólogos norteamericanos se "apropiarán" de su método y difundirán una versión *sui generis* del mismo.

---

[58]No dudamos acerca de que a Warburg le resultaba inconcebible una historia lineal de tipos iconográficos.

En realidad la aplicación no se da en ningún caso puesto que el método es inaplicable a este tipo de producción. Opinión sostenida por el mismo Panofsky, quien en una carta dirigida a George Kubler en 1962, refiriéndose a la propuesta metodológica de este, desarrollada en **La configuración del tiempo**, escribe:

> "[usted ha conseguido] lo aparentemente imposible: demostrar que pueden aplicarse métodos estrictamente históricos a unos materiales que, al situarnos ante ellos no parecen tener historia" (citado en: Kubler, 1988: 202).

Es decir, será con un método como el que propone Kubler con el que se podrá abordar estos objetos, está claro que Panofsky deshecha toda posibilidad de hacerlo desde el suyo, que aplicó exclusivamente a obras figurativas del arte occidental de los períodos, tardo medieval, renacentista y barroco.

¿Por qué, entonces, tamaña acogida en el medio arqueológico, sobre todo en los últimos treinta años?[59]

Creemos que la clave está en el giro positivista que da Panofsky a la iconología: negando toda problemática anacrónica en la imagen, espera que esta coincida sin más con los documentos (fuentes iconográficas) y con la "unidad estilística", y propone categorías de análisis que los arqueólogos entendieron como un modo de clasificación de las imágenes: "motivo", "tema", etc. Estos últimos asumieron la propuesta metodológica de este iconólogo con la certeza de poder encuadrar su *corpus* de imágenes, procedentes del registro arqueológico, en "temas" y "motivos", y adscribirlos a "unidades estilístico-temáticas" que se corresponderían con determinadas unidades espacio-temporales, es decir, con determinadas "culturas".

Veamos como define Panofsky su método y algunos ejemplos de la apropiación arqueológica del mismo[60]. A la luz de la teoría de las "formas simbólicas" de Cassirer, concibe la historia del arte como historia de los símbolos a través de los cuales se expresan procesos generales de abstracción de la mente humana, que se dan en las diferentes épocas, de modo que en la obra se halla contenida una "concepción del mundo":

---

[59]En un texto reciente, Richard G. Lesure (2005), representante de las teorías del *embodiment*, propone como novedad la integración del análisis estilístico y del iconográfico, invocando a Panofsky. El autor evidentemente desconoce u obvia que, tal como vimos, hace más de cuarenta años que Kubler propuso esta integración.

[60]Respecto al uso del método de Panofsky aplicado al arte prehispánico en la Argentina nos ocuparemos en el capítulo siguiente.

> "El hombre es, en verdad, el único animal que deja testimonios, pues se trata del único animal cuyos productos "traen a la mente" una idea distinta de su existencia material. Otros animales usan signos y urden estructuras, pero usan los signos sin "percibir la relación de significación" [lo que equivale a separar el concepto expresado de los medios de expresión] y urden estructuras sin percibir la relación de construcción [lo que implica diferenciar la idea de la función por cumplir y los medios para cumplirla]" (Panofsky, 1970: 17).

En el análisis específicamente iconológico, el historiador estaría desentrañando el nivel de las "formas simbólicas". En el texto en que más se acerca tanto a Cassirer como a Warburg, **La perspectiva como forma simbólica** (1927), señala que:

> "[...] utilizando el feliz término acuñado por Ernst Cassirer, [la perspectiva] debe servir a la historia del arte como una de aquellas "formas simbólicas" mediante las cuales un particular contenido espiritual se une a un signo sensible y concreto y se identifica íntimamente con él. Y es esencialmente significativa para las diferentes épocas y campos artísticos, no sólo en tanto tengan o no perspectiva, sino en cuanto al tipo de perspectiva que posean" (Panofsky. 1985: 23).

Es clara la influencia del concepto de *pathosformel*, en esta lúcida visión de la perspectiva, justamente se trata de un trabajo elaborado en seno del Instituto en 1927 antes del giro que representó, como señalamos, la formulación de su método, realizada estando Panofsky ya inserto en el medio académico norteamericano[61]. La premisa general del hombre como "animal simbólico" fue y es compartida por el grueso de los investigadores ligados el Instituto[62], pero los rasgos específicos del pensamiento panofskiano se evidencian en la formulación de su método y en la aplicación del mismo.

Panofsky lo describe por primera vez en la introducción de **Estudios sobre iconología**, trabajo que data de 1939, y lo despliega con mayor precisión en el primer capítulo de su libro **El significado en las artes visuales** de 1955. El iconólogo establece los archiconocidos tres niveles de análisis interrelacionados, siendo el primero sustento del segundo, y este del tercero:

Pre-iconográfico: corresponde a la interpretación de los "significados primarios o naturales", o sea a la identificación de "formas puras", ciertas configuraciones de línea y color o ciertas masas de bronce o piedra de forma peculiar como representaciones de "objetos naturales", los denomina "motivos artísticos" (Panofsky ,1980 op.cit: 15).

Iconográfico: corresponde al campo estricto de la iconografía, es el de la interpretación a los "significados secundarios o convencionales", atribuidos a combinaciones de

[61] En 1935 obtiene un puesto permanente en el *Institute of Advanced Study* de la Universidad de Princeton.

"motivos artísticos" vinculados con determinados temas o conceptos. Panofsky los denomina "imágenes" y establece que a su vez las combinaciones de imágenes constituyen las "historias y alegorías".

Iconológico: corresponde al "significado intrínseco o contenido": "lo percibimos indagando aquellos supuestos que revelan la actitud básica de una nación, un período, una clase, una creencia religiosa" (op.cit.: 17). Esos principios se manifiestan en "los métodos compositivos" y a través de la "significación iconográfica".

Panofsky plantea que "interpretamos todos estos elementos [motivos, imágenes, historias y alegorías] como lo que Ernst Cassirer llamó valores simbólicos" (op.cit.:18). De modo que no hay ningún nivel en el que *describir* no sea *interpretar*, aspecto del método que, como veremos, parecen obviar los arqueólogos que lo usaron. Esta interpretación es posible a partir del manejo de ciertos conocimientos previos al análisis.

En el nivel pre-iconográfico nos manejamos a partir de nuestra "experiencia práctica", de modo tal que cuando nos enfrentamos a elementos desconocidos debemos recurrir a las fuentes de información pertinentes. En este punto, queda claro que el autor tiene por objeto de estudio toda producción que se genere en su propio contexto cultural. Pero aún así, advierte que la "experiencia práctica es indispensable [...] para una descripción pre-iconográfica, pero no garantiza su exactitud" (op.cit.: 19). En realidad, desciframos lo que vemos de acuerdo con la manera en que objetos y acciones eran expresados por las formas en determinado momento histórico. Panofsky apunta, con razón, a que ajustamos nuestra "experiencia práctica" a nuestro conocimiento de la "historia del estilo": en una obra renacentista si algo se ubica en el espacio sin apoyarse sobre algún plano, leemos ese objeto como algo que "flota en el aire", en cambio, si se trata de una obra medieval este objeto sencillamente está en un espacio que no pretende representar el espacio tridimensional (ídem).

Evidentemente cuando el arqueólogo se enfrenta a imágenes prehispánicas no solo no cuenta con la "experiencia práctica", posible solo si se pertenece a la misma cultura, sino que tampoco cuenta con alguna fuente de información que dé a conocer las convenciones que rigen el reconocimiento de los "significados naturales". Sin embargo, podría argumentarse razonablemente que las estrategias de representación no son infinitas y que hay recursos universales que se pueden reconocer e interpretar de una

[62]Si bien, como vimos, en el caso de Francastel y, en cierta medida, del propio Warburg, se distancian de la idea neokantiana de Cassirer de que las "formas simbólicas" son previas a la experiencia, universales y radican en la mente del sujeto.

cultura a otra, por ejemplo, la ley de máxima representación (aspecto que desarrollaremos en el capítulo 3); pero lo que sobre todo, ineludiblemente, se desconoce son las convenciones que rigen "la historia de estilo", imposible de reconstruir (tal como la plantea Panofsky) sin documentos escritos o informantes (si se tratase de arte etnográfico).

El análisis iconográfico "presupone [...] mucho más que la familiaridad con objetos y acciones que adquirimos a través de la experiencia práctica. Presupone una familiaridad con temas o conceptos específicos, tal como han sido trasmitidos a través de fuentes literarias" (op. cit.:21). También en este caso, advierte Panofsky la ineficacia de aplicar indiscriminadamente nuestros conocimientos literarios a los motivos, puesto que muchos no se explican a través de fuentes literarias sino de otras obras que instauran tipos iconográficos. Es indispensable articular el conocimiento de las fuentes literarias con el de la "historia de los tipos" para controlar nuestra interpretación iconográfica. Nuevamente se torna difícil pensar en el acceso a este nivel con materiales arqueológicos de sociedades ágrafas, o incluso en el caso de las sociedades mayas, donde el sistema de escritura está dedicado, casi exclusivamente, al registro de datos (fechas, nombres, eventos, conmemoraciones, etc.) que nada nos dicen respecto a las "convenciones iconográficas". No hay que perder de vista que la iconología se desarrolló en torno a problemas de iconografía religiosa cristiana y de la mitología greco-latina presente en el arte del Renacimiento, podríamos decir, que el objeto generó la metodología puesto que presentaba en sí mismo el problema de la relación entre las imágenes y las fuentes escritas que le darían origen (Sagradas Escrituras, hagiografías, literatura griega y romana, etc.).

En cuanto al análisis iconológico, Panofsky apunta que la interpretación de la "significación intrínseca o contenido" requiere algo más que el conocimiento de determinados temas tal como lo transmiten las fuentes literarias:

> "Cuando queremos captar los principios básicos que subyacen en la elección y presentación de los motivos, de la misma forma que en la producción e interpretación de imágenes, historias y alegorías, y que dan significado incluso a las disposiciones formales y a los procedimientos técnicos empleados no podemos encontrar un texto individual que cuadre con estos principios básicos" (op.cit.: 23)[63].

[63]Nótese la dimensión significativa que el autor atribuye a los aspectos formales y técnicos. sin embargo, en lo concreto solo lo consideró para el caso de la perspectiva. en el resto de su frondosa y, por cierto, valiosa producción sobre problemas iconológicos, sus indagaciones se concentraron en lo temático.

En este punto, se plantea un problema sobre el que ha llamado la atención Carlo Ginsburg (1989: 42), el de la circularidad: la obra como documento para interpretar la mentalidad de una época y los documentos de la época para interpretar la obra a la luz de la mentalidad correspondiente a esa época. Circularidad que solo se rompería si se pasara a analizar la articulación de significados en la especificidad simbólico-material de la obra y no, como señala Francastel en su crítica al método iconológico, como significación literaria o estrictamente reducida a los datos del lenguaje verbal (Francastel, 1975: 14). Crítica que coincide con la de Kubler que señalaba que la iconología solo da cuenta de los "significados adherentes".

Por otra parte, si bien es cierto, como apunta Damish, iconólogo francés continuador de Panofsky, que:

> "Desde el momento en que la iconografía reconoce la existencia de un significado, si no de una denotación, en las imágenes artísticas [...] parece justificar la introducción en los estudios del arte de una problemática del signo, al tiempo que impone la idea de que una imagen no está destinada exclusivamente a la percepción y la contemplación, sino que exige un esfuerzo real de lectura, y hasta de interpretación" (Damish, 1991: 140).

Sin embargo, la problemática del signo queda atrapada en lo textual inmaterial, puesto que, como el propio Damish indica, la iconología se funda en el postulado de que la imagen artística "logra una articulación significante sólo dentro de, y a causa de, la referencia textual que la atraviesa y eventualmente se imprime en ella" (Damish, 1991: 142). La iconología analiza el significado de la obra y no su articulación, relación entre expresión y contenido (Calabrese, 1987: 41).

Damish deja en claro que no se está entendiendo el cuadro como texto sino analizando el cuadro a la luz del texto, del cual se supone que deriva su disposición, de modo que cada elemento pictórico figurativa o simbólicamente corresponde a un término lingüístico. En este sentido, el enfoque iconológico está ligado a una estructura representativa, que implica un nivel denotado inmediatamente referible a la realidad exterior. La iconografía, entonces, introduce en el sistema de representación una clara distinción entre el plano denotativo (natural) y la red de connotaciones simbólicas y estilísticas que se inserten en él.

Respecto al abordaje de este nivel en el arte prehispánico, adherimos plenamente a la idea de Kubler respecto a que "el significado intrínseco es mucha veces más fácil de establecer que los significados convencional o natural" puesto que la clave,

fundamentalmente para los significados convencionales "solo puede encontrarse en las fuentes escritas", rara vez puede encontrarse en las obras mismas (Kubler, 1986: 41).

En las sociedades prehispánicas, al abordar las obras, se impone partir del contexto socio-cultural que se ha reconstruido a través de las investigaciones arqueológicas. Por ejemplo, si a partir de determinadas evidencias se postula que en una sociedad existía el culto a los ancestros, las obras (piezas) halladas en contextos vinculados con esta práctica se interpretarán a partir de este culto, que implicaría, en términos de Panofsky, una "actitud básica" de esa cultura; de modo que se encara el estudio de las piezas partiendo por el último de los niveles, el iconológico, invirtiendo el método. Por las razones expuestas, creemos, que no se podría frente al arte prehispánico aplicarlo de otro modo, pero la necesidad de invertir el método no hace más que desvirtuarlo por completo y poner en evidencia su inoperancia frente a estos materiales.

Veamos, ahora, algunos ejemplos de cómo acuden los arqueólogos a este método:

En su erudito y exhaustivo texto dedicado a la **Iconografía Mochica,** Anne Marie Hocqueghem entiende como "descripción preiconográfica": los "temas" que ella configura a partir de un extenso corpus de 8000 piezas, tales como, "Bailes de muertos relacionados con moscas", "Baile de guerreros con una gran soga"; "Sacrificio", etc., (Hocquenghem, 1987: 21). Lejos de ser "significados naturales", estos son, como ella misma los denomina, "temas iconográficos", vale decir que, siguiendo a Panofsky, al hablar de "temas" ya estamos en el segundo nivel. De más está decir que la investigadora no solo no cuenta con la "experiencia práctica" para acceder al nivel preicongráfico, sino que tampoco cuenta con ningún medio para conocer "la historia de estilo del arte moche" que le permita ajustar su interpretación de estas imágenes.

Más desconcertante aún es la interpretación que hace de lo que sería el nivel iconográfico, puesto que aquí pasa a describir información sobre mitos y ritos relacionados con el calendario agrícola presentes en las fuentes históricas de los siglos XVI y XVII y en información etnográfica. Suple sin más la falta de fuentes escritas de la cultura moche por fuentes lejanas espacio-temporalmente (proceder al que podríamos aplicar las críticas formuladas por Kubler que comentamos en la página 32).

En el nivel iconológico, retoma la relación establecida en el nivel anterior (no hay ninguna diferencia entre uno y otro): explica las "escenas" representadas en los ceramios, definidas por la propia autora sin otra fuente de información más que las imágenes

mismas, a partir de relatos presentes en las fuentes mencionadas, cayendo en la más flagrante circularidad:

> "Si la iconografía representa los mitos y ritos relacionados con el calendario ceremonial andino, tal como es descrito en las fuentes etnohistóricas y etnológicas y si los temas de las escenas mochicas aparecen en la iconografía chavín y siguen siendo modeladas y pintadas en los ceramios chimús e incas, así como en el material de la costa central y sur, este calendario perdura desde el primer horizonte hasta nuestros días" (op.cit.: 26).

Interpreta las imágenes a partir de las fuentes, presuponiendo la continuidad del calendario, que demuestra apelando a las mismas imágenes que está interpretando. ¡Las imágenes funcionan simultáneamente como objeto de interpretación y como prueba de las interpretaciones que se le aplican!

Pasemos al ejemplo de la interpretación que realiza Donald Proulx, no de la iconografía nazca, sino del método de Panofsky al que invoca pero no aplica (o lo hace tergiversándolo). Lo que hace en realidad (dándole sin saberlo la razón a Kubler) es partir del "significado intrínseco" en la medida que interpreta temas y motivos de la cerámica a partir de una reconstrucción de la cosmovisión y la religión basada en el paralelo etnográfico y la información arqueológica. Por ejemplo, sostiene que las imágenes de los animales de los distintos ámbitos: la orca, el cóndor, etc. serían representaciones de los seres que ejercen control y dominio sobre cada reino y que tendrían una significación mágico-religiosa vinculada al totemismo y las prácticas chamánicas (Proulx, 1991: 255).

Ahora bien, en cuanto al método iconológico entiende que "el primer estadio [el pre-iconográfico] es básicamente descriptivo: identificación y descripción de los diferentes motivos de un estilo" (op. cit.: 254). Olvida, o desconoce, que ninguno de los niveles es meramente descriptivo y elude el hecho de que no cuenta con la experiencia práctica, ni conoce la historia de estilo. El arqueólogo da como "significado natural" lo que es un "significado secundario o convencional": "orca mítica", "ser mítico antropomorfo", "cabeza trofeo", etc.

En cuanto al segundo estadio, el iconográfico, señala que: "Con una muestra adecuada se pueden clasificar la diversidad de motivos y las variaciones en su estilo". Una vez más olvida el problema hermenéutico y reduce este nivel a la "clasificación" de motivos. Obviando toda problemática en torno a la lectura de la imagen plástica señala que: "Los temas principales y secundarios se hacen evidentes" (ídem). Nunca explica en qué sentido.

Concluye que: "El tercer estadio de análisis es mucho más difícil, sobre todo en una sociedad ágrafa [...] implica tratar de utilizar los símbolos para determinar los valores o actitudes básicas del pueblo nazca y así poder comprender su religión y visión del mundo" (ídem).

¿No ha hecho exactamente esto al interpretar, por ejemplo, una imagen como "orca mítica"[64], ser sobrenatural, posible animal totémico, y asociado con el control del ámbito marítimo?

Con características muy similares a las de Proulx, apelan a este método, entre otros, Donnan (1991) en sus trabajos sobre iconografía moche o Anita Cook en su texto sobre wari y tiwanaku: parten de un *corpus* amplio de materiales y se dedican a identificar e inventariar "motivos" y "temas", aplicándoles significados convencionales.

Cook explicita que adapta los tres niveles propuestos por Panofsky "a las particularidades condiciones andinas en las cuales trabajamos con representaciones que carecen de fuentes escritas paralelas" (Cook, 1994: 169). ¡Menciona como un detalle algo que hace sustancialmente a la aplicación el método: la posibilidad de poner en relación imagen y texto escrito!

Podríamos multiplicar los ejemplos de estas invocaciones a un método que en realidad no se aplica, y al que se vacía de su sentido reduciéndolo a la enunciación de los tres niveles que cada arqueólogo, a fin de ordenar sus materiales, usa a su modo.

Finalmente nos interesa considerar la cuestión de la definición de arte en el pensamiento de Panofsky: el primer rasgo distintivo es que la obra es un "objeto de factura humana", al igual que "los vehículos de comunicación", que transmiten un concepto, y las "herramientas", que cumplen funciones práctico-utilitarias. Las obras se diferencian porque tienen "significación estética" y exigen ser "experimentadas estéticamente"[65], tanto si satisfacen alguna necesidad práctica o no, si son buenas o malas. La significación estética de la obra se da porque esta posee una "intención" propia del creador, condicionada por su época y ambiente. En toda obra hay un "contenido", resultado del equilibrio entre idea y forma, y este equilibrio determina la capacidad de la obra de expresar y la "cantidad de contenido": un cuadro abstracto por ser "la manifestación más imponente de una forma pura" o una máquina de hilar por ser "la

[64]Insistimos en que no estamos poniendo en discusión las hipótesis interpretativas de Proulx sobre la iconografía nazca, muchas de las cuales nos resultan muy pertinentes, sino la apropiación desvirtuada del método de Panofsky.

[65]No aclara qué entiende por "estético" pero puede inferirse de la lectura completa del texto que se refiere a aquello que se experimenta a través de elementos sensibles (formas, colores, texturas, etc.).

manifestación más imponente de una idea funcional" poseen un mínimo de contenido. Este contenido ("significado intrínseco") puede definirse como la "actitud básica" de una nación, época, religión, filosofía, etc. modificada por una personalidad y condensada en una obra (ídem).

Pero, además, señala que toda obra de arte es a la vez un vehículo de comunicación y/o una herramienta:

> "De modo que no se podría ni se debería tratar de definir el momento preciso en que un vehículo de comunicación o un aparato empieza a ser una obra de arte" (Panofsky, 1970: 23).

Panofsky deja sin resolver el problema de la definición de la obra de arte, porque afirma que solo la intención del creador lo define y esto es "imposible de determinar científicamente". Por otra parte, ubica el problema en términos de lo que históricamente entra en el campo institucionalmente constituido de las "Bellas Artes", con cierto dejo de desaprobación, afirma:

> "Todos hemos visto con nuestros propios ojos como se trasladan a exposiciones de arte las cucharas y fetiches que había en museos etnológicos" (op.cit.: 24).

Pone en evidencia que, por un lado no considera que a esos "fetiches sin historia" les quepa un lugar en la historia del arte, y por otro lado, que una definición estructural de arte no es un problema central en su horizonte; de hecho trabajó siempre con objetos consagrados por la disciplina.

En síntesis, hemos intentado demostrar las dificultades de la aplicación del método de Panofsky para el abordaje de arte prehispánico específicamente y los límites de la propuesta para el abordaje del arte en general. Como vimos en la propuesta del iconólogo y sus seguidores el "significado último de la obra", el "contenido", es el resultado del equilibrio entre forma e idea, poniendo en evidencia que no considera que el significado (contenido) se genera en el proceso de articulación plástico-formal de la obra sino que es algo que se agrega a esta. La imagen se concibe como soporte de un significado que se le atribuye desde fuera. En este sentido, Panofsky se diferencia claramente de los autores rescatados, Warburg, Kubler y Boas ya que hemos visto que de un modo u otro cómo coinciden en que los sentidos (representaciones) se generan en la especificad del objeto plástico en tanto forma resultado de la acción creadora del hombre interviniendo en la materia. Consideramos que estos autores contribuyen a abrir la posibilidad de articular dos enfoques aparentemente opuestos: la iconología y el

formalismo, puesto que entienden que las formas encarnan significados, que tienen una vida dinámica en la medida que ellas se despliegan en el tiempo de las sociedades.

Nos resulta clave el aporte de Kubler (bajo el influjo de la etnología de Boas y Kroeber), en consonancia con el de Francastel, respecto a la especificidad plástico-formal de las imágenes plásticas: lo significados intrínsecos, vale decir, específicos, se construyen en la materialidad de las obras. Kubler, como vimos, explícitamente plantea la necesidad de articular los análisis morfológicos con los iconológicos

Por otra parte, el concepto del *pathosformel* implica hablar de aquellos sentidos (ideas y símbolos en un sentido complejo) que perduran en el tiempo, materializados en formas concretas, esta idea de las imágenes como "materialidad del tiempo" es absolutamente compatible con la de Kubler al referirse a las "formas del tiempo". Tanto Warburg, como Kubler y Francastel, entienden la labor del historiador como fundamentalmente heurística y hermenéutica: descifrar e interpretar, ya sean las "formas del tiempo", ya los *pathosformel*, (símbolos encarnados que atraviesan el espacio-tiempo), ya los "objetos de civilización", pero en todos los casos se concibe una relación compleja entre las obras y su tiempo, relación que no se puede interpretar en una sucesión lineal y progresiva.

Es claro de todos modos, que Kubler está más cerca de Boas que de Warburg por el lugar otorgado a los factores técnico-materiales para explicar la lógica de configuración de las imágenes plásticas. A nuestro juicio es Francastel, a través de los conceptos de "pensamiento plástico" y "objeto figurativo", quien logra la síntesis más equilibrada.

Capítulo 2

Estudios sobre el arte prehispánico del NOA: supuestos, preceptos y conceptos desde los albores de la arqueología.

> "Nuestro indio ha pintado su pensamiento en la alfarería, especialmente en la funeraria y en la que contiene agua, elemento fundamental de su culto, así como lo ha grabado en las rocas, desde Pituil (La Rioja) hasta Humahuca (Jujuy)"
> Adán Quiroga, **Petroglafías y pictografías del Calchaquí**

1. Los pioneros: Lafone Quevedo, Quiroga y Ambrosetti

En nuestro país hubo un momento, hacia los años ochenta del siglo XIX, que los caminos de la naciente arqueología y la reflexión sobre el problema de la interpretación del significado de las imágenes plásticas prehispánicas convergieron en los estudios sobre el NOA, de Samuel Lafone Quevedo, Adán Quiroga y Juan Ambrosetti. Estudios que, articulando arqueología, etnología, folclore y lingüística, respondían a una acuciante problemática, la de reconstruir la historia de nuestros antepasados en el contexto de la discusión acerca de qué orígenes sustentarían la identidad nacionalidad argentina. Ese momento inaugural de la relación entre los estudios arqueológicos y la interpretación del sentido de las obras/piezas ofrece, a pesar de sus límites epistemológicos, una cantidad de sugerentes propuestas, a la vez que permite indagar una serie de preceptos respecto a cómo encarar el estudio del arte prehispánico que a veces, aunque ocultos, han pervivido hasta hoy. El triunfo de los enfoques decididamente positivistas interrumpieron este encuentro, pero su posibilidad quedó latente y fue reactivada en distintos momentos y con distintas intencionalidades a lo largo del siglo XX.

Samuel Lafone Quevedo nació en 1835 en Montevideo y murió en La Plata en 1920. Adán Quiroga nació en San Juan, 28 años después que Lafone Quevedo, y murió en Buenos Aires tempranamente, 16 años antes que aquel, en 1904. Ambrosetti, solo dos años más joven que su amigo y colega Quiroga, nace en Entre Ríos y tampoco alcanza la vejez, muere en Buenos Aires en 1917.

Los tres estudiosos desarrollan su labor fundamentalmente en los últimos 10 años del siglo XIX y en los inicios del XX: Lafone Quevedo publica en 1890[1], en la sección de "Arqueología" de los **Anales del Museo de La Plata**, su primer texto académico, "Notas arqueológicas a propósito de un objeto de arte indígena", y el último, "Londres y Tucumán", en 1919, en la **Revista de la Universidad Nacional de Córdoba**. Este texto y el del año anterior "Rasgos psicológicos de Indios Sudamericanos", publicado en la **Revista del Museo Nacional de La Plata**, son los únicos desde 1908 en que publica en esa misma revista, "Viaje arqueológico a la región de Andalgalá".

Quiroga publica "Calchaquí y la epopeya de las Cumbres" en la **Revista del Museo Nacional de La Plata**, en 1893 y tres años después, su primer texto dedicado a materiales arqueológicos, "Antigüedades Calchaquíes. La colección Zavaleta" en el **Boletín del Instituto Geográfico Argentino**, su último libro, **La cruz en América**, es de 1901. **Folklore calchaquí** y **Petrografías y Pictografía del Calchaquí** son publicaciones póstumas de 1929 y 1931 respectivamente.

Ambrosetti, por su parte, en 1892, publica en la **Revista del Museo de La Plata** su "Descripción de algunas alfarerías calchaquíes", donde por primera vez se aparta de la labor de naturalista y se refiere a unas piezas del Museo de Entre Ríos, su último texto, **Leyendas y supersticiones**, donde compila datos del folclore de tres regiones del país el NOA, la Pampa y la Mesopotamia, aparece en 1917, año de su muerte.

Nuestros tres personajes se forman de modo autodidacta en el campo de la arqueología, la etnología y el folclore y reciben una educación muy diversa pero con una base común humanística: Lafone Quevedo es enviado en 1848 a la Universidad de Cambridge, donde se graduará en 1957 como *magister artum*, es decir, que tiene la oportunidad de introducirse en disciplinas filológicas, estudiar griego y latín, y analizar el desarrollo histórico de las artes y humanidades del Viejo Continente. Pese a su formación, su destino, una vez graduado, será ponerse al frente de la empresa familiar dedicada a la explotación minera. Quiroga, por su parte, estudia Derecho en la Universidad de Córdoba, entre 1880 y1886, carrera que contaba entre sus contenidos curriculares con asignaturas

[1]Entre 1883 y 1886 se publicaron en el diario *La Nación* cartas de Lafone Quevedo a través de las que comenzó a hacer conocer sus estudios sobre: folclore del NOA, etimología de toponímicos y de nombres de deidades, visitas a ruinas arqueológicas, objetos arqueológicos que incorporaba a su colección, lecturas de los cronistas coloniales y de los padres jesuitas, geografía física de la región, etc. En 1888 se reunieron en un volumen titulado **Londres y Catamarca** publicado por Impregna y Librería de Mayo en Buenos Aires.

como Historia, Filosofía, Griego y Latín. Ambrosetti tomó contacto con la cultura humanista clásica por sus estudios secundarios desarrollados en el Colegio Nacional de Buenos Aires, donde también él pudo aprender Griego, Latín, Historia y Literatura de la Antigüedad clásica, etc. Apenas egresado del secundario se incorporó, en 1885, como agregado a la expedición de científicos naturalistas que recorrería el Chaco.

A la impronta humanista debemos sumar otros aspectos comunes en sus vidas: el provenir de familias acomodadas económicamente, lo que favoreció su participación en círculos de poder político y cultural, interlocutores del mitrismo, y la culminación de sus vocaciones autodidactas con su inserción en los ámbitos académicos de Buenos Aires y La Plata.

Un abogado, un empresario y un naturalista que devinieron arqueólogos y etnólogos, los tres vinculados al núcleo científico e intelectual de la compleja y contradictoria generación del ochenta, que coinciden en su preocupación por rescatar y reconstruir el pasado indígena a través del testimonio de sus obras, pero que también se diferencian en algunos aspectos acerca del modo de entender y ubicar ese pasado y a las obras que lo expresaban.

1.1. Samuel Lafone Quevedo

Lafone Quevedo regresa de Cambridge y en 1859 debe trasladarse a Catamarca para ponerse al frente de la explotación de las minas de Las Capillitas. Compra, a 25 km al sur de Andalgalá, un extraordinario algarrobal donde fundará Pilciao (nombre aborigen que le devolvió al sitio): un ingenio con las casas para sus 500 obreros, iglesia, escuela, farmacia y proveeduría; más apartada su propia morada, donde confluían intelectuales y científicos. El proyecto casi utópico del Pilciao, afectado por los impuestos elevados y por el hecho de que el ferrocarril no llegaba hasta allí, entró en crisis entre 1886 y 1892 y, finalmente, en 1902 se hizo necesario a vender la mina. Sin embargo, la experiencia le sirvió a Lafone Quevedo para conocer todo lo referente a la cultura indígena de Catamarca: fue allí y durante esos años que llevó a cabo sus estudios más interesantes y valiosos sobre arqueología y lingüística (los primeros publicados en las cartas al diario de Mitre, **La Nación**).

A principios de los 1890, en Buenos Aires, Lafone Quevedo conoce la biblioteca de Andrés Lamas y pasa allí varios días copiando páginas de las obras de Lozano, su **Historia**

de la Compañía de Jesús y de su **Gran Chaco Gualamba**. Con estos elementos y el estímulo de sus amigos intelectuales, científicos y políticos, Bartolomé Mitre, Vicente Fidel López, Francisco Perito Moreno, Andrés Lamas, su vocación arqueológica y filológica fue adquiriendo mayor consistencia. Paralelamente, Lafone Quevedo encontrará un espacio académico en Buenos Aires: en 1892 en el departamento de Filología del Museo de La Plata, en 1898 como profesor de Arqueología Americana en la Facultad de Filosofía y Letras, de la Universidad de Buenos Aires, y finalmente como director del Museo de Ciencias Naturales de la Universidad Nacional de La Plata, cargo en el que permanecerá desde 1906 hasta su muerte.

¿Cómo propone Lafone Quevedo descifrar los significados latentes en las obras que las antiguas civilizaciones americanas nos han dejado? Al igual que sus colegas, Quiroga y Ambrosetti, postula la importancia de combinar información histórica, folclórica, lingüística y arqueológica e insiste, además, en la importancia de publicar a los cronistas coloniales en aras de poner esta información en relación con la del folclore. A propósito de la traducción al inglés por Clemens Markham del texto de Molina, sobre **Las fábulas y ritos de los Incas**, sostiene:

> "Los trabajos del Dr. Adán Quiroga y del señor Juan Ambrosetti sobre folklore y arqueología argentina hacen indispensable esta clase de publicaciones, porque necesitamos estar al corriente de lo que eran los ritos y las leyes de los incas [...]. Estas relaciones de hombres competentes, escritas en el primer siglo de la conquista son la piedra de toque que tenemos que aplicar porque alrededor de los hechos consignados en aquellas tenemos que hacer girar los resultados de nuestras investigaciones" (Lafone Quevedo, 1900 a: 4).

Lafone Quevedo adopta la cronología establecida por el cronista Fernando Montesinos[2], quien se refiere a:

> "[...] la destrucción del primer imperio de los Quichuas. Por lo que nos trasmite este historiador sabemos que hubo un "imperio colosal del Perú anterior a nuestra era, que fue destruido por hordas salvajes que entraron simultáneamente del naciente y sud, es decir, de esas regiones hoy ocupadas por Caribes, Guaraníes y Araucanos" (Lafone Quevedo, 1888: 13).

[2]**Memorias historiales i políticas del Piru** (1646), publicado por Marcos Jiménez de la Espada en Madrid, en 1882. Montesinos afirma la existencia de un imperio anterior a los incas.

Sostiene la posibilidad de que los incas hayan adoptado elementos culturales y míticos –de los que nos hablan las fuentes históricas-, de una tradición anterior centrada en el Titicaca[3], que correspondería a ese primer imperio destruido:

> "[...] invasiones de hordas salvajes o juries, que dieron en tierra no con algo, sino con todo, de la civilización implantada por pueblos chichas, introducidos por los incas o por otros anteriores a la época de Tiahuanaco, que no excluiría un renacimiento bajo los auspicios de los reyes del Cuzco, que para mí no son más que restauradores de un viejo imperio del Perú, cuyo gran centro se hallaba en el ya nombrado Tiahuanaco" (Lafone Quevedo, 1902: 6).

En un trabajo dedicado al culto a *Tonapa*, deidad del panteón incaico, analiza su etimología y encuentra raíces comunes entre el guaraní y el quechua. Este dato estaría en relación con la tesis de que el quechua incaico sería el resultado del primer quechua modificado por el aporte de los invasores guaraníticos. Por otro lado, con relación al concepto específico, esta raíz común prueba la existencia prehispánica de la idea de "Dios único". Parte de la palabra guaranítica *tupa* que significa "dios" y la identifica con la voz quechua, *thupa*, que se traduce como "Señor Dios", sugiere, entonces, que: "[...] debe considerarse que el tal *Tupá* debió ser un Dios tan parecido al de nosotros, los cristianos, que sin idolatría pudo usarse en toda la América guaranizante" (Lafone Quevedo, 1892 b: 14)[4].

Resuelve la contradicción entre la idea de los guaraníes como "hordas salvajes"[5], y por otro lado, como poseedores de un pensamiento cosmogónico que superaba la etapa de la magia, apelando al modelo de los griegos que conquistan culturalmente a sus invasores

---

[3]Como veremos en la 2ª parte, actualmente varios investigadores sostienen la hipótesis de la existencia de un antiguo sustrato mítico surandino de larga data y de la apropiación por parte de la religión imperial incaica de esta tradición (Bouysse-Cassagne, 1988; Pérez y Heredia, 1990; Pérez, 1986, 1992,1994; Gisbert, 1980, entre otros).

[4]Retoma esta problemática en un trabajo muy posterior "Rasgos psicológicos de indios sudamericanos": "Los indios guaraní tenían ese "*sentiment naturel de quelque divinité*", que les atribuye de Rochefort a sus caribes de las Antillas francesas y en prueba de que la tenían y que era algo más esencialmente superior a la tradición vulgar del hombre inconsciente, está la palabra Tûpâ, Dios" (Lafone Quevedo, 1918: 77).

[5]En un texto de 1918, se pronuncia (tardíamente, por cierto) en contra de las campañas al Chaco y Pampa, lamentándose del inicio del "exterminio" de indígenas en las Antillas a principios de la conquista: "¡Naciones enteras exterminadas porque se defendían en pro de sus tierras y hogares queriendo conservar su libertad y modo de vivir! [...], lo pocos [araucanos] que quedan [en la Pampa] en vano solicitan que se les reconozca como dueños de miserables rincones donde antes lo eran del todo" (Lafone Quevedo, 1918: 64). Ya en 1901, en el prólogo a **La cruz en América** de Quiroga, manifestó que hay "razas" que permanecen "nómadas, salvajes y cazadoras hasta el día de hoy, lo que sirve de disculpa a muchos para abogar por su exterminio" (Lafone Quevedo, 1977: 13).

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

romanos: "[...] el conquistador bárbaro" (los guaraníes) acabó "por ser conquistado por los restos de la misma civilización que derrocara (la quechua)" (Lafone Quevedo, 1888: 369)[6].

En su artículo, "Huacas de Chañar Yaco", queda claro que atribuye a los objetos "más o menos artísticos", urnas, pucos y yuros policromos, a "indios que enterraban en tinajas [costumbre común con los guaraníes], los mismos que desaparecieron ante hordas menos civilizadas que les aprendieron mal el arte de la cerámica" (Lafone Quevedo, 1892 a: 13).

Frente a fragmentos de alfarería grabada y policromada -que hoy sabemos correspondería a la cerámica Aguada septentrional- sostiene que: "Esto no pudo ser obra de los alfareros calchaquíes del tiempo de la conquista y si lo era debió representar un arte anterior que sobrevivió a la nación que lo inventara" (op.cit.: 26).

Argumenta que como los padres misioneros nada dicen acerca de la costumbre del entierro en urnas entre la gente que encontraron en los Valles Calchaquíes estaría claro que no pertenecían a ellos, ni a sus antepasados. Sostiene, entonces, que las piezas y los cráneos con deformación asociados a esta práctica corresponderían a grupos de origen guaraníticos de tiempos precolombinos:

> "[...] probablemente correspondientes a la misma raza que construyó las leguas de fortalezas y pircas que abundan en todo el país y que de ninguna manera pueden atribuirse a los moradores de ranchos y toldos de *quincha y tumbadillo* que hallaron los españoles" (op.cit.: 30).

Estos "nuevos salvajes" serían los antepasados de los calchaquíes que Lafone Quevedo se propuso educar en el Pilciao.

Podemos percibir ecos del modelo neoclásico de Winckelman (que hizo mella tanto en la historia del arte como en la arqueología), en esta reconstrucción del desarrollo de las culturas prehispánicas del NOA a través de etapas de esplendor y decadencia: una antiquísima civilización con asiento en el altiplano del Titicaca, invadida por "hordas guaraníticas", que más tarde incorporan la civilización de sus vencidos, a la que sigue otra etapa de decadencia representada en esta raza de "moradores de ranchos" que encontraron los españoles.

En sus indagaciones sobre el origen de la cultura americana, Lafone Quevedo combina los estudios históricos con la filología comparada[7]. La hipótesis que atraviesa sus trabajos es que:

---

[6]Recordemos el célebre verso de Horacio: "*Graecia capta ferum victorem cepit (artis intulit agresti Lacio)*", Epístola II, circa 20 a.C.

> "[...] un idioma prototipo del actual quechua prevaleció en toda la región andina desde Quito hasta el estrecho de Magallanes [y este fue] arrollado y modificado por la lengua de los feroces bárbaros que derribaron el primer imperio del Perú [...] durante los primeros 500 años de nuestra era [...] modificando ese idioma general y dando origen a distintos dialectos" (Lafone Quevedo, 1888: 385).

Esta lengua "prototipo" será la clave para entender las imágenes que aparecen en las piezas del pasado, cruz, espiral, meandro, escalones, como "símbolos de una lengua sagrada que sería propia de nuestra raza antes de la separación que se produjo de las distintas etnias" (Lafone Quevedo, 1977: 12).

A la existencia de una misma base lingüística, se sumaría, según Lafone Quevedo, un elemento religioso común: el culto "fálico solar". Las culturas americanas hundirían sus raíces en esta lengua y culto compartidos, que pervivieron, por la victoria de la civilización sobre la barbarie, en las creencias y voces nativas. El carácter solar de ese culto lo infiere de las fuentes referidas al Inti incaico, lo fálico de la atribución de este carácter a toda forma alargada y erecta[8]. Retomando a Rialle[9] atribuye a Tiahuanaco el origen de este culto, que tendría fuertes asociaciones con el agua y del que los incas se habrían apropiado acentuando su carácter solar[10] (Lafone Quevedo, 1892 b, 1900 a).

La orientación filológica es fundamental en los estudios de Lafone Quevedo, la insistencia en ver ideogramas y signos fonéticos en la iconografía de las piezas prehispánicas denota una preocupación por ubicar a nuestros pueblos originarios en un estadio de "civilización" probado por la existencia de algún tipo de escritura. Las crónicas coloniales, los datos arqueológicos (cuando los hay) y el folclore funcionan como fuentes para descifrar esos sistemas de escritura y su validez radica en la hipótesis de la existencia de un sustrato cultural panamericano. En el mencionado artículo, dedicado al culto a *Tonapa*, Lafone Quevedo

---

[7]Una de las figuras que se abocaron a los estudios filológicos, fue el historiador y escritor, Vicente Fidel López, amigo de Lafone Quevedo y quien lo estimulara para que, conjuntamente con los arqueológicos, se aplicara a este tipo de estudios. En 1867 publica **Estudio sobre la colonización del Perú por los Pelasgos en tiempos prehistóricos. Demostrada por el análisis comparativo de las Lenguas y los Mitos** trabajo donde defiende el origen común de la lenguas europeas y americanas.

[8]"[...] fálico es todo culto solar [...]. Los monolitos y menhires que a cada paso tropiezo en América [...] son pruebas de este culto" (Lafone Quevedo, 1892 b: 43). Quiroga aplica el mismo razonamiento al afirmar que los menhires "son piedras sagradas correspondientes al culto fálico" (Quiroga, 1898:105).

[9]**La Mithologie comparée**, París 1878.

[10]La idea de un dios con distintas "emanaciones", como las llama Lafone Quevedo, es compatible con la tesis contemporánea de Demarest acerca de que el panteón superior incaico consistía en un complejo divino englobador, un dios del cielo de múltiples facetas compuesto por una infinidad de aspectos individuales (Demarest, 1981).

analiza los nombres de los dioses del panteón andino, presentes en las crónicas de Pachacuti Yamqui y de Cristóbal de Molina[11], en relación con la iconografía de la lámina de Pachacuti y de piezas prehispánicas del NOA, de Bolivia y Perú[12]; arriba a la conclusión de que existe una deidad asociada al Sol (asimilable a la idea del *Tonatiuh* azteca o del *Ra* egipcio, que era el Sol y el Rey) que tiene distintas manifestaciones expresadas en los distintos nombres (Lafone Quevedo, 1892 b: 15).

La célebre lámina de Pachacuti (lám. 1 a) --dibujo que acompaña la **Relación de Antigüedades deste Reyno del Piru** en el que el cronista plasma la plancha de oro grabada que supuestamente estaba en una de las paredes del Coricancha[13] - es según Lafone Quevedo: "la clave del simbolismo peruano" porque allí encuentran motivos icónicos identificados con nombres en quechua y en español a los que atribuirá el carácter de ideogramas y los descifrará a partir de esos nombres (Lafone Quevedo, 1900 b: 291). Es una fuente que sintoniza tan convenientemente con su orientación, que la asume como una de las más autorizadas, pese a las evidentes distancias entre el cronista, que se considera descendiente de un linaje que, como él mismo apunta, tributó servicios al Inca, a la Corona Española y a la iglesia Romana (Duviols, 1993: 20), y la cultura prehispánica andina que pretende descifrar.

Por ejemplo, parte del texto que Pachacuti anota junto a unos círculos dobles: "los ojos de *Imaymana*" y rastrea la etimología del nombre, *Imaymana*, en diversos cronistas y, fundamentalmente, en el **Vocabulario Quechua** de González Holguín[14], y concluye en que esos motivos serían el ideogramas de *Imaymana*. Mientras que los cuadrados serían los de *Tocapo*, ambas "emanaciones de la deidad del panteón incaico *Viracocha*" (Lafone Quevedo, 1900 a: 12). Una vez determinados los ideogramas se leerá en todo círculo doble y todo cuadrado o rectángulo el nombre de esa deidad: "Acaso tengamos un ejemplo de la combinación de las dos ideas [...] en el menhir de Ambrosetti descubierto en Tafí" (figura 1 b). Del mismo modo, a partir de las alusiones que hace Cobo en su **Historia del Nuevo Mundo** sobre el uso de "manoplas" en rituales de sacrificio incaicos, interpreta que este era el

[11]Cita las ediciones: Santa Cruz Pachacuti Yanqui, **Relación de las antigüedades de este reino del Pirú** (1613), publicado por Jiménez de la Espada en 1879 y Cristóbal de Molina, **Fábulas y ritos de los Incas**, traducción al inglés de Markhan, publicada en Londres en 1873.

[12]Fundamentalmente las publicadas en: Wiener, **Perou et Bolivie** y Squier, **In the lands of the Incas**.

[13]Pachacuti jamás pudo haber visto la lámina puesto que nace hacia fines del siglo XVI, época en la que sobre el Coricancha se estaba construyendo la iglesia del convento de Santo Domingo.

[14]González Holguín, Diego, **Vocabulario de la lengua general de todo el Perú** (1608).

uso que se daba a las "manoplas" de bronce del NOA[15] (figura 2 a), en sacrificios destinados a esa deidad, *Imaymana-Viracocha*, puesto que aparecen en los mencionados círculos (Lafone Quevedo, 1900 b).

En su primer trabajo dedicado a la interpretación iconográfica analiza el célebre disco de bronce que adquirió en Chaquiago, (lám. 145 c): tomando como referencia los jeroglíficos egipcios y mayas, atribuye un valor fonético e ideográfico a los motivos. Contrasta los motivos presentes en la placa, con los de otras piezas andinas, con estudios de lingüística andina e información sobre religión de los incas, y arriba a la conclusión de que se puede descifrar en la iconografía la palabra *cuati*, referida a la deidad local, que tendría su origen en un dios acuático quechua:

> "[...] la curva de los lagartos y los ganchos de sus pies dan un *Cu*, los círculos con el punto, el disco todo, la patena en la frente, pueden ser, *a*, las cruces o cruceros, la *t*, que porque son dos o porque tiene los dos círculos floreados encima hacen *ti*" (Lafone Quevedo, 1890: 11).

Lafone Quevedo adhiere a la tesis difundida en la época de que los hundimientos de las costas de América y Europa habrían aumentado las distancias que antes pudieron salvar pueblos navegantes como los fenicios, estableciéndose contactos entre ambos lados del Atlántico[16]. En el artículo dedicado al culto a *Tonapa*, sostiene:

> "La civilización en el Viejo Mundo se limitaba a las costas de los mares y ríos navegables, lo que hace sospechar que fuese introducida por mar de otra parte [...]. Hasta hoy no se han podido hallar los orígenes de la civilización de Egipto, de las más viejas que se conocen: la arqueología está probando que, a lo que nos queda, ella nació como Minerva, hecha y derecha. ¿Esto qué indica? Que no era indígena.
> De un gran centro o centros, hoy perdidos, nació esta sorprendente civilización que se remonta a época prehistórica, que ha sobrevivido a todos los embates de las hordas exterminadoras que han pretendido sojuzgarla" (Lafone Quevedo, 1892 b: 56).

La aceptación de estos supuestos da sustento a la aplicación de significados simbólicos universales a los motivos de piezas prehispánicas. Refiriéndose a las urnas de Chañar Yaco que presentan signos escalonados señala que "incluyen un motivo que hace uso del símbolo de

---

[15]González plantea que en el Período de Desarrollos Regionales pudieron usarse como tensores, colocadas en la mano que distendía la cuerda del arco para disparar la flecha (González, 1980: 344).

[16]Recordemos que, a mediados de la década del setenta, en plena época de la Campaña del desierto, el ministro de Instrucción Pública, Leguizamón, le encomendó al químico italiano y profesor de Historia Natural en la Escuela Regional de Tucumán, Inocencio Liberani, una expedición con el objetivo de "atestiguar la existencia de una raza haciendo vida civilizada" (citado en Haber, 1994: 36). Liberani, cuyo informe tuvo una amplia difusión, atribuyó a la cultura egipcia los restos hallados en el valle de Santa María (Yocavil), urnas funerarias con ofrendas de maíz y una pieza de cobre con imágenes, que asoció a los jeroglíficos egipcios.

Isis y Osiris, es tanto más curioso cuanto que la encontramos también entre los zuñis de América septentrional" (Lafone Quevedo, 1892 a: 27).

Por otra parte, en una sugerencia más que pertinente en términos metodológicos, propone atender a la relación entre los signos "abstractos" y la función del soporte en aras de desentrañar el sentido de esos signos (op.cit.: 6). En su afán de confirmar la existencia de escritura silábica y de identificar fonemas afirma que los motivos de zigzag de los yuros y de las urnas funerarias, estaban identificados con el agua, dado que los primeros servían para contenerla y las otras eran usadas en "exorcismos tendientes a llamar a la lluvia benéfica", de modo que, como está convencido de que los "signos abstractos" corresponden a un sistema de escritura, les atribuye un valor fonético *co*, valor asociado al concepto "agua" en varias lenguas americanas. Las formas de peine (lám. 2 b) que aparecen entre estos "motivos abstractos" se asemejarían a glifos mayas con valor fonético *ca*, de modo que "puede sospecharse de equivaler al sonido *co*, raíz que en varios idiomas americanos significa "agua" (op. cit.: 17). Infiere, entonces, que los niños enterrados en las urnas de Chañar Yaco habrían sido las víctimas sacrificadas a la deidad en la rogativa por el "agua", cuyo ideograma se plasmaba en las mismas urnas.

En este artículo, Lafone Quevedo rescata la propuesta del etnólogo y arqueólogo norteamericano W. H. Holmes [17], respecto a que "[...] la más infeliz de la olleras algo pretendía decir con cada punto y línea", pero si el etnólogo se detiene en esta afirmación, el afán interpretativo de Lafone Quevedo le permite encontrar equivalencias entre los diseños (ideogramas) de la cerámica de Chañar Yaco y la de los zuñis y sostener: "El Sr. Holmes se guarda muy bien de interpretarlas, más yo me aventuraría a inferir exorcismos surgidos a conjurar la mala suerte y todos tendientes a llamar la lluvia benéfica" (Lafone Quevedo, op. cit.: 6)

Pero si ante los motivos abstractos o geométricos, Lafone Quevedo opta por el concepto de escritura ideográfica y/o fonética, ante los motivos figurativos, vale decir con un referente reconocible, concibe lo representado como reflejo de lo real existente, supuesto que sigue vigente en los análisis iconográficos arqueológicos actuales. Por ejemplo, ante un fragmento de una pieza (que hoy sabemos corresponde a Aguada septentrional) donde un personaje antropomorfo lleva una suerte de arma (lám. 3 b), concluye en que es un jefe puesto

[17]Las tesis de este autor las discute Boas en **Primitive Art**.

que lleva "una fiel reproducción de uno de esos *thoquis*", nombre que se le da en las fuentes históricas a las hachas de piedra y a quienes las portaban como insignia de poder. (op. cit.: 25). Lo notable son las evidentes distancias morfológicas entre las hachas del registro arqueológico (lám. 3 a) halladas en varios puntos del NOA y la Pampa, y las del iconográfico; sin embargo, el poder de autoridad de las fuentes escritas –brindan información verdadera que de un modo u otro podrá constatarse– sumado a la noción de imagen figurativa/descriptiva= reflejo de lo real, le hace ver: "fieles reproducciones".

En otros casos, las descripciones de las fuentes bastan para la interpretación directa de la iconografía. Por ejemplo, frente a figurillas antropomorfas con senos modelados halladas en Belén (lám. 3 c) acude al **Vocabulario** de González Holguín, que define a los *hapiñuñu*, "duende que solía aparecer con dos tetas largas que podían asir de ellas" y señala que "por lo pronunciado de los pechos parece que deberían corresponder a la idea de estos" (op. cit.: 9). Mirando las figurillas vemos que los senos no están pronunciados y muchos menos son "tetas largas" pero la mentada autoridad de la fuente, una vez más, le "hace ver" una iconografía imaginada.

De más está decir que la argumentación es más que forzada en casi todos de los casos, pero interesa rescatar el afán de pensar la imagen como *texto a descifrar*; y por otro lado, advertir la vigencia del supuesto de que *lo abstracto* se refiere a *símbolos* (ideográficos o fonéticos para Lafone Quevedo) y *lo figurativo* a descripciones de *cosas* existentes.

Haber y Delfino (1997) han analizado cómo el afán por descifrar las imágenes decae, y con él su producción, a medida que Lafone Quevedo se legitima en el ámbito académico[18]. El cambio de énfasis es elocuente en textos como "Viaje arqueológico en la región de Andalgalá", donde la pieza ahora no se interpreta sino que se describe: color, tamaño, forma, estado de conservación, procedencia, tipos de ornamentación (salvo algunas alusiones a datos del folclore sobre el suri). Al final del texto, señala que ante la falta de cronologías para hacer algo que pueda llamarse "metódico" y "científico", tenemos que "atenernos principalmente a la clasificación geográfica" (Lafone Quevedo, 1906: 38). Por eso ante las enigmáticas figuras,

[18]"The interpretation of symbolic meanings of archaeological objets stayed out of the boundaries of legitimate Archaeology [...] Symbolic and cultural meanings were not a matter of interest for the national science. While the nation was being constructed through the physical annihilation and reclusion of Indian peoples, scientific classifiction and control of Indian culture and history part of the practice of legitimation. The interpretation of symbolic meanings of pre-european history was excluded from the definition of the objectual realm of Archaeology" (Haber y Delfino, 1997: 42).

que él denomina "draconiformes", lo que ahora puede señalar, después de describirlas concienzudamente, es que indican el estado evolutivo de quienes las crearon y procesos de difusión: "¿De dónde inventarían estos hombres ideas tan extravagantes? Sabemos que el indio era escaso de imaginación y que por lo general reproducía lo que veía y no inventaba. Es pues, como para creer que la idea de la alfarería draconiana les vino de afuera" (op.cit.: 33).

1.2. Adán Quiroga

Quiroga, que había nacido en San Juan, pasó su infancia en Catamarca y su adolescencia y primera juventud en Córdoba, donde estudió abogacía en la Universidad Nacional y ejerció el periodismo[19]. En esa universidad, tomó contacto con las ideas de uno de los científicos del entorno de Mitre, Carlos G. Conrado Burmeister, presidente de la Academia Nacional de Ciencias, con sede en Córdoba, y primer director, entre 1862 y 1892, del Museo Argentino de Ciencias Naturales de Buenos Aires (Monserrat, 1993).

Una vez que egresa de la universidad, en 1887, regresa a Catamarca donde se desempeñó como juez, abogado, periodista y diputado provincial. Participó de un enfrentamiento contra el gobernador Ferrari, fue encarcelado y más tarde, en 1894, se autoexilió en Tucumán, donde continuó con sus actividades profesionales e inició sus estudios arqueológicos. Desde entonces ejerció su profesión como abogado, juez, periodista y político pero lo combinó con sus dos vocaciones: la poesía[20] y la arqueología. Fue miembro de la Junta de Historia y Numismática Americana, de la Sociedad Científica Argentina y del Instituto Geográfico Argentino que hacia fines de la década de 1890 le encomendó unas expediciones por los Valles Calchaquíes. Mantuvo a lo largo de su vida una activa participación política: promovió las candidaturas de Roca y Juárez Celman en Catamarca y poco antes de morir había sido nombrado subsecretario del Interior en el Gobierno de Quintana.

Para Quiroga el pasado indígena otorga a América un pasado épico al igual que el de las otras grandes civilizaciones de la humanidad: "[...] los tiempos han escrito en cada roca una epopeya homérica" (Quiroga, 1893: 186). Y así como los poetas han contado la historia de Grecia y Roma: "[...] los *amautas y haravecs* han sido los Homeros infantes de

[19]Fundó junto con Joaquín V. González un periódico de Letras "La propaganda", más tarde "El combate", en Catamarca y "El Nacional" en Tucumán.
[20]La poesía completa de Quiroga fue publicada después de su muerte con el título **Flores del aire**.

nuestra América" (op. cit.: 188). Al igual que sus colegas, no duda en la pertinencia del concepto de raza, ni en el de evolución, ni en invocar los estadios de civilización y barbarie pero para reivindicar el derecho de las "antiguas culturas americanas" a participar en el concierto de las "grandes civilizaciones". La cultura griega, lección de Winckelman mediante, es el marco de referencia permanente: Quiroga hace suyas las expresiones de Perito Moreno al describir la cerámica de Santiago del Estero destacando que: "la alfarería es aún más fina, más elegante que las de Troya y Micenas en la Grecia Antigua" (op. cit.: 192).

Siguiendo a Lafone Quevedo, adopta la tesis de las "invasiones bárbaras", (sustentada en modelos históricos de la antigüedad del Viejo Mundo), que "dieron por tierra" con las "grandes civilizaciones" del pasado prehispánico:

> "Es una cuestión resuelta que naciones bárbaras hicieron una gran irrupción, no hará muchos siglos, las que a semejanza de los bárbaros que asolaron Europa, dieron en tierra con la primitiva civilización de estos valles; que esta civilización (sea o no *kakana*) fue relativamente *adelantada* no hay duda: las pirkas, [...] los objetos de arte diariamente encontrados, son los restos preciosos de esa civilización desaparecida" (Quiroga, 1893: 191).

Fueron, entonces, estos "bárbaros" los que entraron en contacto con los europeos, de modo que las campañas de expansión territorial no "corrieron" a los herederos de las altas culturas sino a los descendientes de la "barbarie". Sin embargo, rescata incluso a estos antepasados:

> "Muchas de esas razas [primitivas] son las generadoras de nuestros pueblos actuales, que llevan aún su sangre, sus virtudes y sus vicios; y triste sería la condición humana si no quisiera conocerse a sí misma en el pasado, viviendo sólo para el egoísmo del presente [...]. La historia de las razas americanas es pues, nuestra propia historia; su tradición, la tradición de nuestra tierra y de nuestra raza [...]. Apartar al indio de la historia es desdeñar nuestra tradición y renegar de nuestro nombre americanos" (op.cit: 217-19).

Quiroga, como buen representante de la generación ilustrada del último tercio del siglo XIX, no duda de la existencia de valores culturales universales, que. obviamente, coinciden con los de "las Grandes Civilizaciones de la Antigüedad" ("lo bárbaro" queda fuera de "lo universal") y se esfuerza por demostrar que las culturas del NOA prehispánico participaron de esos universales. Con este fin recurre a investigaciones sobre religiones y mitología compradas del siglo XIX, como **Mythologie comparée** de Girard de Rialle, en aras de

reforzar la existencia de símbolos universales en la iconografía calchaquí: fundamentalmente el de la cruz identificada con el agua, tal como pretende demostrar en su libro **La cruz en América**, que culmina con estas palabras:

> "[...] la adoración al Agua y a las masas líquidas es un hecho innegable, universalmente reconocido y comprobado en toda nuestra América. La Cruz es la figura trascendental en el simbolismo del culto acuático, que hacía del hombre primitivo un observador constante de la atmósfera, a la cual levantaba sus ojos para ver flotar entre la nubes a esas divinidades cuyo rostro y cuyas formas ideó su fantasía, portadoras del vaso resplandeciente y estruendoso" (Quiroga, 1977: 193).

En este texto[21] cita, además, los **Orígenes y desarrollo de la religión** del filólogo inglés Max Müller (1823-1900), estudioso de la filosofía y religión orientales, **Myths of the New World** del etnólogo norteamericano Daniel Brinton (1837-1899), quien investigó las religiones indígenas de América, y **Le livré sacré** del historiador francés Brasseur de Boubourg (1814-1874), quien viajó por América estudiando su historia. Retoma y discute las interpretaciones sobre el arte prehispánico de Bolivia y Perú de Wiener en **Perou et Bolivie**, de Squier **In the land of the Incas** y de sus principales colegas, compatriotas e interlocutores: Samuel Lafone Quevedo y Juan Ambrosetti, con los que intercambia informaciones sobre el folclore del NOA, sobre hallazgos arqueológicos y sobre colecciones y publicaciones de arte prehispánico andino. El atlas de 58 láminas incluido en **Antigüedades peruanas** (1851) de Mariano Rivero y Juan von Tshcudi es una de las fuentes iconográficas más consultadas.

Las referencias bibliográficas ponen en evidencia que Quiroga comparte con los intelectuales de su tiempo la preocupación por desentrañar en "las creencias sagradas americanas" los símbolos universales presentes en todas las culturas. Las crónicas y diccionarios coloniales de los siglos XVI y XVII (Pachacuti Yamqui, Garcilaso, Bertonio, González Holguín, Las Casas, Acosta, Calancha, Ramos Gavilán, Montesinos) le proporcionan la información específica sobre América Andina, a la que suma la escasa información del período colonial sobre las culturas aborígenes del NOA, fundamentalmente, las obras del padre Pedro Lozano: **Historia de la Compañía de Jesús en la Provincia de Paraguay (1754-55)** y la **Historia de la Conquista del Paraguay, Río**

[21] Sus referencias y fuentes coinciden plenamente con las de Lafone Quevedo y las de Ambrosetti.

de la Plata y Tucumán; y las **Cartas Anuas de la provincia del Paraguay, Chile y Tucumán de la Compañía de Jesús** (1609-37).

Su metodología consiste, entonces, en la interpretación de la iconografía de las piezas y de la función práctico-simbólica de las mismas a partir de información procedente de rudimentarias excavaciones, del folclore local y de las fuentes históricas, pero partiendo del supuesto de que existe una tradición americana, que enlaza pasado y presente, y que se inserta en la historia de las civilizaciones. El sentido universal de los símbolos lo habilita para establecer comparaciones no solo entre el arte prehispánico del NOA y el del resto del mundo andino, sino también con el arte y la religión de los indígenas de Norteamérica, de Mesoamérica y del Lejano Oriente[22].

Para la recolección de mitos, ritos y tradiciones del folclore calchaquí, Quiroga recurre a informantes o a la observación directa. En varios artículos de **Folklore Calchaquí** (1929) alude a los primeros: "el médico Bambicha", una suerte de curandero local, el *machi* don Tiburcio Santos quien le informa acerca de los días aciagos (op. cit.: 179). Transcribe en quechua, tal como se lo narró Bambicha, un cuento sobre *Llastay*, deidad protectora de los animales y la tierra (op. cit.: 23). En cuanto a la información obtenida por una observación directa, podemos mencionar la descripción de una cura en Tolombón por fuga de espíritu. En el caso de la información acerca del *supay* de Santiago del Estero, aclara que no la recogió él, sino que le fue suministrada "por mi distinguido amigo el señor Pablo Lascano" (op.cit.: 79).

En función de la interpretación de los contextos en los que aparecen las piezas, además de recurrir a datos folclóricos e históricos, se vale de analogías etnográficas: a raíz del hallazgo de una tumba excavada en Medanito, al noreste de Saujil (Pcia. de Catamarca), donde se hallaron seis cadáveres con deformación craneana y un importante ajuar funerario, interpreta en estos términos las vasijas dispuestas en dirección a la boca de los individuos:

> "[...] se pondría agua al enterrado, así como alimento en las tinajas, para que tuviese qué beber y qué comer para su largo viaje a otro mundo" (Quiroga, 1896 b: 511).

En una nota al pie, funda su interpretación en una información que le proporcionaron:

> "[...] unos indios del Chaco sobre esta costumbre que ellos mismos tienen [...] y lo que se diga del Chaco es por más de un motivo aplicable al Calchaquí" (ídem).

---

[22]Es sobre todo en **La Cruz en América** donde más apela a estas macro comparaciones.

¿Por qué esta explicación da cuenta del sentido de las vasijas del entierro de Saujil? Tal es la certeza en la continuidad espacio-temporal de *lo americano* que nuestro autor no explica más.

También para Quiroga la combinación de estudios filológicos y arqueológicos es la vía para iluminar el problema del origen de las culturas del NOA. En "Calchaquí y la epopeya de las cumbres" despliega extensamente las vinculaciones entre lenguas de diversas áreas: el *kakan* (NOA), el quechua (sierras suranadinas) y el *aymara* (altiplano), el *araucano* (Patagonia) y el *tonocote* (Chaco-santiagüeño) que evidencian, a su entender, una temprana interacción entre grupos de diversa procedencia o, siguiendo la tesis de Lafone Quevedo, la existencia de una lengua común que luego fue adquiriendo formas locales diferenciadas. Estas relaciones sumadas a "los datos de la craneología" le permiten afirmar el origen híbrido de la cultura prehispánica del NOA:

> "[...] en las regiones calchaquinas se da con una craneología que varía a veces de un punto a otro y que lo único que demuestra claramente es el origen híbrido de las razas andinas" (Quiroga, 1893: 191).

> "Distintas familias sud-americanas parece que han poblado el país [...]. La lengua kakana, sin duda, es la del tipo de las del Chaco, familia abipona.
> La craneología acusa gran mezcla de tipos [aimaríticos, araucánicos]. La inhumación de cadáveres en tinajas, de lo que se han visto casos en el país, es costumbre guaranítica, que aún dura [...]. La prueba concluyente de la diversidad de razas que han poblado nuestro calchaquí, está, así mismo, en los nombres de los lugares, los que tienen etimológicamente considerados, orígenes diversos, siendo un hecho evidente que responden a cinco lenguas: araucana, quichua, aimara, tonocote y kakana" (op. cit.: 192).

Esta hibridación e interacción entre los diversos grupos habilitaría el uso de las fuentes históricas y folclóricas para aplicarlas a la exégesis de piezas prehispánicas del NOA.

Quiroga comparte con Lafone Quevedo el convencimiento de que las imágenes encierran un mensaje; refiriéndose a las pictografías y petroglifos del NOA señala:

> "[...] las más de las veces las piedras que se grabaron son rocas sagradas, sobre las que se hace un voto a las divinidades [...] respondiendo su *escritura* a ritualidades o formas convencionales para representar objetos o cosas sobre las que se desea la acción de aquellas divinidades bienhechoras o funestas" (Quiroga, 1931: 1).

Adhiere a la propuesta del etnólogo norteamericano Garrick Mallery, estudioso de las pictografías de los indígenas de Norteamérica, quien sostiene que la "escritura pictográfica" es un medio para expresar hechos o pensamientos por medio de dibujos.

Frente a "motivos geométricos" postula que no son "adornos caprichosos", "meras decoraciones", sino que las condiciones de su distribución y reiteración en determinado género de objetos, demuestran que son signos que representan ciertas ideas, "jeroglíficos inexplicables", "escritura simbólica" (Quiroga, 1929: 192). Entonces, combinando datos de los cronistas, arqueológicos y del folclore descifra el valor simbólico de motivos constantes en diversas piezas (lítica, cerámica, arte rupestre), tales como la cruz para significar la lluvia, el meandro para la tormenta (Quiroga, 1977 [1931]).

En cuanto a la imagen figurativa, la interpreta fundamentalmente en clave simbólico-alegórica, vale decir, que las convenciones se sustentan en la observación de lo real fáctico. En **Petrografías y Pictografías de Calchaquí**, alude al uso de "atributos" para significar la imagen:

> "A veces [...] el indio no se limita a reproducir personas o cosas, sino que indica las jerarquías, atributos o cualidades de unas y otras, valiéndose de curiosos e intrincados convencionalismos [...], a un cacique lo pintará con plumas en la cabeza o insignias en el pecho [...], a una autoridad [...] con un hacha sagrada en la mano [...], si desea expresar la idea de fecundidad de una persona o "illa" *abultará* el vientre o exagerará sus órganos sexuales" (op. cit.: 8-10).

Nada hay aquí de "intrincados convencionalismos" sino más bien proyecciones miméticas de lo que es o se ve, vientre abultado= embarazo= fecundidad, etc.; apéndices sobre la cabeza= plumas= cacique. Proyecciones que, como veremos, reaparecen en los análisis iconográficos cuando se retoma en la arqueología la preocupación por descifrar la imagen.

En cuanto a los animales, les otorga un lugar clave en la "simbología calchaquí", al analizar la iconografía de las urnas santamarianas de la colección Zavaleta señala:

> "Lo que llama mucho la atención es que repetidamente estas serpientes están enroscadas en el lugar correspondiente a la mejilla del ídolo de las cejas arqueadas, estirando su cuello hasta formar los ojos de aquél con sus cabezas [...]. No parece sino que se quisiese significar que el hombre debía mirar siempre con los ojos vivísimos de la serpiente" (Quiroga, 1896 a: 185).

Vemos que interpreta la imagen en función de la percepción que supone los indígenas tenían de su entorno natural, de modo que de la observación de los animales se

abstraía determinada cualidad que los definía y aquellos que presentaban rasgos particulares eran mitificados:

> "[...] así como adoraban a la serpiente por su astucia y al cóndor por la majestad de su vuelo soberano dominando las nubes, veneraba también el indio al *suri,* ya por su tamaño, su bizarra apariencia, y, más que nada por la velocidad de su carrera" (op. cit.: 186).

He aquí un aspecto que nos interesa rescatar y sobre el que volveremos en la segunda parte: el rol de los animales en la construcción de imágenes de fuerte connotación mítico-religiosa. La abundante iconografía antropo-zoomorfa vuelve indudable este rol, y evidentemente, este se constituye a partir de la percepción que el hombre tiene de esos animales. El problema en el planteo de Quiroga es que atribuye sentidos desde los universales que da por evidentes: serpiente= astucia, cóndor (equiparable al águila del Viejo Mundo)= majestad, etc. En los casos que el animal no da ninguna posibilidad de ser asimilado a los de los "símbolos universales" (serpiente, león, águila, etc.,) apela a rasgos observables en la realidad fáctica, por ejemplo, la velocidad del suri.

El otro supuesto que nos interesa destacar, por su vigencia en la problemática que nos ocupa, es el de que la construcción de las iconografías se funda en procesos analógicos; refiriéndose al suri presente en objetos cúlticos vinculados a la lluvia:

> "Las analogías observadas entre el ave y la nube han sido para el indio hechos reales y no simples semejanzas [...]. La nube toma muchas veces la forma de un pájaro gigantesco [...], los colores del iris suelen corresponder a las plumas del pájaro [...], la nube, como este vuela [...] la una truena y el otro [...] grazna" (op. cit.: 118).

Obviamente esta interpretación, al igual que la aplicada a las urnas, es demasiado superficial y casi pueril, pero no así la categoría metafórica implícita, puesto que está concibiendo un procedimiento de configuración de la imagen por sustitución (el pájaro por la nube o las serpientes en lugar de ojos), de modo tal, que queda establecida una comparación entre los dos términos. Este es el tipo de analogías propio de la metáfora que destruye la relación entre el término metafórico y el objeto que designa habitualmente (la serpiente, el suri) para poner de relieve un atributo dominante (la agudeza de la vista del reptil, el color y la forma del ave).

Esta lógica de construcción de las imágenes estaría en relación con otro aspecto que Quiroga plantea, y que nos resulta de gran interés por su vigencia, el carácter multiforme de las deidades del NOA y del mundo andino. A partir de descripciones de personajes míticos,

que recoge del "folclore calchaquí" y de la observación de iconografías híbridas en distintas piezas arqueológicas apunta:

> "[...] si [el indio] quiere ofrecernos uno de esos misteriosos seres múltiples, que pululan en su mitología [...] lo reproducirá [...] con cabeza y cuello de guanaco, cuerpo de avestruz y cola de serpiente, ofreciéndonos un ser único y a la vez doble o triple" (Quiroga, 1931: 10).

Si en algunos casos su inteligente intuición está por encima de los límites impuestos por el pensamiento de su época, en otros, estos condicionamientos se hacen evidentes, como cuando basándose en las afirmaciones de Wiener, quién sostiene que: "las dificultades mismas que experimentan [los indios] para dar una expresión completa a su pensamiento los llevan insensiblemente a esas abreviaciones", describe, sin saberlo, metonimias de la parte por el todo, atribuyéndolas a una dificultad técnico-plástica[23]:

> "El ejemplo y uso de los símbolos por el indio es muy explicable si se tiene en cuenta su enorme trabajo para pintar en el barro o grabar en piedra las formas completas del ser o cosa que quiere representar. Lo que entonces hace el indio es reproducir la parte o atributo típico del dios o persona que se propone figurar, del animal que quiere ofrecer" (Quiroga, 1931: 8).

Quiroga alentó con su trabajo el uso del folclore –concebido como las antiguas tradiciones populares, ritos, mitos, prácticas mágicas, formas locales de organización social, que perduran hasta el presente– como instrumento para la interpretación del pasado prehispánico, basándose, como señalamos, en la certeza de que existe una cultura americana trascendente; de ahí que afirme que "[...] preciso es estudiar esos dioses de la América que hasta hoy viven en la leyenda" (Quiroga, 1893: 189); "[...] no obstante los siglos que van corridos, perduran en Calchaquí los rastros luminosos del pasado, luchando incesantemente con el tiempo y la cultura actuales" (Quiroga, 1929: 5); "[...] nuestros estancieros en la región andina aun veneran a la Pachamama y Llastaty y no hay tierra ni carneada en que no tenga parte el numen del lugar" (Lafone Quevedo, 1892 a: 58). Es por esto que lo utiliza como fuente iconográfica (así como Lafone Quevedo usa, sobre todo, las crónicas coloniales), de modo que identifica a los diversos seres plasmado en las imágenes plásticas del NOA prehispánico con las deidades presentes en las tradiciones

[23]Recordemos que, tal como vimos en el capítulo anterior, Lévi-Strauss, varias décadas después, retomando a Boas, dará una explicación similar al hablar de que en el "arte primitivo" a veces por deficiencias técnicas se "significa" el objeto en vez de "representarlo".

contemporáneas, que describe en varios de sus textos. Por ejemplo, interpreta que las iconografías de seres con rasgos antropomorfos y ofídicos representan a *Huayrapuca*, la madre del Viento, mito del que recoge versiones en diversa provincias (Quiroga, 1929: 38-73)[24]:

> "En nuestro calchaquí tenemos también un mito del viento y de la tormenta [...]. La divinidad atmosférica calchaquí aparece aniquilando a las fuerzas de la naturaleza que vencieron al sol y a la luna, estableciendo desde entonces su imperio absoluto [...]. Tal divinidad atmosférica suprema, de cara humana, mitad antropomorfa y mitad ofídica, con cuerpo de dragón y cola de serpiente, es la *chasca* [en quechua: melena enmarañada] Huayrapuca, la "Madre del Viento" o el Viento mismo [...] varón y hembra a la vez, que anda corriendo por los aires, llevando al huracán, a la tormenta y a la lluvia" (Quiroga, 1977 [1901]: 76).

Otra de las deidades que registra en el folclore es el *Chiqui*:

> "El Chiqui es una divinidad importada del Perú *–chi* en quechua es cosa parada y *qui* es una partícula que significa doblez, ambigüedad, luego *Chiqui*= cosa doble, llena de falsía– arraigado de tal modo en nuestros pueblos [...] que hoy día mismo no hay gente en Calchaquí que no conozca el nombre del numen funesto [...]. Las guerras, la seca, los huracanes, las pestes, los temblores [...] todo era obra de ese Chiqui" (Quiroga, 1929: 7).

Según sus informantes, esta deidad "se aplacaba con sacrificios humanos" (op. cit.: 76), pero estos se sustituyeron luego en su ceremonia por animales y *huahuas* de pan: "...hoy mismo [se cuelgan] del árbol en sustitución de víctimas humanas, niños amasados con cuajada de leche, o *huahuas* de pan" (Quiroga, 1977: 102). El ruido de latas que se hace durante esta ceremonia estaría destinado a invocar al trueno por magia simpática (Quiroga, 1929: 126):

> "Cántaras vacías [...] levántanse encima de las cabezas por las personas que celebran la fiesta del Chiqui, la divinidad adversa y funesta que acarrea la seca con todo su cortejo de calamidades. Mientras estas cántaras son alzadas en alto entónanse cantos [...] propiciatorios, dándose vueltas en torno al árbol sagrado[25]. Parte de la concurrencia, que no tiene tinajas, alza hacia arriba, bajándolas y subiéndolas como si saltasen, las cabezas de los animales sacrificados, que generalmente son *talcas o huillas*, huanacos o llamas, porque a la divinidad funesta [...] es necesario anticiparle sacrificios sangrientos para que se aplaque, y permita a las divinidades del aire, del rayo, del anhelos de las tribus, que sufren de sed cuando el sol está quemando. Estas fiestas se han celebrado hasta hace poco en Machigasta, Pituil y Aminga (La Rioja)" (Quiroga 1977: 103-104).

[24]La mayoría corresponden a piezas negras grabadas de Aguada-Ambato, véase vaso de Capayán (lám.41).
[25]El algarrobo.

Sostiene que el símbolo de esta deidad es el suri porque son los únicos animales de los "que sirven a los hombres y no vuelan" cuyas cabezas no se le ofrendan y que, además, están pintados en las urnas funerarias de Santa María donde se han encontrado cabezas solamente o "con mucha generalidad párvulos" (Quiroga, 1929: 115)[26] que habrían sido sacrificados (u ofrendados al morir) a la deidad. En estas urnas, además, el motivo del suri está asociada justamente al de la cabeza trofeo (lám. 5 a), de modo que el ser antropomorfo encarnado en las urnas sería el mismo Chiqui (Quiroga, 1977 [1901]: 119-20).

Otro ejemplo elocuente del uso del folclore como fuente iconográfica es el de la interpretación de los motivos antropo-felínicos a la luz de las leyendas de metamorfosis "hombre-tigre" (jaguar):

> "[...] hoy en muchos lugares apartados del Calchaquí hay la creencia de que algunas familias de indios descienden del tigre" (Quiroga, 1929.: 213).

> "Yo he oído solo referir que las personas que se transforman en tigres, convirtiéndose en *ururuncos* u hombres tigres, se revolcaban en un cuero de esta fiera, muchas veces cerca del mortero colocado siempre debajo del algarrobo, del chañar o del mistol" (op. cit.: 152).

Quiroga usando esta información analiza, por ejemplo, un mortero de piedra de su colección[27] procedente Ambato (similar al de la lám. 4 b), que tiene tallado un antropomorfo de un lado y un felino del otro, como una alusión a estos procesos de transformación o al "antepasado totémico" (op. cit.: 211).

Más allá de su voluntad y de sus certezas, deja planteado uno de los aspectos más controvertidos y vigentes en los análisis sobre el sentido de las imágenes de sociedades ágrafas: qué uso darle a la información etnográfica para reconstruir las fuentes iconográficas, puesto que, si bien podemos pensar en ciertas continuidades en las cosmovisiones, no podemos obviar los proceso de hibridación, mestizaje y/o transculturación que se produjeron a partir de la conquista.

Por otra parte, cabe destacar la intención de analizar la imagen con relación al uso práctico-simbólico del soporte: para contener víctimas del sacrificio, agua, etc. intención que está en absoluta sintonía con el abordaje que estamos rescatando al concebir a la imagen plástica como entramado técnico-material y simbólico.

---

[26]Por ejemplo la urna santamariana de Andalgalá reproducida en: Quiroga 1929: 173 contenía un cráneo aislado (lám. 4 a 1).

1.3 Juan Bautista Ambrosetti

Ambrosetti fue el único de los tres precursores de la arqueología de NOA que desarrolló una actividad de tenor claramente científico por su temprano desempeño como naturalista. Su producción científica se inició en 1887 con el artículo "La fauna de Entre Ríos" y siguió hasta fines de siglo. En 1886 fue nombrado director de la sección zoológica del Museo Provincial de Paraná. A partir de su primer viaje a Misiones, realizado en 1890, inició sus exploraciones por nuestro territorio como arqueólogo y etnólogo, principalmente en dos áreas: la cuenca del río de La Plata y sus tributarios, y el noroeste argentino.

En 1895 exploró las grutas pintadas de Carahuasi y el Chural, en Salta. Ese mismo año pasó seis meses en Molinos, Salta, desempeñando la primera de varias misiones arqueológicas que le encomendara el Instituto Geográfico Argentino. Estas darán origen a las famosas "Notas de Arqueología calchaquí", publicadas entre 1896 y 1899 en varios números del Boletín de ese instituto. En 1897 describió los menhires de Tafí del valle en Tucumán y más tarde, en 1902, excavó el sitio de La Paya, donde se hallaron sepulcros con ricos ajuares de bronce, oro, madera y ceramios.

Fue un importante representante en el Congreso de Americanistas reunido en París en 1900 y sus teorías tuvieron repercusión en el medio científico europeo, tal como lo demuestra la mención de sus contribuciones en el *Manual d' Archeologie Américane* de H. Beuchat publicado en París en 1912 (Rojas, 1922: 155). En el medio intelectual local participó de El Ateneo, fundado en 1893, con el objeto de nuclear a intelectuales y científicos abocados a la construcción de una cultura nacional moderna, donde, en 1897, representó a su disciplina a través de su disertación, "El diablo indígena, ensayo de mitología argentina".

En 1905 fue nombrado director del Museo Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras, cargo que ejerció hasta su muerte. Desde su cargo orientó al Museo como un verdadero laboratorio de investigaciones y trazó un plan de exploraciones arqueológicas que debían ejecutarse sistemáticamente por todo el país y cuyo objetivo principal sería la resolución de la cronología de las culturas extinguidas (Debenedetti, 1917: 15). Él mismo dirigió las diez primeras expediciones realizadas a distintos puntos del NOA.

---

[27]Actualmente pertenece a la colección del Museo Etnográfico de Buenos Aires.

Ambrosetti, que arriba a la arqueología desde la zoología, recibió el fuerte impacto de la mirada hermenéutica de Lafone Quevedo y Quiroga. En sus artículos dedicados a la interpretación de piezas prehispánicas del NOA, publicados a partir de 1896 en el **Boletín del Instituto Geográfico Argentino**, retoma y discute gran parte de las tesis de estos autores. Sin embargo, no encontramos en este arqueólogo-naturalista la reivindicación del pasado calchaquí, ni desde la épica de Quiroga, ni desde la religiosidad que les atribuye Lafone Quevedo. Su interés desde los inicios se concentra en un deber científico, el de la reconstrucción del pasado para contribuir al avance del conocimiento, ideal propio de la modernidad ilustrada. En el comienzo de sus Notas[28] señala:

> "Los datos que iré dando a conocer [...] deben tomarse como una contribución al estudio de esta interesante rama de la Arqueología Argentina, pues este es el único móvil que me impulsa a publicarlos, deseando como todos, solo el progreso de estos estudios entre nosotros, para que al fin algún día, nos podamos dar cuenta de lo que fueron aquellas razas que tanto interés despiertan en el Americanista y que tantos y tantos restos han dejado de su extinguida civilización" (Ambrosetti, 1896: 415).

En el *post scriptum* de las Notas, reafirma sus objetivos:

> "[...] el objeto primordial que tuve al escribirlas fue simplemente dar a conocer la mayor cantidad de material posible que anda desparramado en colecciones diversas, y sobre todo, el material de observación de cosecha propia y ajena que he podido reunir con no pocos sacrificios y trabajos" (Ambrosetti, 1899: 301).

Dar a conocer materiales observados, estudiados "en detalle", en aras de "trabajar por la verdad" y de promover el desarrollo de una arqueología que "se encuadre dentro de las exigencias científicas modernas", tales son los objetivos que persigue:

> "El dato verídico, debidamente coleccionado y criticado, es lo único que importa por hoy: más tarde, y cuando haya muchos reunidos, se clasificarán y ellos solos sin gran esfuerzo nos dirán lo que con tanto empeño vamos buscando" (op. cit.: 302).

En realidad está anunciando, tempranamente, el giro que dará su enfoque: no habrá ya que construir hipótesis interpretativas sino clasificar debidamente el dato y este hablará por sí mismo. Al encarar su labor como director del Museo Etnográfico (1905), Ambrosetti asume definitivamente la práctica arqueológica como esencialmente diferente de la de los historiadores, es decir, acorde a las concepciones evolucionista y positivista triunfantes, la

[28] A partir de marzo de 1895, el Instituto Geográfico le encarga una serie de exploraciones arqueológicas por la región calchaquí que dan origen a estas notas; el carácter fragmentario de las mismas se debe a que no responden a un plan unitario preconcebido.

desplaza al ámbito de las "ciencias" desligadas de las "humanidades", afirmándose las influencias que forjaron su formación inicial, especialmente, la que ejerció su maestro, el paleontólogo Florentino Ameghino[29]. De todos modos, en las Notas, más allá de estos indicios de su cambio futuro, denota una preocupación exegética que lo ubica a la par de Quiroga y Lafone Quevedo.

La adopción del paradigma evolucionista justifica el uso del paralelo etnográfico para la interpretación de las obras prehispánicas: por ejemplo, define las a figurillas antropomorfas de cerámica (figura 3 c) –las mismas en las que Lafone Quevedo veía a los *hapiñuñu* –como "ídolos funerarios" porque les atribuye una función equivalente a la de los pequeños ídolos de los Papúa de Oceanía que sirven para encerrar el alma de los muertos. Por otro lado, proyectando una mirada impresionista (que aún hoy puede detectarse en ciertos análisis iconográficos) reafirma su interpretación por "el aspecto macabro" que presentan.

La información que dan los jesuitas sobre la costumbre en los valles calchaquíes de dejar los ojos abiertos del muerto para que viera el camino a seguir al más allá, le permite afirmar la creencia en el NOA pre y post hispánico de un desdoblamiento *post mortem.* Siguiendo los pasos universalitas de Lafone Quevedo y Quiroga, la asocia con la idea de los romanos acerca de que el alma de los muertos se divide en *umbra*, *manes y spiritus*, con la egipcia sobre la existencia de un alma, *bai*, una sombra, *khaîbit*, y un doble, *ka*, y con la de los caribes respecto a que al morir un espíritu bueno sale del corazón, uno del aire de la cabeza y uno maligno de los miembros (Ambrosetti, 1896 a: 431-35).

También entre sus inquietudes, está el problema del origen de los calchaquíes: a propósito del desarrollo de la metalurgia en el NOA, se opone a Quiroga que la interpreta como importada del Perú argumentando que "la industria del cobre y del bronce de estos lugares [es] muy diferente de la exhumada en el Perú" (Ambrosetti, 1898: 203). A partir de las crónicas de los padres jesuitas Lozano y Techo[30], sostiene que "los incas nunca fueron señores de los calchaquíes" (op. cit.: 207), y siguiendo la tesis de Montesinos de las invasiones al primer imperio del Perú, propone su teoría más arriesgada:

---

[29]"Las grandes capacidades interpretativas que había mostrado al inicio de su carrera se verán ahogadas en pulcras y detalladas descripciones de objetos, sitios y contextos como si hubiera alguna razón teórica o metodológica por la que una cosa invalidara a la otra" (Haber, 1994: 47).

[30]Lozano, Pedro: **Historia de la Conquista del Paraguay, Río de La Plata y Tucumán,** publicado por Andrés Lamas, en Buenos Aires, en 1882; Techo, Nicolás de: **Historia de la provincia del Paraguay**, Madrid, 1897.

"Cada vez más me voy convencido de que fuera de un estado de guerra continuo o interrumpido con los peruanos, muy pocas o ninguna fueron las relaciones que tuvieron los calchaquíes con ellos, y más aún, y de la opinión que la civilización calchaquí salió de las fronteras bolivianas-argentina e invadió al Perú en épocas muy remotas y vencida a su vez volvió a retirarse a sus ásperas montañas, trayendo consigo nuevos elementos de la civilización adquiridos al contacto con ella" (op. cit.: 202).

Diferenciándose de sus colegas, afirma que los calchaquíes no están ligados a los quechuas y por eso desecha las fuentes coloniales dedicadas al Perú y presta atención a las de los jesuitas, referidas "al Calchaquí", y al folklore local. Explica la existencia postconquista de esa lengua en el NOA por la presencia de quechua parlantes que acompañaron a los españoles:

"Una vez que se fueron estableciendo los españoles lo hicieron con sus encomiendas peruanas que naturalmente hablaban *quichua* y este idioma poco a poco fue difundiéndose [...]. Los misioneros contribuyeron no poco a esta difusión, pues como bien dice el P. Barzana, el *cacan* calchaquí era tan difícil que solo podía aprenderse mamándolo con la leche de la madre" (op. cit.: 211-12).

Ambrosetti no pretende jerarquizar a los calchaquíes por su pertenencia a la cultura quechua (cultura que dio origen a un imperio), ni tampoco reivindica su carácter de "civilizados"; si merecen ser estudiados es porque forman parte de los vestigios del pasado que la arqueología intenta reconstruir. Si Lafone Quevedo y Quiroga atribuyen a los antiguos calchaquíes el estadio de "la civilización", él los mantiene en "la barbarie" y no duda, además, que entre los actuales y aquellos hay una continuidad; sobre esta certeza legitima el uso del folclore para la interpretación de piezas arqueológicas:

"Las ceremonias que los actuales Calchaquíes practican, tienen un carácter tan marcadamente indio que no trepido en suponerlos iguales a las que efectuaban en los tiempos precolombinos" (Ambrosetti, 1986 a: 548).

Por otra parte, partiendo de un único esquema posible de evolución, aplica el paralelo etnográfico entre los bárbaros calchaquíes y otros bárbaros; en una de sus Notas establece una relación directa entre los sacrificios de niños que realizan los batacos de Sumatra, la mención en la **Historia de la Conquista de Perú** de Agustín de Zárate acerca de que los españoles encontraron "niños secos dentro de las urnas que habían sido sacrificados" y las urnas funerarias calchaquíes:

"[...] en cuyo simbolismo no hallamos hasta ahora sino un continuo pedido de agua y la sed espantosa que al niño hacen sufrir los batacos y lo del entierro vivo matándolo como para que pida más agua por medio de la pimienta y el plomo líquido, y véase si

estas coincidencias son simples casualidades o tienen que ver con invasiones sumamente remotas que han dejado como herencia estos perdidos rastros de sus ritos bárbaros" (Ambrosetti, 1898: 51).

Las diferencias con la valoración que realizan Quiroga y Lafone Quevedo de la religión calchaquí son evidentes: si bien estos no niegan la existencia de sacrificios humanos, y de niños en particular, el énfasis está en la motivación vital, la necesidad de agua en lugares de duras condicione ambientales y en la universalidad de tales ritos propiciatorios. De modo que el arte asociado a estas prácticas, en un caso será expresión de la religiosidad de una civilización, y en este último, la de "los restos perdidos de sus ritos bárbaros".

En el mismo sentido, explica Ambrosetti, el culto calchaquí a la serpiente, producto del temor y la superstición:

"Su cerebro inculto nunca pudo dirigirse a lo bello porque el saber distinguirlo de lo que no lo es, requiere cierta educación intelectual que no tenían; de modo que nada más razonable que su imaginación fuese de temprana edad, fuertemente herida por todo lo que les llamase la atención: ya sea por su fealdad o por su peligro, y esto es precisamente lo que ocurrió con los reptiles" (Ambrosetti, 1896 b: 224).

A partir de datos de Lozano combinados con información del folclore, interpreta las piezas que presentan iconografía ofídica (fundamentalmente, urnas y discos de bronce santamarianos, láms. 5 a y b) con relación al culto al Rayo "anterior a las creencias peruanas":

"[...] libros del tiempo de la conquista, nos dicen bien claro que el culto de la serpiente tenía un papel muy importante en las poblaciones de aquella época de la América occidental [...], no es aventurado atribuir también su culto a los indios que poblaron la región calchaquí en la época que fabricaron urnas funerarias" (op. cit.: 221).

Este "dato" lo articula con las creencias vivas en la región calchaquí:

"[...] aún hoy día la serpiente es considerada guardiana de tesoros escondidos, debiendo interpretarse esto como guardiana de sepulcros o huesos de muertos o enterratorios o en una palabra *huaca*" (op. cit.: 224-25).

"Aún hoy existe en la Región Calchaquí la creencia de que habiendo en cualquier parte una víbora ponzoñosa el rayo cae" (op. cit.: 227).

Concluye, entonces, que habría dos sentidos aunados en la serpiente: "la serpiente *huaca* guardiana de los sepulcros y la serpiente rayo" (op. cit.: 228). En un texto posterior, discute con Quiroga la interpretación de la iconografía de una urna santamariana (que

guardaba un cráneo, lám. 4 a 1): en la que este ve en los personajes antropomorfos con los brazos hacia arriba rematados en unas cabezas romboidales, al *Chiqui*, "deidad funesta" (importada del Perú, según Montesinos) que levanta las cabezas de sacrificio (Quiroga, 1929: 6). Mientras que Ambrosetti ve las "cabezas de las serpientes-rayo", pero además, retoma la idea planteada en otra de sus Notas (Ambrosetti, 1986 a: 428) respecto a que el rostro de las urnas representa al muerto, que contiene en su interior, y que las serpientes, que aparecen en su rostro y cuerpo, son símbolos de la deidad guardiana asociada con el Rayo (Ambrosetti, 1899: 167).

A partir de la presencia de iconografías serpentinas en las urnas funerarias y la creencia respecto a la serpiente como guardiana de tesoros y tumbas, entiende que en las urnas y en diversos objetos de culto se puede ver la imagen antropo-zoomorfa de esa deidad Rayo (Ambrosetti, 1899: 169). Culto que estaría asociado al uso de "fetiches": interpreta como tales a pequeñas figurillas de animales talladas en piedra o modeladas en cerámica, proyectando el sentido que tienen figuras similares usadas en invocaciones rituales contemporáneas para protección del ganado[31]. El uso ritual de los fetiches correspondería a pueblos cuyas creencias se encuentran en el estadio de la superstición:

> "[...] las creencias religiosas de los calchaquíes se reducían al culto al Rayo como divinidad benéfica y al del Chiqui como entidad funesta, ocupando los fetiches y demás amuletos propiciatorios, un lugar intermedio que se comprende a causa de la superstición que en ellos debió existir, del origen sobrenatural de las piedras que les servían para fabricarlos" (op. cit.: 258)

A partir de la descripción que hace Rialle[32] de la deidad preincaica, asociada al Trueno, *Catequil*[33], que correspondería al estadio del fetichismo propio de pueblos salvajes, que más tarde serían civilizados por los incas, y que demandaría sacrificios humanos; sumada a la información de Guevara[34] sobre el culto al Rayo entre los calchaquíes, y a la cronología de

---

[31]La identificación de "fetiches" en el calchaquí ya la había postulado Lafone Quevedo: "Zemes de Catamarca" **American Anthropologist,** octubre 1891, retomando las ideas de Ramón Pané acerca de los *zemíes* antillanos como "cosas muertas formadas de piedra o hechas de madera" que sirven para evocar a los antepasados, favorecer las cosechas, obtener lluvia, etc. PANÉ, Ramón (1977) **Relación de las Antigüedades de los indios**, México, Siglo XXI, pág.46.

[32]**Mythologie comparée.**

[33]El culto a esta deidad estaría asociado al de "las grandes piedras", por eso Ambrosetti interpreta como amuletos de este culto a las figurillas líticas antropo y zoomorfas.

[34]**Historia de la Conquista del Paraguay, Río de La Plata y Tucumán,** publicado en Buenos Aires, en 1882, con introducción de Andrés Lamas.

Montesinos, concluye en que se trata de la misma deidad, que llegó por la invasión calchaquí al Perú y que tuvo tal arraigo que pervivió en la forma del *Illapa* incaico:

> "Entre el Catequil peruano y el Rayo calchaquí, hay otro punto de contacto y son los sacrificios a los que eran tan aficionado. El padre Guevara nos cuenta que los recintos de sus templos [...] los rodeaban de varas que rociaban con sangre de llamas y aunque no lo dice, los sacrificios de esto rumiantes presupone los de víctimas humanas" (Ambrosetti, 1897: 357).

En el contexto de estas creencias encuadra, Ambrosetti, las pipas halladas en la región calchaquí (lám. 5 c) y atiende a que, aunque Lozano no hace referencia a la costumbre de fumar en pipa, sí menciona que "echaban en la chicha raíces molidas de *koro* para embriagarse" y lo une con la costumbre contemporánea entre las "tribus chaqueñas de fumar *koro* en pipa lo que "les produce borracheras con éxtasis" (op. cit.: 287).

El rito del éxtasis, que reforzaría la relación con el ámbito de la selva, se articula con la tesis de Ambrosetti acerca del origen de la "leyenda del yaguareté"[35]. A raíz de la existencia de numerosas piezas que representan "tigres" y de la creencia en el NOA en el *uturunco* (hombres brujos transformados en jaguares), que homologa a la leyenda guaraní del yaguareté, asume que:

> "[...] el origen de esta leyenda se halla en las prácticas de los sacerdotes guaraníes, quienes se vestían con pieles de tigres para ejercer sus ritos fetiquistas, como en la danza del tigre, que aún hoy día usan alguna tribus como los Bororós del Alto Paraguay" (Ambrosetti, 1896 a: 537).

Justifica la presencia de esta leyenda en los valles calchaquíes por las posibles invasiones guaraníticas, hipótesis en la que coincide con Lafone Quevedo y Quiroga.

Ambrosetti también entiende la imagen como portadora de un mensaje y en su análisis, preanunciando como se entenderá el método iconográfico en la mayor parte de los análisis arqueológicos, identifica los motivos a partir de "datos" de crónicas coloniales (jesuíticas fundamentalmente), combinados con los del folclore local y con el paralelo etnográfico.

Mencionamos más arriba, la identificación que plantea entre el *Catequil* peruano, el *Chiqui* del folclore norteño y el Rayo, antigua deidad calchaquí. A partir de aquí, la

[35]Como mencionamos, la atribución de un origen selvático a los calchaquíes ya está presente en Lafone Quevedo, pero ni este ni Quiroga hacen mención a las pipas, y mucho menos al consumo de alucinógenos, pese a que debían estar al tanto de su existencia; por ejemplo, había una en la colección Zavaleta que Quiroga analiza sin atender a esta pieza (Quiroga, 1896). ¿Será que no era aceptable la práctica de incluir consumo de psicoactivos en los rituales para sostener el carácter de "civilizados" de los antiguos habitantes del NOA?

descripción mítica de *Catequil* (presente en las crónicas) se aplicada a modo de fuente iconográfica a la interpretación de personajes antropo-zoomorfos (que hoy sabemos corresponden a la iconografía Aguada) con manchas redondeadas en su cuerpo[36] (lám. 6 a):

> "A mí modo de ver esos óvalos representan huevos y la abundancia de ellos, según el criterio de los indios al dibujarlos, no tuvo otro objeto sino el de insistir más sobre una idea, de manera que esto nos indicaría que ese personaje salió de un huevo y que todo su cuerpo, parte por parte, no se había formado sino de la sustancia del huevo y no carne de otro ser; tal cual nos lo dice el mito de *Catequil*" (Ambrosetti, 1897: 360).

Una vez establecidos los atributos de *Catequil*, todo personaje que los posea, plasmado en piezas asociadas a funciones cúlticas (aunque no se conozca su contexto) ceramios, figurillas líticas, placas de bronce, será él o a él estará referido. Ambrosetti rechaza la lectura propuesta por Lafone Quevedo del disco de Chaquiago y, por supuesto, ve en su iconografía el Rayo, las hachas, los huevos, es decir, todo lo que lo hace *Catequil*. La misma interpretación proyecta en varias placas (que según Rex González corresponden a Aguada[37]); en cuanto a la función de estos objetos, que oscilan entre los 10 y 12 cm, apela a la información del Padre. Techo acerca de que "los principales del Calchaquí se ciñen las sienes con un orbe de plata o bronce" (Ambrosetti, 1904: 274).

Al igual que Lafone Quevedo, asume que puede haber imágenes que funcionan como descripciones de lo real fáctico; supuesto que en gran medida se ha mantenido hasta el presente. Por ejemplo, interpreta todo motivo presente en el cuerpo de las figurillas de arcillas (lám. 6 c) como "camisetas", que corresponderían a las noticias que da Luis de Cabrera, gobernador de las provincias de los Juríes: "Las camisetas que traen vestidas son hechas de lana y texidas primorosamente con Chaquira a manera de malla menuda" (citado en Ambrosetti, 1896 a: 529). Entiende que las intrincadas formas que rematan las cabezas de algunas de estas figurillas describen los peinados que se hacían las mujeres calchaquíes, comparándolas con los peinados de las muchachas *hopi* (Ambrosetti, 1898: 54-58). En el mismo sentido, no duda en leer un "vientre preñado" en el tratamiento abultado de una de las piezas conocidas como "los suplicantes" (lám. 6 b), mientras que en otra, que no puede disponerse verticalmente, ve a un animal fantástico con un órgano genital femenino marcado

[36]Actualmente se interpretan en relación con las manchas del jaguar, véase 2ª parte capítulos 5 y 6.
[37]En la 2ª parte abordamos el análisis de estas piezas.

"por medio de un agujero grande y hondo en la parte posterior del animal" (Ambrosetti, 1899: 260-61).

Como hemos visto, nuestros tres pioneros en los estudios sobre la imagen plástica prehispánica coinciden en abordarla como mensaje pero difieren en el tenor del abordaje: Lafone Quevedo la descifra como un ideograma, Quiroga la interpreta en clave simbólico-alegórica y Ambrosetti identifica motivos iconográficos como ilustración de mitos y ritos. La concepción general de la imagen como texto, el afán indagatorio en la configuración de los iconos, la preocupación por la exégesis, son aspectos que rescatamos por demás, el problema es que las lecturas a las que se arriban no tienen su fundamento último en la imagen en sí, y a veces ni siquiera en información arqueológica, sino en la reconstrucción de mitos y creencias hechas a partir de la información histórica, folclórica y de la analogía etnográfica. Esta metodología estaría justificada en las tesis sobre la supervivencia de las creencias, el modelo único de evolución de las sociedades y los contactos, por invasiones, entre guaraníes, peruanos y calchaquíes. Si la fuente histórica lleva el peso de la *autoritas*, la folclórica encierra la verdad de la tradición viva y la analogía etnográfica, la verdad de la ciencia antropológica.

Como señalamos al inicio, desde fines del siglo XIX y a lo largo de la primera década del siglo XX, los enfoques interpretativos y cualitativos serán desplazados por los descriptivos y cuantitativos. Los discursos pronunciados en el acto de Homenaje a Darwin, organizado por el Círculo Médico Argentino, a un mes de su muerte, acaecida en abril de 1882, son más que elocuentes respecto al pensamiento que acabaría por imponerse: Sarmiento sostiene que adhiere a la doctrina de Spencer, que eleva a ley universal la noción de progreso humano, "porque necesito reposar sobre un principio armonioso y bello a la vez". El naturalista Eduardo Holmberg, por su parte, en una "aplicación social del darwinismo", reivindica las campañas contra los indios: "acabamos con los indios porque la ley de Malthus está arriba de las opiniones individuales" (citado en: Montserrat, 1993: 48).

En este contexto, el lugar de la arqueología no estaba entre las ciencias humanísticas sino entre las naturales, tal como lo evidencia la incorporación del Museo Antropológico y Arqueológico de Buenos Aires, fundado en 1877 con gran parte de las colecciones de Francisco Moreno, al Museo de Ciencias Naturales de La Plata en 1884. Los restos arqueológicos debían ser descriptos, medidos, inventariados, catalogados del mismo modo que los fósiles y las distintas especies vegetales, animales y minerales. No se concebían

como testimonios del pasado sino del dominio científico de una otredad subsumida en el orden de la naturaleza:

> "[...] el museo era el monumento a la ciencia; aunque no como el de Nápoles donde se admiraban los restos de la historia antigua italiana, sino como en Francia, en cuyos museos se apreciaba el amplio espectro de la realidad sobre la que campeaba dominante la ciencia" (Haber, 1994: 38).

De hecho, paralelamente a ese triunfo positivista que ubicó a la arqueología entre las ciencias naturales, varios intelectuales desde posiciones encuadradas en el indigenismo nacionalista alentaron el encuentro entre la arqueología y las humanidades. Sin lugar a dudas, Ricardo Rojas ocupa un lugar central entre estos intelectuales: reivindicó la importancia de los fundadores de la arqueología y la etnología del NOA, cuyos trabajos, por su "orientación iconológica", desentrañaban significados profundos en las imágenes y venían a echar luz sobre el legado de la cultura indígena para la construcción de la tradición nacional[38]. En su **Historia de la literatura argentina. Ensayos filosóficos sobre la evolución de la cultura en el Plata** (1922) incluye a Lafone Quevedo, Quiroga y Ambrosetti en el capítulo dedicado a "Los modernos", vale decir, a la generación de los ochenta, que caracteriza como los "prototipos de hombres emancipados para una nueva cultura" (Rojas, 1922: 151). En el prólogo de **Folklore Calchaquí**[39] (1929), Ricardo Rojas destaca la originalidad de la metodología de Quiroga por su "ocurrencia de confrontar los íconos andinos con el folklore local. La arqueología, la crónica y la demótica préstanse aquí recíproco auxilio y algunos problemas etnográficos e históricos resultan ingeniosamente iluminados si no definitivamente resueltos" (Rojas, 1929: 4). Ciertamente esta misma perspectiva estuvo cargada de contradicciones y alentó a su modo la distinción entre una "comprensión estética" y una "comprensión científica" del arte prehispánico. En el **Silabario de la Decoración Americana**[40], publicado en 1930, Rojas declara que aúna varias intenciones en esta indagación en el arte prehispánico: "una estética, meramente descriptiva, y otras dos

---

[38]Sin embargo, el propio Rojas se refiere a que los estudios sobre las culturas indígenas han prosperado después de 1880 gracias a "las noticias que los actuales viajeros daban sobre los indios sobrevivientes de la Patagonia y el Chaco recién incorporados a la civilización" (Rojas, 1922: 142), tales son las contradicciones ideológicas de la época.

[39]Obra póstuma publicada por la Universidad de Buenos Aires por iniciativa de Rojas siendo rector de esa institución.

[40]Hemos desarrollado en profundidad el análisis de esta obra atravesada por contenidos esotéricos en: Bovisio, 2000.

convergentes: la de penetrar en el carácter secreto de los símbolos y la de incorporar este arte resucitado a la vida actual" (Rojas, 1953 [1930]: 20).

A la hora de interpretar los símbolos coincide en aspectos sumamente rescatables con los tres pioneros de la arqueología del NOA respecto a: la interacción entre soportes y técnicas en la construcción de los signos, la función mítico-religioso del arte premoderno, la concepción de los signos plásticos como un modo particular de lenguaje, la vinculación entre los referentes naturales y los modos de representación de los seres sobrenaturales. Pero ubica estas problemáticas en el campo de la "estética", es decir, de "la belleza" que pueda proyectarse al arte del presente:

> "Folklore y arqueología, he ahí mis puntos de partida; educación e industria, he aquí mis medios; nacionalidad y belleza, he ahí mis fines [...], el objeto principal de este libro [es] mostrar el contenido del arte indígena y lo que de él puede ser aprovechado por las modernas artes industriales" (op. cit.: 21).

Rojas corrobora a lo largo de todo el libro la separación de aguas asumida por la arqueología: por un lado, los análisis científicos que clasifican el objeto, por otro, los interpretativos, que quedarán confinados al ámbito de la sensibilidad y la intuición.

En el texto de Salvador Debenedetti, **L' Ancienne Civilisation des Barreales**, que mencionamos en nuestra introducción, se expresa claramente la separación de aguas entre el arte y la arqueología y la clausura del problema de la interpretación en el ámbito de esta disciplina. El autor señala los dos valores de esta colección: "científico": documentos del pasado y "artístico": objetos bellos. Como el texto formó parte de una colección dedicado al arte, **Ars Americana**, después de describir el medio ambiente de los valles de Ciénaga y Hualfín (donde se excavaron las tumbas cuyos ajuares dieron origen a la famosa colección de Muñiz Barreto), los cambios climáticos, el proceso de despoblamiento, las características de las tumbas, y concluir en que estos yacimientos evidencian una "civilización avanzada", se ocupa por entero a los "valores artísticos" de las piezas, que por el "grado de evolución" de sus hacedores considera que pertenecen a "antiguas civilizaciones" merecedoras de un lugar destacado en la arqueología y la historia del arte americano (Debenedetti, 1931: 13). Pondera a los ceramistas por la habilidad para seleccionar la mejor arcilla, modelarla con "prodigiosa maestría", decorarla de "una manera artística y segura"; señala también la "perfección de la cocción y de las formas", "la regularidad de la técnica, la "precisión en la ejecución [...] solo comparables a las de las

cerámicas de Nazca" (op. cit.: 14)[41]. A los valores técnicos suma los plásticos: la evidencia de un "canon riguroso" y un gran "sentido de la composición". De los vasos de piedra Ciénaga elogia la "serenidad de expresión y la firmeza del diseño" de los zoomorfos esculpidos.

Pero, más allá o más acá de todos los elogios, en el discurso de Debenedetti, en sintonía con el discurso del arte y la etnología de los años veinte y treinta, queda claro que el lugar que le cabe a estas "bellas piezas" en el sistema de los artefactos culturales es el del "arte primitivo" y las "artes decorativas". A propósito de la representación del hombre en estas cerámicas, señala que tiene un lugar muy importante, "como en todas las cerámicas decoradas de carácter primitivo" (op. cit.: 19)[42]. Sostiene que se da una evolución de un arte "naturalista" a uno "esquemático" donde el "artista primitivo" no pierde de vista los rasgos fundamentales de los motivos representados "basado siempre en la realidad del medio". Por otro lado, señala que estos objetos portadores de cualidades estéticas, deben entenderse en relación con sus funciones ceremoniales y rituales, pero no ahonda en este aspecto porque el hincapié está en la valoración artística de la colección, como si ambas dimensiones fueran inconciliables en un único discurso.

En este mismo contexto del positivismo triunfante, que ubicará a la arqueología en las antípodas de las humanidades, nace la historia del arte argentino; historia en la que no hubo cabida para anhelos como los de Rojas, de ubicar al arte prehispánico en un lugar primordial y de proyección en la educación artística nacional. Los historiadores del arte argentino se ocuparan esporádica y colateralmente del arte prehispánico local recién a partir de los años veinte[43] y las actitudes frente a este serán básicamente dos, o bien será rescatado a partir de sus "valores estéticos" escindidos de sus valores histórico culturales, o bien será considerado de menor valor, y por ende, de poco interés frente a la "grandeza" de las obras de la América nuclear. Ejemplo de la primer actitud hallamos en la descripción de J. Blanco Villalta que acompaña la publicación de las piezas traídas por Boman de La Rioja

[41]En francés en el original.
[42]El subrayado es nuestro.
[43]Como bien señala Pérez Gollán, está jugando el influjo de la primera exposición de arte prehispánico en el Louvre, "Les arts Anciens de l'Amerique", realizada en 1928 y organizada por Metraux quien ese mismo año se instalaría en la Argentina (Pérez Gollán, 1999: 18).

en 1914, en la revista de arte **Augusta**[44]; y de la segunda, la consideración sobre el arte prehispánico del NOA, que hace Schiaffino, el padre de la historia del arte argentino, respecto a que su desarrollo artístico solo ha alcanzado un estadio homologable al de la cerámica griega arcaica (Schiaffino, 1933: 53). En 1937 José León Pagano eleva la consideración sobre el "arte diaguita" parangonándolo al de la Edad de Bronce, retomando el breve trabajo del crítico de arte, Francisco de Aparicio, publicado en el diario La Prensa, en 1933, "Arte de los aborígenes del territorio argentino", y sin hacer grandes aportes.

La arqueología, por su parte, asumirá definitivamente la existencia de dos dimensiones inconciliables: lo estético y lo científico. **El Manual de la Cerámica Indígena** de Antonio Serrano publicado en 1958 es elocuente acerca de la concepción sobre los estudios de arte que imperó en la disciplina hasta entrada la década del sesenta. Este texto se publica por segunda vez en 1966, vale decir, es absolutamente coetáneo de los textos de Kubler que analizamos en el primer capítulo y, claramente, se ubica en sus antípodas. Serrano afirma la idea de estilo cerámico como "índice [...] para fijar áreas, secuencias e interferencias culturales", vale decir, como "fósil-guía" (Serrano, 1966: 7-8)[45], en las antípodas de la posición de Kubler que negaba de plano la identificación de estilos cerámicos con culturas.

Privilegiando el hecho de que es uno de los materiales más abundantes y frecuentes en el registro, lo asume como indicador dejando de lado toda indagación problemática de la relación iconografía/soportes. Aún cuando reconoce que habría que conocer el trabajo en otros materiales, sostiene que: "los pueblos cuya cerámica alcanzó un alto grado de desenvolvimiento encontramos en ella la fuente más ponderable" de su desarrollo artístico (op. cit.: 13). Nunca explica a qué llama "artístico" pero se infiere que comparte la misma

[44]**AUGUSTA**, vol. I, Buenos Aires, 1918, revista de arte fundada por el galerista y coleccionista, Franz van Riel.

[45]En gran medida perduran ideas similares en muchos textos arqueológicos actuales, por ejemplo, Nuñez Regueiro y Tartusi, en un artículo de 2002, sostienen: "[...] seguiremos utilizando el término "cultura" para referirnos a Aguada conceptualizándola como tal sobre la base de la iconografía de los distintos estilos cerámicos, del arte rupestre y de los artefactos de metal y hueso; y en la esfera de lo ritual, expresada a través de esa iconografía, de sacrificios, uso de alucinógenos y bienes suntuarios y de prestigio y de construcciones ceremoniales" (Nuñez Regueiro y Tartusi, 2002: 2). Los autores están pensando a lo iconográfico y a lo estilístico como indicadores de "unidad cultural". Sempé, por su parte, identifica los estilos cerámicos del cementerio Aguada orilla norte como evidencias de la presencia de grupos culturales diferenciados, por ejemplo, refiriéndose a la cerámica de ofrenda de la tumba 58c sostiene: "La unidad temática de esta tumba es dada por rombos, que están realizados en dos estilos decorativos diferentes, Aguada y Ciénaga, lo que es demostrativo de coexistencia de dos grupos tradicionales" (Sempé, 1998: 261).

concepción que Debenedetti treinta años antes. Le otorga también a la cerámica un "valor mitográfico" que no problematiza sino que reduce a la idea de que "el ceramista estampó en vasos sin duda de carácter religioso-personajes míticos y escenas cosmogónicas" (ídem). En realidad, cuando desarrolla el análisis de la cerámica de las distintas regiones se limita a describir motivos y clasificarlos y jamás busca ese "valor mitográfico".

No contempla ninguna existencia específicamente plástica de las piezas, ni su existencia como realidades expresivas, sino que considera a las cerámicas como "documentos para el conocimiento de aspectos económicos y sociales del núcleo étnico al que pertenecieron" (op. cit.: 8), en otras palabras, como reflejos de la estructura socio-económica. Queda claro en el capítulo II, "Normas para la descripción de la cerámica arqueológica", que se ha asumido que un análisis científico debe ser básicamente descriptivo y taxonómico. El arqueólogo debe considerar: el sitio de donde provienen las piezas (que será el "sitio-tipo"), la materia prima, los tipos de pastas, las técnicas de elaboración, las morfologías, el tamaño, la decoración, la distribución. Ya nada queda de ideas tales como "escritura pictográfica", símbolos y metáforas, deidades y mitos, nada que no se pueda describir, medir o pesar merece entrar en el campo de una disciplina científica como la arqueología.

Así fue que el arte prehispánico quedó por décadas trasformado en un aburrido catálogo de tipologías cerámicas y secuencias estratigráficas hasta que aparecieron los primeros textos de Alberto Rex González dedicados al estudio e interpretación del arte prehispánico argentino, en general, y de la cultura Aguada, en particular, que reavivaron las preguntas de los viejos arqueólogos del siglo XIX y reabrieron la posibilidad (que nos interesa alentar) de articular historia de arte y arqueología para responderlas.

2. El aporte de Alberto Rex González y su legado

2.1. Propuesta metodológica

Rex González, quien se había recibido de médico en Córdoba, se establece en EE.U., en 1947, para dedicarse a estudiar arqueología, su verdadera vocación, en la Universidad de Columbia, donde culmina su doctorado. Es interesante considerar que en su formación, se conjuga una impronta biologicista y cientificista por su disciplina de origen y por otro, la del medio antropológico norteamericano donde, como vimos en el primer capítulo, durante los

años treinta y cuarenta, se recibió el aporte de europeos cuya formación teórica le debía una gran parte a la teoría y la historia del arte. El propio Rex González reivindica el cruce disciplinar:

> "Yo nunca podría haber llegado a tener una comprensión general, holística de la cultura, como la que tengo actualmente, de no haber dedicado, por lo menos cinco o seis años a estos problemas de la historia del arte" (Rex González, 2000 a: 276)

Fundamentalmente, a partir de la publicación en 1974 del texto **Arte, estructura y arqueología**, puso en el tapete la cuestión de la interpretación, no solo respecto al rol que le cabía al arte a en su contexto socio-cultural sino con relación al problema de la "interpretación de la iconografía simbólica que hallamos en alfarería, piedra o metal" (Rex González, 1974: 7)[46]. Diez años antes, en la publicación en la que describe por primera vez la iconografía de la cultura de Aguada, ya proponía considerar a las imágenes como una forma de comunicación, un lenguaje vinculado al ámbito religioso:

> "Detrás de esas representaciones juega todo un núcleo de ideas fijas y estabilizadas, ideas que debieron representar un importante papel cultural en lo religioso y mitológico" (Rex González, 1961-64: 236).

En el trabajo de 1974, Rex González aborda la interpretación del sentido simbólico-religioso de la producción plástica de las culturas del NOA, combinando la descripción iconográfica con el análisis de los principios de organización de las imágenes, y construye hipótesis sobre su sentido a partir de la información etnohistórica y etnográfica andina. Interpreta, en clave claramente estructuralista, que el principio dual que rige la articulación de las imágenes (sistema de oposiciones binarias) puede vincularse con la organización socio-política en mitades propia del mundo andino, y que las imágenes antropo-zoomorfas pueden relacionarse con el complejo de transformación chamánica por consumo ritual de alucinógenos. Es en este trabajo, donde retomando la propuesta de Rowe de leer la iconografía chavín aplicando el concepto de *keenings*, plantea la posibilidad de una "semiología iconográfica" para analizar imágenes arqueológicas:

> "[...] muchas figuras naturalistas, reproducidas de manera constante con significado simbólico, se descomponen en sus elementos esenciales, tales como las garras, la boca o las manchas del felino, el pico del águila o el cóndor [...]. Estos atributos se recomponen creando nuevas imágenes cuya recurrencia nos habla a las claras de un

[46]Acerca de los aportes de A. Rex González para el estudio del arte prehispánico en el contexto específico de los estudios arqueológicos puede consultarse el artículo de Llamazares, 1998.

verdadero mensaje, en el que los elementos esenciales tendrían por analogía el carácter de verdaderos fonemas de las frases figuradas" (Rex González, 1974: 13-14).

Nos interesa rescatar críticamente varios aspectos teórico-metodológicos de este trabajo, anticipando nuestra línea de análisis:

1. En el análisis de figuras duales, señala la existencia de imágenes cuyo carácter dual se manifiesta a través de *procedimientos de configuración del icono*: por integración de atributos anatómicos de dos especies diferentes (para nosotros metáforas + metonimias) o por anatropismo[47] (op. cit.: 17).
2. Señala la posibilidad de que el dualismo se de por la "actitud postural" (op. cit.: 39), un antropomorfo de un ceramio Condorhuasi en actitud rampante puede leerse como figura dual puesto que la postura remite a un cuadrúpedo. Nos resulta sumamente atinada esta idea: el icono antropozoomorfo no se construye solo a partir de lo iconográfico sino también a partir de la estructura del icono. Consideramos que este procedimiento podría entenderse como una suerte de metáfora en tanto la disposición bípeda y frontal propia del antropomorfo se sustituye por la rampante propia de un cuadrúpedo.
3. Otra de las formas que interpreta como dualismo es la presencia de dos motivos en una misma pieza, ya sea dos rostros antropomorfos, o uno zoomorfo y otro antropomorfo. Nos parece que en este caso los procedimientos son muy diferentes a los anteriores y que el único punto de contacto es que hay dualidad porque hay dos entidades reconocibles[48].
4. Refiriéndose específicamente a la imágenes anatrópicas señala un aspecto esencial a la hora de analizar el sentido de los textos plásticos: no siempre la pieza que presenta una imagen anatrópica se puede girar, da el caso del petroglifo de Esquina Colorada (Salta) y la Estela Raimondi (chavín), por el peso estas no se manipulaban de modo que su eficacia simbólica no radica exclusivamente en lo visible:

   "La presencia real visible de esa segunda imagen no era tan importante como su existencia, como su presencia real no visible pero implícita. Lo que interesaba era la dualidad simbólica y conceptual" (op. cit.: 68).

---

[47]Las figuras anatrópicas son aquellas que al girarlas 90° o 180° presentan una nuevo icono.
[48]En el capítulo siguiente, ahondaremos en los matices diferenciales entre imágenes metafóricas, metonímicas, anatrópicas y duales.

5. Otro aspecto que rescatamos metodológicamente es la puesta en relación de la iconografía de la pieza con su posible funcionalidad, que implica determinados contextos de uso y circulación. Por ejemplo, la de pipas morteros, tabletas en relación con posibles rituales de transformación chamánica con consumo de alucinógenos (op. cit.: 99).
6. La referencia a la representación bipartita o *split representation* (op. cit.: 68 y 73) da cuenta de la influencia de Boas y, más aún, de Levi-Strauss[49].

El libro adolece de cierto esquematismo estructuralista por el que se comprueba que está operando el principio de dualidad en todo aquello donde se pueda ver algo doble, perdiéndose de vista que se analizan diversas dimensiones de la imagen y que cada una amerita una indagación específica para poder dar cuenta de cómo se articulan entre sí. Por ejemplo, una imagen bicéfala, obviamente se refiera a una dualidad pero a nivel de lo representado (iconográfico), lo que no necesariamente implica lo mismo que configurar una imagen a través de la lógica del anatropismo, dónde también hay dualidad, pero latente, puesto que no se pueden ver las dos imágenes a la vez. También hay dos entidades relacionadas en las metáforas y las metonimias, pero cada una con su lógica propia, etc. Sin embargo, consideramos a este un magnífico libro que aún hoy, más de veinte años después de su publicación, está pletórico de sugerencias metodológico-interpretativas en cuanto a la especificidad del análisis de la producción plástica.

En **Arte Precolombino en la Argentina** (1980), Rex González vuelve a basar su análisis fundamentalmente en lo iconográfico, como en su primer trabajo sobre Aguada, elaborando, repertorios de "motivos" que constituyen un "vocabulario iconográfico" ("el sacrificador", "el enmascarado", "el personaje de los dos cetros", "guerreros", felinos naturalistas y fantásticos, figuras draconiformes bi o multicéfalas, etc). La interpretación de los mismos, que debe mucho a la lección de sus antecesores Lafone Quevedo, Quiroga y Ambrosetti, se funda en la confrontación del dato iconográfico con la información arqueológica, sumada a relaciones significativas con fuentes etnohistóricas y etnográficas de los Andes Centrales y el NOA.

[49]Véase: Lévi-Strauss 1969: 224; Boas 1947: 250-64.

En esta línea, se mantienen sus trabajos posteriores, lamentablemente, pese a que en todos aparece la idea de que la imagen se puede leer, no retomó el enfoque del trabajo de 1974, cuya riqueza estaba en articular el análisis iconográfico con aspectos formales y compositivos.

En su trabajo sobre las placas metálicas señala:

> "[...] si las imágenes [...] dejadas por las culturas precolombinas [...] tenían la condición de un mensaje [...], la investigación debe centrarse alrededor de los sistemas de signos y símbolos no lingüísticos usados por esas culturas y su estudio pertenece a la semiología según las conocidas definiciones de Saussure y Peirce" (Rex González, 1992: 155)[50].

En realidad, aunque Rex González adhiere a la idea general de la imagen como *mensaje*, nunca aplicó un análisis de corte semiótico sino más bien, una versión adaptada del método iconográfico: "El primer paso en el estudio iconográfico es la sistematización formal de todos los signos utilizados, reducidos a sus unidades mínimas discernibles" (op. cit.: 156). Creemos que, como señalaba Francastel, las unidades que configuran la imagen plástica no son homogéneas, ni pueden descomponerse en elementos discretos, como supone la idea de "unidad mínima discernible", puesto que cada imagen plástica es un sistema cuyos elementos son innumerables y renovables y se articulan diversos tipos de elementos.

En general el método que aparece en todas sus obras consiste en organizar un corpus y definir las unidades de análisis de acuerdo con su iconografía, vale decir, no hay construcción de categorías analíticas a priori, sino que se constituyen a partir del objeto de estudio. Por ejemplo, en su estudio de las placas metálicas del NOA acude a categorías del método iconográfico (véase, capítulo 1, 1.5.), pero no las aplica como tales sino que describe la iconografía o los tipos iconográficos presentes en ellas. Define "tema" como: "imágenes complejas en cuyo centro o eje se encuentra un personaje principal o figura principal", y entre los "motivos" distingue: "los simples, figuras completas que constituyen una unidad gráfica en sí misma [...] los elementales, cuadriculado, enrejado, etc. [...], y los compuestos, la combinación de uno o más motivos simples" (1992: 160).

[50]Cabe señalar que Saussure no se ocupó de la imagen y Peirce no planteó que esta pudiese descomponerse en "unidades discretas", metodología que Rex González aplica en el caso de las imágenes de las placas metálicas.

En este texto, se distancia claramente del estructuralismo porque entiende que un enfoque de este tipo se centra en "la búsqueda de los principios que rigen [la mente humana] fuera del contexto y del proceso histórico que genera la obra o expresión simbólica". Opta por una orientación netamente histórica y señala que articula el método de Panofsky con el de Kubler porque, desde su visión, el primero "se sustenta en las expresiones explicativas encontradas en documentos históricos y etnográficos y el segundo en las relaciones internas de las imágenes de un estilo" (Rex González, 1992: 154).

Si atendemos a lo desarrollado en nuestro primer capítulo, veremos que la propuesta de esos autores dista bastante de estas definiciones: recordemos que Panofsky al pasar al análisis iconográfico, señala que debemos conocer las fuentes literarias (inexistentes en el caso del arte prehispánico argentino y andino en general) que dan cuenta de los "temas o conceptos" específicos expresados en las obras, como así también de la "historia de los tipos" (imposible de conocer sin fuentes extra plásticas), que nos permite controlar nuestra interpretación iconográfica.

Respecto a Kubler, no queda claro qué toma de la metodología de este autor que, como sabemos, desecha toda utilización de analogías históricas o etnográficas y se concentra en la evidencia arqueológica intrínseca; mientras que Rex González reivindica el uso de datos etnográficos y etnohistóricos para "interpretar el sentido y significado de determinadas imágenes arqueológicas", en el caso de los primeros, en grupos cuyo desarrollo pueda homologarse al de las culturas arqueológicas estudiadas, y en el segundo, a partir de uso de información del NOA o del área andina meridional. Insiste en la pertenencia del NOA a una tradición común, que permite también "la arqueología comparada": esta es la del área andina meridional que tuvo como "centro de irradiación la región del Lago Titicaca" (Rex González, 1992: 157-58). A partir de esta pertenencia, se explicarían los "temas" comunes en las culturas del área.

Ahora bien, la adopción de lo iconográfico como prueba presenta el problema, que ya comentamos, de la circularidad: "el tema" o "motivo" (sacrificador, cabeza trofeo, etc.) no es un dato, sino una construcción del investigador, por ende, se atribuye una significación a ciertas imágenes identificándolas con determinados temas o motivos y se atribuye a todo lo

que se asemeja la misma significación. Después lo interpretado a partir de la hipótesis de una continuidad de significaciones se usa como dato que evidencia esa continuidad[51].

En la obra que le dedica a la cultura Aguada a fines de los noventa, Rex González insiste en la utilización del método iconográfico aunque "con un sentido algo distinto al que le diera Panofsky" [...] creemos que sus conceptos y definiciones son útiles en la descripción del arte precolombino pero deben simplificarse"; designa como "iconografía" a "cualquier tipo de representación captada visualmente, identificable o no con objetos o cosas conocidas por la experiencia y producida en un contexto cultural determinado" (Rex González, 1998 a: 185). El problema de esta simplificación es que implica una apropiación no de un método sino de algunas nociones sueltas, principalmente las de "motivo" (a veces equiparado a "atributos") y "tema".

Rex González plantea, por ejemplo, "similitudes iconográficas", que permiten identificar los mismos contenidos simbólicos, entre las placas metálicas del Período de Integración, como el disco Lafone Quevedo, y piezas líticas del área circuntiticaca, como la "Estela barbada de Tiwanaku" (Rex González, 1992: 220). Desde su perspectiva, la similitud consiste en que en ambos tipos de piezas hay un antropomorfo flanqueado por felinos y serpientes, vale decir, homologa *imagen plástica* a *motivo iconográfico*, sin atender a las convenciones a partir de las que se configura el motivo, ni a su carnadura en un soporte determinado (metal, piedra), ni siquiera a la especificidad iconográfica: los saurios de las placas del NOA (láms. 144 a 154) no tienen nada en común con las serpientes de la escultura de Tiwanaku (lám. 7), pero además, en las placas, aquellos están abajo y los felinos arriba, mientras que en el monolito sucede lo contrario, a lo que se suma que los personajes no flaquean al antropomorfo sino que se inscriben en su cuerpo.

El razonamiento que sostiene esta idea de "similitud iconográfica" equivale a identificar, por ejemplo, a toda imagen de una mujer con un niño en la falda con "la Virgen con el Niño". El motivo o tema que constituyen una iconografía responde a modos de ser representado, posición, color, etc. que se mantienen y cuya transformaciones son objeto de estudio de la iconología. Prácticamente encontramos figuras antropomorfas asociadas a felinos y serpientes, y muchas veces estos flanqueando a aquellas, en toda la América andina

[51]En la metodología de Panofsky, este problema se presenta en el nivel iconológico: explico la mentalidad de una época a partir del arte y a la vez explico el sentido intrínseco de esas imágenes por la mentalidad de la época. En los análisis arqueológicos, que aplican esta metodología, la circularidad se da a nivel iconográfico.

prehispánica. Por otra parte, ante la imposibilidad de tener un corpus extenso, las interpretaciones de ciertos atributos son absolutamente arbitrarias, como interpretar la "barba" del personaje del monolito tiwanacota como una "nariguera", lo que sustenta la asociación con el antropomorfo del disco de Lafone Quevedo (lám. 145 c).

De acuerdo con esta lógica, los estudios iconológicos desarrollados por la historia del arte no hubiesen tenido ningún sentido, puesto que gran parte se ha dedicado a indagar las transformaciones iconográficas en relación con las transformaciones socio-culturales e históricas, atendiendo a que los mismos motivos sufren cambios significativos aún cuando se los identifique con el mismo contenido general. Por ejemplo, si comparamos una Crucifixión románica (s. XI), Cristo con ojos abiertos, vestido y coronado, con una barroca (s. XVII), Cristo de ojos entreabiertos, sangrante y semidesnudo, está claro que el motivo en términos generales es el mismo, la Crucifixión, pero los cambios iconográficos, en sintonía con cambios iconológicos, implican significaciones simbólicas diferentes, que se articulan con la significación religiosa básica. Si se hubiese homologado todo lo parecido (un hombre en una cruz) al mismo "tema" o "motivo" (la crucifixión) haciendo hincapié en la continuidad, todo quedaría reducido a uno pocos motivos religiosos que se han ido estableciendo desde la época paleocristiana hasta el siglo XVIII y que serían los mismos que llegan hasta nuestros días.

Estamos de acuerdo en la hipótesis general respecto a la existencia de un conjunto de ideas cosmogónicas y cosmológicas[52] antiquísimas comunes a todo el mundo surandino, pero no podemos entender que es el mismo motivo iconográfico, puesto que si la imagen tiene una sintaxis que le da sentido, este se verá afectado al modificarse aquella (felinos arriba en una, abajo en otra, etc.); incluso cuando lo fuera, como en el caso de las crucifixiones de los siglos XI y XVII, los cambios desplegados en el tiempo y/o en el espacio, implican que están presentes nuevos sentidos.

Volviendo al trabajo de 1998, en cuanto al análisis específico del arte Aguada no agrega a los anteriores sino que condensa exhaustivamente los aportes desarrollados hasta el momento: insiste en la necesidad de establecer un vocabulario, de atender a los procedimientos que expresan la noción de opuestos integrados (tales como figuras anatrópicas y bipartitas), de vincular la iconografía con prácticas rituales, en particular, la de la

[52]Siguiendo a Martínez Sarasola, entendemos por *cosmología* el conjunto de teorías que proponen una imagen del universo y por *cosmogonía* la doctrina que explica el origen del universo (Martínez Sarasola, 2004: 25).

transformación chamánica con consumo de alucinógenos, valiéndose de información etnohistórica y etnográfica.

Acota que se diferencia de Panofsky porque entiende que este autor en el primer capítulo de **El significado de las Artes Visuales**, usa "iconografía" con un sentido de oposición entre significado y forma. Este pasaje es muy confuso puesto que el propio A. Rex González separa forma, asociada a estilo ("aspecto estético"), de contenido, identificado con los motivos iconográficos ("aspecto simbólico"). La misma distinción sustenta la afirmación de que: "los estilos se multiplican pero sorprende la permanencia de ciertos temas básicos reconocibles [por ejemplo, el personaje de los dos cetros]" (op. cit.: 186). Nos topamos aquí con uno de los conceptos, que ya indicamos como problemático, para la historia de las artes y la arqueología: *el estilo*. Señala que más útil que una definición es la determinación de sus componentes: "soporte material, técnica, temas, atributos, rasgo y motivos, configuración, estructura, secuencia, armonía, manera de representación: "realista", "abstracta" (Rex González, op. cit.: 188). Sin embargo, desarrolla el análisis del estilo Aguada sin cruzar estas variables, apela a este concepto, al igual que en sus otros textos, en el sentido más tradicional: configuraciones de motivos con determinada técnica y patrón de color sobre ciertos soportes: "estilos cerámicos", "estilos de arte rupestre"; y cuando postula la coexistencia en Aguada de distintos estilos contemporáneos o como reflejo de variaciones espacio-temporales, los define exclusivamente sobre la base de la cerámica. Lo que queda claro, en este trabajo finisecular, es un cambio importante en cuanto a que ya no concibe el estilo como indicador de identidad cultural, concepción presente hasta principios de los noventa: "El estilo es la expresión que más define la identidad cultural", afirmaba a principios de los noventa (Rex González, 1992: 218).

Otro aspecto, que rige el abordaje de Rex González, es la clasificación de la producción plástica a partir de la atención puesta en los aspectos técnicos, pero desarticulados de lo iconográfico, enfoque que aparece en su primer trabajo sobre Aguada y se mantiene en su estudio sobre las placas metálicas (1992) y en la síntesis de los estudio sobre esa cultura (1998 a). Por una parte, elabora repertorios de motivos iconográficos, fundamentalmente basados en la cerámica, y por otra, aborda el análisis de las distintas tecnologías: metalurgia, lítica, etc.

Si atendemos a cómo organiza la información veremos que en el texto de 1992, discierne entre el estudio de lo iconográfico (cap. 12), de lo estilístico (cap. 6.2.2.6) y de lo tecnológico (cap. 6.2.2.8). En el texto de 1998, el capítulo 7 está dedicado a las distintas "tecnologías" (cerámico, textil, hueso, madera, piedra, etc.), el capítulo15 a los "sistemas simbólicos" que comprenden lengua, religión y arte, en este último punto considera iconografía y estilos. Es decir, piensa el arte disociado de lo tecnológico, y lo estilístico, definido por técnicas cerámicas (grabado, policromado, etc.) combinadas con temas y motivos. ¿Por qué las otras tecnologías no merecen un análisis estilístico? ¿Por qué no pensar a la producción plástica como un corpus de diversos textos plásticos en los que pueden darse convergencias y divergencias estilístico-iconográficas que son sumamente significativas?

Rex González enuncia esta posibilidad en su libro sobre las placas metálicas, pero minimizando el rol del soporte:

> "El conocimiento de los signos y símbolos debe ser integral [...]. Por eso el estudio de la iconografía debe incluir tanto el arte rupestre como los signos de alfarería, los textiles, la piedra y las piezas de metal. Tratándose de transmisión de ideas no importa cuál fue el medio utilizado" (González, 1992: 155).

Contrariamente, nosotros creemos que el medio importa porque no es solo soporte de la imagen sino generador de sentidos, como veremos en el siguiente capítulo. Por otra parte, pese a la acertada voluntad de plantear un "estudio integral", al analizar la iconografía de las placas le aplica los motivos ya definidos a partir de la cerámica, "el sacrificador", "el personaje de las manos vacías", etc., y no de un "análisis integral" de los distintos soportes. Cuando, en un trabajo en coautoría con Baldini (Rex González y Baldini, 1991), compara urnas y placas del Período de Integración, no parte de una propuesta metodológica sistemática, sino de un único caso, el ceramio de la colección del Museo Chileno de Arte Precolombino (lám. 93 b).

En su obra del ochenta, dedicada al arte prehispánico de la Argentina, al abordar el análisis de los morteros (posiblemente destinados a moler polvos alucinógenos) y de las máscaras de piedra (quizás destinadas a estar atadas al fardo funerario) del Período Formativo, atiende a la relación entre la función práctico-simbólica y la iconografía. En cambio, en los análisis de la producción cerámica frente a lo figurativo se concentra en una descripción e interpretación iconográfica y ante lo "abstracto" en la descripción de "patrones decorativos"; suma a esto el de las técnicas (grabada, policromada, etc.) y

desatiende toda otra variable de sentido (posible disposición de las piezas, usos específicos, salvo el general de ajuar funerario). Esto no se debe a la falta de información contextual sino a una posición teórica que bascula, entre la descripción de técnicas y materiales y la elaboración de series tipológicas, por un lado, y la interpretación del sentido simbólico de las piezas a partir de lo figurativo, por el otro.

Un aspecto importante que señala Rex González y que nos interesa rescatar es que la estabilidad y persistencia de los símbolos e imágenes religiosas está en estrecha relación con su contexto de producción, es decir, será muy diferente la configuración, circulación y reproducción del mensaje religioso en el caso de sociedades con un sacerdocio organizado y un poder centralizado, como la del incanato, Tiwanaku, y posiblemente, aunque en otra escala, en Chapín de Huantar, que en el caso de sociedades, como las del NOA, donde se dio un sacerdocio incipiente o formas de chamanismo especializado (Rex González, 1992: 156).

2.2. El arte y los sistemas simbólicos

En su último texto sobre Aguada, en el capítulo dedicado al "Arte", retoma alguno de sus planteos de obras anteriores respecto a la existencia de dos dimensiones de la "obra de arte", la de lo "contemplativo y valorativo", que pertenece a la esfera de lo "subjetivo y emocional", y que sería objeto de la estética y la filosofía del arte, y otra "socio-cultural e histórica", "susceptible de investigación científica", la que aborda la arqueología (op. cit.: 183-84). Este supuesto, como hemos visto, se remonta a las consideraciones de Debenedetti sobre los valores "artísticos" y los "científicos" de las piezas arqueológicas. Rex González también postula que "lo estético" y "lo simbólico" corresponden a dos esferas:

> "También es necesario analizar, pero sin duda resulta en extremo difícil, la delimitación que existe entre lo puramente estético y lo significativo y simbólico o la relación que a menudo se establece entre uno y otro" (Rex González, 1992: 157).

Hay cierta tensión en la apropiación que hace el autor de sus diferentes fuentes teóricas: por un lado, adhiere a la concepción de sistemas simbólicos propuesta por Cassirer: "de acuerdo con nuestras ideas sobre los mecanismos que actúan en el proceso evolutivo [...] la lengua es uno de los sistemas simbólicos (*sensu* Cassirer) que actúan en los mecanismos de cambio que potencia la evolución cultural, junto con la religión, el arte, etc." (Rex González,

1998 a: 163)[53]. Por otro lado, sostiene esa distinción entre valores puramente formales y valores simbólicos que no aparece en el pensamiento de Cassirer, quien propone entender las formas simbólicas como articulación indisoluble de forma y contenido regida por principios universales: "El arte es una interpretación de la realidad a través de formas sensibles" (Cassirer, 1977: 219); "[...] formas que no son vacías, tienen un contenido ligado al poder constructivo en la estructuración del universo humano" (op.cit.: 247). "Los símbolos cambian incesantemente, pero el principio que se halla en su base, la actividad simbólica como tal, permanece la misma" (op. cit.: 115). Para Cassirer, la obra de arte, en tanto objeto material, implica un proceso de exteriorización, de encarnación visible (en bronce, madera, óleo, fibra, etc.) de esas formas simbólicas, estructuras humanas universales[54].

En una conferencia sobre "El rol de los sistemas simbólicos en el proceso de evolución cultural", dictada en 1998[55], señala la obra de Ciryl Smith sobre el surgimiento de la metalurgia en el Viejo Mundo y los trabajos de Heather Lechtman para América, como unas de sus principales fuentes por el hincapié puesto en que el origen de esta tecnología no estuvo en la satisfacción de una necesidad funcional sino en "los deseos de embellecimiento [...] o de elementos puramente suntuarios" (Rex González, 1998 b: 360). Plantea, entonces, que los objetos plásticos pueden tener un rol activo en los proceso de evolución cultural en tanto portadores de valores simbólicos, elementos activos y transformadores del orden social tanto como los elementos económicos, sociales, políticos. Pero su concepción siempre bascula entre la apropiación del pensamiento de Cassirer: "[...] utilizamos el concepto de sistemas simbólicos de una manera similar al que fuera definido por el filósofo Cassirer en su **Filosofía de las formas simbólicas** [...], constituyen un sistema de símbolos estructurados alrededor de una idea básica común" (op. cit.: 367), y un latente positivismo que lo lleva afirmar: "Los principales sistemas simbólicos son: la religión, la lengua y el arte. Cassirer incluye en ellos la ciencia a la que nosotros consideramos de manera separada" (ídem).

A lo largo de su conferencia, queda claro que concibe a lo simbólico como "una variable independiente en el proceso evolutivo", es decir, separada de otras variantes como la funcional, la económica, etc., de modo que pueden existir procesos cuyo "origen sea

[53]Por eso plantea la hipótesis de que la integración en el ámbito Aguada fue posible gracias a una lengua y una ideología religiosa comunes.
[54]El texto de Panofsky **La perspectiva como forma simbólica**, al que hicimos referencia en el capítulo anterior, es un claro ejemplo de la aplicación de la concepción de Cassirer al enfoque iconológico.
[55]Gran parte de los temas vertidos en esta conferencia reaparecen en: Rex González, 2000 b.

directamente el de llenar necesidades prácticas inmediatas" (op. cit.: 369). En este sentido, no piensa que todo producto cultural es el resultado de un proceso generado en la trama práctico-simbólica (la parte ideal de lo material en términos de Godelier[56]) sino que en cada caso nos enfrentamos al "eterno dilema del predominio o la interacción entre lo ideal y lo material" (op. cit.: 368). Desde esta perspectiva, establece los rasgos que definen los sistemas simbólico y los que definen lo práctico-utilitario (op. cit.: 370-71), afirmando una clara dicotomía que excluye la existencia de una base simbólica en el plano de lo científico y tecnológico. Este plano corresponde al mundo fáctico, objetivo, verificable, en el que se dan procesos de acumulación de conocimiento y progreso, y que se enfrenta al otro plano, "el mundo interior y subjetivo de los símbolos", que correspondería al arte, la religión, la filosofía, que no son acumulativos (op. cit.: 373); a ambos se suma el plano de "los determinantes biológicos"[57].

Rex González insiste tanto en la necesidad de incorporar a la dimensión simbólica como un factor de incidencia en los procesos de evolución cultural, como en diferenciar los factores científicos, tecnológicos y biológicos de los simbólicos. Afirmando en cierta medida la preeminencia de aquellos en la historia humana:

> "En el proceso evolutivo de la cultura parece que las manifestaciones de la técnica preceden a las simbólicas [...]. En el proceso de desarrollo del niño la capacidad de manipular objetos precede a la formación de símbolo" (op. cit.: 372).

En el cierre de esta conferencia, señala un aspecto que nos interesa particularmente: la necesidad de atender a "las bases orgánicas del símbolo como producto del cerebro-mente" (op. cit.: 374). Como veremos en el capítulo siguiente, este es uno de los puntos álgidos del debate entre los teóricos de la percepción visual (Arheim y Gombrich, entre otros). Justamente, creemos que aquí se instala una nueva y fructífera contradicción en el sugerente y polifacético pensamiento de Rex González: los procesos de percepción inauguran el proceso de construcción de conocimiento es decir, la construcción de formas mentales que rigen la dimensión simbólica, los sistema cognitivos. Las imágenes ocupan un lugar primordial en estos procesos.

---

[56]Godelier entiende que los objetos producto del desarrollo de determinadas tecnologías representan "[...] la parte de la naturaleza transformada por la acción y por lo tanto por el pensamiento del hombre. Es una realidad material y al mismo tiempo ideal" (Godelier, 1989: 21).

[57]No olvidemos que antes de formarse como arqueólogo, se formó como médico en la Universidad de Córdoba.

Rex González admite que puede haber habido desarrollos de tecnologías surgidas por "necesidades" simbólicas, como la metalurgia en el mundo prehispánico, y que más tarde pasan a cumplir funciones práctico utilitarias; al mismo tiempo que afirma que no habría fundamento simbólico cuando las tecnologías nacen para cubrir una necesidad práctica.

Sin embargo, otros autores, arqueólogos e historiadores del arte, han atendido especialmente a la base simbólica de los desarrollos tecnológicos: Francastel refiriéndose a la solución que halló Brunelleschi para la cúpula de la catedral de Florencia (punto de partida de la invención de la perspectiva lineal) sostiene que:

> "[...] no se limitó a hacer uso de unas habilidades de taller que le permitieron edificar la cúpula sin andamiaje interior; la solución empírica que dio al problema técnico [...] se explica en virtud de la nueva concepción estética del espacio que introdujo. Para Brunelleschi el espacio ya no es el volumen de aire que una bóveda encierra entre sus paredes; posee una cualidad homogénea y está en todas partes, es a la vez continente y contenido, envuelve y es envuelto" (Francastel, 1984: 18).

Por su parte, la arqueología cognitiva, con Ian Hodder a la cabeza, defiende que "lo ideacional" no es ni la causa ni el efecto de la acción práctica sino el medio para la acción; son "los significados los que se interponen entre la gente y las cosas" (Hodder, 1988: 15); el mapa cognitivo, en términos de Renfrew y Bahn (retomando a Popper)[58], de modo que todo comportamiento humano, ya sea tecnológico, expresivo, religioso, político, etc. está signado por los significado construidos culturalmente.

Es ese positivismo latente el que rige la idea de que la dimensión estética y el concepto de arte están directamente asociados a lo bello y lo subjetivo: cuando comenta por ejemplo, las características del "El danzarín" de La Tunita (lám. 23) señala que, además de su posible significación (el oficiante bajo los efectos de la droga en el ritual), la figura se "muestra a nosotros con una plena dimensión estética, que calificaríamos como arte" y considera que "es difícil que no tuviera para su creador y destinatarios alguna significación especial de índole similar" (Rex González, 1998 a: 184). Es probable, pero este valor formal seguramente implicaba un valor simbólico.

---

[58] "[...] resulta útil suponer que existe en cada mente humana una perspectiva del mundo, un marco interpretativo, un mapa cognitivo [...] compartido aunque los individuos difieran", este correspondería a lo que Popper llama el "mundo 3" (el 1 es el de los objetos físicos, y el 2 el de las experiencias subjetivas), el de los productos de actividades ideadas por la mente humana, como obras de arte, herramientas, edificios, pero también ciencia y lenguaje (Renfrew y Bahn, 1993: 35).

En su obra **Arte Precolombino en la Argentina** queda claro que maneja un concepto clasicista de arte, igualándolo al de *belleza*, sería uno de los universales de la cultura. Rex González recurre a la expresión de Burke, "no conozco nada sublime que no sea una modificación del poder", para explicar "[...] algunos aspectos del arte universal y el arte precolombino en todo lo que poseen de terrorífico y sublime" (Rex González, 1980: 18)

Refiriéndose a las piezas prehispánicas cuyo "valor artístico" buscar rescatar, afirma que este se evidencia cuando desaparece el entorno cúltico en el que funcionaban:

> "De la misma manera que una madona románica o una estampa japonesa se convirtieron en objetos exclusivos de arte solo cuando perdieron sus funciones y se reprodujeron en las láminas de un libro o ingresaron a la galería pública de un museo, incorporándose así al patrimonio del arte universal" (op. cit.: 4).

Ciertamente cada nueva mirada sobre una obra implica una redefinición de la misma, pero esto no significa que la existencia artística y la no artística sean excluyentes. Ticio Escobar en **La Belleza de los Otros** cuenta que el cacique Túkule, chamán *chamacoco*, haciendo su brazalete ritual (*oikakam*) le agrega una hilera de plumas rojas, y cuando él lo interroga sobre su sentido, responde: "para que sea más hermoso", pero también agrega, porque "el rojo significa el resplandor de ciertos seres sobrenaturales que él representará en el círculo ceremonial [...], ese color llama a los frutos de la tuna y a las mieles transparentes de ciertas avispas salvajes [...], esa pieza lo signa como persona y como miembro de un clan" (Escobar, 1993: 15-16). Este bello ejemplo muestra, desde una perspectiva diferente a la de Rex González, que no hay oposición entre valores artísticos y simbólicos, sino que se dan integrados en la unidad plástico-formal de los objetos y que la belleza no está agregada sino inserta en los sentidos simbólicos,.

2.3. Naturalismo, realismo: el mito de la imagen-reflejo

En todos los textos de Rex González aparece un supuesto que expresa claramente en su libro del ochenta:

> "[...] lo que impulsa a la creación es el deseo de expresar el mundo de sus símbolos y dar forma concreta a las creencias mágico-religiosas [...] la repetición consecuente de las mismas formas y los mismos temas [...] no puede explicarse sino a través de la persistencia de significados religiosos que el artistas tradujo al vocabulario de su lenguaje plástico" (Rex González, 1980: 283).

Sin embargo, frente a "formas mundanas", como las figurillas coroplásticas, el supuesto, no explicitado pero subyacente, es que describen seres reales, por ejemplo, frente a los complejos peinados, señala en el mismo sentido que Ambrosetti[59]:

> "[...] no hay duda que este énfasis detallista indica que para el indígena tenía una especial significación el arreglo de sus adornos capilares" (op. cit.: 297).

En la misma clave realista interpreta la presencia de círculos (manchas felínicas) en el "pecho" del antropomorfo de las placas:

> "[...] el personaje lleva puesto un peto corto de piel de jaguar, tal como lo hemos visto usar en los cerros de Puno a los indígenas que interpretaban la danza ritual de la llamarada" (Rex González, 1992: 56).

Esta tendencia a leer las imágenes como proyección de realidades fácticas es recurrente en los análisis iconográficos de materiales arqueológicos. Nuñez Regueiro y Tartusi analizan la iconografía del personaje de una pieza "Alumbrera Tricolor con nariz en gancho" y sostienen, sin dudar, que el antropomorfo plasmado en el cuello representa a un muerto "porque tiene los ojos cerrados" (Nuñez Regueiro y Tartusi, 2002: 9). Idéntico razonamiento encontramos, por ejemplo, en el texto de Renfrew y Bahn al referirse a los danzantes de Monte Albán, y podríamos rastrear numerosos ejemplos en textos arqueológicos producidos en diversos ámbitos con el mismo supuesto. Sin embargo, la medicina y la biología nos dicen que es más probable que al morir los ojos queden abiertos que cerrados (salvo, claro, que la persona esté durmiendo), de modo que, evidentemente, el cerrar los ojos del difunto forma parte de nuestro comportamiento ante el deceso[60].

Volviendo a Rex González, en su trabajo de síntesis sobre los estudios dedicados a la cultura Aguada (Rex González, 1998 a), en los capítulos dedicados a las "armas" (cap. 9), la "vestimenta" (cap. 10) y los "adornos" y objetos de prestigio (cap. 13) se funda en la iconografía como evidencia de la existencia de objetos: "La tiradera es el arma representada con más frecuencia en la iconografía de la cultura de la Aguada" (op.cit.: 137); entonces

---

[59]Recordemos que Lafone Quevedo veía en las figurillas con "tetas" a los *hapiñuñu* y Ambrosetti, "ídolos funerarios" cuando están desnudas, y "gentes reales" cuando están "vestidas".

[60]Por otra parte, para el caso del NOA, no sabemos nada acerca de las costumbres prehispánicas en relación, concretamente, con los ojos del muerto; mientras que en fuentes históricas hallamos alusiones a prácticas contrarias a la de cerrar los ojos: el padre Lozano, por ejemplo, nos cuenta que en el valle de Londres: "...[...] usaban varios ritos supersticiosos, como era dejar abiertos los ojos al difunto para que pudiese ver el camino del país a donde decían era llevado a gozar en abundancia los bienes que apeteció" (Lozano, 1874: 429).

cuando aparece un arco con flecha en la iconografía de La Tunita (lám. 24), sostiene que: "[...] esa imagen reproduce a un habitante de las llanuras santiagueñas y no a un individuo de la cultura de La Aguada" (ídem). Explica la falta de evidencia arqueológica de las tiraderas por la posibilidad de que estas fueran de madera, pero nada nos explica acerca de la inexistencia de una representación iconográfica de los cuchillos metálicos de filo curvo y de las hachas de piedra y metal que se han hallado en las tumbas y centros ceremoniales aguada.

En el capítulo sobre vestimenta apela a un *unku* Aguada hallado en San Pedro de Atacama (norte de Chile) y ubica esta evidencia arqueológica al mismo nivel que las figuras coroplásticas "la mayoría están desnudas pero otras nos ilustran sobre las vestimentas utilizadas" (op. cit.: 149). Cabe preguntarnos: ¿y las que están desnudas sobre qué nos ilustrarían? En el mismo sentido, interpreta como "máscaras" las caras zoomorfas en cuerpos antropomorfos: "Uno de los atuendos más extendidos en las distintas representaciones antropomorfas de Aguada son las máscaras felínicas" (op. cit.: 150). Lo cierto es que, tal como veremos en la segunda parte, es muy difícil deducir de la imagen misma cuándo se trata de "seres enmascarados" y cuándo de personajes híbridos.

Coincidimos plenamente con el planteo de Rex González respecto a que, pese a que se pueda identificar el signo icónico con "cosas u objetos conocidos [...], muchas figuras tienen un indudable valor simbólico agregado como el hacha en manos del "sacrificador" simbolizando el acto sacrificial y representando, probablemente en conjunto, a la deidad misma en cuyo homenaje se realizaba el sacrificio" (1992: 161). Disentimos, en cambio, en el método al que apela para la atribución del valor simbólico, que se funda en el reconocimiento de un *significado natural* basado en la concepción de la imagen-reflejo, que, como señalamos, implica la falacia de creer que todo lo representado da cuenta de algo existente en el mundo fáctico.

Cuanto más iconográficamente misteriosa es la pieza más atención le prestará el autor a la forma y a los materiales, como en el caso de los suplicantes, donde atiende a aspectos esenciales en el análisis plástico, como la disposición de la pieza. Ante los tres ejemplares del Museo de La Plata, de los cuales dos se mantienen verticales, "parados", y uno no, se pregunta: "¿Cómo se lo miraba entonces?", y ante la falta de una respuesta

naturalista afirma: "Estamos ante el símbolo, la imagen onírica del mito o del dios fantástico hecho piedra" (Rex González, 1980: 228).

2.4. Los continuadores[61]

Los trabajos de Kusch y de Gordillo, sobre producción plástica Aguada, desarrollados desde fines de los ochenta hasta el presente[62] y dedicados fundamentalmente a la cerámica, continúan con la línea teórico-metodológica de su maestro. Abordan el análisis, combinando las variables iconográficas y estilísticas (patrones decorativos y compositivos, y técnicas)[63] con las funcionales, y en algunos casos, atienden al valor simbólico de ciertos procedimientos, cuyo valor había señalado Rex González en su texto del setenta y cuatro, como la bipartición y el anatropismo. En estos trabajos hallamos nuevamente el problema de las categorías de análisis: por ejemplo, Gordillo refiriéndose al "estilo aguada" señala que "comprende un universo de imágenes en el amplio terreno que va desde la figuración realista a la geometrización".

El concepto de *representación naturalista* impregna la mayor parte de los trabajos sobre iconografía de Aguada, Cruz, refiriéndose a los motivos de la cerámica de la colección Rosso, señala que la representación del felino oscila entre un "tipo naturalista y otro estilizado" (Cruz, 2002: 221). Nos resulta imposible identificar en el conjunto de la iconografía Aguada un solo motivo que pueda considerarse realista o naturalista, si ubicamos estos conceptos en su sentido originario como copia o representación de la realidad física y/o social. Que la imagen surja de la experiencia preceptiva del mundo real, no implica que todo aquello que se parezca a algo existente en ese mundo sea "naturalista". Creemos que la relación entre la imagen y la realidad hace directamente a la función específica del arte como forma de conocimiento y el naturalismo o el realismo son algunos de los modos de esa función, tal como veremos en el capítulo siguiente.

---

[61]Nos referiremos a los investigadores que, siendo o no discípulos directos, toman los trabajos de Rex González como punto de partida para sus estudios sobre el arte de la cultura de La Aguada. En todos los casos mencionados en este capítulo, estamos aludiendo exclusivamente a los textos dedicados a la problemática que nos ocupa: la interpretación de imágenes plásticas procedentes del registro arqueológico. Las referencias a los trabajos de campo realizados por los distintos arqueólogos en sus respectivos sitios corresponden al capítulo 4 dedicado a la reconstrucción de la sociedad del Período de Integración.

[62]Véase listado de textos en la bibliografía correspondiente al presente capítulo.

[63]Kusch señala las siguientes variables para el estudio del estilo cerámico: forma del ceramio, delimitación de campos decorativos, distribución de las representaciones, relación entre iconografía y uso de la pieza (Kusch et alt., 1994).

Sempé[64] ha centrado el grueso de sus trabajos dedicados al "arte aguada" en los motivos presentes en los ceramios del Cementerio Aguada Orilla Norte, pertenecientes a la colección Muñiz Barreto, partiendo del supuesto de que "el análisis estilístico se plantea como modalidad de investigación a partir del hecho de que ya son conocidas en forma bien definida las agrupaciones culturales incluidas bajo el rótulo de Ciénaga, Condorhuasi, Aguada" (Sempé, 1997: 373). Esta cita deja en claro que se sostiene la identificación de estilos cerámicos con entidades culturales, en la medida que se identifica "estilo" con cosmovisión y aquel se define a partir de los rasgos compositivos, morfológicos e iconográficos presentes en un corpus extenso de cerámicas.

Balesta, por su parte, aborda el análisis de la cerámica Ciénaga y Aguada, con el mismo supuesto respecto a que un estilo cerámico da cuenta de una identidad cultural: la presencia de esa cerámica implica la de "grupos Ciénaga". Aplica al análisis de la iconografía de las piezas un modelo proveniente de la lingüística:

> "Si se considera que los grupos Ciénaga trasmitían información a través de los frisos de la cerámica, se puede considerar a cada friso como un texto. Cada texto esta compuesto por frases [...], estructuras complejas formadas por unidades menores de significación" (Balesta, 1998: 326).

Hicimos referencia en el capítulo anterior a las dificultades de aplicación de esta metodología dado que el texto plástico carece, por su naturaleza intrínseca, de unidades discretas y de una estructura homogénea: cada uno es un sistema cuyos elementos son innumerables y renovables, y que articula diversos tipos de elementos icónicos, técnicos y materiales. Insistimos en un concepto clave a nuestro entender: a diferencia del lenguaje verbal y escrito el arte no solo nombra sino que fabrica objetos materiales.

La dificultad de la aplicación del modelo lingüístico se pone en evidencia en los resultados del trabajo, puesto que Balesta termina apelando al método iconográfico basado en la elaboración de un corpus de motivos identificables por sus rasgos morfológicos y su estructura compositiva forzando la "segmentación" del motivo "llama" en tipos de colas, lomos, cabezas, patas y garras, en aras de encontrar "unidades discretas" en lo que, desde nuestra perspectiva, simplemente constituye diversas partes del icono. En su abordaje del motivo antropomorfo en la cerámica gris grabada de la colección Muñiz Barreto (trabajo en

[64]Algunos de sus trabajos fueron realzados en coautoría con Baldini, véase listado de bibliografía.

colaboración con Zagorodny), retoma la metodología iconográfica[65] y establece, partiendo de la clasificación de Rex González, distintos tipos de motivos antropomorfos. También en estas autoras está implícito el supuesto de la imagen como descripción, puesto que a partir solo de "datos" icónicos ("tocados", forma de los ojos, "pectorales", etc.) plantean:

> "[...] se ha conjeturado que en las vasijas con antropomorfos se estarían mostrando representaciones de personajes que reflejan secuencia y/o movimiento, roles específicos, prácticas shamánicas, estados alterados de conciencia, hasta individuos pertenecientes a distintas etnias" (Balesta y Zagorodny, 2002: 47).

Llamazares (1988, 1989, 1992) ha discutido exhaustivamente las posibilidades teórico-metodológicas de la semiótica para encarar el análisis de imágenes provenientes del registro arqueológico, en particular del arte rupestre[66], partiendo de la premisa, que compartimos, de que en sociedad ágrafas "otras formas de representación gráfica cobran especial importancia para la transmisión y perpetuación de determinados conjuntos de ideas" (Llamazares, 1986: 2). Poniendo el énfasis en la indagación en los modos de representación que se evidencian en el objeto (en este caso, el arte rupestre), sostiene que el registro arqueológico provee el significante, a partir del cual podemos reconstruir los planos lexical y sintáctico, para, a través de este, acercarnos al plano semántico, puesto que "la forma de expresión determina la forma del contenido" (op. cit.: 3). Es decir que para acceder al "estatuto semiótico del arte rupestre" será necesario detectar regularidades (reglas) en los principios de estructuración de las imágenes. Plantea; entonces, dejar de lado, en un primer momento, el plano de significado porque solo se podrá indagar que se haya reconstruido el plano sintáctico (Llamazares, 1989: 245-46).

La autora, a partir del modelo peirciano y de la adopción de la terminología del método iconológico de Panofsky, propuso el estudio de las imágenes a través del reconocimiento de tres planos principales, que comprenden subplanos (Llamazares, 1992: 153):

a) el preiconográfico, referido a los aspectos materiales y técnicos;

b) el iconográfico, que incluye el lexical (la generación de unidades formales con sentido) y el sintáctico (sistema de reglas que organizan los elementos del léxico), y

---

[65]Toma como referencia "la aproximación temática" de Donnan a la que hicimos referencia en el capítulo anterior.

[66]La investigadora en la década del ochenta aplicó esta metodología al análisis del arte rupestre de Patagonia septentrional (véase, por ejemplo, Llamazares y Boschin, 1992).

c) el iconológico que comprende el semántico (significado) y pragmático (función, usos y circulación social del discurso icónico).

Hacia la segunda mitad de los noventa, Llamazares redefine su objeto de estudio, integra a su marco teórico aportes extrasemióticos (fundamentalmente, del campo de la filosofía y antropología de lo sagrado), apela a fuentes etnohistóricas y etnográficas, y abandona la terminología panofskiana[67]. Propone contemplar en el análisis semiótico los siguientes "planos discursivos": a) de la realización: aspectos materiales y técnicos; b) morfogenético: aspectos generativos de formas; c) lexical: inventario de formas significativas; d) sintáctico: sistemas de reglas de las disposición espacial de las formas; e) semántico: significado de las unidades del discurso; f) pragmático: proceso de uso y circulación social del discurso icónico (Llamazares, 2004: 73).

En cuanto a su objeto de estudio, se aboca a la problemática general de la interpretación del arte prehispánico andino con relación al chamanismo, y en particular, la del arte rupestre del Período de Integración. Aborda la cuestión del significado y función de los lenguajes icónicos como "operadores simbólicos", partiendo del supuesto de que existe una "cosmovisión amerindia", identificable con la "cosmovisión chamánica", que encuentra en el arte "una condensación multisensorial", a la vez que una vía para alcanzar los planos sagrados. En este sentido, en el arte se encontraría reflejada plásticamente la perspectiva cosmológica y la visión de mundo (Llamazares 1999, 2000, 2001/2, 2004, 2006 a, 2006 b; Llamazares y Martínez Sarasola, 2006).

En estos trabajos, define la imagen como "un símbolo de la cosmovisión" cuya función sería la de "reactivar para el grupo los principios básicos de la cultura". En ese sentido, señala la multiplicidad de funciones atribuibles a las imágenes en el seno de una sociedad: pueden servir como recurso para legitimar el rol de quienes detentan el poder político-religioso; a la vez que condensan los principios fundamentales de la cosmovisión, operando como "recurso para la reafirmación de la espiritualidad y la identidad socio-cultural" (Llamazares, 2001/2).

[67]Consideramos sumamente acertado este abandono puesto que la adopción de la terminología de Panofsky remite a un método, el iconológico, que como vimos en el capítulo anterior, se diferencia de las propuestas que consideran aspectos como la materialidad (técnicas y soportes) y los procedimientos de configuración de las imágenes (plano sintáctico).

En el artículo "Arte chamánico: visiones del universo", Llamazares aborda el estudio del diversas manifestaciones de arte prehispánico partiendo del supuesto de que existen representaciones que pueden considerarse "una forma de evidencia iconográfica[68] para la presencia de la relación entre arte y chamanismo", puesto que condesan "los símbolos permanentes de lo sagrado" (Llamazares, 2004: 67). Define "arte chamánico" como "la expresión plástica de las visiones alcanzadas o recibidas por el chamán en estados en los que su percepción se amplifica de tal forma que puede acceder con su conciencia a niveles suprasensibles" (op. cit.: 70). Otorga a este arte tres funciones: activa, referida al uso instrumental de las imágenes en los rituales como disparadores de las visiones y medios para alcanzar esos estados de conciencia; evocativa, de carácter nemotécnico, como preservación de una memoria personal y colectiva, y para registrar los conocimientos adquiridos durante el viaje chamánico; y representativa, constancia gráfica de diagramas cosmológicos, mitológicos, escenas rituales e incluso histórica (op. cit.: 107).

La autora identifica los símbolos de la cosmovisión chamánica con cuatro temas –el viaje, el trance, la transformación y el poder– que indaga a través de numerosos casos prehispánicos, andinos, mesoamericanos y del NOA, y etnográficos americanos. Justifica esta perspectiva transcultural en la universalidad del arte y el chamanismo. Desarrolla, entonces, el análisis de las imágenes aplicando el modelo planteado más arriba, accede al "plano pragmático" partiendo del supuestos de que los datos, técnicas, materiales y función, "nos informan" sobre la realización y el uso del arte en determinado contexto; al "plano semántico" a partir de la identificación de temas facilitada, según la autora, por el hecho de que en las imágenes figurativas "el vínculo entre la imagen y lo denotado es más o menos evidente"[69], y al "plano sintáctico" a través del análisis de las estructuras compositivas y simetrías, que homologa a los "modos de representación o sintaxis de las imágenes" (op. cit.: 89).

Nos interesa destacar que si bien, Llamazares propone "planos" de análisis, arriba a la interpretación de las diversas manifestaciones plásticas como "arte chamánico", integrándolos, puesto que le atribuye valor simbólico y sentido no solo a lo iconográfico (semántico) sino

---

[68]Al tomar lo iconográfico como *evidencia* se corre el riesgo de caer en el problema metodológico de la *circularidad* al que nos referimos, en el capítulo anterior; véase pág. 85.

[69]La premisa de que la relación entre el signo icónico y lo denotado es "más o menos evidente" en la imagen figurativa deriva del supuesto de que la imagen figurativa *describe* algo real o imaginario, a nuestro entender, esta afirmación solo es posible después de reconstruir las convenciones que rigen la constitución de las imágenes en determinado contexto; problema que discutimos en el capítulo siguiente.

también a lo compositivo (sintáctico) y a lo técnico-material (pragmático). Por ejemplo, interpreta un esquema compositivo que articula una organización en tres registros con una simetría axila vertical, como la expresión de la concepción cosmológica estratificada: Cielo, Tierra, Inframundo, con un *axis mundi*, propia de la visión chamánica (Llamazares, 2004: 90-91; 2006 a: 68). Del mismo modo, atiende tanto a rasgos iconográficos, resultado de procedimientos metafóricos y metonímicos que dan como resultado seres antropo-zoomorfos, como a elementos plásticos, uso de esquemas duales, utilización de contrastes de color o valor, simetrías, etc. como modos de expresar la dualidad propia de la transformación chamánica (Llamazares, 2001/2, 2004, 2006 a, 2006 b; Llamazares y Martínez Sarasola, 2006).

Respecto al valor simbólico de lo técnico-material, la investigadora ha señalado en varios de sus trabajos que el hallazgo de sustancias psicoactivas en la composición de los pigmentos con los que se pintaron las cuevas de las laderas de la Sierra del Ancasti durante el Período de Integración (Llamazares, 1999, 2000, 2004, 2006 a) podría obedecer a la intención de transferir simbólicamente el poder de las plantas sagradas al arte rupestre.

Pérez Gollán (1986) en su propuesta interpretativa de la iconografía del disco de Lafone Quevedo, en particular, y de las placas del NOA, en general, apela al uso de fuentes andinas, basándose, al igual que Rex González, en el supuesto de una continuidad histórico-cultural y en la pertenencia del NOA a una tradición surandina: establece relaciones significativas entre la visión de Pachacuti (descrita en la crónica de Cristóbal de Molina), sustento ideológico del origen de la expansión incaica, la imagen del *Punchao* (ídolo principal del Coricancha) y la imagen de la mencionada placa.

El mismo autor aborda la interpretación de los "suplicantes" indagando también en lo iconográfico, la similitud de las piezas con el aspecto de los cuerpos difuntos en posición fetal, lo etnohistórico, el culto a los antepasados, lo socio-político, la organización andina fundada en linajes con un antepasado común: estos cuerpos líticos son los cuerpos de los ancestros, "que informaban sobre la genealogía e historia del grupo" (Pérez Gollán, 2000: 32).

En gran medida, Pérez Gollán y Rex González están retomando la metodología de los viejos padres de la arqueología al integrar en la indagación del sentido de las imágenes, lo iconográfico, lo arqueológico, lo etnohistório y, en algunos casos, lo etnográfico. En el caso de Llamazares, en sus trabajos de la última década, enriquece estos datos con el

análisis de las simetrías que organizan la imagen. Como hemos expresado hasta aquí, nos interesa aportar, es decir, integrar a estas perspectivas una propuesta metodológica de interpretación de la imagen plástica que de cuenta de su complejidad y especificidad como "entramado técnico-simbólico", cuestión que abordamos en el siguiente capítulo.

Capítulo 3

¿Qué es la imagen plástica?

> "[...] Y una indígena navajo, tejiendo en su manta la forma de su sueño, tiene que dejar una pequeña brecha en esta para que su alma salga, y pueda luego retornar a quien la hizo. Pero en el singular diseño, deja sus huellas como una serpiente las deja sobre la arena".
>
> D. H. Lawrence, **Lo que el hombre hace**

En los anteriores capítulos, a través de la revisión y el rescate de los autores revisitados, hemos ido esbozando nuestra concepción de la imagen y nuestro marco teórico-metodológico. En el presente capítulo, pretendemos desplegar estas cuestiones, que hacen al nudo del trabajo del historiador del arte dedicado al arte prehispánico: ¿qué son las imágenes plásticas?, ¿cómo interpretar los textos plásticos en general y los prehispánicos en particular?

La premisa de partida es que toda *imagen plástica* –es decir, configurada bi o tri dimensionalmente en un soporte material a través de elementos plásticos: forma, color, línea, etc.– ya sea figurativa o no-figurativa[1], encierra una significación, a la vez que lleva impresas las operaciones mentales que le dieron origen, vale decir, que en las imágenes plásticas podemos hallar las huellas de las estrategias de producción icónica. Es por esto que cumplen un rol específico en la constitución de la memoria de los grupos: por los sentidos simbólicos que ponen en circulación y por las lógicas que las sustentan, que dan cuenta de operaciones cognitivas propias de esos grupos. Las imágenes plásticas no solo son modos específicos e irreductibles de representar el mundo, sino que, además, permiten renovar las representaciones perceptivas que se constituyen en memoria y se naturalizan. Didi-Huberman (2005) ha llamado la atención sobre una cualidad estructural de las imágenes: su anacronismo, puesto que toda imagen produce memoria y remite a la vez a tiempos heterogéneos: "la historia de las imágenes es una historia de objetos temporalmente

[1]No utilizamos el término *abstracto* como opuesto a *figurativo* porque consideramos que toda imagen implica un proceso de abstracción de ciertos rasgos del referente (homologable al concepto de "modelo reducido" de Lévi-Strauss). Hay imágenes, en cambio, que no poseen referente externo, en este caso las consideramos no-figurativas; puede ocurrir que califiquemos como tales a imágenes figurativas surgidas de un proceso tal de abstracción de ciertos rasgos del referente que no lo podemos reconocer si no conocemos el código.

impuros, complejos, sobredeterminados. Es una historia de objetos policrónicos, de objetos heterocrónicos o anacrónicos" (op. cit.: 26)[2].

Creemos con Francastel que construir una imagen plástica (identificable con lo que él llamó "objeto figurativo"), implica un proceso de representación dialéctica entre lo percibido, lo real y lo imaginario. Como señala Belting, la "verdadera cuestión" está "en la interacción entre lo que nosotros vemos y lo que nos imaginamos o aquello que recordamos" (Belting, 2001: 1). Por eso la otra premisa clave es que toda imagen plástica tiene su origen en una *imagen visual*, surgida de una experiencia de lo real visible, lo que no quiere decir que *refleja* o *describe* cosas reales sino que se funda en la experiencia perceptiva que los hombres tienen de su entorno, articulando lo percibido con lo conocido y lo imaginado. Creemos que Bozal está en lo cierto cuando afirma que: "Todo conocimiento es un reconocimiento" (Bozal, 1987: 28), de modo que no podemos imaginar más allá de nuestra experiencia, todos los seres fantásticos que aparecen en el arte universal son la hibridación de seres concretos existentes. La imaginación vuela y se vuelve casi infinita en las combinaciones posibles de los seres o partes de ellos que conocemos directa o indirectamente, pero de los que tenemos una imagen visual constituida.

En este sentido, la experiencia perceptiva puede serlo de la naturaleza o de una imagen ya constituida en signo, pero creemos que la idea de Gombrich acerca de que "el arte nace del arte y no de la naturaleza" (Gombrich, 1989: 35) merece ser relativizada. Podríamos pensar que esta afirmación es válida para el occidente moderno en el que se constituye una esfera autónoma de lo artístico; pero aún en este caso, le cabe un rol a la percepción del entorno: por ejemplo, el desarrollo del impresionismo implicó, no solo atender a las imágenes de Manet, Constable y Turner, sino volver a percibir la luz de la naturaleza.

Por otro lado, en sociedades premodernas es innegable la constitución de tradiciones estilísticas e iconográficas de imágenes que pasan de generación en generación tanto reiterándose como transformándose. Creemos que en todos los casos, la percepción de la naturaleza nunca es pura y directa y siempre está atravesada por diversas representaciones culturales entre las que se cuenta las imágenes plásticas. Como bien señala Arheim:

---

[2]Pensar así las imágenes arqueológicas implica dar por tierra con el paradigma: iconografía/estilo =cultura=unidad espacio-temporal.

"[...] aunque una pintura puede ser absolutamente abstracta (no mimética), le es necesario reflejar parte de la complejidad de la forma mediante la cual la obra realista describe la riqueza de la experiencia humana. Inversamente, una descripción realista, para que resulte legible, genérica y expresiva, debe adecuar las presentación de los objetos a las formas puras, más directamente encarnadas en el arte no mimético" (Arheim, 1985: 148-49).

1. Imagen visual, percepción y cognición

Ahora bien, afirmar que existe una *imagen visual*, fundamento de la plástica, nos lleva a considerar las particularidades de la percepción visual. Indudablemente, Rudolf Arheim, desde la escuela de la Gestalt *y* Ernst Gombrich, desde el Instituto Warburg y de su formación en la psicología del arte de Ernst Kris, han generado aportes ineludibles en este campo, que se enriquecen al articularlos con conceptos de la semiótica de la imagen derivada de Peirce y la fenomenología de la percepción de Merleau Ponty. Como bien señala este filósofo, "todo ser exterior solo nos es accesible a través de nuestro cuerpo", de modo que "cada observación es relativa al sujeto y a su situación"; lo que "hace justicia a todos los elementos de la experiencia humana y en particular a nuestra percepción sensible" (Merleau Ponty, 2002: 25). La subjetividad se arraiga en el cuerpo de modo que es necesario superar la falsa dicotomía: mente-cuerpo, razón-emoción y pensar estos pares dialécticamente (Lesure, 2005).

Pero además, en términos de Belting podemos afirmar que "La persona humana es [...] un lugar natural de las imágenes [...] el ser humano es el único lugar en el que las imágenes reciben un sentido vivo [...] así como un significado" (Belting 2007: 71). El cuerpo, en tanto unidad psico-física, es ese lugar de las imágenes, común a todos los hombres de las distintas culturas, es el "medio viviente que nos hace percibir, proyectar o recordar imágenes y que también le permite a nuestra imaginación transformarlas o censurarlas" (Belting, 2004: 4). En este sentido, el cuerpo humano es el lugar en el que las imágenes que captamos en la operación analítica de la percepción (captación de datos y estímulos visuales) dejan su huella al constituirse, tras una operación de síntesis, en imágenes-forma. La percepción, fundamento de los mecanismos humanos de aprehensión cognitiva del mundo, es en sí misma una actividad cognitiva, puesto que es un proceso en el que el sujeto estima, infiere y deduce. En cuanto a la percepción visual específicamente (que ineludiblemente se ve atravesada por procesos sinestésicos) Arheim sostiene, en consonancia con la fenomenología, que no consiste en un registro mecánico de estímulos sino en la captación activa de rasgos estructurales de lo percibido, lo que implica

operaciones mentales de recepción, almacenaje y procesamiento de la información, a partir de las cuales se constituyen los conceptos o imágenes mentales: "No parece existir ningún proceso del pensar que, al menos en principio, no opere en la percepción. La percepción visual es pensamiento visual" (Arheim, 1985: 13).

Por otra parte, debemos considerar, como advierte Mitchell, que las imágenes mentales aunque se configuren a partir de la percepción visual son siempre sinestésicas: "they involve all the senses" (Mitchell, 1997: 13). Consideramos que de algún modo estos efectos sinestésicos, constitutivos de la imagen visual-conceptual, se proyectan en la imagen plástica y allí radicaría su eficacia como instrumento cognitivo e instaurador de memoria[3]; en tanto son "parte integral de nuestro pensamiento" (Belting, 2004: 15).

Ahora bien, Eco insiste en los aspectos culturales de la percepción: el sujeto recibe estímulos que son procesados a través de un "modelo perceptivo", constituido a través de "códigos de reconocimiento", de modo que se pasa a la "representación semémica" después que la percepción asume una forma. Esa representación es posible de decodificarse en la medida que remite a un modelo perceptivo compartido. En este sentido, nunca hay casos de invención radical pura porque "cualquier propuesta cultural nueva se dibuja siempre sobre el fondo de cultura ya organizada" (Eco, 1985: 406). Gombrich, por su parte, al referirse a la experiencia visual concreta, señala que no existe una correlación fija entre esta y el mundo óptico, no podemos discernir qué experiencia visual se refiere al mundo óptico y cuál a recuerdos o conjeturas (Gombrich, 1989: 169).

Como señalamos, ciertamente, ver es conocer y este proceso se realiza en un contexto cultural determinado, pero es importante considerar los procesos que se inscriben en lo biológico y lo psicológico. En el origen del desarrollo de los sentidos humanos, es altamente probable que la selectividad de la visión estuviese en función de necesidades de supervivencia que llevaban a prestar atención a aquellos elementos del medio que facilitaban o dificultaban la vida. Según Gombrich –siguiendo los estudios de Lorenz y de la Gestalt– la percepción se adapta a nuestras necesidades biológicas y psicológicas "por más que la cubran las influencias culturales". Para este autor, puede haber sido un factor netamente biológico como el hambre, lo que llevó a los cazadores del Paleolítico superior a ver a sus presas en las irregularidades y manchas de las cavernas: "Cuanto mayor importancia biológica tiene un objeto para nosotros, más nos sintonizaremos para

[3]"Through a combination of iconicity and materiality, images help create subjectivities they shape peoples's embodied experience by providing enduring points of reference both discursive and affective" (Lesure, 2005: 238).

reconocerlo, y por lo tanto, más tolerante serán nuestros cánones de correspondencia formal" (Gombrich, 1968: 18).

Este es un punto que se sigue y seguirá debatiendo en el campo de la psicología de la percepción: el rol de los factores biológicos vs. los factores culturales. Nosotros creemos que los factores biológicos son condicionantes pero no determinantes. Innumerables ejemplos etnográficos y arqueológicos demuestran que no todos los cazadores vieron a sus presas en las irregularidades de las rocas; por otra parte, insistimos en que es condición del hombre significar/simbolizar el mundo para operar en él, y este proceso implica una mediación entre él mismo y sus propios condicionantes biológicos. Estamos persuadidos de que la relación entre el hombre y el medio es la base de la construcción de sentidos simbólicos, pero también de que el hombre en tanto unidad psicofísica es uno y la diversidad cultural no debe obturar la posibilidad de pensar en ciertas *constantes simbólicas*. Algunos trabajos de etnolingüística han demostrado que diversas lenguas del mundo coinciden en los colores para lo que tienen términos:

> "Si una lengua posee solo tres nombres de colores estos serán el negro, el blanco y el rojo. Esta estructuración inconsciente está sin duda cargada de simbolismo y de experiencias vitales: no es más difícil percibir el rojo que el verde [...] y el verde de la vegetación es más abundante que el rojo de la sangre derramada. Pero es preciso convencerse de que es más importante para todas las culturas el nombrar el rojo que lo verde, y es fácil adivinar porqué" (Groupe U, op. cit.: 215).

Del mismo modo, existen criterios de exactitud en la representación visual que son universales y superan el relativismo cultural. Gombrich al respecto menciona que se han hecho estudios con tribus indígenas, niños e incluso animales y que todos aceptaban los dibujos con contornos sin previo adiestramiento (Gombrich, 1989: 188), demostrándose entonces, que aunque en la naturaleza no existen contornos, no es en virtud de una convención cultural que "los vemos", sino que en la percepción, los contornos tienen una función determinante como indicadores de discontinuidades visuales.

En las sociedades premodernas, la interacción con el entorno natural, que provee los recursos para la supervivencia, es clave en la configuración de una cosmovisión; en este sentido, nos interesa particularmente el rol que le cabe a la percepción del comportamiento de la naturaleza en general, y de los animales en particular[4], en la constitución de una imagen

[4] Dillehay y Kaulicke han planteado que la alusión en la iconografía prehispánica a ciertos animales (jaguar, caimán, serpiente, cóndor), que denota observación y conocimiento por parte de las artistas, puede explicarse por el hecho de que esos animales pueden haber sido elementos didácticos de observación para el hombre con el propósito de relacionar, organizar, y simbolizar sus propias experiencia sociales y espaciales" (Dillehay y Kaulicke 1985: 29). Estos autores se concentran en la organización socio-espacial de las sociedades andinas, nosotros, en cambio, atendemos al rol cognitivo de la experiencia de los animales en

conceptual del mundo. Esta consideración nos lleva a prestar atención a las condiciones del medio a la hora de analizar casos concretos (como veremos en la 2ª parte), conscientes de que, en tanto los sujetos crecen y se desarrollan inmersos en determinados ámbitos culturales, es prácticamente imposible poder desentrañar qué parte le toca a los componentes biológicos, cuál a los psicológicos y cuál a los puramente culturales, en la generación de los sentidos simbólicos que informan el universo de las distintas culturas. En realidad, a la hora de construir hipótesis sobre la dimensión simbólica, nos resulta más provechoso pensar en una interacción dialéctica entre esos componentes.

Gombrich señala que nuestros sentidos nos fueron dados "para aprehender significados no formas". Percibir implica clasificar: "el proceso de selección siempre revelará la interpretación que su autor haga de lo que considere relevante" (op. cit.: 135). En este sentido, coincide con Arheim respecto al carácter cognitivo de la percepción: el ojo procesa solo aquella información que le resulta culturalmente significativa (Arheim, 1977), lo que no implica que esa importancia cultural no haya tenido su origen en un factor biológico.

En toda cultura, el individuo percibe a partir de una base de premisas conceptuales que otorgan a la cultura "integridad cognitiva", en este sentido, la percepción implica una categorización de los fenómenos cambiantes, de modo que instaura leyes ordenadoras (reglas) que mantienen la cohesión de su cultura y permiten a los individuos operar en el mundo. Esta integridad cognitiva (el "mapa cognitivo" del que hablan Renfrew y Bahn) se representa como formas básicas que la memoria deriva de experiencias anteriores y organiza en imágenes que son reconocidas por todos los portadores de la cultura: "el cerebro recibe imágenes generalizadas y rápidamente completa los detalles desde esta reserva de anteriores experiencias visuales" (Washburn, 1983).

La noción de *imagen* que estamos manejando puede equipararse a la de *representación* tal como la postula, desde la teoría del arte, Valeriano Bozal (1987)[5], comprendiendo tres sentidos: perceptiva, cognitiva y plástica. A partir de una *imagen perceptiva* se configura una *cognitiva*, lo que nosotros llamamos imagen visual o conceptual, que indudablemente se constituye a partir de un *modelo perceptivo*, como señala Eco, pero que entendemos como un modelo determinado no solo por factores culturales sino biológicos

---

relación a un aspecto más general y estructural: la configuración de su cosmovisión y en particular del concepto de poder sagrado

[5]En este autor, hallamos planteos convergentes con aspectos de las teorías de Arheim y Francastel que contribuyen a la reflexión sobre el concepto de *representación*.

y psicológicos. Esta *imagen visual o conceptual* se proyecta en la *imagen plástica*, que da cuenta de *lo real* de una forma específica e irreductible. *Lo real* no alude a la realidad fáctica exterior al sujeto (la de las "cosas") sino a una realidad constituida en la relación dialéctica sujeto-objeto.

Bozal equipara la noción de "representación" con la de "figura" (nosotros preferimos utilizar el término "imagen"): todo objeto que posee un significado, es decir, que se articula con otras figuras: "campo articulado de representaciones en el que cada una adquiere significación determinada por su relación con las otras" (Bozal, op. cit.: 21). Nos interesa particularmente esta idea: el significado siempre es relacional y esa relación se establece desde la percepción, que implica una primera representación, que produce figuras significativas, organizadas a través de operaciones de selección y articulación, del mundo fáctico, es decir, lo percibido, las sensaciones. La representación siempre implica dar sentido, construir significado, y esa instancia implica construir conocimiento.

2. La imagen plástica: signo + soporte

La imagen plástica, fundada en la imagen visual, se transforma en una nueva imagen en la medida que se constituye en su especificidad plástica: signo plástico + soporte (el "objeto figurativo" de Francastel; "el entramado técnico-simbólico" de Kubler). En este sentido, no basta atender al rol de la imagen como signo, es decir, "como creación de un sustituto de algo a partir del material dado" (Gombrich, 1968: 11), sino como *objeto*, cuya materialidad también está implicada en los procesos de semiosis. De ahí la importancia de considerar, tanto la relación entre el signo y el referente, como las particularidades técnico-materiales, el tamaño, el emplazamiento, los espacios de circulación, etc.

Los semiólogos del Groupe U[6] (1992) también advierten que "es imposible concebir un proceso semiótico que no esté basado en lo sensorial" (op. cit.: 169). Señalan que hay una relación solidaria entre *signo icónico* y *signo plástico* por la cual el "contorno" del signo plástico es dado por el icónico, a la vez que es a través de aquel que este se ofrece al receptor. Establecen las características específicas del signo plástico como: sintagma de formas y colores cuyo significado se constituye en las relaciones entre ambos (op. cit.: 175). Nos interesa en particular rescatar que el considerar la diferencia entre el signo icónico y el plástico plantea la necesidad de atender a una diversidad de fenómenos complejos como, por ejemplo, la remisión de lo plástico a lo icónico y de lo icónico a lo simbólico: una mancha

[6]Grupo de Lieja integrado por Jacques Dubois, Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Minguet, Françoise Pire y Hadelin Trinón.

roja (lo plástico), que representa "sangre" (lo icónico), que implica "violencia" (lo simbólico).

Se plantea, además, la cuestión, en relación con los elementos plásticos, de los significados universales vs. los culturales, por ejemplo: el valor de las posiciones dentro de un esquema compositivo, tales como, "la posición central" como "fuerte y estable", lo que Arheim llama el "poder del centro" (op. cit.: 198), y que efectivamente, puede constatarse en imágenes de diversos tiempos y lugares (mandalas, svásticas, cruces andinas, quincunces, etc.), o bien, el valor de formas geométricas:

> "El círculo es una de esas formas con fuerte carga simbólica: "perfección", "divinidad", "negación" son algunos de los significados posibles que pueden serle asociados. El papel de los contextos será determinante en la selección de esos significados" (op. cit.: 201).

Tal como vimos más arriba, idénticos planteos podríamos hacer en relación con los colores.

Magariños de Morentín denomina a la imagen plástica, "imágenes materiales visuales", y señala su condición de *objeto* surgido de un proceso sensorial-cognitivo, que involucra a imágenes perceptivas y mentales, y que a su vez, se establece en el mundo como cosa a ser percibida:

> "[...] las imágenes materiales son un objeto más en el mundo exterior que puede ser percibido y que, por tanto, como todos los objetos restantes del mundo puede dar lugar a una o múltiples imágenes preceptúales y puede almacenarse y transformarse en la memoria visual como una o múltiples imágenes mentales". (Magariños, 2004: 3)

En este sentido, tal como lo pensó Kubler, las imágenes plásticas entrarían en el sistema de objetos, pero con una particularidad:

> "La diferencia respecto a los restantes objetos del mundo consiste en [...] su capacidad para que un eventual perceptor considere a dicha imagen material como una *representación*, destinada a la configuración de una forma, para su *valoración*. En cambio el perceptor considera a la percepción de los restantes fenómenos como información visual destinada a organizar algún tipo de comportamiento" (op. cit.: 4).

En este punto, nos diferenciamos respecto a que la representación puede demandar una "valoración", pero esto no excluye la función de "organizar comportamientos" sociales en la medida que entendemos al lenguaje plástico como un forma específica de conocimiento. Coincidimos, en cambio, con Magariños cuando advierte que el carácter de "representación" de las "imágenes materiales visuales" no implica que remitan al "objeto

real" sino a determinadas "representaciones mentales" archivadas en la "memoria visual" (lo que nosotros llamaos imágenes visuales-conceptuales)[7]:

La identificación de la imagen plástica con una *representación sígnica y material*, también está presente en las teorías de Marin y Chartier, quienes insisten en que la representación es siempre ausencia y presencia a la vez: puesto que está en lugar de lo que alude pero siempre, como materialización, como entidad real[8].

Partimos, entonces, de la certeza de que la imagen nunca es la cosa a la que está referida, incluso en una réplica, ya que la diferencia de materiales transforma a esta en imagen, representación: "Una muestra de una flor en una clase de botánica no es un facsímil, pero una flor artificial ha de ser clasificada como imagen facsimilar" (Gombrich, 1989: 135).

Incluso al enfrentarnos a imágenes de nuestra cultura y de nuestra época nunca podemos determinar qué datos están presentes y cuáles son una proyección nuestra. Esto equivale a plantear que en la relación que se establece con una imagen artística se borran los límites de lo que corresponde a la expresión de sensaciones del artista y la creación de estímulos para generar reacciones en el espectador.

Queremos insistir en que las cosas no existen objetivamente sino siempre en función de un sujeto que las representa, es decir, las pone en relación con otras representaciones; en este sentido, cuando reconstruimos el sentido de una imagen del pasado estamos planteando una hipótesis acerca de lo que esa representación significó para un sujeto colectivo e histórico (una comunidad de representación). Siguiendo a Bozal, creemos que este proceso que da origen a las "representaciones colectivas" (equiparables al "mapa cognitivo") no se desarrolla solo a través de procesos racionales sino también a través de la sensibilidad, que naturaliza la representación. Este punto nos interesa, tanto respecto a nuestro interés por reconstruir la sensibilidad prehispánica, como para alertarnos sobre nuestros juicios como investigadores. Al analizar las imágenes prehispánicas debemos encarar una desnaturalización de nuestras convenciones de representación, distanciarnos de nuestra propia sensibilidad, y al mismo tiempo, encontrar las constantes humanas universales (ese parecido estructural entre los hombres) que permiten que esas imágenes comuniquen.

---

[7]Magariños los denomina "atractores" y distingue tres clases: "atractores simbólicos", formas canónicas, estereotipos; "existenciales", se reconocen según el discurso visual vigente con relación al figurativismo, "abstractivos", de carácter cualitativo y sensible en relación con la materialidad de la imagen, corresponden a una "semiosis privada", no verbalizable (op. cit.: 15-17).

[8]Véase, Marin1994; Chartier 1996.

Ahora bien, la pregunta por la imagen plástica inevitablemente desemboca en el *problema del iconismo*, centrado en el discutido *criterio de semejanza*; no nos interesa entrar en las largas disquisiciones que la semiótica ha desplegado de Peirce en adelante, sino retomar aquellos conceptos de los distintos autores que permitan hacer operativas las categorías de análisis como instrumentos de lectura.

Charles Peirce, padre de la semiótica, definió el *icono* como "un *representamen* o *hipoícono*", que en tanto cosa puede ser sustituto por otra a la que es similar, produciendo una idea interpretante. Lo clasifica en tres tipos: "las imágenes", que comparten con el objeto cualidades simples (primeras primeridades); "los diagramas", que fundan su relación con el objeto en relaciones análogas entre sus partes y "las metáforas", que representan en función de un paralelismo con otra cosa". Define otros dos tipos de signo: "el índice: *representamen* por secundidad", es decir, un signo que posee una relación existencial real con el objeto, y "el símbolo: un *representamen* que es una regla que determina al interpretante", signo convencional que no denota una cosa en particular sino una clase de cosas, una idea o concepto. (Peirce, 1986: 16-17)

Un fundamental continuador de Peirce, Charles Morris, sostiene que: "un signo es icónico en la medida que posee las propiedades de sus denotados" (Morris, 2003: 371), por ende, el iconismo es una cuestión de grado de semejanza, según las propiedades comunes que el signo posea en relación con su denotado. Sin embargo, admite que los signos siempre significan pero no necesariamente denotan, puesto que hay una clase de objetos que solo pueden tener "existencia sígnica", de modo que los signos correspondientes no los denotan sino que lo significan: "los valores". Morris define el "valor" como "una "propiedad de un objeto o situación relativa a un interés [...] que requiere un objeto con tales propiedades para su satisfacción" (citado en Bozal, 1996: 71). Explica la no denotación del signo artístico con el ejemplo de la imagen de un centauro, que no tiene referente real pero que existe en el campo interno del arte y la literatura: "[...] tiene una denotación interna al campo, a la serie de dibujos de centauros o de figuras poéticas en las que el término "centauro" se utiliza" (Morris, 1985: 168)[9].

Entonces, los iconos pueden no poseer denotado pero siempre connotan, en este sentido, aunque el icono no tenga *denotata* (la cosa a la que se refiere) tiene un *designatum* (lo que se transmite), es decir, tiene alguna de las propiedades de aquello que se asocia con

[9]Este ejemplo resulta muy pertinente para pensar la interpretación de los seres híbridos que pueblan las iconografías prehispánicas.

ese valor. De ahí que consideremos a todos los signos del lenguaje plástico como icónicos más allá del figurativismo o no figurativismo.

Para Morris "el discurso estético" está definido por las sintaxis de los signos entre sí[10], lo que implica que el sentido de la obra no radica en los objetos denotados, sino en la organización particular de los signos: "el valor es designado y a la vez encarnado en la obra de arte", el signo estético incorpora en sí mismo los valores que designa y los transmite, presentándolos, no enunciándolos (Morris, 1964). Los signos del lenguaje estético son símbolos que no indican lo que designa sino que lo contienen constituyendo un léxico particular, por eso afirmar que la semejanza implica las propiedades del denotado no quiere decir que la afinidad icónica sea necesariamente (podemos agregar: o únicamente) visual. El arte es siempre semántico, siempre consiste en la designación icónica de un valor, efecto de complejos signos icónicos y no icónicos de donde surge un "icono total". "La obra de arte podrá significar algo pero el que la percibe no tendrá por qué desplazar su atención de la obra de arte, puesto que todo lo que está en ella significado está realmente incluido en la obra de arte" (Morris, 1964: 112). En el signo artístico, el significante permanece y nos retiene a diferencia del signo informativo cuyo significante se disuelve cuando aparece el significado (Fernández Arenas, 1982: 132).

Consideramos que esta propiedad de la imagen plástica radica en el carácter significativo de su materialidad, el significado se genera en la encarnación del signo en un soporte dado. La materialidad de la imagen plástica así entendida podría equiparase a lo que Morris denominó, "vehículo sígnico", objeto o acontecimiento particular que funciona como signo, cuyo sentido se constituye en el proceso de semiosis, que pone en relación ese vehículo sígnico con el "*designatum*" (clase de objetos que un signo puede denotar en virtud de una regla semántica) y el "interpretante" (disposición de un intérprete a responder ante el signo por medio de una serie de respuestas)[11]:

> "[...] decir que existen significados en la naturaleza no supone afirmar que exista una clase de entidades equiparables a árboles, rocas, organismos y colores, sino que tales objetos y propiedades funcionan dentro de procesos de semiosis" (Morris, 1985: 90).

Si Morris entiende que el signo icónico tiene alguna de las propiedades del objeto (*denotata*), para Eco: "el signo icónico estimula una estructura perceptiva "semejante" a la

---

[10]Recordemos que además del discurso estético señala otras dos formas discursivas: el discurso científico, de carácter semántico: relación entre signo y objeto y el tecnológico de índole pragmática: relación entre signos y público (Morris, 1964).

[11]Todo sistema semiótico articula una dimensión "sintáctica", que organiza la relación de los signos entre sí, una "semántica", que se refiere a la relación con sus referentes, y una "pragmática", que hace a la relación con sus intérpretes.

que estimularía el objeto imitado" (Eco, 1985: 328), es decir, construye un modelo de relaciones homólogo al modelo de relaciones perceptivas que construimos al conocer y recordar el objeto. Esta percepción de la semejanza entre el signo icónico y el "modelo perceptivo" sienta sus bases en convenciones culturales puesto que se reproducen algunas condiciones de la percepción del objeto, después de haberlo seleccionado según "códigos de reconocimiento", y haberlas registrado según "códigos de representación icónica" por las cuales un signo arbitrariamente dado denota una condición dada de la percepción (op. cit.: 345-46). Para Eco el signo icónico puede poseer del objeto las propiedades visibles (ópticas), supuestas (ontológicas) o convencionales (adaptadas a un modelo). Pero, a nuestro entender, si pensamos que el signo icónico es analógico en tanto es homólogo al modelo conceptual construido a partir de la percepción visual, podemos argumentar que las propiedades ópticas del objeto, lo que se ve, involucran propiedades ontológicas y convencionales.

El semiólogo italiano hace hincapié en la diferencia entre la iconicidad de la percepción y la iconicidad de la representación semiótica (Eco, 1968, 1985). En la primera admite, en cierto sentido, el criterio de semejanza: la imagen perceptiva es semejante al objeto percibido; en la segunda, rechaza de plano el criterio de semejanza: "Ni siquiera el retrato de un hiperrealista parece tener las propiedades de esa persona" (Eco, 1985: 327). Entonces ¿qué quiere decir que la percepción de un retrato sea parecida a la del retratado?, Eco responde, como señalamos, que es una análoga al modelo perceptivo del retratado. La clave estaría en la "verificación del significado de sistemas de organización de la cultura" y no en el presunto objeto al que se refiere el signo.

Retoma la tesis de Gombrich, expuesta en **Arte e Ilusión** (1989), respecto a que el criterio de semejanza es histórico-cultural: Constable, por ejemplo, elaboró una nueva técnica para dar cuenta de los efectos de la luz en el paisaje y sus obras son percibidas hoy como casi fotográficas, en tanto que cuando las mostró, a principios del siglo XIX, fueron calificadas de caprichosas (op. cit.: 344). En este sentido, ambos autores señalan la capacidad del arte de instaurar nuevos códigos perceptivos, lo que a nuestro juicio implica construir nuevos modos de concebir la realidad (función cognitiva del lenguaje plástico).

Eco también cita, respecto al rol de las convenciones culturales en la configuración del icono, otro ejemplo presentado por Gombrich: ciertos zoólogos y exploradores de los siglos XVI al XVIII, que habían visto rinocerontes reales, seguían dibujando este animal según el modelo de Durero, con escamas imbricadas para dar idea de la rugosidad de la piel, que correspondía a la imagen popularizada en el bestiario medieval, porque era esa convención la que permitía denotar "rinoceronte" a los destinatarios del signo icónico.

Pero Eco y Gombrich se diferencian puesto que, como sabemos, este último no sustenta la interpretación de las imágenes exclusivamente en las convenciones culturales sino que las articula con factores biológicos y psicológicos. Más aun, al discutir la noción de imagen "naturalista", el teórico inglés no considera que todo tipo de representación tenga el mismo nivel de convencionalidad (arbitrariedad). Reivindica nociones como "ilusionismo" y "semejanza" en relaciones con los niveles de arbitrariedad de la representación y postula que debemos atender a dos gamas de facultades diferentes e interconectadas: unas vinculadas con el método representacional y otras con el significado, puesto que el significado "naturalista" de una imagen no depende de las convenciones sino de factores biológicos y perceptivos. No solo vemos aquello que es significativo en términos de necesidades biológicas sino que decodificamos imágenes en función de estas necesidades:

> "Estamos programados para que unas configuraciones desencadenen nuestra reacción más fácilmente que otras. Parece que cuanto mayor es la importancia biológica de un rasgo, mayor es la facilidad de reconocimiento" (op. cit.: 268).

Siguiendo con este planteo, habría un significado biológico de la imagen de modo que determinadas formas serían equivalentes a su referente en sentido biológico. Nosotros sostenemos que, así como el distanciamiento entre la imagen perceptiva y la imagen icónica no elimina la impronta de la experiencia psico-fisiológica, no se puede resolver en términos de importancia biológica la recepción y decodificación de ningún tipo de imagen, puesto que implicaría discriminar en un proceso semiótico, lo psicológico de lo biológico y de lo cultural, posibilidad inviable desde nuestro punto de vista.

Resulta claro, a nuestro juicio, que la configuración de una *imagen visual-conceptual* a partir de la percepción de la *imagen icónica* popularizada intervenía, no solo en la elección, consciente o no, de ese modelo de rinoceronte en función del destinatario, sino en la imposibilidad de un registro más "realista" del rinoceronte auténtico. Cuando señalamos que la imagen plástica se funda en una imagen visual surgida de una experiencia perceptiva del entorno, este puede corresponder a la naturaleza (el rinoceronte), pero también a objetos figurativos (la imagen del rinoceronte en grabados medievales), que dan cuenta de una experiencia directa o imaginaria de lo real; de un modo u otro hay una imagen visual constituida a partir de códigos de reconocimiento de orden cultural, biológico y psicológico.

En este sentido, no aceptamos la tesis de los "grados de iconicidad" de Morris, puesto que estos dependen de los criterios de semejanza que varían de acuerdo con la

vigencia de convenciones histórico-culturales en interacción con factores psico-fisiológicos y en relación con la función de la imagen. Por ejemplo, en los libros de medicina, las fotos se combinan con diagramas y dibujos, que resultan más claros para la descripción de determinadas morfologías, en estos casos "la hipericonicidad aparecería no como una información sino como un ruido" (Groupe U, op.cit.: 162). En términos de Gombrich, diríamos que: "cuanto más fácil es separar el código del contenido [...] más podemos basarnos en la imagen para comunicar un tipo particular de información"; vale decir, que "una representación selectiva que indique sus propios principios de selección será más informativa que una réplica [...]. Los dibujos anatómicos de Leonardo da Vinci son ejemplos tempranos de la supresión deliberada de ciertos rasgos por mor de la claridad conceptual" (Gombrich, op. cit.: 138). Cabe la salvedad de que no siempre podemos separar el medio del mensaje (más allá de las características de la imagen en sí) porque necesitamos conocer cuáles eran las posibilidades de las que disponía el/los creadores y cuáles las convenciones vigentes.

Arheim, por su parte, en vez de distinguir distintos tipos de signos, diferencia las *funciones de la imagen* como, "representación" (*picture*), "signo" (*sign*) y "símbolo" (*symbol*), funciones que pueden darse simultáneamente: "Un triángulo puede ser un signo de peligro, la representación de una montaña, o un símbolo de jerarquía" (Arheim, 1985: 133). La "representación" es una imagen de carácter análogo en tanto consiste en un enunciado fundado en la captación de las "cualidades visuales" --forma, color, movimiento– de objetos o actividades ubicados "a un nivel de abstracción más bajo que ella misma". En tanto que el "signo", de carácter puramente "arbitrario", denota un contenido particular sin reflejar sus características visuales. Finalmente una imagen actúa como "símbolo" en la medida que retrata cosas ubicadas a un nivel más alto de abstracción, dando una forma particular a tipos de cosas o conceptos (op. cit.: 136)[12].

En síntesis, las definiciones de "imágenes" y de "diagramas" de Peirce pueden equiparase a las de "representaciones" de Arheim, en el sentido de que habría una analogía fundada en cualidades visuales u ópticas (color, forma, disposición, estructura, etc.). Ahora bien, nosotros no descartamos el criterio de semejanza equiparado al de analogía, pero que no se establece con la *cosa* sino con las *cualidades visuales de la imagen*

[12]Rescatamos de las teorías de Arheim, sobretodo la importancia concedida a la percepción como actividad cognitiva, la noción de "pensamiento visual" y la idea de analizar la imagen según sus funciones semióticas, que pueden ser simultáneas; pero nos distanciamos de la simplificación que implica la tesis del isomorfismo, que postula una correspondencia de estructura entre el significado y el esquema tangible, aplicada al análisis de las obras de arte (véase, Arheim, 1977).

constituida de la cosa (esto sería lo denotado). resultado de un proceso perceptivo que es en sí cognitivo (recordemos la premisa: ver es conocer y conocer es reconocer)[13]. Esta imagen visual estaría ligada al "modelo perceptivo" de Eco pero haciendo hincapié en la interacción de factores psicológicos, biológicos y culturales en su configuración.

En cuanto a la "metáfora" de Peirce puede, a nuestro juicio, vincularse con los "íconos que no denotan pero sí designan" de Morris; como veremos de inmediato, la metáfora es un icono particular, que no da cuenta de una semejanza con el modelo visual sino con determinados "valores" atribuidos a ese modelo. Rescatamos como sumamente útil el postulado morrisiano acerca de que el "signo icónico" puede no denotar pero siempre designa, en este sentido la función del lenguaje plástico es, como ya afirmamos, *significar* el mundo.

La noción de "símbolo" tal como aparece en los autores comentados tiene un rasgo común que nos resulta operativo: designa, a partir de una convención que le atribuye un sentido en un contexto cultural determinado (el triángulo como símbolo de jerarquía), un concepto, una clase de objetos, una idea. Pero consideramos que el hecho de que el símbolo no se funde en la analogía visual no quiere decir que la imagen visual-conceptual que le dio origen no se haya originado en una experiencia perceptiva; por ejemplo, si un triángulo funciona en determinado contexto histórico-cultural como símbolo de la monarquía, esta atribución de sentidos hunde sus raíces en la percepción de esa forma geométrica, posiblemente asociada a ciertas formas de la naturaleza (árboles, montañas) que implican ascenso y verticalidad.

A los fines de nuestro trabajo, centrado en el problema de la interpretación de la imagen prehispánica, nos interesan los iconos que están comprendidos en las categorías de *representación* (imágenes y diagramas), de *metáfora* y de *símbolos*.

Calabrese propone entender la definición de signo artístico de Morris como una especie de metáfora: "cualquier discurso estético es "icónico" [...] en la medida en que siempre crea "imágenes" y no enunciados declarativos o asertivos" (Calabrese, 1987: 80). Aquí radicaría la especificidad del lenguaje plástico como forma de conocimiento y pensamiento irreductible a otras. Estas imágenes se producen y circulan a partir de determinadas conductas, biológicas, psicológicas y socio-culturales, que hacen directamente a la constitución de la dimensión cognitiva y simbólica.

---

[13]Las cosas en sí están fuera de nuestro alcance puesto que la mediación simbólica es inherente a las sociedades humanas.

Podemos agregar que, en todos los casos, se abstraen del referente ciertas propiedades y/o relaciones en un proceso dialéctico en el que interviene *lo real* (el objeto), *lo percibido* (lo que el sujeto capta a través de sus sentidos) *y lo cognitivo* (los esquemas mentales del sujeto que categorizan lo percibido)[14], proceso del que resulta un *signo de carácter análogo* en algún sentido; de modo que ningún signo plástico es absolutamente arbitrario respecto a la experiencia perceptiva-cognitiva de las formas. La imagen plástica no solo "tiene supremacía en cuanto a la capacidad de activación" para suscitar "emociones y reacciones" (Gombrich, op. cit.: 129) sino para configurar sentidos. Finalmente no debemos olvidar, que el signo icónico no solo nos remite a su "modelo" sino al "productor del signo", al sujeto que percibe, reconoce y construye el icono seleccionando ciertas estrategias de representación (Groupe U, op. cit.: 118).

3. Las estrategias de representación y la cuestión de la mimesis

Al tratar de reconstruir los mecanismos de producción de las imágenes plásticas, nos topamos con el problema de las *estrategias de representación*: ningún texto literario, documental, musical o icónico, tiene una relación transparente con la realidad a la que alude o de la que parte, siempre es *texto* es decir, en palabras de Chartier, "un sistema construido según categorías, esquemas de percepción y de apreciación, reglas de funcionamiento" (op. cit.: 40). No existe una imagen como reflejo "realista de lo real", siempre obedece al procedimiento de construcción, es decir, a una *ficción*, fundada en al experiencia perceptivo-cognitiva de lo real.

Comencemos por una cuestión que es clave en los análisis icónicos y aparece confusa y contradictoria en los textos arqueológicos, la idea de *mimesis*: desde Platón y Aristóteles, se la considera un procedimiento fundante de la *praxis* artística, que significa *imitación* de la Naturaleza (Aristóteles), o bien, de la idea que se tiene de esta (Platón); en ambos casos domina la noción de *copia* (fiel o mejorada) de lo que la naturaleza ofrece a los ojos, es decir, se supone que toda imagen está fundada en la percepción directa y fáctica de la naturaleza. La mimesis neoplatónica del Renacimiento admitía que la imitación era una construcción de objetos nuevos (Alvarez, 1986: 118)[15]; de ahí que le cupiese al arte un lugar junto a la ciencia como medio de investigación de lo real. Con el realismo decimonónico, e incluso con el

[14]"[...] el significante es, en todo sistema semiótico, no una realidad física, sino un modelo teórico (elaborado por un código perceptivo) que testimonia los estímulos físicos" (Groupe U, op. cit.: 128).

[15]La perspectiva artificial puso en evidencia el "aspecto epistémico de una técnica icónica": la reproducción idealmente bidimensional de las cosas; origen de una nueva ciencia: la geometría proyectiva (Alvarez, op. cit.: 119).

impresionismo, se fortalece la teoría de que a través de la imagen plástica se puede investigar lo real por medio de la copia o imitación, concepción que implica directamente a la imagen figurativa[16].

Desde el postimpresionismo, estas ideas se han puesto en cuestión hasta nuestros días, pero el núcleo de sentido que identifica imagen/mimesis/figuración/realidad sigue vigente explícita o implícitamente en muchos discursos, incluidos textos arqueológicos y de historiadores del arte. Este supuesto implica que toda imagen figurativa, es decir, que se pueda reconocer como signo de un referente externo es una *imitación o copia* de la realidad. Como ya señalamos, consideramos que toda imagen es la proyección de los modos de representación-construcción del mundo, pero nunca relato histórico, ni reflejo de lo real natural o social, las imágenes no describen hechos, ni cosas sino que los *significan*[17].

En este sentido, nos importa revisar el *mito del realismo* presente en el discurso arqueológico (y en muchos casos, también en la historia del arte), fundado en la creencia en la *imagen-reflejo*: las imágenes de índole figurativa y naturalista, es decir, en las que puede reconocerse un referente del mundo real, *describen* cosas, seres, actividades, episodios existentes en la mundo físico. Si partimos de la premisa de que todo tipo de imagen es representación incluso las imágenes que se inscriben en la tradición realista nunca serán reflejos pasivos de la realidad natural y social[18].

Ahora bien, nos interesa plantear las connotaciones particulares de la categoría *realismo*". Como movimiento histórico nace en las artes plásticas y la literatura a mediados del siglo XIX, fundamentalmente en Francia (y tendrá eco en Inglaterra y EE.UU.), signado por la intención de representar el *mundo real*, en el sentido de la realidad observable. Fuertemente influido por el paradigma del positivismo científico de su época, concibe *lo real* como el dominio del *hecho empírico*, es decir, el ámbito del

---

[16]Sobre el desarrollo del concepto de mimesis desde los antiguos griegos, véase: Bozal, 1987.

[17]La pintura de historia provee numerosos ejemplos: "San Martín cruzando los Andes" en su brioso caballo blanco (que ha alimentado, y seguirá alimentando, el imaginario de niños en edad escolar por décadas), responde al modelo iconográfico de "Napoleón cruzando los Alpes" pintado por David, es una imagen que no describe un suceso histórico: el icono ecuestre organizado en un esquema compositivo diagonal, fuertemente dinámico, *significa* un corpus de valores con relación al rol decisivo de los militares criollos (identificados con Napoleón como general revolucionario) como cabezas de la revolución independentista que adoptó el modelo democrático-burgués, instaurado por la Revolución francesa, para las nacientes repúblicas americanas.

[18]En este sentido, no compartimos la idea de Gombrich respecto a que en el "arte ilusionista" la imagen deja de existir por su cuenta y se refiere a una realidad exterior pasando a ser testimonio de una experiencia visual más que un sustituto. A nuestro juicio, la experiencia visual es la base de toda imagen plástica y a la vez esta, en tanto representación, es siempre sustituto. Compartimos con Arheim la idea de que: "Hay pinturas y escultura que representan figuras, objetos y acciones en estilo más o menos realista, pero indican que no han de considerarse de acuerdo con su valor nominal. No tienen sentido como informes sobre lo que acontece en la vida de la Tierra, sino que tienen por objeto constituir vehículos de ideas" (Arheim, 1985: 147).

mundo externo al sujeto, que puede ser investigado objetivamente por este a través de la razón y la experiencia. El desarrollo del dibujo científico surgido de las expediciones del siglo XVIII y poco después de la fotografía contribuyeron a consolidar la idea de que era posible instituir una imagen plástica como registro objetivo de la realidad fáctica, radicalmente diferenciada de la imagen como expresión de un símbolo o de un estado de ánimo. Como bien señala Nocklin, los artistas promotores del realismo fueron muy conscientes del peso de los *schemata*, modelos canónicos de la historia del arte que constituían sus representaciones a priori, y es por eso que se apartaron de los temas tradicionales y se enfrentaron a la investigación empírica de la realidad (Nockiln, 1980: 17). Es así como el entierro de un campesino en Ornans, las nubes, los trabajadores urbanos, las bambalinas del teatro, el estudio de danza, los circos, los parisinos paseando por los Salones, etc., se transformaron en temas del arte. En este sentido, queda claro que el realismo implica la ilusión la captación directa de *lo real concreto* centrada en la observación de los hechos. Aquí radicaría el *valor de verdad* de la obra, lo que explica el rechazo a las tradiciones identificadas con el romanticismo, el simbolismo y el historicismo, y la exigencia de contemporaneidad (el célebre mandato *"Il faut éter de son temps"*), en 1861, Courbet, proclamaba:

> "La pintura es un arte concreto y solo puede consistir en la presentación de cosas reales y existentes. [...] un objeto que sea abstracto, no visible, no existente, no se halla dentro del ámbito de la pintura" (citado en Nocklin, op. cit.: 20).

Ahora bien, pensando al realismo como paradigma, podemos afirmar que en todas las formas de realismo la imagen no puede escindirse de la *actitud realista*, que implica el imperativo de la verdad fáctica del referente. Desde esta perspectiva, la mimesis consiste en copiar, imitar o reflejar la realidad, idea que se reivindicará a lo largo de la historia del arte por distintas corrientes desde mediados del siglo XIX en adelante: realismo socialista, nueva objetividad, hiperrealismo, etc. Pero, además, debemos tener en cuenta que este paradigma surge estrechamente vinculado a un paradigma netamente moderno como es el de la *objetividad científica*, de modo que nos atreveríamos a sostener que es impensable en sociedades premodernas donde no existe un pensamiento científico deslindado del mítico-religioso. Nada parece indicar que en las obras prehispánicas del NOA haya existido una *actitud realista*, creemos, más bien, que las representaciones plásticas[19] operan en el nivel del símbolo y la metáfora, no hallamos ningún indicio que nos hable de una intención de reflejar

[19]Tal como se desprende de lo desarrollado hasta aquí estamos utilizando los términos *imágenes* y *representaciones* como equivalentes.

la realidad en términos de descripción objetiva de hechos y cosas (lo que no implica, insistimos, en que atender a la experiencia perceptiva de la naturaleza concreta no sea ineludible a la hora de analizar la constitución de las imágenes).

Sin embargo, como hemos señalado más arriba, en el discurso arqueológico el paradigma de la actitud realista impregna la mayoría de las interpretaciones de la imagen prehispánica: frente a las imágenes figurativas se tiende a aplicar el criterio de mimesis del realismo, imitación o reflejo de la realidad y se plantea, entonces, que hay imágenes naturalistas o realistas cuando se pueden identificar con un animal, planta, o ser humano. Insistimos en que al leer estas imágenes desde el paradigma realista, se da por sentado que quienes las plasmaron operaron siguiendo el modelo del reflejo o copia de la realidad y deberíamos contar con alguna evidencia que permitan tal afirmación.

Discutir si en imágenes antropo-zoomorfas está representado al dios o al chamán, denota a las claras el supuesto implícito del realismo: ¿la imagen describe al sacerdote en el ritual, su "traje", su "máscara", etc. o representa a su dios? ¿Cuál sería la pertinencia de esta pregunta si no se cuenta con alguna evidencia extra-iconográfica que permita contrastar estas hipótesis interpretativas? A nuestro juicio, ninguna.

¿No podemos pensar que, en muchas ocasiones, a través de la imagen plástica se construyen *realidades inventadas* que plasman los *símbolos de una cosmovisión* o que en otros casos, se expresa catárticamente aquello que se quiere evitar o evocar, etc. o que bien, que ciertas formas de representación se explican por una convención formal (cuyos fundamentos ante la falta de textos nos serán inaccesibles)?

Quizás en muchos casos, las fuentes de información con las que contemos sean insuficientes para poder deconstruir los procesos de representación, pero sería deseable que esta dificultad no se soslaye apelando a la interpretación de la imagen-reflejo fundada en la naturalización de nuestras representaciones perceptivas[20]. En palabras de Arheim: "[...] todo análogo pictórico desempeña una tarea de razonamiento mediante la fusión de la apariencia sensorial y los conceptos genéricos que de ese modo constituyen una enunciación cognoscitiva unificada" (Arheim, 1985: 146).

Acordamos en que la imagen nunca *refleja*, ni *describe* el mundo real, lo *significa*, y en que la percepción de la semejanza entre el signo plástico y el referente depende de factores pisco-fisiológicos e histórico-culturales, y que la selección de estrategias de representación

[20]Arheim en **El pensamiento visual** cuenta una anécdota elocuente: "Recuerdo que cuando Hitler visitó la Roma de Mussolini y toda la ciudad estuvo de pronto cubierta de banderas nazis, una niña italiana exclamó horrorizada: "Roma está toda llena de arañas negras" (Arheim, 1985: 141).

está condicionada por la función práctico-simbólica de la imagen. Ahora bien, las estrategias de representación (los modos convencionales de configurar las imágenes) adquieren carácter histórico-cultural en la medida en que son seleccionadas en determinados contextos espacio-temporales en aras de la función que deben cumplir las imágenes, pero esto no implica que *per se* den cuenta de lo histórico-cultural. Los recursos plásticos con los que cuentan los hombres no son infinitos, sino que conforman un repertorio acotado a las formas geométricas, los colores del prisma y sus relaciones, basadas en la complementariedad, la temperatura y la analogía, los sistemas de composición (diagonal u ortogonal), de equilibrio (estable o inestable), de simetrías (especular, por traslación o por rotación), los modos de configurar la forma, por mancha, por línea o por contraste, el espacio (topológico, por color, por valor, por perspectiva lineal, perspectiva caballera, etc.), los puntos de vista (frontal, lateral, aéreo, único o múltiple), etc.

A este límite, se suma la existencia de criterios universales de exactitud en la representación visual, estrategias que hacen a la resolución de problemas perceptivos de la imagen, en las que coinciden culturas de muy diversos tiempos y lugares. Las identificamos con lo que Gombrich denominó "metáforas naturales":

> "[...] la convención egipcia de pintar una laguna con la forma de su planta pero con las personas en alzado se utiliza universalmente no solo en los mapas primitivos, sino también en las guías turísticas, por lo fácil de entender que resulta" (Gombrich, 1968: 173).

El criterio de los egipcios de la antigüedad que evitan en su arte la perspectiva, que deforma los objetos al hacer converger las paralelas, y optan por mantener las relaciones existentes en la realidad: lo paralelo, paralelo; lo simétrico, simétrico etc., es un criterio compartido por otras culturas, cuyo códigos de representación y de percepción de la imagen plástica se fundan en lo que *se sabe* del referente, más allá de *cómo se lo ve* desde un punto de visto único y fijo. De hecho, en el arte de distintas culturas prehispánicas hallamos el recurso de la *ley de máxima representación* (cabeza de perfil, ojos y torso de frente, etc.) asociado tradicionalmente con el arte egipcio (por ejemplo, ceramios pintados mochicas, estelas grabadas mayas, lám. 10); lo mismo ocurre con la *adopción de puntos de vista según lo representado*: cuadrúpedos de perfil, batracios desde arriba, antropomorfos de frente, etc. (entre otros, en imágenes en la cerámica gris grabada de ciénaga y aguada, en ceramios nazca pintados, lám. 11). El uso del *contorno continuo* como recurso privilegiado para construir la forma , incluso cuando se utiliza el color como un elemento plástico activo (por ejemplo, en las imágenes pintadas en ceramios nazca o las figuras bordadas en los textiles de paracas

necrópolis), es un recurso común al grueso de las manifestaciones plásticas prehispánicas y a las occidentales anteriores al siglo XVI (lám. 12), y se explicaría por el hecho de que en la percepción humana los contornos, aunque no existan en la naturaleza, tienen una función determinante como indicadores de discontinuidades visuales.

En cuanto a las simetrías, la especular es el caso más extendido de unión de la identidad y la diferencia, ambas partes son especularmente iguales, pero diferentes si se las superpone; de modo que esta crea las relaciones necesarias de diversidad y semejanza que permiten que se genere sentido:

> "El mecanismo especular que forma las parejas simétrico-asimétrico está tan ampliamente difundido en todos los mecanismos generadores de sentido que podemos decir que es universal, abarcador del nivel molecular y de las estructuras generales del universo, por una parte y de las creaciones globales del espíritu humano, por la otra. Para los fenómenos definibles con el concepto de "texto", es, indiscutiblemente universal" (Lotman, 1991: 19).

De modo que no será en sí la utilización de la simetría especular un indicador cultural distintivo del pensamiento andino, sino que deberemos indagar qué sentidos específicos se generan a partir de esta organización compositiva.

Por contrapartida, debemos considerar que las connotaciones semánticas y expresivas de las estructuras compositivas están sujetas a convenciones culturales: por ejemplo la "ley de composición pictórica", según la cual la diagonal que va del ángulo inferior derecho al superior izquierdo (desde el punto de vista del espectador) crea un efecto de pasividad, mientras que el eje diagonal contrario produce un efecto de tensión y actividad, es válida para las culturas con una escritura que se lee de izquierda a derecha y de arriba a abajo.

De modo que hay una serie de estrategias de representación plástico-formal que están en función de la *legibilidad de la imagen*, en este sentido, son de carácter universal puesto que no evidencian convenciones culturales específicas. Esto no invalida que las representaciones estén dando cuenta de los *modos de ver/conocer el mundo* de cada cultura, sino que la especificidad cultural está en la trama que se construye en una representación plástica, trama que comprende elementos formales e iconográficos, materiales y simbólicos. Porque si bien podemos encontrar la misma resolución del espacio y/o los mismos esquemas compositivos en dibujos infantiles, en planos o esquemas, o en las pinturas de los antiguos egipcios, cada uno de estos sistemas de representación adquiere una especificidad que nos permite distinguirlos fácilmente. Gombrich (1989: 176) sostiene que el desarrollo histórico de los distintos *estilos* en el arte estaría más vinculado a las funciones que debía cumplir la representación, que a la concepción de mundo imperante en cada época. Nos interesa esta

idea puesto que, tal como señalamos en el primer capítulo, siguiendo a Kubler, los estilos son de carácter más particular que general: estilos ligados a un tipo de soporte o de técnica (estilos cerámicos) o a espacios de formación (escuelas, talleres), por ejemplo; de modo que pueden coexistir distintos estilos en un mismo contexto cultural y ninguno por sí solo da cuenta de la totalidad simbólica de la cultura a la que pertenece[21].

La existencia de constantes perceptuales universales valida la posibilidad de interpretar imágenes figurativas prehispánicas en el nivel pre-iconográfico de Panofsky, aunque con el límite impuesto por nuestro desconocimiento de la "historia del estilo" que él reclamaba. En este sentido, es indispensable la indagación de las estrategias de representación de la imagen para intentar determinar los "significados naturales" de las formas (ojos cerrados, por ejemplo) y simultáneamente, articular la imagen en una "descripción densa" que nos habilite para atribuir connotaciones a esas formas (sueño, muerte, éxtasis, etc.).

Es también en virtud de acceder a las convenciones de representación que podremos saber si detrás de un diseño abstracto hay una imagen figurativa. Un caso elocuente es el de la cestería de los indios maidú de California, esta cestas, realizadas por las mujeres desde el siglo XIX, presentan diseños geométricos que las informantes designan en directa relación con sus referentes: mariposas, coatí, montaña, gansos volando, mariposa con manchas blancas, el cielo después de la tormenta, una cascada, etc. (Boas, 1947: 24). Con un reducido repertorio de formas basadas en el triángulo y el rectángulo, las maidú *representan*, es decir, codifican, construyen imágenes conceptuales de su entorno y las plasman en la principal de sus artes, la cestería, técnica con la que elaboran prácticamente todos los enseres necesarios para su vida cotidiana y ceremonial. Sin los informantes, solo veríamos guardas de rombos y triángulos, gracias a ellos sabemos que esas imágenes, si bien no son meros diseños geométricos, tampoco son descripciones más o menos sintéticas de formas reales de la naturaleza sino figuras, representaciones, construidas sobre la base de la experiencia perceptivo-cognitva de esa naturaleza; representaciones cuyo sentido se integra en la cosmovisión maidú.

4. Procedimientos retóricos: metáforas, metonimias, anatropismo y silepsis

En aras de interpretar una imagen plástica, articulamos el análisis de las estrategias de representación con el de los procedimientos retóricos que pueden estar presentes en una

[21]Cabe aclarar, de todos modos, que este concepto no es una de las categorías que consideramos más útiles para la exégesis de la imagen, puesto que está particularmente cargada de ambigüedades, tensiones y supuestos que le quitan operatividad. Por eso restringimos su uso para dar cuenta de una articulación específica de características plástico-formales e iconográficas.

imagen. Estos procedimientos son generadores de sentidos, en el caso de la metáfora y de la metonimia (procedimientos que tienen su equivalente en el texto escrito), se fundan en la lógica de la analogía de modo que son particularmente eficaces en un sistema de pensamiento como el de las sociedades pre o no-modernas, que funciona a partir de una causalidad integradora de todos los planos de lo existente. La metáfora permite atribuir sentidos complejos y múltiples a una entidad; en tanto que la metonimia opera en una suerte de síntesis conceptual.

En cuanto al anatropismo y la silepsis, que son exclusivamente icónicos, son modos de generar un objeto icónico dual, es decir, que simultáneamente contiene dos sentidos.

La *metáfora* implica una comparación entre dos términos, a partir de la cual la relación entre el término metafórico y el objeto que él designa habitualmente queda destruido. En ese sentido, la metáfora concierne a la relación interna entre los elementos de significación icónica. La "incompatibilidad semántica" juega el papel de una señal que invita a decodificar la imagen a partir de una selección de los elementos de significación compatibles con el contexto (Le Guern, 1990: 19). Isbell ha destacado la efectividad de la metáfora para transmitir valores culturales y garantizar su permanencia gracias a su especificidad, puesto que en el proceso metafórico se articulan, a través de la iconicidad y la sinestesia, aspectos intelectuales y emocionales de modo inseparable (Isbell, 1985: 291).

Si la metáfora integra lo racional con lo emocional, el *símbolo* opera en el nivel racional, puesto que significando un concepto o clases de objetos o seres a partir de una convención establecida: por ejemplo, la cruz andina, presente en todas las manifestaciones plásticas y arquitectónicas de Tiwanaku, puede haber funcionado como símbolo del centro cósmico encarnado en el centro cívico ceremonial. En la metáfora, podemos detectar elementos icónicos que en otros iconos funcionan con sentidos diferentes: por ejemplo, cuando interpretamos que en el Lanzón de Chavín (lám. 8 a) la "boca de jaguar" es una metáfora porque está en lugar de la boca "humana", nos basamos en que, por un lado, identificamos al personaje como antropomorfo por la posición bípeda y la estructura anatómica, y por otro, en que esa misma "boca con colmillos", rasgo específico de los felinos, aparece en imágenes como las que están grabadas en las losas del patio circular, que pueden ser interpretadas como "jaguares" por la presencia de manchas en el cuerpo (lám. 9 a 2). La metáfora opera, como señalamos, por selección de determinado atributo asociado a ese elemento icónico, boca felínica; esta no significa simplemente una parte del cuerpo del antropomorfo (el Lanzón) sino la presencia en este de un atributo del jaguar identificado con

su boca. Esta identificación se configuraría en un proceso complejo, intelectual y emocional a la vez, ligado a la percepción/cognición que lo hombres tenían de ese animal.

La *metonimia*[22] también se funda en una síntesis analógica: se representa algo por medio de un elemento icónico que remite a otra cosa con la que está ligado fácticamente. A diferencia de la metáfora, no crea una relación nueva entre dos signos sino que se construye a partir de una síntesis perceptiva de una relación observable entre realidades extrasemióticas. Podemos hallar los siguientes tipos de metonimia: el objeto por la materia, lo abstracto por lo concreto, el contenido por el continente, la parte por el todo, el todo por la parte. Por ejemplo, las representaciones de huellas de animales en el arte rupestre patagónico, ñandúes y pumas sobre todo, puede interpretarse como metonimias de la parte por el todo.

El *anatropismo*, al que ya hicimos referencia (recordemos el ejemplo de la estela Raimondi de Chavín), se funda en la conjunción de determinada morfología icónica con el punto de vista; de modo que una figura que representa determinada cosa, si se la gira 90° o 180° respecto de su posición inicial, adquiere un nuevo sentido.

La *silepsis* es una imagen en la que sus elementos funcionan con sentidos diversos simultáneamente, de modo que de acuerdo con el foco de la mirada podemos ver una cosa u otra, no es necesario girar la imagen sino que se funda en juegos ópticos, en algunos casos, basados en la relación figura-fondo, por ejemplo, dos manchas funcionan simultáneamente como ojos de un rostro y como faros de un auto. Mencionamos este tropo porque completa la lista de los posibles procedimientos retóricos que consideramos en la imagen plástica, pero hasta el presente no lo hemos registrado en el arte prehispánico.

5. El cuerpo humano y las metáforas animales en el mundo prehispánico

Los procedimientos metafóricos son constantes en el arte prehispánico y generalmente trabajan por superposición de metáforas y metonimias. Si tomamos, una vez más, el ejemplo del Lanzón de Chavín, la boca felínica[23] implica una metáfora y una metonimia de jaguar (lám. 8). La metáfora constituye el concepto de deidad, a través de una imagen en piedra, que integra valores humanos y animales: la boca felínica remite metonímicamente al jaguar y metafóricamente a uno de los atributos/valores identificados con su boca. Igual razonamiento podríamos aplicar a las "garras de falcónidas" que

[22]Usamos el término *metonimia*" como equivalente a *sinécdoque* ya que la diferencia entre ambos tropos está dada solo por el grado de complejidad (ambos operan por un desplazamiento de la referencia basado en una relación real extralingüística).

[23]En el caso de la iconografía chavín, convencionalmente denominamos "boca felínica" a la boca con colmillos entrecruzados, ciertamente la forma de la misma, alargada y de contornos gruesos, no remite en absoluto a la de un felino

sustituyen pies y manos del personaje y que aparecen como tales en imágenes que representan a seres identificados con "águilas con cresta" y con "halcones" (lám. 9 b).

Tanto a través de la metáfora y metonimia superpuestas, como del anatropismo se generan sentidos duales o múltiples fundados, en el caso de las dos primeras figuras retóricas, en una analogía semántica (por comparación o por relación de contigüidad), y en el otro, por una analogía formal que permite que una misma forma remita a distintos sentidos según se la mire[24]. Estos procedimientos en el arte prehispánico aparecen para configurar imágenes que por sus contextos y/o funciones están asociadas a lo religioso, como en el caso de la lítica del centro ceremonial de chavín, de modo que entendemos que es a través de esta forma de pensamiento analógico que se configura su cosmovisión.

El antropólogo francés Maurice Godelier sostiene que la metáfora y la metonimia son la expresión por excelencia de la lógica de la analogía, que caracteriza el pensamiento de las sociedades premodernas; sociedades en las que en el desarrollo de las diversas esferas del quehacer humano aún no se distinguen causalidades específicas, sino que se lo explica a partir de una causalidad común y globalizante. Concebir la realidad "por analogía" es afirmar una relación de equivalencia entre todos los aspectos y niveles de la realidad natural y social (Godelier, 1974: 370), postulando un determinismo global e integral, a diferencia del pensamiento moderno que "opera distinguiendo niveles" (Levï-Strauss, 1964: 27). En este sentido, si en las sociedades modernas los procedimientos analógicos son operaciones excepcionales que sirven para expresar lo inefable, lo irreal o para enfatizar, conmover, etc., en las culturas premodernas son los modos propios de pensar la realidad. También Kubler considera que en las sociedades pre-modernas, las metáforas son operaciones integradoras de los diversos ámbitos del quehacer humano en la medida que las diversas funciones estéticas, religiosas, éticas y sociales se experimentaban como una entidad única y producían un sólo sistema de metáforas (Kubler, 1986: 43). En este sentido, resulta útil atender a la definición de metáfora de Peirce, que comentamos más arriba, porque, tal como señala Oliveras: "[...] si nos atenemos a la ajustada noción peirceana de paralelismo entre imágenes, será más correcto hablar de equivalencia que de parecido entre ellas" (Oliveras, 1993: 56). Este es justamente el proceso que se pone en juego en las sociedades pre-modernas, estableciéndose una red de equivalencias entre los diversos órdenes, es por eso que planteamos que la lógica que para la modernidad occidental sirve par nombrar lo inefable, en esas sociedades representa el modo de pensar y construir el mundo, lógica que rige sus representaciones (su mapa cognitivo).

[24]Del mismo modo funciona la silepsis.

Descola define el "analogismo" como:

> "[...] une volonté maniaque d' épuiser toute les discontinuités possibles du réel afin de mieux le recomposer dans un dense réseau d' analogies [...] les humains et les non-humains appartiennent à un meme collectivité, le monde, dont l' organisation interne et les proprietés dérivent des analogies perceptibles entre les existants" (Descola, 2001: 99).

Esta comprensión integradora de la realidad, se configura en la relación Hombre-Naturaleza: al enfrentarse a las fuerzas naturales que no controla, el hombre tiende a representarlas en su conciencia como "fuerzas superiores", por ende, será necesario explicarlas en aras de hallar un modo de interpelarlas. Es así como el pensamiento mítico elabora esta explicación representándo(se) a la naturaleza de forma analógica al mundo humano:

> "[...] las causas y las fuerzas invisibles que engendran y regulan el mundo no humano (naturaleza) o el mundo humano (cultura) revisten los atributos del hombre, es decir se presentan espontáneamente en la conciencia como seres dotados de conciencia, de voluntad, de autoridad y de poder, por tanto como seres análogos al hombre, pero que difieren de él en que [...] controlan lo que éste no controla [...]" (Godelier, 1974: 371-72).

Ahora bien, el pensamiento mítico no solo establece analogías entre el mundo humano y el natural como proyección del primero en el segundo sino también a la inversa: la naturaleza proporciona modelos para representar sujetos sociales. El primer tipo de operaciones sirve para hallar una causalidad en la naturaleza que explique la realidad (mito) y en consecuencia, un modo de operar sobre esta (ritual), en tanto que el segundo procedimiento sirve para legitimar a través de la *naturalización* las organizaciones sociales. En las sociedades no-modernas la religión (mito + rito) no es sólo un modo a través del cual el hombre opera sobre el mundo y sobre las fuerzas sobrenaturales, sino también sobre sí mismo, en la medida que construye una imagen de sí como ser social y se impone determinados deberes y obligaciones para interactuar y comunicarse con esas fuerzas (op. cit.: 336). El hombre, entonces, se distancia de la naturaleza en la medida que establece reglas de comportamiento social que regulan la conducta de los hombres entre sí y con aquella, pero a su vez busca en el entorno natural tipos que universalicen y por ende naturalicen y legitimen el orden social imperante. Godelier da cuenta de la complejidad de los procesos propios del pensamiento premoderno al establecer cuatro tipos de "trayectorias": dentro del dominio de la naturaleza, dentro del de la cultura, de la cultura a la naturaleza (antropomorfización de fenómenos naturales) y viceversa (naturalización de la acción humana en la magia y los rituales, op. cit.: 375). De esta red de relaciones, producto de los efectos en la conciencia de las relaciones de

los hombres entre sí, y con la naturaleza, y de los efectos del pensamiento analógico sobre estos datos objetivos de representación, surge una cosmovisión, es decir, un modo de comprender y explicar el mundo y al hombre en él; en palabras de Mauss: "[...] l' homme s' identifie aux choses et identifie les choses à lui meme en ayant à la fois le sens des différences et des resemblances qu' il établit" (Mauss, 1974: 139).

Según Godelier a medida que la sociedad se complejiza y jerarquiza, la divinización se traslada de los fenómenos naturales a los representantes de las instituciones que detentan el poder: reyes, sacerdotes. En el caso de los Andes, hallamos que la divinización de la naturaleza y de los representantes del poder está absolutamente integrada, no se pasa de una etapa a otra sino que conforme la sociedad se complejiza se articulan distintos niveles. El inca muerto es considerado divino, pero todos los antepasados son venerados y divinizados por cada *ayllu*, además todos los seres divinizados están identificados con elementos y fenómenos naturales: animal, estrella, montaña, manantial, sol, trueno, luna, tierra, lluvia.

Ejemplos como el del Lanzón, imágenes sagradas que integran atributos humanos y animales, son constantes en el mundo prehispánico y consideramos que expresan justamente esta cosmovisión a la que estamos haciendo referencia: lo sagrado se construye antropomorfizando la naturaleza (jaguar, falcónidas, etc.) a la vez que se integran valores supra-humanos identificados con lo natural (boca del jaguar, garras de las falcónidas) en un cuerpo humano. Cabe aquí una reflexión acerca del rol de este en la construcción de las imágenes que materializan una cosmovisión. Nuestro cuerpo es "la simbólica general del mundo", sostiene Merleau Ponty, porque el cuerpo no sólo recapitula en todas sus partes las significaciones de las cosas y de los seres que percibe y sobre los cuales obra, sino además porque el cuerpo está en el origen de todos los otros símbolos, es el punto de referencia permanente de ellos (Merleau Ponty, 1975). Por ende, el ingreso del hombre a la cultura no implica una separación entre Hombre y Naturaleza sino, como vimos, una interacción dialéctica donde el cuerpo humano es medio, soporte y modelo de la experiencia perceptiva-cognitiva de su entorno.

En el mundo prehispánico, el mundo animal ocupa un lugar privilegiado como encarnación de las "fuerzas naturales suprahumanas", tal como lo demuestra, no solo la riquísima iconografía antropozoomorfa, sino los numerosos mitos procedentes de fuentes etnohistóricas, etnográficas y del folclore, que nos hablan de esta concepción de los seres sagrados a través de la antropomorfización de animales o de uniones entre humanos y animales, y de modelos sociales identificados con el rol atribuido a ciertos animales. A partir

de la percepción de la conducta y las capacidades de los animales se generan imágenes visuales que, a nuestro entender, expresan la constitución de valores identificados con aquellos; en este sentido, las "metáforas animales" sirven para transmitir valores culturales, se zoomorfizan estereotipos sociales e imágenes de deidades; podríamos decir que la representación del mundo social y sobrenatural se constituye en la interacción dialéctica entre animalidad y humanidad.

Refiriéndonos concretamente al caso andino, es frecuente en el discurso mítico-ritual, el funcionamiento de imágenes de animales como "emblemas" socio-culturales. Imágenes generadas a partir de la experiencia perceptiva-cognitiva del animal, que a través de procesos metafóricos y sinestésicos proyectan esta imagen visual-conceptual a los ámbitos sociales, naturales y domésticos. A propósito de esta cuestión, Isbell (1985) señala que los esquemas cognitivos que rigen los procesos metafóricos deben estudiarse en su contexto de uso, ya que se constituyen en la interacción de los hombres con el medio y de los hombres con las estructuras sociales que ellos han creado. La "naturalización" de la cultura transforma relaciones y experiencias sociales en "emblemas animales": a través de la metáfora se definen sujetos sociales o seres sagrados (que también tienen su correlato en el orden socio-político), identificados con determinados atributos animales que representan un *valor* (fuerza, control de otras especies, dominio del espacio natural, etc.). La identificación de ciertos atributos animales con determinados valores y/o roles sociales es un hecho cultural pero ligado a la experiencia que se tiene del animal natural: que un animal sea considerado peculiar por determinados rasgos dependerá de cómo estos se perciben y de esta percepción dependerá, a su vez, qué prototipo cultural pasará a encarnar. Este proceso, fundado en comparaciones y contrastes regidos por la lógica de la analogía, permite construir un sistema clasificatorio que da cuenta del orden natural, social y sobrenatural.

Isbell indica como ejemplo de la "naturalización de la cultura" que en los Andes centrales el puma, desde tiempos prehispánicos hasta la actualidad, sintetiza y expresa las cualidades del hombre adulto; mientras que el jaguar "simboliza" el salvajismo, que ellos consideran que caracteriza a la gente de la selva. Por el contrario, para los grupos amazónicos, como los kayapó y los bororo, el jaguar es el modelo del hombre adulto cazador (op. cit.: 297). En la 2ª parte indagaremos los posibles valores atribuidos en el NOA a estos dos animales, el puma y el jaguar, que son claves en la cosmovisión expresada en sus imágenes plásticas, baste ahora traer a cuento el trabajo de Urton en Pacaritambo (localidad ubicada en valle del río Apurimac, 30 km al sur del Cuzco) para ejemplificar los procesos

metafóricos a los que alude Isbell (Urton, 1985). En Pacaritambo ser un hombre adulto implica: estar casado, tener un hijo, pertenecer a un *ayllu*, contribuir a las actividades del *ayllu* y trabajar la tierra de ese *ayllu* (op. cit.: 254). Urton analiza la relación dialéctica que se instaura entre el dominio animal y el humano, a partir de una serie de relaciones en las que se proyectan características de un dominio a otro para conceptualizar distintas etapas del ciclo vital, que implican distintos "*types of human beings*" (op. cit.: 252). Los animales que intervienen en esta conceptualización del pasaje de la adolescencia a la adultez son: el puma, el ganado ovino y bovino, los osos, los zorros.

El puma es nombrado como *Machu Compadre* o *Paya Compadre,* nombres que denotan lazos de co-parentesco a través del compadrazgo, y se lo asocia con el *altomisayoq* y con el *paqo*, sacerdotes que adivinan el futuro y curan las enfermedades, respectivamente, a través de la mediación de espíritus animales o leyendo en las hojas de coca o en el maíz. Se lo considera también "hijo de la tierra", capaz de comunicarse con sus espíritus que le informan cuando alguien lo denigra, y entonces, se venga comiéndose a los animales de quien lo ofendió (op. cit.: 255). El puma, que ataca durante la noche a los animales domésticos de las aldeas (cerdos, gallinas, etc), especialmente en la estación de lluvias (de diciembre a febrero), es considerado el progenitor de un ganado excepcionalmente fecundo, vacuno y ovino, que nace de los manantiales (*puquios*) de las altas montañas (op. cit.: 259). Durante las lluvias, época especial de caza para el puma, cuando los manantiales aumentan su caudal, los "bebés" ovinos y bovinos emergen de los *puquios*, y si alguien es afortunado y los encuentra, podrá cargarlos en brazos y llevarlo a su casa, del mismo modo el padrino "cargará" en sus brazos al niño hasta que crezca, *marq'ay* significa "llevar en brazos". La elección de los padrinos estaba a cargo de los abuelos, de modo que se está estableciendo una identificación entre estos y el puma.

El otro animal que interviene en los procesos analizados por Urton es el zorro, este aparece en la mitología, generalmente como hermano menor del puma y posee también dones de adivino y curandero. En los Andes meridionales, se toma la conducta del zorro como anuncio de cómo será la cosecha: si en septiembre se dirige hacia lo alto de las montañas, el año será productivo en la puna, en cambio, si desciende de las montañas, la zona más productiva será al valle (op. cit.: 261).

En Pacaritambo, cuando brotan las hojas de las plantas de papas y comienza el período de maduración, se envía a un joven casado, que puede tener uno o dos hijos pequeños, a cuidar la cosecha para que no sea depredada por ningún animal. A este cuidador se lo llama *ararihua.* El joven que acepta realizar este servicio a su comunidad al regresar es

considerado un adulto del *ayllu*. El período de crecimiento de los cultivos se corresponde con el de crecimiento y maduración del joven que alcanza la plena adultez. Esta vinculación se fortalece con un dato proveniente de la naturaleza: los zorros se aparean en la época de siembra (agosto-septiembre)[25].

El otro animal en cuestión es el oso (T. ornatus), este puede hallarse en los bosques de la parte este del dpto. de Cuzco, de modo que en las zonas altas la información que la gente tiene de este animal es de segunda mano. Sin embargo, este aparece con frecuencia en los mitos y rituales andinos con el nombre de *ukuku*. En las tierras altas del sur de Perú, aparece este personaje en danzas rituales de iniciación en las que los bailarines que hacen de *ukuku* comienzan al entrar en la pubertad y seguirán cumpliendo ese rol hasta alcanzar la madurez plena (cuando se casan y tienen hijos). Estos son personajes ruidosos y revoltosos, hablan alto y con voces en falsete (como los adolescentes que están mudando la voz), son sarcásticos y hacen insinuaciones sexuales deliberadamente, su danza es a menudo extremadamente agresiva. En muchos mitos se hace referencia a relaciones sexuales entre osos y mujeres. Los osos, que al igual que los humanos, copulan vientre contra vientre y son omnívoros, se consideran como en el límite entre lo humano y lo no humano. Posición paralela a la de los adolescentes, que están en los límites del *ayllu*, pues sólo en la adultez serán considerados miembros efectivos en la medida que participen de las obligaciones comunales.

En síntesis, Urton propone una relación entre cuatro "tipos humanos" que se corresponden con etapas del ciclo vital y que está encarnadas en cuatro animales: abuelos-vejez-puma; padres jóvenes-adultez-zorro; niño-adolescencia-oso; bebe-ganado de los *puquios* (op. cit.: 273).Los ciclos vitales son biológicos y naturales pero los cortes y etapas definidos como niñez, adolescencia, adultez, etc., son construcciones socio-culturales. El mundo animal ofrece seres que permiten naturalizar estas etapas e incorporarlas a un esquema clasificatorio que ordena la realidad como totalidad a través de una explicación metafórica del mundo (natural y social).

Los trabajos de Isbell y Urton, así como los demás textos que configuran la compilación realizada por este último, **Animal myths and metaphors in South America**, analizan "metáforas animales" presentes en mitos y creencias registrados en fuentes etnohistóricas o en trabajos etnográficos. Por nuestra parte, nos interesa indagar la expresión de estos procedimientos en las imágenes plásticas, para lo cual es necesario, no sólo poner en relación con los iconos entre sí, sino también con los datos procedentes del registro

[25]En los dibujos de Guaman Poma aparece el *ararihua* cubierto con una piel de zorro. en el del mes de octubre (siembra) está solo (soltero), en el de marzo está con su mujer y su hijo (op.cit.: 268-69).

arqueológico y del medio ambiente en que se desarrolló cada cultura. Esta información será de gran utilidad a la hora de establecer qué elementos de la representación tenían existencia real (extrasemiótica) y cuáles no[26].

Le debemos a John Rowe un lugar pionero en este tipo de análisis, al encarar el estudio de la iconografía chavín a partir del concepto de *kenning*: metáfora propia de la antigua poesía nórdica (se remontaría al año 100 d. C) de tradición oral, dedicada a los mitos sobre los dioses desde el origen del mundo y a las sagas de los héroes. El término deriva de un verbo que significa "conocer" (Rowe, 1962: 259), y justamente, se refiere a un tipo particular de metáfora donde la comparación por sustitución se funda en una convención arbitraria y compleja, derivada de la mitología, en la que juega un rol fundamental la transmisión oral del conocimiento a cargo de los poetas[27]. A lo largo de su historia, los *kennings* se fueron haciendo cada vez más complejos puesto que allí radicaba su sentido y valor[28].

Estas metáforas tienen la particularidad de que no funcionan por una comparación que establece una analogía entre dos términos disímiles a los que se atribuye algún rasgo semántico común, sino que sustituyen al signo a través de una suerte de perífrasis determinada por un contexto de referencia muy específico: los relatos míticos. La idea de "remo de la boca" para aludir a la lengua (op. cit.: 61) surge del preciso contexto de las sagas nórdicas que tiene en el mar uno de sus principales escenarios. Otro rasgo destacable es que algunos de estos poemas eran cantados en ceremonias iniciáticas de los jóvenes que pasaban a la edad adulta, es decir, que funcionaban en un contexto de introducción en los saberes fundantes de la identidad del pueblo. El iniciado se identificaba con el dios protagonista del mito en cuestión y debía pasar por las mismas pruebas que el dios había superado (los dioses nórdicos, sobre todo Odín, tienen connotaciones chamánicas y oraculares).

Si bien creemos que no se pueden identificar directamente los procedimientos retóricos de los iconos chavín con los tropos de la poesía nórdica[29], hay una serie de características de su funcionamiento simbólico y de su configuración que, considero, pueden ser útiles para analizarlos. Por un lado, la idea de metáforas que aluden al

---

[26]Creemos que por esta vía se podrán superan las conclusiones "realistas" y las generalizaciones "andinas".

[27]Por ejemplo, "El aniquilador de la prole de los gigantes", alude al dios *Thor* haciendo referencia a un episodio concreto de su saga.

[28]Por ejemplo, cuando "luna de vikingo" fue una equivalencia inmediata de *escudo* apareció la expresión "serpiente de la luna de los vikingos" para referirse a la *lanza*.

[29]El uso del *kenning* presenta problemas específicos que no aparecen en los sistemas icónicos, como por ejemplo, la estrecha relación entre su función metafórica y su función métrica, puesto que servían para salvar las dificultades de una métrica rigurosa y de la exigencia de aliteración (Borges, 1998: 50).

conocimiento, no solo de una convención, sino de un relato que da cuenta de la historia y la cosmovisión de un pueblo, por otro, el funcionamiento de esas metáforas en un contexto ritual. Coincidimos con Rowe respecto a que la iconografía chavín aludía a mitos o concepciones que se trasmitían oralmente y se plasmaban en los textos plásticos (lítica, cerámica, textiles, orfebrería, etc.). Los artistas que realizaban estas obras, de modo análogo al de los poetas escandinavos, participaban de esos conocimientos mítico-religiosos, a partir de los cuales configuraban "interpretaciones visuales" de las fuerzas sagradas y vitales de su mundo[30]. En este sentido, estas imágenes se podrían identificar con las "metáforas connotativas". Elena Oliveras recuerda que Barthes ve en la connotación "un fragmento de ideología", que comunica directamente con la historia, el saber, la cultura (Oliveras, op. cit.: 158)[31].

Por otra parte, tal como veremos al desarrollar *in extenso* el análisis del caso específico de la plástica del período de integración del NOA, consideramos que esto planteos pueden hacerse extensivos a otros caso de culturas andinas prehispánicas.

[30]A propósito del arte de los *yolngu* Weiner sostiene: "The iconicity of Yolngu designs is not the true shape of their world, but a visual rendering of the kinds of forces that make connectivity a vital constituting force of that world" (Weiner, 2001: 99).

[31]"Así la identificación de la mujer-flor [en el retrato de Francoise Gilot de Picasso] remite a una ideología particular a través de la cual la mujer es vista con la óptica de los más fuertes (los hombres) como poseyendo, junto a la belleza, la fragilidad de esa parte del vegetal" (Oliveras, 1993: 158).

Capítulo 4

La sociedad del Período de Integración del NOA

> "Me lastiman las historias perdidas. Quizás por eso dediqué mi vida a tratar de recuperar la de los pueblos hoy desaparecidos"
> Alberto Rex González, **Tiestos dispersos**

Recuperar "historias perdidas", recuperarlas para todos los que quieran abrirse a la comprensión de la vida de los hombres en el pasado (y del presente que contiene ese pasado), indudablemente, es la tarea que nos reúne a todo los que nos dedicamos a la historia desde sus distintas vertientes, recuperación que solo es posible a través del diálogo y el cruce de trabajos y perspectivas, de miradas y voces. Por esta razón, consideramos que para poder abordar la problemática específica de la interpretación de las imágenes plásticas del período estudiado era indispensable atender al contexto socio-político y económico en el que se produjeron y al que a su vez modificaron, en tanto generadoras de sentidos simbólicos que organizan los comportamientos del hombre en el mundo. Consultamos, entonces, los trabajos arqueológicos que permiten reconstruir dicho contexto, con la intención de articular esta reconstrucción con cuestiones que hacen directamente a la producción plástica: ¿qué rol juegan las distintas tradiciones tecnológicas y plásticas (ceramistas, pintores, metalurgistas, etc.) en la producción de sentido de ciertos objetos?, ¿podemos plantear la existencia de imágenes plásticas de difusión comunitaria y otras de elite?, ¿qué evidencian los corpus de imágenes plásticas respecto a la existencia de centros de control de esta producción?, o por el contrario, ¿denotan pluralidad y diversidad en los espacios de producción técnico-simbólica?

Por otra parte, consideramos fundamental atender al entorno ecológico, no solo por su importancia económica en tanto fuente de recursos, sino porque, como vimos en el capítulo anterior, consideramos que la cosmovisión –vale decir, el modo de entender y explicar el mundo, en sus dimensiones humana, social, natural y sobrenatural– de las culturas prehispánicas se constituye en la interacción dialéctica entre el hombre y la naturaleza.

Finalmente, indagamos en las fuentes etnohistóricas andinas y, sumando el aporte de los etnohistoriadores a nuestra propia pesquisa, sugerimos una reconstrucción hipotética de la religiosidad del Período de Integración, que participaría de un universo simbólico-religioso común al área surandina.

1. Aguada y los desarrollos locales

La definición de la cultura de la Aguada corresponde a Alberto Rex González, quien en la década de los cincuenta plantea la hipótesis, corroborada más tarde por su trabajo de campo, de que la cultura identificada por Debenedetti como "Barreales" eran dos entidades diferenciables. En su trabajo de 1961-64, González define a esas dos entidades como las culturas de Ciénaga y de la Aguada, esta última es posterior a aquella. Basa sus conclusiones en: 1- el estudio de la cerámica procedente de los sitios excavados en el valle de Hualfín por las expediciones de Muniz Barreto; 2- el análisis de restos recolectados en superficie en diversos lugares de Catamarca y La Rioja; 3- pruebas estratigráficas, análisis tipológicos y fechados radiocarbónicos de yacimientos con material predominantemente Ciénaga, que arrojan cifras superiores en antigüedad a los de yacimientos con predominio de material Aguada.

En el mencionado trabajo, González establece que la cultura de la Aguada se extendió por el valle de Hualfín, desde Belén hasta Andalgalá, por un lado, y hasta Abaucán (o Fiambalá), por el otro, por el valle de Catamarca y sierra del Ambato, y por el norte de La Rioja, desde el Famatina hasta el área de Bañados del Pantano. Destaca, además, la presencia de fragmentos de cerámica Aguada hallados en San Pedro de Atacama (N de Chile), que interpreta como "objetos de comercio entre aquella localidad y los valles del NOA" (González, 1961-64: 211).

En relación con los hallazgos de maíz quemado, vainas de algarroba, frutos de chañar y huesos de camélidos señala que indicarían que las tareas agrícolas se complementaban con las de recolección y pastoreo de llamas. A estas tareas se sumaban la producción diversificada de manufacturas: alfarería policroma, negra bruñida y grabada y gris grabada; figurillas y pipas modeladas; hachas, vasos, estatuillas y morteros de piedra y adornos de turquesa y malaquita; útiles de hueso para labores textiles; hachas, adornos frontales, placas circulares y rectangulares, brazaletes, pinzas depilatorias e instrumentos como cinceles y agujas de cobre y aleaciones.

En épocas posteriores a este texto inaugural, se hallaron unos pocos ejemplares que daban cuenta de una producción de objetos tallados en madera, de cestería y de textiles de faz de urdimbre. En 1967 Vivante y Cigliano dieron a conocer lo que aparentemente fue el mango de un hacha o cetro de madera, hallado en una cueva en el cordón del Famatina (La Rioja), que presenta tallado un personaje antropomorfo portando una cabeza trofeo (lám. 134). En 1984 Berenguer describe, por primera vez,

una serie de objetos hallados en tumbas de varios cementerios de San Pedro de Atacama, que adscribe a la cultura Aguada: una figurilla antropomorfa tallada en madera, muy semejante a las que se conservan en cerámica, procedente de la tumba 4200-02 de Coyo oriente[1] (lám.14 c); un vaso keriforme también de madera, con un felino tallado, que pertenecía al ajuar de la tumba 2789-92 de Quitor 6 (lám.119 bis b), y dos tipas con motivos antropomorfos de las tumbas, 4010 de Coyo oriente y 113 de Solcor 3 (lám. 14 a). Llagostera, en 1995, publica un *unku* de la colección del Museo R.P. Gustavo Le Paige, que correspondía a un fardo funerario de un individuo masculino atacameño, cuya procedencia exacta se desconoce. Los diseños fueron realizados con las técnicas del atado y teñido (*tie dye)* y del *plangi*, y están organizados en dos campos horizontales, el de arriba presenta un motivo felínico y el de abajo una figura serpentina bicéfala (lám. 14 b). Con relación al desarrollo de esas técnicas textiles en Aguada, González también menciona dos restos de tejidos hallados en San Juan y en La Rioja (González, 1998: 115).

A partir de la lectura de los trabajos que ha encarado la arqueología desde que González definiera la cultura de la Aguada y del análisis de las piezas que relevamos en las colecciones de las distintas áreas, que también recorrimos visitando los sitios que aquí mencionamos, podemos afirmar que ante las marcadas diferencias regionales, tanto en el nivel de la producción plástica como de los tipos de asentamiento, aquello que se consideró una entidad socio-cultural, hoy solo puede pensarse como diversas entidades con un sustrato común, posiblemente, idioma, religiosidad, cosmovisión. De modo que encaramos la revisión de la reconstrucción social atendiendo a los sitios de las distintas áreas establecidas por González en su libro de 1998 (mapa, lám. 13).

1.1. Valle de Catamarca y Sierra del Ancasti

Este valle, que es una de las zonas más fértiles de la provincia, está limitado al occidente por el cordón del Ambato (4351 msnm) y al este por el del Ancasti (2000 msnm), presenta una vegetación de tipo Chaco árido con bosque abierto de quebracho blanco, que se extiende hasta el piedemonte de las sierras en la parte meridional. La vegetación de Chaco semiárido, con predominio de bosques de quebracho colorado y blanco, se da en el inicio de la sierra Ancasti, en el límite con Tucumán, continuándose en Santiago del Estero (Puentes, 2000). Hay áreas que pertenecen a la provincia

[1]González sostiene que puede haberse fabricado en el valle de Hualfín (González, 1998: 115).

fitogeográfica de las yungas, con bosques de cebil, que penetran por las quebradas de los ríos que bajan del Ancasti, esta existencia de selva húmeda es importante a la hora de analizar en la iconografía la referencia a animales propios de este ambiente.

Es importante considerar que la actual población del valle está asentada sobre gran parte de la antigua ocupación indígena por lo que se calcula que se ha destruido el 80% de los yacimientos arqueológicos (González, 1998: 32). Sin embargo, en las últimas décadas se ha avanzado considerablemente en la investigación sobre la historia de La Aguada en el valle. A partir de 1981, Néstor Kriscautzky, junto con otros arqueólogos (Togo, Puentes, Lomaglio), desarrolló investigaciones en los dptos. de Capayán, Ambato, Capital[2], a las que se sumaron los trabajos de González y su equipo en Capayán (Choya 68).

A partir del análisis de estructuras en varios sitios, se han detectado cuatro tipos de actividades: agrícolas, hidráulicas, habitacionales y cúlticas (Puentes, 2000; Kriscautzky, 1995; Kriscautzky y Togo, 1996). Los principales sitios son: Pueblo Perdido, aldea emplazada en una terraza natural de 40 m sobre el río El Tala, Pezuña de Buey y Peschiuta, andenes en la Quebrada del Tala.

Los espacios agrícolas (lám. 15) están representados por terrazas aluvionales ubicadas en ambas márgenes del río Tala, donde se observan grandes superficies cuadrangulares delimitadas por paredes de piedra (canchones) de 0,50 a 1 m de ancho y de poca altura. Unos muros de contención de 10 a 20 m de longitud y una altura de 1,70 m, también emplazados en las laderas de la montaña, podrían haber servido para almacenar y distribuir agua para uso doméstico y agrícola.

En cuanto a los recintos, unidos por una medianera en grupos relacionados con aberturas de comunicación a espacios comunes (patios), serían las áreas de habitación; mientras que los pequeños recintos en forma de herradura ubicados en las partes llanas, cerca o dentro de los canchones, tendrían funciones cúlticas. No se hallaron espacios cúlticos diferenciados del espacio habitacional con una arquitectura particular que pudiese asociarse a templos. En zonas de pajonales, por encima de los 1500 m de altura, se hallaron viviendas familiares aisladas con corrales.

Los tipos cerámicos asociados a estos sitios son: negro bruñido con motivos felínicos incisos; pintado con triángulos negros sobre rojo con reborde blanco, tipo Cortaderas negros sobre crema con triángulos, Ciénaga gris grabada y Condorhuasi modelada. Hay material lítico: morteros, conanas, manos de moler, puntas de proyectil y

[2]Las investigaciones continúan hasta la actualidad con un proyecto dirigido por Kriscautzky, "Investigaciones Arqueológicas en las Serranías Ambato-Manchao y Valle de Catamarca".

de hueso, puntas de flecha, inhaladores, topus. Hay restos de animales que denotan la alimentación de los pobladores: roedores pequeños, quirquinchos, venados y camélidos. Bajo el piso de las viviendas se hallaron los enterratorios: adultos extendidos en exposición dorsal, párvulos flexionados ambos en tierra en forma directa, excepcionalmente algunos se enterraron en ollas, sin ofrendas. Hay fogones con restos de huesos humanos quemados: ¿sacrificios y antropofagia ritual en espacios domésticos?

Estas obras ubicadas en las partes llanas y en las mesetas de los cerros, cerca de cursos de agua de superficie o vertientes sobre terrazas, se interpretan como pertenecientes a *aldeas planificadas*, caracterizadas por la asociación del sistema agrícola y el residencial, que se habrían desarrollado en el valle en la época de "Aguada inicial" (Puentes, 2000; Kriskautzky y Lomaglio, 2002).

Pueblo Perdido sería una de estas aldeas, que por sus fechados, entre los siglos III y VIII d.C., desarrolló su vida contemporáneamente a la del centro de La Rinconada en el valle de Ambato. Está configurado por 40 estructuras arquitectónicas organizadas en función de los patios a los que dan los recintos cuadrangulares, rectangulares y circulares. La construcción se caracteriza por los cimientos de laja y las paredes dobles de piedra canteada en habitaciones, talleres y depósitos (láms. 17 y 18). Hacia el oeste aparecen recintos abiertos de pared simple que se han interpretado como espacios cúlticos (lám. 16).

Se encontró cerámica ordinaria y decorada que corresponde a tipos aguada policromos (negro sobre crema, negro sobre rojo, negro y blanco sobre pasta natural) y negra/gris bruñida incisa y marrón rojiza, la iconografía es predominantemente zoomorfa (felino-ofídica), las representaciones antropomorfas son excepcionales.

Los autores mencionados proponen:

> "[...] una división de "Aguada" para el sur del valle de Catamarca en: Aguada inicial del valle de Catamarca, un Aguada clásico, de los valles del Oeste, y un Aguada final, del Valle Central, el Este catamarqueño, y parte del Área chaqueña" (Kriskautzky y Lomaglio, 2000: 1).

Ubican el surgimiento de Aguada en los primeros siglos de nuestra era, y caracterizan su desarrollo por la optimización del sistema agroeconómico a través del perfeccionamiento del uso del agua, un control más eficiente de la erosión de la tierra, el uso de la arquitectura de piedra para muros de contención, represas y canales, y un importante conocimiento de las variedades de plantas domésticas locales y las de origen chaqueño. Estas mejoras en el sistema productivo dieron por resultado un crecimiento de la población, que avanzó hacia el oeste, hacia el norte hasta la puna, y al sur hasta San Juan,

constituyendo la tradición cultural que denominan "Aguada clásico" de los siglos intermedios. El recrudecimiento de las condiciones de aridez revirtió esta expansión y modificó las condiciones socio-económicas, lo que desembocó, en el oeste y en el sur de esta región, en la constitución de las culturas de Desarrollos Regionales; mientras que en el valle central con condiciones áridas pero menos rigurosas y con una infraestructura previa de control, las sociedades humanas mantuvieron su sistema de producción y mucho de las estructuras sociales anteriores lo que permitió el desarrollo de "Aguada Final" que correspondería a la tradición identificada con "Aguada Portezuelo", que llegó a ser contemporánea de las culturas del período de Desarrollos Regionales (op. cit.: 6).

En esta última etapa, se dan cambios en los emplazamientos de las aldeas que están cercanas a fuentes de agua pero en lugares de menor altitud. Se combina el uso de piedra con el adobe o la tapia para las construcciones. Aparece la cerámica Portezuelo (superficie externa cubierta por un baño blanquecino con motivos pintados en rojo, negro y amarillo en negativo, el interior puede ser negro bruñido, gris o rojo). Se encuentran objetos de bronce, cinceles, agujas, cuchillos y cuentas de oro y hablan de una continuidad con la producción metalúrgica de etapas anteriores. La organización sigue caracterizándose por el modelo de "aldea planificada" y "posiblemente son los grupos que encuentra la conquista en la zona de río del valle" (op. cit.: 11).

En el Depto. de Capayán, al sur del Valle de Catamarca, González excavó el sitio *Choya 68* (láms. 19 y 21) que consiste en un montículo artificial tronco-cónico de 25 m de diámetro en la base y 6 m de altura. La superficie externa está formada por paredes bajas de piedra, que delimitaban escalones por lo menos hasta la mitad de su altura, alternando con paredes de adobe (González, 1998: 35). En su interior , no se registraron restos humanos, se halló un hueso con motivo felínico, cerámica Portezuelo, en menor medida, cerámica policroma tipo Hualfín y negro bruñido con decoración grabada tipo Ambato, y mayoritariamente, cerámica burda y fragmentos de cáscaras de huevo de ñandú (González, op. cit.; Baldini et alt., 2002). Alrededor y frente al montículo se encuentran estructuras habitacionales (lám. 20): una vivienda con dos habitaciones de planta cuadrada, en una de ellas había una vasija Portezuelo con decoración geométrica pintada y dos murciélagos modelados al pastillaje, y en otra, una olla burda y morteros. También se halló el entierro de un adulto masculino herido en la frente sin ofrendas (¿prisionero?, ¿sacrificado?). Otras estructuras presentan fogones y restos de cerámica Portezuelo. No se ha determinado si las unidades habitacionales y el montículo eran contemporáneas. Se hallaron también obras hidráulicas semejantes a las del norte del Valle de Catamarca (ídem). ¿Representa este

montículo el espacio ceremonial de una aldea a la que pertenecerían las estructuras habitacionales que están enfrente? Los fechados obtenidos hasta el momento, entre el 700 y el 1200 d. C., dan cuenta de una ocupación al final del período Aguada (Baldini et. alt., 2002).

En la sierra del Ancasti encontramos, además de algarrobo blanco y negro, quebracho blanco, palo borracho, viraro, cardones, quimil y chaguares, bosques húmedos subtropicales con importante presencia del cebil (*Anadenanthera colubrina*), mimosa arborescente, que crece hasta los 1200 msnm, alcanza una altura de 20 m y su tronco un diámetro de 60 cm, y cuyas semillas en vainas tienen propiedades psicoactivas (lám. 22). Se han hallado pipas, tabletas y tubos a lo largo de todo el mundo surandino (NOA, norte de Chile y altiplano boliviano) que evidencian que el polvo de cebil se inhalaba o fumaba, en lo que probablemente eran rituales de tipo chamánico.

En numerosos abrigos y aleros de la Sierra del Ancasti (lám. 22) se encuentran, a media altura, en los faldeos orientales que bajan hasta la llanura semiárida, que marca el límite con Santiago del Estero, sitios de arte rupestre, próximos a las localidades de Anquincila, Ancasti, Icaño y La Candelaria. La similitud iconográfica y/o temática entre algunos de los motivos representados y los de los "estilos cerámicos" de Aguada (lám. 23) sustenta su adscripción a esta cultura en una etapa tardía, puesto que los fechados radiocarbónicos los ubican entre el 700 y el 1300 d. C. (Boschín, Hedges y Llamazares 1999, Maier, Llamazares y Parera 2007).

De la Fuente, Arrigoni y Díaz Romero publicaron, en la década del setenta, las primeras descripciones detalladas de esas pinturas (De la Fuente, 1979; De la Fuente y Arrigoni, 1970; De la Fuente y Díaz Romero, 1974); analizadas también por González (1977, 1998) y Llamazares (1993, 1999, 2000, 2004, 2006 a). Los sitios principales son La Tunita, depto. de Ancasti; La cueva de La Salamanca, en La Candelaria. La cerámica encontrada en esta zona, asociada a aparentes sitios de vivienda, corresponde a Portezuelo, Ambato negro grabado y Ambato tricolor, aunque parece predominar la primera; lo que coincide con la ubicación tardía de los sitios de arte rupestre según los fechados obtenidos. También se hallaron fragmentos que tienen relación con Hualfín pintado y con cerámica temprana y tardía de Santiago del Estero Estas evidencias darían cuenta, por un lado, de que la práctica del arte rupestre se da en una zona de gran interacción con otras regiones, posiblemente por ser una zona de aprovisionamiento y distribución del cebil al resto del NOA y del área surandina (González, 1998: 54), y por otro, que esta práctica, sería

independiente del desarrollo del ceremonialismo asociado a complejos ceremoniales como los hallados en el Ambato, con fechados muy anteriores.

Todos los investigadores coinciden en asociar los motivos iconográficos antropo/zoomorfos que aparecen en esas pinturas y la escena representada en la cueva de La Salamanca con el ritual de transformación chamánica, que incluiría, justamente, el consumo de cebil, música de percusión y danzas (Llamazares 1999, 2000, 2006 a; Gudemos 2003). La relación con estas prácticas se vio reforzada por el análisis de la composición química de las pinturas que demostró que se había utilizado para su preparación cebil y cactus wachuma, ambos portadores de sustancias psicoativas, Llamazares sostiene que:

> "Tal vez esto tuvo un fin práctico, como otorgar coloración o adherencia, pero más probablemente, su inclusión en las mezclas pigmentarias obedeció a una función simbólica como es la de transferir a las imágenes rupestres el poder de los vegetales sagrados. De esta manera las pinturas también se imbuían de sentido y poderes sobrenaturales" (Llamazares, 2006 a: 71).

La tradición del uso ritual de alucinógenos sería muy antigua en el NOA y el resto del mundo andino, Pérez Gollán y Gordillo (1993) señalan evidencias arqueológicas de esta práctica que se remontan al precerámico (pipas de hueso con restos de cebil fechadas alrededor del 2130 a.C.) y continúan en períodos posteriores. A partir del análisis de datos arqueológicos e históricos, los mencionados autores, destacan el uso de cebil, tabaco y coro con fines rituales y medicinales, sustancias que podían ser fumadas o inhaladas y en el caso de la *vilca* mezclada con chicha.

Actualmente algunos grupos indígenas del Orinoco utilizan otra variedad, la *anadenanthera peregrina*, también con fines rituales, de modo que podemos establecer un paralelo etnográfico para reconstruir cómo la usaban los chamanes del Período de Integración: el polvo alucinógeno se prepara tostando las semillas para secarlas y luego se muelen obteniendo un polvo gris verdoso que se mezcla con arcilla de concha de caracol o cenizas de una planta alcalina. La composición química del polvo consiste en derivados triptamínicos y beta carbolínicos, que afectan el sistema nervioso central provocando crispamiento de los músculos, ligeras convulsiones, falta de coordinación muscular, náuseas, alucinaciones visuales y macropsia (Schultes y Hofmann, 1982).

Los aleros están ubicados en un área donde no hay evidencias directas de ocupación doméstica, aunque relativamente cerca se hallaron restos de vivienda, pero como no se han excavado no se puede establecer una posible relación entre estas estructuras y las pinturas. Pérez Gollán coincide con González respecto a que en esta

zona oriental de Catamarca, rica en cebil, debió darse un fluido intercambio material y simbólico entre gente de diversas partes que llegaban para la recolección de las sagradas vainas. Posiblemente las cuevas fueran lugares de reunión y estuviesen ocupadas temporariamente por chamanes (comunicación personal de nuestro director, el Dr Pérez Gollán.), que realizaban ciertas ceremonias, vinculadas al consumo del cebil, que implicaban la elaboración de las pinturas. Entonces, nos preguntamos si las evidentes diferencias iconográficas (personaje de perfil con arco) y formales entre las pinturas blancas (lám. 24) y las pinturas policromas que se identifican con la cerámica Aguada (lám. 23) no nos hablarían de chamanes-pintores procedentes de distintos grupos, participando conjuntamente de ceremonias, quizás, solo reservadas a ellos. Ceremonias que debían diferir notablemente de las que se realizaban en los complejos ceremoniales como el de La Rinconada, en el valle del Ambato, donde se han detectado espacios públicos, que podían albergar a un número importante de fieles, que claramente se distinguen de otros recintos reservados a la elite (Gordillo, 1994).

1.2. Valle del Ambato (Catamarca)

El valle del Ambato es una prolongación del valle de Catamarca, al igual que este es semi-húmedo con un promedio de precipitaciones anuales de 500 a 800 mm (fundamentalmente, lluvias estivales), está delimitado al este por las sierras Graciana y Balconza (1150 msnm) y al oeste por las de Ambato-Manchao (4351 msnm); en la llanura del fondo del valle corre el río de Los Puestos que en el sur cambia el nombre por río del Valle. La diferencia de altura entre las sierras permite que una gran parte de los vientos húmedos y cálidos del noreste pasen por encina de la sierra del Ancasti y descarguen al toparse con la barrera del Ambato, generando condiciones de humedad favorables para el desarrollo de la agricultura (maíz, zapallo, papa, quinua). Del bosque xerófilo se aprovechaban diversas especies: algarrobo blanco y negro, quebracho blanco, palo borracho, chañar, mistol, viraro, cardones, quimil y chaguares, sombra de toro, tala, titinaco, molles (Puentes, op.cit.: 2). En las cumbres de Balconza y los altos del Singuil (a unos 1500 msnm), el bosque es reemplazado por pradera de gramíneas propicia para la cría de camélidos (actividad que aún hoy se realiza). Es una zona limítrofe, como ya señalamos, con otras provincias geográficas: las yungas (dominio amazónico) en el extremo sur, la prepuneña y del monte (dominio chaqueño) en el noroeste. La diversidad ambiental debió traducirse en la posibilidad de utilizar diferentes recursos por parte de los grupos asentados desde el formativo en el valle (Assandri y otros, 1991: 8).

La fauna corresponde al distrito chaqueño occidental: mataco, quiriquincho bola, peludo grande, roedores, tuco tuco, vizcachas, gato montés, puma, zorro del monte, corzuela, yarará, lampalagua (op. cit.: 9). La presencia de la selva cercana implicó la incursión de animales como el yaguareté, distintos tipos de loros, pecaríes, caimanes en la zona. La vinculación de la zona austral de las selvas tropicales con los valles occidentales (Santa María, Campo de Pucará, Saujil, Ambato) resulta muy fácil por accesos que aún hoy se usan como vías de comunicación. Nuñez Regueiro y Tartusi señalan que la zona de la selva tropical tucumana (piedemonte con selva del cebil o pacará entre 400 y 600 msnm, selva montana hasta 1500 msnm y bosques montanos por encina de esa altitud) estuvo colonizada por Aguada con el antecedente de Condorhuasi, "con relativa intensidad en el área del abanico fluvial que forma el río Marapa" tal como evidenciarían las estructuras habitacionales halladas, que presentan fuertes similitudes con las de Rinconada, Palo Blanco y Condorhuasi-Alamito, antecedente de Aguada Ambato. (Nuñez Regueiro y Tartusi, 2002 a: 14). Estos asentimientos deben haber estado destinados a explotar recursos ausentes en los valles intermontanos: maderas, cebil, cañas, pieles, plumas y sal.

Por otra parte, numerosos bienes de las culturas del NOA son originarios de la selva como las pipas acodadas, las ocarinas, hachas, cerámicas corrugadas, pieles de simios, plumas de aves tropicales, entierro de restos humanos en urnas; podría incluso interpretarse los tembetás, narigueras y pinturas faciales y corporales que llevan los personajes representados en la cerámica como alusiones a adornos que se han registrado en culturas de la selva. (Llamazares y Martínez Sarasola, 2006: 70).

Consideramos que esta interacción entre ambientes complementarios por su importancia ecológica y económica fue fundamental en la configuración de las imágenes plásticas que expresan y constituyen la cosmovisión de estos pueblos, tal como desarrollaremos en los siguientes capítulos.

Entre 1973 y 1976, Pérez Gollán y Heredia inician con un equipo de arqueólogos su trabajo de campo en el Ambato, en los alrededores de Los Castillos. La dictadura militar interrumpió su labor, que fue retomada en 1988. Fueron excavados sitios de vivienda: *Martínez 1, 2, 3 y 4 y El Altillo*, a lo que se sumó el trabajo de González, continuado a partir de 1986 por Gordillo, en el sitio de *La Rinconada*. El resultado de estas investigaciones permitió avanzar en la reconstrucción del panorama socio-político y económico del valle de Ambato.

Martínez 1: es un sitio habitacional, ubicado a 700 m del río, que cubre una superficie de 435 m^2. La técnica constructiva es la misma que se utilizó en los otros sitios

(2, 3 y 4): paredes de tapia alternada con columnas de piedra (rodados procedentes del río unidos con mortero de barro), recintos rectangulares y techos a dos aguas.

Se excavó una habitación en cuyo sector sur se halló una vasija, de un metro de alto, de pasta ordinaria con un rostro antropomorfo con nariz en gancho modelado al pastillaje, asociadas a esta había otras dos grandes vasijas ordinarias, una estatuilla de un felino en cerámica, un tubo de pipa, materiales para fabricar cerámica (panes de pintura roja, planchas de mica) y cantidades de fragmentos con predominio de los tipos ordinario pulido y alisado, negro-gris pulido, negro-gris grabado y ante pulido, además, cinceles de metal, lajas de pizarra, cuentas de collar de moluscos. Este sector sur, probablemente, sería el de actividades artesanales, sobre todo, alfarería. En el exterior de la habitación, había gran cantidad de fragmentos de cerámica modelada antropo y zoomorfo y torteros, posiblemente era el lugar de descarte de material (Assandri, 1991: 68).

El lado norte de la habitación se destaca porque concentra las escudillas de pasta fina decoradas, instrumentos de trabajo de alfarería y grandes vasijas que debían almacenar bienes de consumo. Se hallaron: gran cantidad de fragmentos de vasijas negro grabadas, dos escudillas, una con tres felinos grabados (lám. 65), la otra con decoración geométrica pintada en negro sobre ante, un hornillo de pipa con decoración felínica modelada y pintada (lám. 65), cinceles de metal y espátulas de hueso de camélido. Al este de la habitación, se halló un basurero con materiales de descarte coincidentes con los hallazgos del interior de la misma la habitación. Tanto en la habitación como en el basurero se hallaron tipos cerámicos Ciénaga y Condorhuasi-Alamito. Los arqueólogos interpretan este sitio como un posible taller artesanal sobre todo de alfarería, pero también, tejeduría, cuero y hueso (op. cit.: 71).

El otro sitio habitacional es *Martínez 2*, ubicado a 100 m de la margen derecha del río Los Puestos, con una superficie aproximada de 712 m^2, a 40 m de la unidad *Martínez 4*, y a 450 m de *Martínez 1*.

En el sector oeste, se hallaron tres habitaciones: se excavó la n° 1 hallándose fragmentos de vasijas ordinarias asociadas a huesos humanos, entre ellos, dos cráneos que presentaban en la apófisis craneal huellas de fractura intencional con un elemento cortante; fragmentos de escudillas policromas y negras grabadas con motivos felínicos y ofidio-felínicos (Juez, 1991: 90).

En la otra habitación excavada, la n° 2, se repite la asociación de grandes vasijas ordinarias con huesos humanos y de camélidos; estos también aparecen asociados a vasijas grandes negro y blanco sobre rojo. Se halló, además, mica, panes de arcilla, cuarzo, pintura

blanca y cinceles de metal, una vasija negra grabada con un personaje antropomorfo "llevando a otro en brazos" (lám. 40 b), un fragmento de vasija negro sobre ante que presenta una figura felínica de fauces abiertas, una vasija tricolor con restos de nariz en gancho modelada. En ambas habitaciones, se almacenaban materias primas e instrumentos para la elaboración de alfarería.

Adosada a las habitaciones, hay una galería de 2,50 m de ancho, con dos banquetas de tapia de 60 cm de ancho, sobre una se hallaron vasijas policromas, una con rostro de nariz en gancho modelada, y ordinarias, un tubo y un hornillo de pipa, restos humanos, un mortero de piedra y dos molinos planos, panes de pintura blanca, mica y mano de mortero de cuarzo. En el patio había tiestos de cerámicas gris y policroma de gran tamaño. Se interpreta que la galería debió ser el espacio para las tareas de molienda y almacenaje de granos, y para la producción alfarera.

En el sector este del sitio también se da una estructura conformada por una galería abierta al patio y tres habitaciones; se encontró cerámica tosca y restos humanos. La escasa presencia de material contrasta con la abundancia del sector oeste, por lo que se deducen diferentes funciones, pero no queda claro en qué radica esta diferencia.

La reiterada asociación, en las habitaciones, de restos humanos y de camélidos con grandes vasijas, implicaría que aquellos se guardaban en estas contra las paredes: ¿entierros con ofrendas en el espacio domésticos?

Por otra parte, las piezas craneales son los únicos restos óseos que fueron quemados y están muy fragmentados, posiblemente se calentaron con sus partes blandas y estallaron (op. cit.: 93). Podría pensarse en sacrificios de animales y humanos (decapitación): ¿realizados in situ o trasladados? (op. cit.: 99).

Martínez 3 es el otro sitio habitacional excavado, se ubica en el fondo del valle a unos 500 m del paleocauce, cercano a los sitios 2 y 4. Del montículo se extrajo material cerámico, restos óseos de camélidos y objetos de metal (cinceles, pinza de depilar, anillo). Se halló cerámica de tipo Condorhuasi y Ciénaga en todos los estratos, pero sobre todo, en capas inferiores y en los superiores, cerámica policroma y negra grabada, asociada a los tipos Aguada-Ambato, grandes vasijas tricolor con motivos ofídico-felínico y rostro de nariz en gancho modelado y un hornillo de pipa con rostro antropo-felínico. La estrecha vinculación entre los materiales Alamito, la alfarería cortaderas de Santiago del Estero (lám. 67 b) y los hallados en estos sitios (y en el Altillo) sugiere "la existencia de activas relaciones mantenidas entre los grupos tempranos que habitaron las tierras bajas orientales y los valles occidentales del NOA" (Avila y Herrero, 1991: 32). La estratigrafía de este

sitio pone en evidencia la ocupación del fondo del valle por culturas agro-alfareras desde los inicios de nuestra era.

En el sitio de vivienda *Martínez 4*, que cubre una superficie de 170 m^2 sobre la margen derecha del río Los Puestos, se comprobó la existencia de por lo menos dos sectores: uno de habitación y otro de galería. En la primera, se recobraron 37 fragmentos de vasijas ordinarias globulares de gran tamaño y restos óseos humanos (mandíbulas y parte de un cráneo) asociados a una olla ordinaria; cerca, fragmentos de un vaso negro grabado con decoración antropomorfa y tres escudillas negras grabadas con motivos felínicos, asociados a huesos largos humanos; escudillas negro-gris pulido, un vaso negro sobre rojo, un fragmento de cuello de vasija con rostro antropomorfo modelado al pastillaje (posible personaje de nariz en gancho) similar al hallado en *Martínez 2*, una gran olla de tipo ordinario con patas y un tubo de pipa.

En la galería, espacio abierto hacia el norte más amplio que el anterior, se halló la mayor cantidad y diversidad de restos del sitio: restos óseos humanos y de camélidos, cerámica burda, molinos planos y mano de moler. escudillas y un vaso del tipo gris grabado, algunos con motivo felínico, dos en rojo liso pulido y fragmentos de negro pulido, fragmento de escudilla ante con decoración zoomorfa al pastillaje, una espátula de hueso con felino modelado, un cincel y una aguja de metal, panes de pintura roja e instrumentos de piedra. Los artefactos indicarían que era un área para la realización de distintas labores de manufactura. En términos generales, la cerámica del sitio coincide con la hallada en los sitios *Martínez 1 y 2*, y con *Iglesia de los Indios* (Herrero y Avila, 1991).

La asociación de restos humanos a cerámica grabada y modelada no estaría vinculada con enterratorios puesto que los restos se hallaron en el nivel del piso de las unidades sin ningún tipo de construcción que indicara esa función (op. cit.: 117): ¿los cráneos y mandíbulas, podrían tener relación con cabezas trofeo adscriptas al ajuar familiar? Baffi y Torres plantean, a partir del análisis de los restos óseos, la existencia de siete individuos en esta unidad. Ahora bien: como los restos aparecen en el nivel del piso o en el material de relleno no puede afirmarse que estos eran pobladores miembros de la cultura Aguada (Baffi y Torres, 1996: 60).

Es probable que estos cuatro sitios configuraran un conjunto de asentamientos ubicados en las proximidades de las acequias y terrazas de cultivo junta al río los Puestos. La técnica constructiva, paredes de tapia con columnas de piedras planas y techos a dos aguas de tronco y paja, tendría su origen en Alamito. Todos responden a la tipología de habitaciones con galerías cubiertas adosadas. que dan a patios, y presentan evidencias de

actividades de producción, uso y consumo de bienes manufacturados y materias primas, destinados al grupo doméstico; como así también, de prácticas rituales, que podrían haber involucrado, sacrificios de humanos y de animales, consumo de alucinógenos y rituales mortuorios.

Los sitos *Martínez 1 y 4* por sus dimensiones (alrededor de 15 m de largo x 14 m de diámetro) pueden haber sido ocupados cada uno por una familia nuclear, abandonando el patrón de El Alamito en el que cada unidad habitacional era una familiar extensa (Pérez Gollán, 1991: 159). En tanto que *Martínez 2* presenta una estructura más compleja y amplia de recintos cuadrangulares que dan a un patio, lo que estaría vinculado con otro tipo de funciones.

El Altillo, ubicado sobre el faldeo occidental de la sierra Graciana, es un montículo, que actualmente se interpreta como un sitio de vivienda, del que se recuperó una cerámica que corresponde al tipo Alumbrera o Aguada tricolor, derivada del Condorhuasi policromo y relacionada con la cerámica Cortaderas de Santiago del Estero (lám. 67 b), se hallaron también fragmentos Ciénaga y Condorhuasi y negro gris grabado Aguada. De modo que *El Altillo* sería uno de los sitios donde se asentaron grupos tempranos, Ciénaga y Condorhuasi, que luego darían origen a Aguada Ambato (Federici, 1991: 135).

En *La Rinconada* (o *Iglesia de los Indios*), sitio fechado en el siglo IV, que está ubicado en los campos de la estancia homónima a 70 km al norte de la ciudad de Catamarca, las construcciones se explayan sobre una superficie de 130 m norte-sur por 120 m este-oeste, configurando una U abierta hacia el oeste (lám. 26). El sistema constructivo es el mismo de los sitios Martínez, paredes de barro y columnas y cimientos de piedra.

Hacia el sur se ubica la plataforma ceremonial (Estructura 1) un montículo de 3 m de alto, de planta rectangular de 21x13 m, con dos rampas de acceso(ver plano, lám. 25),; en cuyo relleno se ha encontrado cerámica Ambato tricolor y Ciénaga-Ambato, modalidad alfarera local que reúne técnicas y motivos Ciénaga en piezas de manufactura local, restos faunísticos abundantes (predominan las llamas) y conanas y manos de moler, vinculadas con el consumo de algarroba y maíz; la gran acumulación de residuos permite inferir que hubo una ocupación anterior. Además, las estructuras arquitectónicas evidencian ampliaciones y remodelaciones (Gordillo, 1994: 63). El hallazgo de huesos humanos fragmentados en el relleno de la plataforma ceremonial es interpretado por Pérez Gollán como un indicador de la realización de sacrificios humanos (Pérez Gollán, 2000 b: 245).

En la mitad del sector este se excavó una habitación (Estructura 4) de muros dobles de 1 a 1,70 m de ancho, que debió tener techo a dos aguas de troncos y ramas. Se hallaron

restos óseos, cuentas de nácar, mica, pizarra, cuarzo, instrumentos de metal, conanas y manos de moler y una calota humana, fragmentos de alfarería negro sobre ante con motivo felino-ofídico y negro grabado con motivos antropo-felínicos, placas de metal agujereadas y dos patos de pizarra de 1,5 cm de ancho. La calidad constructiva de las paredes (lám. 25) indicaría jerarquía respecto a las otras habitaciones (Gordillo, op. cit.: 90). En la habitación del norte (Estructura 7), se halló parte de un esqueleto humano, junto a parte de una llama sin cabeza (González, 1998: 144).

La interpretación general del sitio es que: la plataforma ceremonial (E1) estaría ligada a actividades rituales, la gran plaza, espacio central y el de mayor capacidad sería el área de concurrencia, y las habitaciones, áreas de actividad doméstica (op. cit.: 100). Gudemos (1994) realizó un análisis acústico del sitio *Iglesia de los Indios*, en relación con instrumentos musicales de filiación Aguada; arribando a la conclusión de que estos habrían sido apropiados para acompañar prácticas rituales en el sitio mencionado por las condiciones acústicas del lugar. El terreno presenta una depresión en la gran plaza a unos dos metros del punto más elevado, donde está la habitación identificada por Gordillo como una vivienda de elite (Estructura 4). Gudemos señala a la plataforma ceremonial (E1) como la mejor ubicación para la emisión sonora. De modo que allí los oficiantes podrían haber realizado los "espectáculos rituales", que incluirían danzas y la ejecución de instrumentos de viento (silbatos y ocarinas, del tipo de los analizados por la autora), en tanto que los espectadores asistían desde la gran plaza.

Otro sitio ceremonial, con características similares al anterior, es el *Bordo de los Indios* en la localidad de los Talas a 8 km al norte del anterior. Pérez Gollán sugiere que estos sitios dan cuenta del desarrollo de un ceremonialismo comunitario donde las prácticas rituales son administradas por individuos especializados en estas funciones (Pérez Gollán, 1991: 159-60).

Como vimos a través de los sitios estudiados, se ha verificado en el Ambato una ocupación temprana vinculada por su arquitectura y cerámica con Alamito, y por la superposición estratigráfica, una ocupación Aguada posterior, caracterizada por la cerámica negra bruñida y grabada y la cerámica pintada con rostros antropomorfos modelados con nariz en gancho, que podría tener relación con los tipos Alumbrera tricolor de Alamito y Cortaderas del este de Catamarca y de Santiago del Estero. Estos datos sumados a los fechados radiocarbónicos obtenidos por González (1983) en el sitio, que lo ubican entre 570-690 d.C., permiten a Pérez Gollán y Heredia (1991) señalar a esta zona

como posible centro de origen de la entidad social, que González (1961) denominó "Aguada".

Bonnin y Lagens evaluaron una serie de fechados radiocarbónicos de los sitios *Martínez 1, 2 y 3* (alrededor del siglo IV d.C.) y el Altillo (siglo II d.C.) , que ubicarían el desarrollo del proceso de complejización desde principios de nuestra era, arribando a la conclusión de que aquí se registra un proceso cultural de desarrollo gradual "desde una sociedad Formativa pasando por etapas intermedias hasta un momento donde ya se ha instalado en la sociedad la desigualdad y las jerarquías probablemente legitimadas a través del ceremonial público" (Bonnin y Lagens, 1996: 74). En las otras áreas ocupadas por la cultura Aguada el proceso habría sido "a saltos"; vale decir que la complejidad social tuvo su origen en Ambato, y los valles aledaños se integraron a posteriori cuando la nueva configuración del poder ya estaba consolidada.

Los conjuntos habitacionales (aldeas), los centros ceremoniales y las obras agrícolas (andenes detectados a ambos flancos del valle), hablarían de la existencia en la sierra de Ambato de un incipiente *señorío,* entidad política regional con gobierno institucionalizado, y algún tipo de estratificación social, que controlaba la producción y distribución de materias primas y bienes de prestigio (Pérez Gollán, 2000 b: 245). En el Ambato, hubo dos bienes estratégicos muy valiosos: el bronce y el cebil. La metalurgia es probable que se haya desarrollado a partir de las minas del Aconquija, territorio rico en cobre arsenical, al que se tiene acceso directo desde Andalgalá, desde Alamito y desde Ambato, de modo que, todo indica que en el extremo meridional de los nevados del Aconquija se sitúa el eje sobre el que gira la metalurgia desde el período formativo en adelante (Pérez Gollán, op. cit.: 170). Es probable que los *señores* controlaran la distribución de esos bienes mediante el tráfico de caravanas de llamas hacia el oeste extendiéndose hasta el norte chico de Chile (Pérez Gollán, op. cit: 253); estas caravanas participaban de redes de intercambio macroregionales (surandinos), que implicaban, no solo relaciones económicas, sino políticas y sociales, involucrando parentescos rituales, matrimonios, alianzas, etc. (Pérez Gollán, 1994 c: 35).

A partir de los avances en los trabajos del Ambato, queda planteada la siguiente reconstrucción del desarrollo socio-cultural:

* Hacia el 400-500 d.C. se instalaron en el valle de Ambato comunidades de tipo Condorhuasi-Alamito con una economía agro-pastoril, que en la nueva ubicación sufren profundas transformaciones socio-económicas sustentadas en una agricultura intensiva del maíz con técnicas de riego. Se modificaron, entonces, las antiguas

formas de producción basadas en grupos familiares autosuficientes, para adoptar modalidades comunitarias, a la vez que se organizaron y extendieron los circuitos de intercambio.

* Los cambios económicos hicieron posible la acumulación de un excedente que sustentó nuevas formas de organización política basadas en el ceremonialismo. El modelo tribal del período Formativo es reemplazado por el de incipientes *jefaturas* o *señoríos*: organizaciones suprafamiliares con un núcleo central permanente, que cumple funciones económicas, políticas y religiosas, integradas y articuladas de modo tal que el sacerdote (chamán) y el jefe son la misma persona.

* Esta nueva configuración del poder socio-económico y político tuvo su sustento ideológico (legitimación de las relaciones sociales dominantes) en un complejo mítico surandino vinculado al culto de una divinidad de carácter solar o celeste (Pérez Gollán, 1986, 1991, 2000 b).

Se plantean interrogantes en el valle de Ambato respecto a la coexistencia y a las relaciones que podrían establecerse entre sitios constituidos por pequeñas unidades domésticas, que no superan los 100 m^2, y sitios de hasta 9 ha, como el de *Huañomil* (Cruz, 2005), que comparten los mismos tipos cerámicos. Por ejemplo, la cerámica negra grabada, con iconografía felínica, antropomorfa y antropo-felínica, formaba parte de la cultura material de los sitios *Martínez,* que serían unidades domésticas, que remiten a una organización aldeana, pero también formaban parte de los objetos hallados en *La Rinconada,* sitio identificado como conjunto ceremonial, vale decir, que implica la aparición de un centro de poder detentado por una elite. Sin embargo, es probable que los objetos que dan cuenta del inicio de los procesos de jerarquización y diferenciación social, no sean, justamente, los que se encuentran en cantidades considerables en los distintos tipos de sitios, sino aquellos muy escasos que por su valor plástico-técnico y su excepcionalidad han sido objetos preciadísimos para los huaqueros, como el caso de los suplicantes en el Formativo y de las placas metálicas en el Período de Integración, volveremos sobre esta cuestión en los capítulos siguientes.

1.3. Valle de Hualfín (Catamarca)

Este valle, recorrido por el río homónimo, tiene unos 38 km descendentes de norte a sur y un ancho promedio de 25-30 km de esta a oeste; el cordón de Fiambalá (4900 msnm) lo separa por el oeste del valle de Abaucán. La Aguada es un valle al pie de la sierra Belén (lám. 27), que limita el valle de Hualfín (lám. 28) por el sudoeste a unos 1650

m, allí se hallaron una serie de pequeñas poblaciones (aldeas) y cementerios del Formativo y del Período de Integración, de hecho González dio el nombre a esta cultura tomando este sitio tipo. Sobre las márgenes del río Hualfín se encuentra una franja de monte de chañares, algarrobos, unquillos, atamisqui y retamas; hoy la zona está convertida en un barreal pero los cementerios de algarrobos hablan de un extenso bosque que favoreció la ocupación humana (González, 1998: 45).

En los límites del valle está el sitio de *Loma Larga*, sobre la margen izquierda del río Quimivil, González detectó tres estructuras que, según interpretó, están formando un centro ceremonial: están ubicadas en tres cumbres en superficies aplanadas que alcanzan entre 80 y 100 m. En las tres se detectaron recintos de pared de pirca que dan a un patio y estructuras ovales, y se recolectó cerámica de superficie gris grabada y pintada (negro sobre amarillo o negro y rojo sobre ante) tipo Aguada, y dos fragmentos de cerámica ordinaria. Como no hay espacios para albergar a mucha gente, González plantea la hipótesis de que pueden haberse realizado ceremonias entre el chamán y sus acólitos en lo alto del cerro y que luego bajaban y se reunían con el resto de la comunidad (op. cit.: 48).

El hallazgo de numerosos cementerios indica que el valle estuvo densamente ocupado, sin embrago, salvo en Loma Larga, no se hallaron paredes o cimientos de piedra, pero sí gran cantidad de fragmentos cerámicos y pisos consolidados de antiguas habitaciones (algunas de alrededor de 5 m), con restos de paredes y techos de torta (barro y paja); de modo que el uso de paredes de piedra se destinó solo a sitios ceremoniales.

La diferencia respecto a Ambato radicaría en que esta se constituye sobre bases Condorhuasi-Alamito, que tenían una tradición arquitectónica muy elaborada, en tanto que Hualfín se desarrolla, según González, sobre bases Ciénaga, cuyas viviendas debieron ser de materiales perecederos íntegramente (González, op. cit.: 130-131).

La expedición llevada a cabo por el Ing. Weisser, por encargo de Benjamín Muniz Barreto (1922-1930), permitió identificar más de millar de tumbas[3], a partir de las cuales González definió la secuencia y cronología de las culturas Ciénaga, Condorhuasi y Aguada.

En el cementerio Orilla del Norte, el 73% de las tumbas contenía un solo individuo, el 20% dos individuos y el 5% tres individuos, un solo caso con cuatro individuos y otro con seis, todos presentan deformación craneana tabular erecta (González, 1998: 142). Los

[3]Pérez Gollán plantea la posibilidad de que no se trate de cementerios sino de sitios de vivienda con entierros debajo de las habitaciones, tal como se hallaron en otros sitios domésticos de la cultura de La Aguada (comunicación personal).

sepulcros son simples fosos excavados en la tierra a unos dos metros de profundidad cilíndricos u ovales y excepcionalmente rectangulares. Los niños, a diferencia de Ciénaga donde se hallaron cientos de párvulos enterrados en urnas, en el caso Aguada están en tierra directamente, salvo siete niños en urnas sobre un total de 107 casos (González, 1961-64: 226). La posición es genupectoral, con excepción de tres sepulturas con individuos sentados (¿fardos?). Hay solo tres sepulturas con niños y adultos. Se halló un cráneo suelto acompañando dos esqueletos en la tumba 168 (Balesta y Zagorodny, 2002: 49). El ajuar conservado consiste mayoritariamente en pucos y jarras de cerámica y en menor cantidad piezas de metal y hachas de piedra. No se ha establecido un patrón que permita determinar una relación entre la jerarquía del individuo y la cantidad (de 1 a 24 piezas), calidad (coexiste cerámica ordinaria y fina) y asociaciones de las ofrendas, puesto que las relaciones son muy variables.

En el ajuar existen materiales excepcionales por cantidad: pipas líticas 0,4%, hachas de cobre 0,8%; hachas líticas 1,8%, pipas de cerámica 2,47 % pucos quirquincho 6,9%; tigrillos de cerámica 1%; morteros líticos 2,56% (Sempé, 1998: 862-863).

Otro rasgo excepcional son los individuos con pucos, lisos o con motivos felínicos grabados o pintados, en la cabeza a modo de sombrero: de las 216 tumbas (377 individuos) del cementerio de Aguada Orilla Norte solo nueve individuos presentan esta particularidad (Sempé, op. cit.: 867; Sempé y Baldini, 2002: 256).

También se pueden calificar como excepcionales la presencia de entierros de niños sobre sepulturas de adultos, el cráneo suelto y los esqueletos sin cráneo, que podrían explicarse como evidencias de prácticas sacrificiales (González, 1961-64: 223). Por ejemplo, Sempé y Baldini interpretan como una ofrenda, la tumba 39, que presenta una urna con un párvulo superpuesta a la tumba 40, entierro múltiple de seis adultos con un mortero y pucos gris grabado Aguada (Sempé y Baldini, op.cit.: 251)[4].

[4]En relación con las excepcionalidades, Sempé y Baldini, en el cementerio de Aguada Orilla Norte han registrado: tumba nº 45, un adulto con el cráneo separado del cuerpo y colocado a su izquierda, tiene como ofrenda un puco con fauces felínicas pintadas; nº 72, un niño con un puco pintado en la cabeza; nº 25, un adulto inhumado sentado con un puco con fauces felínicas pintadas colocado sobre la cabeza y frente a él piedras grabadas y pintadas; nºs 81, 83 y 135, los individuos carecen de cabezas y en la 168 hay dos esqueletos y junto a ellos un cráneo (Sempé y Baldini, op. cit.: 259, Sempé op. cit: 868).
Se encontraron *hachas de metal* en el ajuar de las tumbas nº 21 que es la que presenta mayor cantidad de objetos (30), nº 117, a la altura del cráneo de los dos adultos enterrados; nº 86 un adulto con 16 piezas de cerámica aguada pintada y grabada, entre ellas dos ollas pintadas con iconografía excepcional de cabeza humana con aditamentos serpentiformes; nº 128, un adulto con cerámica aguada gris grabada, el hacha presenta un motivo felínico; nº 92, un adulto con ofrenda de cerámica aguada grabado; nº 100, un adulto con dos pucos; nº 130, un adulto con 16 piezas de cerámica aguada grabado y un hacha de metal y otra de piedra (Sempé y Baldini, 2002: 256).

En Barrealito de Azampay (Belén), en una aldea, identificada por Sempé como de "contacto Ciénaga-Aguada", se halló un párvulo enterrado en el piso de la habitación frente a la puerta de entrada (Sempé, 1997: 862): ¿ofrenda?; ¿entierros en espacios domésticos?

De lo desarrollado hasta ahora, se desprende modalidades muy diversas y la imposibilidad, por ahora, de identificar algún tipo de patrón funerario como la expresión de un poder jerarquizado con relación al posible centro ceremonial de Loma Larga. Cabe aclarar que no consideramos que, necesariamente, las tumbas tengan que *reflejar* la organización social existente. En los capítulos siguientes indagaremos qué nos *dicen* los textos plásticos al respecto.

La superposición de tumbas con materiales Ciénaga sobre tumbas Aguada (por ejemplo, la tumba 39 sobre la tumba 40), que teóricamente se dan en momentos distintos, siendo Ciénaga anterior, plantea para Sempé[5] un problema cronológico. ¿Podemos pensar en cambios plástico-iconográficos, producto de desarrollos del discurso religioso y de las mismas tradiciones alfareras, que no implicaron la desaparición de una cultura sino una transformación en sus imágenes plásticas con momentos de transición y coexistencia de motivos residuales y motivos emergentes?

1.4. Andalgalá (Catamarca) y Bañados del Pantano (Norte de La Rioja)

Andalgalá es un oasis formado por ríos que bajan de las cumbres y desembocan en el bolsón homónimo y en el salar de Pipanaco; desde el que se puede acceder al Campo de Pucará hacia el noreste, asiento de la cultura Condorhuasi-Alamito, a la sierra de Ambato hacia el sur, y al valle de Hualfín hacia oeste (lám. 29). De modo que es un lugar nodal, de cruce, entre estas tres áreas, lo que se evidencia en una producción cerámica que, como veremos, comparte rasgos con la de Ambato y la de Hualfín, y en la importancia de la producción lítica y metalúrgica.

Este lugar fue recorrido temprana y extensamente por Lafone Quevedo, quien recolectó gran cantidad de material Aguada[6] y registró la existencia de *allpataucas*, como el de Chaquiago, excavado parcialmente por Methfessel, y recorrido por González en los años cincuenta. Se trata de un montículo de 40 m de diámetro por 1,20 m de alto, con

---

Las *hachas de piedra* corresponden a los ajuares de las tumbas: nº 99, dos adultos con 24 piezas de cerámica; nº 80, un adulto con 8 objetos; nº 107, dos adultos con 22 objetos; nº 108, tres adultos con 25 piezas de cerámica y un tortero; nº 174, un niño con ofrenda de figurilla antropomorfa modelada y pintada y dos hachas líticas.

[5]La autora describe *in extenso* los casos de superposición en: Sempé. 1998: 258-61.

alfarería Aguada y Belén en superficie; frente a este hay un rectángulo delimitado por paredes de pirca y rodeado de montículos menores donde se hallaron restos de escoria de fundición de minerales (González, 1998: 43). ¿Función ceremonial? ¿Producción metalúrgica en función de ese espacio ceremonial?

En *Potrero de Santa Lucía*, norte de Chaquiago, halló Lafone el célebre disco (lám. 145 c). En esa localidad, en agosto de 2000, se halló un enterratorio doméstico, que pudimos ver expuesto en el Museo de Andalgalá y que está siendo estudiado por el equipo de su director Dante Coronel[7]: 8 esqueletos, 6 niños y 2 adultos, en posición genupectoral, junto a ellos lentes de mica, pigmentos minerales, piedra pizarra y huesos de camélidos, manos de moler, cerámica tosca y un puco de 30 cm de diámetro, negro grabado con motivos geométricos Ciénaga-Aguada y una urna con asas acintadas, de 30x30 cm, negro sobre ante con un motivo de cabeza antropomorfa en ambos paneles. Los fechados por termoluminiscencia dieron una fecha: 500 d.C., fechado que ubica a esta zona, junto a los valles de Catamarca y de Ambato, entre los espacios Aguada más tempranos.

El Campo de Pucará, donde recientemente se halló cerámica Aguada de Ambato[8], es un área de gran importancia porque, como ya mencionamos, se considera que corresponde al lugar de desarrollo de la cultura Condorhuasi-Alamito[9], con la que Aguada-Ambato y Andalgalá tendrían una fuerte vinculación. En Campo de Pucará se encuentran los sitios *Alamito*, que Nuñez Regueiro y Tartusi (1993) interpretan como centro ceremonial del Formativo, cada sitio tiene forma de anillo formado por dos plataformas de paredes de piedra rellenas con tierra, hacia el oeste está el montículo mayor, hacia el este, rodeando un patio central, se disponen recintos alargados, de 6 a 15 m de largo, por 3 a 5 m de ancho, que serían habitaciones, y cerrando el círculo por el oeste, está el área ceremonial; recintos rectangulares de paredes bajas y más pequeños que los anteriores, que serían talleres metalúrgicos y recintos circulares que pueden haber cumplido la función de cobertizos. Para los autores mencionados, habitaban este centro ceremonial quienes estaban dedicados al culto y a la producción de bienes con tecnologías especializadas, la metalurgia y la piedra. Más allá de la posibilidad, planteada por algunos arqueólogos, de discutir la identificación de estos sitios con "centros ceremoniales", nos interesa llamar la

[6]El grueso de la colección de Lafone está en el Museo de Ciencias Naturales de La Plata.
[7]No pudimos tomar fotografías porque el hallazgo aún no está publicado.
[8]Pérez Gollán, comunicación personal.
[9]Nuñez Regueiro y Tartusi interpretan los sitios Alamito y su producción como pertenecientes a la cultura Condorhuasi, basándose en el desarrollo de la metalurgia Condorhuasi y en las similitudes entre piezas de esta cultura y Alamito, plantean que esta última fue "la expresión cúltica de Condorhuasi" (Nuñez Regueiro y Tartusi, 1993: 30).

atención sobre la existencia de espacios de confluencia de saberes y poderes políticos, religiosos, tecnológicos y plásticos. Resulta significativo que Lafone Quevedo en varios de sus textos señale que las mejores piezas de piedra provenían del Campo de Pucará (op. cit.: 27), justamente allí se encontraron algunos de los famosos "suplicantes" (de los otros no hay contexto seguro).

Los sitios no son todos contemporáneos, comprenden un lapso de alrededor de 60 años y fueron abandonados a fines del siglo V; habrían estado activos en forma contemporánea unos 15 sitios, lo que podría vincularse con una organización del poder basada en clanes. Condorhuasi-Alamito careció de una estructura religiosa centralizada pero sentó las bases para los posteriores desarrollos (op. cit.: 32). La hipótesis de Nuñez Regueiro y Tartusi es que la Rinconada funcionó, a partir del 400 d. C., como un polo de desarrollo semejante al que desde épocas anteriores se constituyó en Campo de Pucará (op. cit.: 36).

Es probable que aquí se iniciara el proceso de constitución de una elite que articulaba el saber religioso, con el tecnológico y plástico, lo que permitía la materialización de esos saberes en un lenguaje específico; elite que controla la producción y circulación de imágenes plásticas excepcionales, como "los suplicantes". Cabe, a nuestro juicio, la hipótesis: ¿podríamos pensar que a esa elite pertenecían una suerte de chamanes-artistas, que manejan saberes y tecnologías esotéricos?

Bañados de Pantano es una continuación geográfica del bolsón de Andalgalá (González, 1998: 56), núcleo en torno al cual se encuentran los valles de Abaucán y Hualfín, por el norte, el de Ambato por el este, y el Bolsón de Pipanaco por el sur. La vegetación dominante es la estepa de gramínea y de arbustos con predominio del iru de hojas punzantes y bosque de algarrobos, retamas y chañares. La fauna está representada por el gato montés, el puma, la vizcacha, el ñandú y los camélidos.

Kusch localizó 10 sitios Aguada, que consisten en montículos artificiales caracterizados por la presencia de cerámica tosca y fina (negro sobre ante, negro y rojo sobre ante, ante liso y crema liso, gris liso, y en mucha menor medida gris grabado), una forma local típica son las vasijas con tapa (láms. 128 a y 132 a), algunas asociados a Ciénaga; huesos de animales, enterratorios, hornos y moldes de fundición; en el enterratorio 4 se halló una pipa dentro de un puco y en el 1 una figurilla modelada antropomorfa. Kusch publicó un dibujo de esa pipa de cerámica, que formaba parte del ajuar de un enterratorio fechado hacia 360 d.C. (Kusch, 2001: 187).

Aparentemente son espacios domésticos con características similares a las de las viviendas de Abaucán y del valle de Hualfín, construidas con materiales perecederos (González, 1998: 57-58).

1.5. Valle de Abaucán o Fiambalá y la Región puneña de Chaschuil o Guanchín (Catamarca)

El valle de Abaucán o Fiambalá (lám. 30) es recorrido por el río homónimo y las serranías de Fiambalá al oriente condensan la humedad de modo que la lluvia rara vez llega al fondo del valle, la precipitación media anual es de 125 mm, bosque xerófilo. Los cultivos se dieron con el sistema de riego y las zonas montañosas situadas entre los 2000 y los 3500 msnm permitieron el pastoreo. Este valle, aunque paralelo al de Hualfín, presenta en etapas anteriores una cerámica diferente a la Ciénaga (antecedente de Hualfín), que fue denominada, Saujil, por Sempé (1977). La cerámica Aguada de este sector (predomina la cerámica policroma) presenta semejanzas con la de Hualfín, la de Palo Blanco y la del norte de La Rioja, lo que daría cuenta de interacciones entre estas zonas.

El *sitio de Palo Blanco* (Tinogasta), fechado entre el 190 y 600 d.C., se interpreta como una pequeña aldea constituida por cinco núcleos de habitaciones semisubterráneas de tapia, donde se halló cerámica Saujil, Ciénaga y Aguada, un hacha de piedra y conanas (Sempé, 1975-77). El núcleo 1, de 21x8 m, tiene cuatro recintos unidos por un pasillo con un fogón (cocina). En el recinto 2 del núcleo 5, fechado alrededor del 550-650 d.C., época de contacto Saujil-Aguada, se halló un esqueleto humano sin cráneo[10], cuyos huesos estaban limpios, formando un paquete funerario embutido en la tapia de la pared al lado de la puerta de acceso (Sempé, 1997: 862). Una vez más se pone en juego el tema de "la cabeza": ¿ofrenda, decapitación ritual, culto a la cabeza del jefe? Del mismo modo que queda en evidencia, la sacralización del espacio doméstico a través de un entierro-ofrenda.

En *Punta Colorada*, a orillas del río Guanchín (lám. 30), también se hallaron dos sitios de vivienda: un gran recinto de 11x13 m de piedra laja y rodados con cerámica Aguada tardía y Sanagasta (corresponde al Período de Desarrollos Regionales); otro, fechado hacia el 650 d. C., con tres recintos de paredes dobles de piedra y barro, fogones, cerámica, Saujil, Ciénaga y Aguada policroma y grabada, también cerámica tosca, y en uno de los cuartos, ollas con semillas. En este sitio, están representados todos los tipos cerámicos de Aguada y aparecen tipos tardíos que reflejan la transformación de la

[10]En el valle de Abaucán han hallado urnas tardías (la de Barranca Larga y la del Museo jesuítico de Jesús María) que contienen cráneos (Sempé, 1997: 868).

iconografía del felino representado por sus partes geometrizadas lo que implicaría una trasformación de su simbolismo (Sempé, 1980, 1983).

En cuanto a la región puneña de *Chaschuil* (o Guanchín), que alcanza altitud de 3500-4000 msnm, Ratto y los investigadores comprometidos con el "Proyecto Arqueológico Chaschuil" sostienen como hipótesis fundamental que este espacio funcionó, desde épocas preincaicas y durante el incanato, como un "corredor de circulación de bienes, energía e información, interconectando ambientes con recursos diferentes", especialmente con el valle mesotermal del Bolsón de Abaucán (o Fiambalá), la vertiente oriental de la Cordillera de los Andes, y la Puna norte catamarqueña. Los lugares de mayor densidad de artefactos se comportarían como "nodos de una red, interconectando instalaciones y diferentes espacios, tanto a escala regional como macroregional" (Ratto et. alt., 2002).

En todos los casos, los fragmentos cerámicos, Ciénaga, Saujil y Aguada policromo (rojo sobre ante), están asociado a material lítico y se encuentra en estructuras habitacionales (Ratto, 2000). Los análisis de las pastas permitieron a estos investigadores comprobar que las cerámicas presentes en el área de la puna (3500 a 4000 msnm) fueron manufacturada con arcillas del área de La Troya (1500 msnm), de modo que este habría sido el lugar de aprovisionamiento de materias primas y, posiblemente, de manufactura de los tiestos analizados. Dentro del radio de dispersión cerámica del sitio arqueológico de Watungasta (La Troya), aproximadamente 1,5 km al norte y al sur, se han registrado numerosas estructuras de combustión para la manufactura de cerámica que se encuentran en proceso de estudio (Ratto, op. cit.).

De acuerdo con los fechados obtenidos, los investigadores plantean que, durante casi 800 años, sociedades agro-alfareras ingresaron al área puneña artefactos cerámicos manufacturados con materias primas de La Troya (lám. 31). Considerando que entre una y otra área hay aproximadamente 200 km lineales, debemos pensar en las características del tráfico, como así también, en su evolución en el tiempo, dado que un comportamiento similar se observa para tiempos incaicos (Plá y Ratto, 2000).

Varios autores han propuesto los "modelos caravaneros" para dar cuenta del tráfico a larga distancia que habrían surgido sobre la base de un tráfico familiar o de subsistencia que se fue socializando y especializándose hasta ser incorporado al control comunal y posteriormente al de autoridades supracomunitarias (Núñez y Dillehay, 1979; Berenguer, 1986; Núñez, 1994; Pérez Gollán et al., 1996-97). La idea subyacente en estos modelos (más allá de sus diferencias) es que la actividad caravanera excede la

complementariedad ecológica, constituyéndose en una actividad que promueve, mantiene y refuerza la trama de relaciones socioeconómicas y políticas a nivel macroregional, vale decir, las caravanas fueron parte fundamental de la organización socio-económica y política de los señoríos centro-sur andinos.

1.6. Valle de Antinaco o de Famatina (La Rioja)

En Antinaco se halló sobre el fondo del valle del río Pituil o Chañarmuyo, a 1500 msnm, un sitio de 150 ha, *La Cuestecilla* (Callegari, Gonaldi y Raviña, 1997 y 2000; Callegari 2002), que se ha interpretado como un centro ceremonial: al norte se destaca un gran montículo natural de planta ovoide de 50x15 m y una altura de 5 m que presenta restos de recintos. En el sector sur, se ubica una plataforma de 85 m de largo de norte a sur y 6 m de alto, a la que se accede por dos rampas, sobre ella hay dos recintos de 4 m de lado, y fuera de estos, dos menhires y restos de paredes (Callegari, Gonaldi y Raviña, 1997: 879). En el montículo y la plataforma se halló mayoritariamente cerámica fina y en un 25/30% cerámica tosca (op. cit.: 880).

Se detectaron varios recintos adosados de 4 m de lado, en uno de ellos se halló un entierro por debajo del piso de la habitación, mujer adulta en posición extendida, piernas cruzadas, una mano sobre el pubis y otra sobre el pecho, asociada a un puco gris pulido liso, a 50 cm del entierro de la mujer se halló un bebé de 8 meses de gestación y en los cimientos de la pared norte, un bebe nacido a término (op. cit.: 883): posiblemente se trata de ofrendas y entierros en espacios domésticos asociados al sitio ceremonial.

Aparecen también recintos asociados a campos de cultivo en las cercanías del río y dos estructuras de colores, la mejor conservada permite ver tres líneas de colores rojo, blanco y gris sobre tierra apisonada a 30 cm del piso (op. cit.: 879).

El sitio *Costa de Reyes* N° 1 se encuentra situado sobre la margen derecha del río de La Costa, que baja del Famatina y es un afluente del Abaucán, allí pudimos ver recintos rectangulares de paredes de pirca (lám. 31), en la superficie se halló cerámica Saujil, Ciénaga, Aguada, Sanagasta, Belén y de influencia incaica, los fechados obtenidos son congruentes con los estilos cerámicos y denotan una ocupación desde el Formativo hasta el período Incaico (González, 1998: 54).

Lo mismo ocurre en el sitio de *Watungasta,* a orillas del río de La Troya, cuya apariencia actual debe corresponder a épocas tardías, posiblemente incaica, aquí también se halló cerámica de diversos estilos que daría cuenta de una ocupación muy

larga (lám. 31)[11]. El grueso de los materiales de época aguada existentes en el Museo Municipal de Tinogasta, que analizamos más adelante, provienen de esta área, aunque no se cuenta con información contextual precisa.

La quebrada de Chañarmuyo, río que también es afluente del río Abaucán, presenta numerosos sitios de ocupación Aguada y en menor medida Ciénaga, tardíos e incaicos. Entre ellos se destaca el sitio de *La parrilla* (lám. 32), estudiado por el equipo de Nicolás de La Fuente: estratégicamente ubicado en la ladera occidental de la sierra de Paimán, que forma parte del sistema del Famatina[12], debajo está el río y se tiene una vista dominante del valle donde debían estar los campos de cultivo. Está conformado por doscientos recintos de paredes de pirca circulares y rectangulares que oscilan entre los 3 y 5 m de largo y/o de diámetro. Algunos de estos recintos presentas morteros de piedra (por ejemplo, el 36 y el 89). Entre las piezas halladas (láms. 128 b, 131 a, 132 c) se cuentan jarras, pucos y tinajas tricolores, en las que domina la iconografía de felinos de fauces abiertas similares a los de Hualfín pintado y, en menor medida, piezas Ciénaga. Llama la atención una modalidad local de uso del espacio (que no se da en otros sitios Aguada): en la ladera (alto) y en los barreales, en las proximidades de Pituil (bajo).

De la Fuente sostiene que esta región Aguada "deviene" de Ciénaga hacia el siglo V d.C. y que el sitio pudo ser la sede de un señorío del norte chico de La Rioja, cuyo control se podría haber ejercido desde el norte hacia límite con Catamarca, hacia el sur hasta Famatina y Chilecito, zona de riqueza faunística en especial, camélidos, y por el este hasta la ladera de la sierra de Velazco (de La Fuente, 1994: 31).

1.7. Valle de Vinchina

Este valle está recorrido por el río homónimo, que se alimenta de las aguas de deshielo del Cerro Bonete (6900 msnm) y por el río Colorado del Valle Hermoso. A 3 km del pueblo de Vinchina, en un barreal a la entrada de la quebrada de La Troya, se pueden ver tres *estrellas de 10 puntas* (re)construidas con piedras de colores blanco (cuarzo), negro (basalto) y rojo (arenisca): una de 6 m de diámetro, otra de 10 y otra de 22, se perciben otras 4 no reconstruidas (lám. 33).

De La Fuente (1971 a) excavó cuatro cuadrículas, en la Estrella 1, hasta 5,4 m, pero no hubo hallazgos arqueológicos; en superficie recogió fragmentos de alfarería Ciénaga y

[11]En el 2005, el equipo dirigido por el arqueólogo Rodolfo Raffino pudo reconocer un tramo del Camino del Inca que, partiendo desde las ruinas del Shincal (Depto. de Belén) y atravesando la Cuesta de Zapata, se conectaría con el sitio de *Watungasta*.

[12]Sistema de 80 m de largo y 80 m de ancho que alcanza una altura máxima de 6400 m.

Aguada gris grabada con motivos felínicos y Aguada policromada (González, 1998: 59). En las cercanías, se observan cimientos de piedra, pero, evidentemente, no hay certeza de la adscripción cultural de estos geoglifos, ni de los recintos. La relación con el período que nos ocupa estaría fundada en la presencia de cerámica Ciénaga y Aguada y de los geoglifos de colores en el mencionado sitio de Aguada meridional, *La Cuestecilla*. Esta modalidad de los geoglifos construidos con piedras de colores sería exclusiva del sector Aguada meridional, reforzando la existencia de expresiones plástico-simbólicas netamente locales.

A 5 km de Villa Castelli se encuentra el sitio conocido como *Pucará del Toro* (lám. 33), ubicado a 1300 msnm en la cima del cerro homónimo dominando el valle. El acceso es relativamente sencillo (una hora y media de caminata), se registraron 85 recintos, la mayoría circulares construidos aprovechando la roca natural y paredes de pirca doble; aparecen unas aberturas y troneras, que caracterizan las fortalezas del período Tardío, asociadas al uso de arco y la flecha. González (1998) sostiene que este rasgo no se correspondería con la cultura Aguada que usó la tiradera (interpretación fundada en la iconografía); en tanto que de La Fuente (1971 b), por el hallazgo de cerámica Aguada en el sitio, entiende que pudo pertenecer a esta cultura y responder a una modalidad de ocupación similar a la de *La Parrilla* en Chañarmuyo, que también está ubicado en altura, aunque no aparecen aberturas ni troneras. Raviña y Callegari (1988) sugieren la posibilidad de que se trate de un sitio Aguada (o incluso anterior) reocupado en período incaico.

En el mismo cerro, se encuentran varias pictografías, grabados con diversos diseños antropomorfos, motivos geométricos, etc., no adscriptos a ninguna cultura. Nos llamó la atención, una roca grabada procedente del valle del Bermejo (lám. 33), perteneciente a la colección de Rafael Cerezo en Villa Castelli, con un rostro antropomorfo que se asemeja al tratamiento de rostros en forma de corazón y ojos redondos de la cerámica gris grabada de Hualfín (ver, por ejemplo, lám. 73).

2. El NOA en el contexto surandino

2.1. Integración e interacción entre el NOA y el mundo surandino

Actualmente hay consenso entre los investigadores respecto a que el proceso cultural de La Aguada fue un proceso que se manifiesta en forma diferencial según los antecedentes locales que le dan origen. Las hipótesis vigentes plantean el surgimiento

de señoríos incipientes, que se habrían originado en Ambato con el antecedente directo de la sociedad temprana de Campo de Pucará, asociados a la presencia de ciertas formas de jerarquización social, unificados a nivel ideológico-religioso, y posiblemente, articulados en torno a redes de intercambio regional y trasandino (cf. Sempé, 1975; González 1980, 1992, 1998; Nuñez Regueiro y Tartusi 1987, 1993, 2002 a; Pérez Gollán 1991; Pérez Gollán y Bonnin, 1995; Pérez Gollán y Heredia, 1991; Pérez Gollán y otros, 1996; entre otros).

Por ser esta integración el resultado de la interacción de culturas tempranas de distinto origen, las manifestaciones simbólicas concretas y los niveles de complejidad alcanzados en la organización social van a ser diferentes según los antecedentes históricos y culturales de cada región. Como hemos visto en la revisión sintética de los sitios en las distintas áreas de dispersión Aguada, la variabilidad es evidente en los diferentes patrones de asentamiento, doméstico residencial, doméstico rural y ceremonial, en el amplio espectro de estilos cerámicos y en la ocupación y/o explotación de diferentes pisos ecológicos, en relación con la explotación de recursos complementarios, desde los fondos de valle hasta las áreas cordilleranas, a lo que se suman las relaciones con sociedades transandinas (Ratto y otros, 2002).

Respecto a este punto varios autores (Nuñez Atencio, 1987; Tarragó 1977, 1989; Browman 1980; Elías Mujica, 1996; Berenguer, 1984; González, 1992; González y Baldini, 1992; entre otros) a partir de lo que evidencia la cultura material han señalado la existencia de relaciones de intercambio entre el NOA, el norte de Chile y el sur de Bolivia desde el período Formativo (500 a.C. - 600 d.C.). Estas relaciones estaban sustentadas en una red de intercambio entre las distintas comunidades, por varias vías: de la zona del altiplano boliviano a la Quebrada de Humahuaca o a San Pedro de Atacama y de allí a la región Valliserrana del NOA; o del Titicaca al NOA, bajando hasta los bosques orientales (Chaco y área subandina), luego hacia el oeste hasta los valles y de allí al norte de Chile.

A través de esas redes, circulaban no solo bienes materiales, sino también, ideas mítico-religiosas y prácticas rituales. Recordemos que el NOA habría cumplido un importante papel como centro de aprovisionamiento y distribución de minerales y sustancias alucinógenas (cebil) provenientes de las zonas bajas, con la consecuente puesta en circulación de los contenidos simbólicos encarnados en estos bienes (Pérez Gollán, 1991).

Estas redes de intercambio entre las distintas poblaciones comprendidas en el tráfico caravanero surandino deben haberse consolidado entre las elites de los señoríos surandinos a través de diversas formas de relación social: parentesco, matrimonio, alianza política (Pérez Gollán, 1994 c).

Llagostera (1995) sostiene que en la esfera del estatus se movían no solo bienes sino personas y que es muy probable que los individuos hallados en los cementerios de San Pedro de Atacama con objetos Aguada, como los que mencionamos al inicio (el *unku*, vaso y figurilla de madera y unas tipas bordadas), no fuesen atacameños. Señala, por ejemplo, que la mujer de la *tumba 23 de Coyo 3* en cuyo ajuar se encuentra un recipiente Aguada, presenta una posición funeraria atípica para Atacama. Esta hipótesis de tumbas con personajes de otras etnias reforzaría la idea de integración e interacción entre los señoríos del NOA y los del norte de Chile. En este sentido, el hallazgo de los objetos especiales de filiación Aguada, estaría hablando no de un simple trueque (como postuló González en un principio) sino de interacciones con connotaciones político-religiosas (op. cit.: 29).

El *kero* de madera que fue hallado en la *tumba 2789-92 de Quitor 6*, donde se inhumaron dos adultos y dos infantes (en uno se identificó deformación tabular erecta), presenta un felino tallado con manchas elaboradas con incrustaciones de cuentas de collar amarillas y celestes (lám. 119 bis b). Además del vaso entre el copioso ajuar se cuentan: arcos y flechas, un hacha de cobre, una tableta y tubo para inhalar alucinógenos, morteritos, dos caracoles (*strophocelius sp)* y dos patas de puma, nueve ceramios negro pulido, nueve cestos cilíndricos y ocho discoidales (Llagostera, op. cit.: 18). Berenguer (1984) identificó este vaso con la cultura Aguada a partir de la estrecha relación con los vasos de piedra de esta cultura (lám. 119 bis a).

En la *tumba 4200-02 de Coyo Oriente* se encontró la figurilla de madera identificada como Aguada (Berenguer, 1984) por su similitud con las de cerámica de esa cultura (lám.14 c). La tumba en cuestión correspondía a un adulto y dos infantes, acompañados por un arco, un tubo para inhalar, conchas de *strophocelius* y tres piezas de cerámica gris (Llagostera, op. cit.: 18).

Las tipas con antropomorfos bordados llevando "propulsores" corresponden, la que presenta dos personajes en cada panel (lám. 14 a: 2 y 3) a la *tumba 113 de Solcor 3,* y la que tiene un solo panel bordado, a la *tumba 40 10 de Coyo Oriente* (lám. 14 a: 1); ambas contenían materiales con iconografía tiwanaku. En la primera había una cajita (¿para guardar polvos?) y en la otra una tableta para inhalar alucinógenos; sin embargo Llagostera destaca la "inexistencia de una relación directa entre el componente Tiwanaku y el

componente Aguada [...] ambos actúan como variables independientes entre sí" (op. cit.: 25).

Llagostera coincide con Pérez Gollán, Núñez, Tartusi y otros, respecto a que no hay un difusión de elementos de tradición andina desde San pedro de Atacama al NOA, sino un sustrato cultural piedemontano redefinido en el Período de Integración en el contexto del surgimiento de señoríos incipientes, que implicó los inicios de la jerarquización social, con el consecuente pasaje de un orden socio-político fundado en la autoridad a uno en el que ciertos linajes detentan el poder cumpliendo roles político-religioso (elites). En este proceso, las relaciones entre los líderes étnicos del mundo surandino fueron claves y se expresaría en la circulación de bienes de prestigio, parafernalia ritual y alucinógenos. Nosotros agregaríamos que los objetos de elite no solo expresan este proceso sino que lo constituyen.

El principal interés por el piedemonte oriental andino por parte de los chamanes atacameños y de las diversas etnias que incorporaron el uso ritual del cebil, estuvo sustentado por el afán de garantizar el acceso a las semillas de cebil, lo que indudablemente implicó una interacción entre los jefes de los distintos grupos surandinos en función del acceso a esa zona (Llagostera, 1995: 32).

Lautaro Nuñez Atencio señala que el flujo del tráfico centro surandino de caravanas, que en un movimiento giratorio se desplazan a lo largo de la diversidad ecológica en aras de obtener recursos complementarios, "proporcionó mayor identidad y coherencia a la sociedad andina, adhiriendo a distintos componentes socioculturales, económicos e ideológicos" (Nuñez Atencio, 1996: 44). Este tráfico se sostuvo a través de los asentamientos-ejes, desde las tierras altas hasta la costa, que abastecían a los grupos caravaneros y recibían productos foráneos. Este autor plantea que el régimen socio-político de la sociedad "giratoria" del centro-surandino requiere estructuras separadas y poco densas demográficamente, que favorecen un manejo más extensivo del espacio y un acceso más igualitario a los bienes en movimiento. En este sentido, estas no son sociedades donde se constituyan centros urbanos, panorama que coincide con las aldeas planificadas identificadas para el Período de Integración y la ausencia de fenómenos urbanísticos. El movimiento giratorio se intensificó con el desarrollo y consolidación del estado Tiwanaku, considerado un asentamiento-eje a gran escala, donde el pastoreo diversificado, el tráfico de caravanas y la base agraria contribuyeron a su crecimiento. Esta intensificación impulsó, entre el 400 y el 500 d.C., los procesos de jerarquización de las jefaturas surandinas (autónomas respecto de Tiwanaku), puesto que el tráfico caravanero

administrado dependiente de las cabeceras étnicas favoreció la acumulación de riqueza de los linajes principales (op. cit.: 49).

Elías Mujica (1996) caracteriza la dinámica centro surandina para la época Tiwanaku como un momento en el que se articulan diversos mecanismos de integración: control directo de un área nuclear, pero con diversidad ecológica, control vertical, a través de colonias multiétnicas, e indirecto, a través de redes de intercambio (caravanas). Los autores mencionados coinciden en señalar el proceso de integración del territorio comprendido entre el altiplano del Titicaca, los valles occidentales desde Arequipa hasta el norte de Chile, y el desierto costero hasta el sur de Antofagasta, los oasis de San Pedro de Atacama y el área circumpuneña, incluido el NOA, como un proceso dinámico de circulación de bienes materiales y simbólicos articulado con la consolidación de jefaturas con mayor jerarquización social. En este contexto, le cabe un rol particular al piedemonte oriental, área que conjuga histórica y culturalmente las tierras altas y las tierras bajas (Nuñez y Tartusi, 1987).

Ahora bien, cabe preguntarnos: ¿qué carácter pudieron investir esas elites que establecían redes de intercambio material y simbólico? El concepto de *elite* está referido a un grupo selecto, es decir, minoritario, que ejerce autoridad o poder por su condición de superioridad, por ser *los mejores*; valoración consensuada por el resto de la sociedad, que reconoce a ese grupo como el de los *elegidos*. Desde una perspectiva histórico-sociológica, el concepto de *elite* permite dar cuenta de la existencia de grupos de poder fundados en diversas variantes socio-culturales (honor, prestigio, sabiduría) que implica algún tipo de estratificación, aunque no necesariamente una sociedad de clases. Entendemos que la aparición de "clases", en sentido estricto, corresponde al desarrollo del modo de producción capitalista, que presupone la igualdad jurídica de todos los miembros de la sociedad, al mismo tiempo que organiza su desigualdad material y social respecto al control del proceso productivo.

En las sociedades, que Godelier denomina "estamentarias", en cambio, las relaciones sociales se organizan sobre la base de obligaciones jurídicas, políticas, de parentesco, religiosas, y la desigualdad es "de derecho legal y legítima, como un hecho inscrito en las leyes de la naturaleza; naturaleza que abarca tanto a los hombres como a los dioses" (Godelier, 1989: 267-269). Estas sociedades se habrían originado a partir del desarrollo de jerarquías hereditarias de grupos de parientes en el seno de comunidades tribales o intertribales, que se excluían mutuamente en la realización de las distintas actividades materiales (funciones) que producían y reproducían su sociedad, y a las

cuales se le atribuía un estatus que determinaba el rango social que ocupaban quienes las asumían. Estas nuevas formas de organización socio-política se fundan en formas comunitarias, puesto que sería la pertenencia a grupos locales de parentesco la condición social previa para el acceso a los recursos materiales que garantizan la supervivencia (op. cit.: 278). En este sentido, es necesario que el nacimiento de los señoríos cuente con el consenso de todos, apareciendo como legítimo y necesario para la producción y reproducción de la sociedad y es justamente la religión comunitaria la vía de legitimación de ese nuevo orden.

Spalding, refiriéndose a la sociedad andina prehispánica, señala que esta, al igual que:

> "[...] la mayoría de las sociedades preindustriales, [pone] un enorme énfasis en el nacimiento como determinante de la posición social. En el área andina el lugar de un individuo en su sociedad estaba definido por su posición en la estructura de las relaciones de parentesco, que se extendía sucesivamente desde su propia unidad familiar hasta los más grandes grupos de linaje. Esta estructura continuaba con una red progresivamente más amplia, que incluía [...] a todos aquellos que se consideraban como descendientes de una deidad ancestral mítica" (Spalding, 1974: 64-65)

Para el área de los Andes septentrionales, Moreno Yañez señala que la casa del cacique es una suerte de símbolo de la estructura de la comunidad completa y que su edificación lleva mucho tiempo e implica una serie de "sacrificios de fundación": para que dure la casa (es decir, la comunidad), la edificación debe recibir vida y alma a través de la extracción de corazones de animales vivos y la comida ritual de la víctima cruda, es probable, además, que esas casas sirvieran también como centros ceremoniales, puesto que para época preincaica en la sierra ecuatoriana no se hallaron evidencias arqueológicas de templos o centro ceremoniales (Moreno Yañez, 1996: 257).

2.2. *La religiosidad surandina: el culto a las huacas*

La temprana interacción entre el NOA y el resto del área surandina nos permite plantear la existencia de una religiosidad común, cuyo fundamento es el culto panandino a las *huacas*, concepto que designa a toda entidad sagrada, vale decir, persona, cosa, animal, lugar natural o construido, etc. que encarne lo sagrado y que está en relación con los orígenes. Por lo señalado más arriba podemos sostener que este culto no solo expresó una cosmovisión común sino que proveyó la base ideológica que sustentó los procesos de jerarquización social.

Al referirnos al inicio de este tipo de proceso en el Período de Integración, con centro en Ambato, mencionamos que los arqueólogos acuerdan en plantear el surgimiento de señoríos basados en el ceremonialismo, de modo que serían jefes-sacerdotes los que detentarían un poder de carácter político-religioso. Por otro lado, los hallazgos de pipas destinadas al consumo ritual de cebil (práctica exhaustivamente constatada, sobre todo, en el área surandina[13]) darían cuenta de la existencia de prácticas asociadas al trance chamánico[14]. Se ha señalado que la parafernalia más antigua para consumo de cebil se halló en el sur de Brasil, fechada hacia el 3000 a.C.; en tanto que en la región surandina, sur de Perú y norte de Chile, las fechas más antiguas se remontan a 1200 a.C.; de modo que el origen del uso de esta planta estaría en las tierras bajas orientales y se propagaría por el piedemonte andino (Torres y otros, 1991: 645)[15]. Este dato permite suponer la importancia y especificidad simbólico-religiosa que asumió en el espacio andino, la producción, distribución y uso de este psicoactivo, que tuvo como uno de sus centro de aprovisionamiento al NOA y, más concretamente, a los bosques del piedemonte.

En las **Cartas Anuas de la pcia. de Tucumán**[16] la información es ambigua respecto al rol de los curacas y de los chamanes o sacerdotes de las *huacas* (a los que se llama "hechiceros"); ambigüedad que permite suponer que en muchos casos ambos roles estaban en manos de una misma persona, situación que podría remontarse al Período de Integración. En otras fuentes, las referencias distinguen al curaca del sacerdote pero le otorgan a este un papel clave puesto que tienen a su cargo el culto a los "ídolos" del curaca y de toda su familia[17].

Llagostera, refiriéndose a San Pedro de Atacama, señala que los chamanes jugaron un importante papel en los procesos de jerarquización social debido a los privilegios que poseían por sus poderes sagrados e incluso señala que podrían fungir como jefes de la comunidad (Llagostera, 1996: 26). Si atendemos en términos generales

---

[13]Véase, por ejemplo, Torres, C. 1986, 1987; Torres, C. y otros, 1991; Llagostera, A. 1996; Llagostera, A. Torres, C. y Costa, M.A. 1988; Berenguer, J. 1985, 1986; Berenguer, J. y Dauelsberg, P. 1989; Dougherty, B. 1972; Fernández Distel, A. 1980; Nuñez Atencio, L. 1963; Von Reis Alstchul, S. 1972.

[14] Llamazares y Martínez Sarasola (2004, 2006) plantean que ha y un "fuerte componente chamánico" en la base conceptual de la cosmovisión andina ligado a una concepción tripartita del cosmos y la búsqueda de un equilibrio (orden) cósmico, rasgos que deducen de la estructura de las imágenes plásticas y de información de fuentes etnohistóricas (sobretodo surgidas de informantes incaicos) y de la utilización ritual de plantas psicoactivas.

[15]Se descarta el origen amazónico del uso del cebil como planta ritual, por el contrario, este se habría propagado desde el sur hasta el norte amazónico (Torres y otros, 1991).

[16]Véase apéndice documental, pág. XXXI.

[17]Véase: **Carta Anua de la Residencia de Juli**, apéndice documental, pág. XXXIV.

a las características que, según el clásico y autorizado texto de Eliade (1986), definen el chamanismo, veremos que varias se constatan en las fuentes de extirpación: sueños visionarios, estados en trance, conexión con espíritus encarnados en animales, curaciones mágicas, capacidad de transformarse en animales, uso de música y cantos para alcanzar el éxtasis, comunicación con los difuntos-antepasados, valor cosmogónico de la montaña como espacio sacro originario. En el carácter de *elegido* del chamán estaría el fundamento de la desigualdad y en la medida que esa función se vuelve hereditaria se favorece el desarrollo de linajes que detentan una autoridad que progresivamente se transforma en poder. Eliade señala que los chamanes:

> "[...] experimentan lo sagrado con una intensidad distinta que el resto de la comunidad y que encarnan en cierto modo lo sagrado puesto que lo viven [...] o más bien "son vividos" por la "forma" que los escogió (dioses, espíritus, antepasados)" (Eliade, 1986: 44).

Ahora bien, entendemos que el chamanismo andino adquiere particularidades en la medida que está subsumido, tal como denotan las fuentes históricas y las evidencias arqueológicas, en el culto a las *huacas*-antepasado, es en este culto donde encontramos, frente al carácter ecuménico del chamanismo, la clave de la especificidad de la religiosidad y cosmovisión andinas. Eliade deja constancia de que, según las tradiciones culturales, el poder del chaman puede ser hereditario, por revelación o transmisión. En el caso de los Andes a partir del análisis de la información procedente de las fuentes de extirpación de idolatrías podemos afirmar el rol de los antepasados como portadores y dadores del poder sagrado a su descendencia.

Mencionamos también la posible relación entre los chamanes y los hacedores de las imágenes plásticas. Tanto los saberes tecnológicos (sobretodo los más complejos como la lítica y la metalurgia) como el dominio plástico de la forma para configurar en imágenes conceptos derivados de la observación y conocimiento del entorno natural (en particular de ciertos animales) eran conocimientos específicos posiblemente asociados a ciertos poderes. Refiriéndose específicamente al jaguar en las sociedades andinas del formativo, Dillehay y Kaulicke señalan que es posible que el conocimiento sobre el comportamiento de este animal fuese una prerrogativa del chaman y que la manifestara a través de los rituales de trance con uso de sustancias psicoactivas, que a su vez, implicaban el uso de parafernalia donde se plasma la iconografía asociada con ese animal (Dillehay y Kaulicke 1985: 34). Cabe preguntarse, entonces, si eran los chamanes los productores de estos objetos, si se diferenciaban los jefes-chamanes y los

chamanes-artistas de acuerdo con las funciones en las que se especializaban y si ambos formaban parte de la elite y sus roles estaban fundados en el ceremonialismo. En este sentido nos interesa plantear una reconstrucción del posible contexto religioso en el que actuaban estos jefes/chamanes/artistas, a través de la indagación en el culto a las *huacas*.

Las fuentes que mejor dan cuenta de las prácticas y creencias religiosas andinas son las generadas a raíz de los procesos de extirpación de idolatrías de los siglos XVI y XVII, puesto que, como bien señala Rostworowski (1988), los cronistas de la primera etapa de la colonización estaban condicionados por la necesidad de "reconstruir" la historia del Tawantisuyu (incluida la de sus instituciones religiosas) para demostrar que los incas habían despojado ilegítimamente de sus tierras a los señores naturales, lo que validaba los derechos de la corona española sobre las tierras americanas.

Por el contrario, las fuentes de extirpación, que incluyen, informes, tratados, procesos, diccionarios de evangelización, instrucciones para los visitadores y cartas anuas de los jesuitas tienen el carácter de instrucciones precisas para llevar adelante un proyecto destructivo, de franca deculturación. De ahí la importancia de la destrucción no solo de los ídolos y antepasados a través de la quema de los mismos, sino de la supresión de prácticas y costumbres como uso de cabellera larga como marca de prestigio, borracheras rituales, etc.[18] No estamos postulando el carácter "objetivo" de la información contenida en fuentes que son producto de campañas que afirman la "constatación" entre los indígenas de apariciones demoníacas, poderes mágicos de los "hechiceros" para causar daño, para trasformarse en animales, etc. Campañas que combinaron, como bien señala Duviols (1977 a: 107), el método inquisitivo, la amenaza y el castigo con la persuasión, fomentando especialmente la delación. Los términos mismos en que se expresan los objetivos de la misión evangelizadora: "erradicar,

[18]El programa de extirpación de idolatrías se originó a partir de la constatación de la perdurabilidad de ciertas prácticas y creencias asociadas al culto de las huacas una vez desestructurada la religión imperial incaica. Se desarrolló fundamentalmente desde fines del siglo XVI a partir del Tercer Concilio Limense (1582-83), que representó la culminación de las reformas impuestas por el virrey Toledo a través de los jesuitas. Sin embargo, las referencias al problema de la idolatría se remontan a 1541, año en que el vicario general del Cuzco, Luis de Morales, escribe al rey sobre la urgencia de reprimir los cultos a las momias y huacas incaicas. Pocos años más tarde, el arzobispo de Loayza en una *Instrucción* esboza lo que serán las futuras visitas: cada año el cura doctrinero debía detenerse 6 u 8 días en cada pueblo a fin de buscar y destruir *huacas*. El Primer Concilio Limense (1551) hacía referencia a la atención que debían poner los doctrineros ante los robos de cadáveres sepultados en cementerios cristianos. El Segundo Concilio (1567) dio cuenta de una resistencia religiosa indígena: se enumeraron los ritos más frecuentes, deformación craneana, ritos sexuales, perforación de orejas, entre otros, y por primera vez se distinguió a los hechiceros del resto de los indios y se estableció para los delitos más graves la severa fórmula de

extirpar, arrancar la idolatría", se distancian radicalmente de un discurso que expresa la búsqueda de un registro objetivo. Por otra parte, en muchos casos, los evangelizadores inventan y codifican una religión en términos legales con el fin de poder llevar adelante los procesos judiciales contra los indios idólatras de los que obtienen ganancias concretas puesto que la Iglesia expropiaba las tierras donde se habían desarrollado prácticas idolátricas[19]. Sin embargo, la abundante información coincidente en los numerosísimos documentos sobre deidades, mitos, creencias, etc., nos da la pauta de que podemos valernos de esta para intentar indagar en la religiosidad andina prehispánica. Por otra parte, como bien señala Duviols (1977 a, 1986), el proceso de extirpación se dirigió a las comunidades rurales no integradas culturalmente, lo que permitiría aproximarnos a la religiosidad andina.

Ahora bien, las fuentes de extirpación que sustentan la definición del concepto de *huaca*, corresponden, fundamentalmente, al ámbito de la sierra y costa del norte, el centro de Perú y al Cuzco. Duviols (1977 a: 10) y Saignes (1989) plantean que la escasez de documentación sobre procesos en el área surandina se debe a la inexistencia de campañas de extirpación por la cadena de intereses que iba desde los curacas hasta las más altas jerarquías eclesiásticas, favorecidos por el mantenimiento de ciertas prácticas vinculadas a la idolatría, por ejemplo, las ganancias obtenidas por el comercio de la chicha y vino cuyo consumo estaba asociado a la "borrachera ritual".

Castro (1993: 351), en cambio, sostiene que la escasez de documentos puede deberse a su dispersión en archivos eclesiásticos y civiles, europeos y americanos. El hallazgo en el Archivo General de Indias de Sevilla de un manuscrito de 105 fojas bajo el título Charcas 92, le da la pauta a la autora de esta posibilidad. Este documento (publicado parcialmente en Castro, op. cit.) es una Probanza de Méritos en Atacama la Baja (norte de Chile) a favor del licenciado Francisco Otal. El proceso se inicia en 1640, momento en que el arzobispo de Lima, Pedro de Villagomez, que está de campaña de extirpación bajo las instrucciones del Tercer Concilio Limense en Arequipa, toma conocimiento de la existencia en el corregimiento de Arica de "guacas antiguas y sepulcros de gentiles que eran ocasiones de algunas idolatrías y supersticiones" (Castro, op. cit.: 351). La mención en el texto de "indios infieles calchaquíes" que comparte la idolatría de los atacameños permite suponer la existencia de otro proceso de extirpación

"someterlos al rigor del derecho" (Duviols. 1986: XXIX). El tercer Concilio (1583) confirmaría la orientación del anterior.

[19]En el juicio del extirpador Ávila, los caciques acusados de idolatría acusan a su vez al cura de exigir demasiado diezmo y de despojarlos de sus riquezas (Urbano. 1993).

en el N.O. argentino. Por otra parte, en el manuscrito se menciona entre otros, al ídolo de Ayquina llamado *Soconba,* nombre que coincide con el de un curaca calchaquí del siglo XVII (op. cit.: 353). Si tomamos en cuenta que los sacerdotes-chamanes adoptaban los nombres de las *huacas* de las que se consideraban descendientes podríamos suponer la vinculación entre Atacama y los valles calchaquíes a través del culto a una *huaca* identificada con ese nombre.

Barnadas (1993), quien también se opone a la tesis de Duviols (1977 a) y Saignes (1989) respecto a la ausencia de campañas de extirpación en el área surandina, se ha dedicado a recopilar datos que prueban la existencia de prácticas religiosas paganas entre la población india de Charcas. Al respecto indica que ya en las noticias que da el descubridor del *Taqui Onkoy*, Luis de Oliver, menciona que el movimiento se ha extendido hacia la zona de Charcas; el presbítero Padilla, extirpador nombrado por Toledo, puso de manifiesto numerosas *huacas* en la misma capital de Charcas; el padre Acosta, hacia 1570, señala la existencia de hechicerías en Juli; las Cartas Anuas de 1599-1601 mencionan la adoración, en el altiplano boliviano, al nevado Illimani, al volcán de Achukalla (que entró en erupción en 1585), y a los peñascos de la Villa Imperial de Potosí (Barnadas, op. cit.: 100).

Los documentos del Archivo Romano de la Compañía de Jesús (1581-1752) publicados en 1999 por Mario Polia Meconi, confirman la existencia de procesos de extirpación de idolatría en el área surandina puesto que encontramos documentación referida a procesos y campañas en Juli, Potosí, Chuquisaca y Arequipa.

Lamentablemente las Cartas Anuas referidas específicamente a la región de nuestro interés presentan, al igual que las historias de Lozano, una información escueta y fragmentaria acerca de religión indígena, el énfasis está puesto en la urgencia de erradicar la idolatría dando por sentado a qué prácticas y creencias concretas se están refiriendo. De todos modos, estas referencias se vuelven significativas en el contexto de la información surandina.

Como ya mencionamos, Pérez Gollán y Heredia (1991) al plantear el proceso de integración regional para el NOA (400-900 d. C.) señalan que el mismo compromete a diversas sociedades surandinas, que comparten una ideología[20] sustentada en un complejo mítico de muy larga data. A propósito de esta antigua ideología religiosa,

[20]Tal como señalamos en la introducción, preferimos usar el término *cosmovisión* respecto a una "visión de mundo" surandina, que a su vez sustentaría la ideología de quienes detentaban el poder en los incipientes señoríos que se desarrollan en el Período de Integración.

Bouysse-Cassagne (1988) y Gisbert (1980) otorgan un papel fundamental al lago Titicaca y a la deidad asociada a este: *Tunupa*; basándose en el hecho de que gran parte de los mitos andinos señalan a este lago como el lugar de origen de los incas y el sitio donde Viracocha creó a los hombres, al Sol y a la Luna. El dato mencionado más arriba acerca de una *huaca* del norte de Chile (Ayquina) cuyo nombre, *Soconba,* coincidía con el de un jefe calchaquí, refuerza la idea de la existencia de un universo de prácticas y creencias compartido desde muy antiguo por los distintos grupos a través de relaciones político-religiosas. En este sentido, aunque las fuentes surandinas no se refieran específicamente al NOA consideramos que están dando cuenta de ese universo compartido.

Cómo señalamos más arriba, en términos generales, *huaca* se puede definir como *entidad sagrada*, que involucra cosas naturales y artificiales, personas, lugares, seres míticos, animales, templos, objetos, etc. Distinguiéndose, además, una jerarquía entre *huacas* menores vinculadas al culto familiar, *huacas* locales ligadas directamente al antepasado fundador de cada etnia y *huacas* mayores, antepasados de quienes detentan el poder estatal, que son reconocidos como deidades por todo el pueblo. Esta organización jerárquica estaría en consonancia con la identificación entre las entidades sagradas y el orden social existente, orden que tendría su fundamento en los antepasados. El culto a los ancestros sería, justamente, el punto de articulación de lo natural, lo social y lo sobrenatural en un complejo que involucraría antepasados míticos (identificados con piedras, montañas, animales, etc., o con objetos plásticos), *pacarinas* (lugares de origen), *huancas* (huacas de piedra que marcan territorialidad) y *huauquis* (huacas de piedra que acompañan al muerto en la tumba), *mallquis* (cuerpos de los muertos) y *conopas* (huacas domésticas móviles de diversas formas y materiales que se heredan de padres a hijos).

La indagación en las fuentes peruanas, sumadas a las Cartas Anuas referidas al área surandina, y en menor medida, por lo escueto de la información, en las del NOA y en las historias del padre jesuita Pedro Lozano, confirmó varias coincidencias esenciales en torno al concepto de *huaca* y a su culto. A los efectos de agilizar la lectura hemos consignado en un apéndice documental adjunto (tomo 2) las citas temáticas de las fuentes relevadas y analizadas[21].

Fundamentalmente consideramos tres aspectos claves en el concepto de *huaca*:

[21]A los efectos de facilitar la consulta de estas fuentes, indicamos en números romanos las páginas que le corresponden.

1. es una entidad sagrada polimorfa, pero siempre material, su carnadura, es parte ineludible de su ser sagrado (págs. XI a XIV);
2. su materialidad puede ser natural o artificial, y en muchas ocasiones coexisten ambos tipos en un mismo espacio, pero siempre es la encarnación de lo sagrado; la escultura o el elemento natural (cerro, manantial, volcán, animal) no *representan* sino que *son huaca* mismas;
3. está estructuralmente referida a los ancestros fundadores del linaje.

Las distintas encarnaciones naturales de las *huacas* comprenden: manantiales (págs. XIII, XXXI), en el área surandina hallamos varias referencias a "manantiales de agua calientes" (aguas termales), cerros (págs. IV, X, XIII, XIV, XXI, XXXVI, XLIV), piedras (págs. IX, X, XI, XII, XIII, XIV, XIX, XXI, XXIII, XLIX), volcanes, piedras talladas, a veces apenas intervenidas, a partir de su forma natural para que adquieran formas antropo o zoomorfas (págs. X, XI, XX).

En cuanto a su existencia artificial, la mención más común es la de los "idolillos" que, podemos deducir, son esculturas muebles, posiblemente, asimilables a las *conopas* (págs. XIII a XIV) que describe el padre Arriaga en su tratado, que presentan diversos aspectos, predominando lo antropo y zoomorfo. En algunos casos, los "idolillos" acompañan a una "*huaca* grande", peñascos o piedra de gran tamaño en su emplazamiento natural. También son frecuentes las menciones a *huacas* escultóricas antropomorfas, de piedra o metales preciosos (págs. XX a XXIII) que pueden estar directamente asociados los *mallquis*, los huesos de los antepasados (págs. XVIII a XIX).

La distinción que hacemos entre *huacas* artificiales y naturales es solo a los efectos de señalar que en el conjunto de estas entidades se incluyen: objetos construidos por el hombre, elementos de la naturaleza y elementos naturales intervenidos, pero, en realidad, estamos convencidos de que esta distinción no funcionaba en el mundo andino prehispánico donde los procesos de litomorfización, zoomorfización o transformación en fenómenos naturales, presentes en lo mitos, dan cuenta de un orden natural resultado de las acciones de las *huacas* en su proyección antropomorfa, vale decir, como sujetos que actúan con voluntad propia en aras de determinados objetivos (págs. XXIII, XXIV, XXVIII, XXIX, LIV, LV). Estas transformaciones de la deidad en animales o elementos de la naturaleza (cerros, piedras, volcanes, lluvias) refuerza la idea de que la *huaca* no es una realidad unívoca sino que tiene diversas expresiones, que transitan la naturaleza vegetal, mineral, animal y humana y estarían en sintonía con los rituales de transformación chamánica en los que los sacerdotes encarnan a la deidad.

El "trato" dado a los cerros, *huacas* de piedra (naturales o artificiales), idolillos, etc., y a los muertos *(mallquis)* es el mismo: se les rinde culto a través de sacrificios, ofrendas de vidas animales y/o humanas (págs. XLVIII-LII), se los alimenta y se las viste con *cumbi* (pág. XXX). Esto pondría en evidencia que la distinción que nosotros hacemos entre "natural" y "artificial", "signo" y "referente", no tendría cabida en este universo cultural: todo lo que está en el mundo *es*.

En las fuentes se manifiesta con toda claridad la importancia para los ayllus de "los antiguos" (los antepasados fundadores) y de sus representantes, los curacas y/o sacerdotes, en relación con su origen *(pacarina)* y a la configuración de su cosmovisión. El origen no implica solo la identidad de la comunidad sino la vida misma y esta idea se acuña en el concepto de "animar", *camac*. Las fuentes indagadas nos hablan de las *huacas* fundadoras como "las que animan", es decir, "dan vida" a la comunidad. No hay un único dios, creador *ex-nihilo*, principio de la Vida, sino que distintas *huacas*, principios vitales encarnados en diversas manifestaciones, son las que "animan" a los hombres de los que son origen y principio. En muchos relatos, las *huacas* femeninas "animan" a las mujeres y las masculinas a los hombres, en otros hay *huacas* que "animan" específicamente a ciertos animales o plantas (pág. III).

Las referencias a bailes y estados de "trance", sobre todo en los relatos acerca del *taqui ongoy* (págs. XXXVIII, XXXIX), permiten suponer rituales de transformación chamánica, aunque cabe la pregunta, que dejamos abierta, respecto a la diferencia entre el vuelo chamánico (éxtasis) en el que el chamán entra en contacto con la deidad y la posesión en la que el sacerdote *encarna* a la deidad (situación esta última que se acerca más a nuestro juicio a lo que se infiere de las fuentes).

Las alusiones a las "yerbas mágicas" (págs. XLVII, XLVIII) darían cuenta de la práctica del consumo de alucinógenos, que se evidencia, como mencionamos, en los numerosos hallazgos arqueológicos del "complejo psicotrópico": tabletas, tubos, pipas, pequeños recipientes para guardar polvos, pequeños morteros para preparar las sustancias y vasos donde, posiblemente, se mezclara chicha con cebil u otros psicoactivos.

Ahora bien, una lectura atenta de las fuentes nos lleva a postular, que la *huaca* es siempre una forma del antepasado, punto de articulación de lo natural, lo social y lo sobrenatural en un complejo que involucraría: antepasados míticos, *pacarinas* (lugares de origen), *huancas y huauquis* (piedras o esculturas), *mallquis* (cuerpos de los muertos, los "progenitores") y *conopas* (huacas domésticas móviles de diversas formas y

materiales que se heredan de padres a hijos); puesto que todas estas formas de la *huaca* remiten al origen del linaje, directamente identificado con un espacio concreto, un territorio. En este sentido, el culto a las *huacas* no hace solo a la identidad en términos de relaciones de parentesco sino de territorio, concepción absolutamente convergente con el concepto de *ayllu,* unidad fundada en una comunidad con un origen común y un territorio común que funciona como unidad socio-económica. Las fuentes dejan en claro que el culto a las *huacas* es un culto ancestral, preincaico, que está directamente asociado a los territorios de las comunidades (págs. XVI, XVII).

Recordemos que tanto en aymara como en quechua, *pacha,* designa tiempo y espacio simultáneamente, es decir, no se trata de dos categorías discernibles sino de una única categoría espacio-tiempo[22]. El culto a las *huacas* se inscribe en un espacio-tiempo originario: la *pacarina,* que es el lugar (manantial, cerro, volcán, árbol) y el fundador mítico del linaje, que remite al tiempo de origen de la comunidad (págs. IV, V, XXIII). Las representaciones antropo-zoomorfas y los relatos míticos que insisten en las transformaciones darían cuenta de que ese fundador está integrado a la naturaleza y asume diversas encarnaciones que transitan de lo humano a lo animal, a lo vegetal y a lo mineral.

En las fuentes son numerosas las referencias a cuerpos robados de los cementerios cristianos y a los hallazgos de los mochaderos o santuarios donde depositaban el cuerpo de los difuntos (págs. XVIII a XX, XXXI, XLII a XLV). Esta costumbre de no enterrarlos estaría, a nuestro juicio, en directa relación con la concepción de que el difunto no es un cadáver sino un ser que pasa a otro plano, con otra corporalidad que radica en sus huesos (*mallquis),* no se concibe, entonces, aplastar ese cuerpo con tierra, lo que podría destruirlo[23]. En este mismo sentido, habría que leer el afán puesto en la construcción del *cuerpos para la muerte,* como podemos apreciar en los complejos fardos que se han conservado en las desérticas costas del sur del Perú o en las prácticas a las que aluden algunas fuentes de los Andes Centrales acerca de procedimientos para disecar los cuerpos de los difuntos y garantizar su conservación[24].

---

[22]*Pacha* en el **Vocabulario de la lengua aymará** (1612), de Bertonio se define como "tiempo, tiempo antiguo, cielo, tierra e infierno, todo, todo el pueblo" (Bertonio, 1984: 244); en el **Vocabulario de la Lengua Quichua** (1608), de González Holguín: "tiempo, suelo, lugar" (González Holguín, 1989: 268).

[23]En una *Carta Anua* sobre una misión al Calchaquí en 1619, los padres explican que para convencer a los indios de que se bautizaran los amenazaban con que si morían sin haberse bautizado "echarían sus cuerpos a los perros" (**Documentos**...1927:182).

[24]Las fuentes no son muy explícitas respecto a los procesos a los que se sometía a los cuerpos momificados, sin embargo, se han hallado en fardos funerarios Paracas evidencias de suturas, cortes,

Si *mallquis* e ídolos son diversos modos de existencia de la *huaca*-antepasado podemos pensar que la necesidad de preservación de los ídolos es la que llevó a privilegiar el uso de materiales imperecederos como la piedra y el metal, tal como se constata a través del registro arqueológico y de la información etnohistórica.

La concepción de lo sagrado a partir de la materialidad está claramente expresada en la eficacia de la quema y destrucción de los ídolos y del cuerpo de los *mallquis* (antepasados): quemar las momias significaba ante todo "cortar definitivamente el lazo que unía a los indios con sus antepasados" (Bernard y Gruzinski, 1992: 156). Igual sentido debía tener la quema y destrucción de los "ídolos".

Por otra parte, en las fuentes aquí analizadas hallamos descripciones de "maleficio por simulacro" esta práctica se funda en la noción de identidad o equivalencia entre lo que representa (signo) y lo representado (referente), a partir de esa lógica no existiría imagen sacra sino lo sagrado mismo.

Aschero y Korstanje (1995) han analizado en relación con los menhires y el arte rupestre el NOA, la posible relación entre estas expresiones y el doble mítico del ancestro[25]. El tema del "doble lítico" aparece en los trabajos de Vernant sobre el *kolosos*, piedra en forma de monolito o estela fijada al suelo, que se convertía en el doble del muerto, no en una imagen de este. La piedra en su opacidad, sequedad dureza, etc., remite a la muerte:

> "Un doble es algo completamente distinto de una imagen [...], no es un objeto "natural" pero tampoco [...] una imitación de un objeto real, ni una ilusión del espíritu [...]. El doble es una realidad exterior al sujeto [...], en el momento en que se hace presente se descubre como no siendo de aquí, como perteneciente a otro lugar inaccesible" (Vernant, 1982: 307).

En el caso de las *huacas*, la litomorfización no remite a la muerte, sino justamente todo lo contrario, a la vida, puesto que las piedras son los ancestros, fuente de la continuidad del linaje. Sin embargo, lo que sí funciona en el mismo sentido en los conceptos de *huaca y kolosos,* es que no se trata de una *imagen* en el sentido de que no *representa* al ancestro sino que *es* una de sus formas de existencia.

Se plantea aquí una serie de interrogantes que intentaremos responder en los capítulos siguientes: ¿nos sirve la categoría de *imagen plástica* para analizar objetos que entran en la categoría de *huaca*? ¿Cómo saber qué estudiamos como *huaca* y qué como

---

ataduras y extracción de vísceras y de grasa que ponen de manifiesto prácticas de preparación del cuerpo en manos de expertos (Alonso Sagaseta de Ilurdoz;1991: 136).

[25] Ya hicimos referencia a la hipótesis de Pérez Gollán (2000a). respecto a "los suplicantes" que apunta en este mismo sentido.

parafernalia de su ritual? ¿Todo es sagrado, entonces todo es *huaca*? ¿Podemos pensar en la *representación* como pura presencia? ¿Lo natural es *representación* en tanto encarnación de la *huaca*-antepasado?

Pero, además, dado que el culto a las *huacas* funciona como fundamento religioso de la organización social, y que el desarrollo de la complejidad, con la consecuente aparición de jerarquías, se corresponde con la articulación de distintos niveles de culto a las *huacas*: ¿se traduce esa jerarquización en la existencia de objetos plásticos (*huacas* artificiales) exclusivos para la elite y otros de acceso comunitario ("populares")? ¿Podrían ser los primeros la expresión de la *ideología del poder* sustentada en una *cosmovisión común* expresada a través de los segundos?

Capítulo 5

La producción plástica del Período de Integración: definición de nuestro corpus

"Evidencia de hoy, imaginación de ayer"
William Blake, **Proverbios del Infierno**

En los capítulos que siguen nos abocamos a indagar la producción plástica del Período de Integración, "evidencias de hoy", a la luz de las propuestas teórico-metodológicas rescatadas. Partimos del concepto de *imagen plástica*, tal como lo definimos en el capítulo 3, conscientes de que al abordar la *interpretación de sentidos* nos topamos con un nudo de misterio impenetrable, pero este es un problema que no hace solo a la imagen prehispánica sino a todo signo y a toda transmisión de significados; de modo que, sin renegar del misterio que permanece, ni de la opacidad de los signos, nos proponemos una *aproximación* al sentido construido, "la imaginación de ayer".

Lo que nos quedan son las imágenes plásticas y en ellas quedan las huellas (los "indicios" diría Carlo Ginsburg[1]) de ese proceso complejo que articula percepción, cognición e imaginación en la configuración de una imagen visual (conceptual), que luego se constituye en objeto, la imagen plástica (signo + soporte). Es a través de este entramado técnico-simbólico que se produce sentido, y reconstruir este proceso, o al menos, acercarnos a una reconstrucción, es posible indagando las huellas, indicios y pistas que están impresas en las imágenes plásticas. En esta reconstrucción, la consideración del contexto socio-económico y político, a la que hicimos referencia en el capítulo anterior, se plantea en función de indagar cómo actuó la producción plástica, en tanto lenguaje específico (no como ilustraciones de la *realidad social*) en la transmisión y constitución de cosmovisiones e ideologías. Vale decir, no buscamos en las imágenes lo que se supone *había* en las sociedad del Período de Integración: chamanes, jefes, guerreros, jaguares, deidades, etc., sino que partimos de la imagen misma analizando cómo se pudo haber configurado desde el/los sujeto(s) que la plasma (ron), teniendo en cuenta toda la información contextual (social y medioambiental) disponible.

Las preguntas motoras son: ¿cómo construyeron estas imágenes su hacedores?, ¿qué relaciones presentan con lo denotado/designado?, ¿cómo interactúan soporte y

signo icónico en la configuración de la imagen plástica?, ¿quiénes crearon las distintas imágenes plásticas?, ¿qué incidencia tienen las distintas tradiciones plásticas[2] en la definición de discurso iconográfico?, ¿cómo y para quiénes circularon las diversas imágenes plásticas? Este último interrogante no implica la respuesta a *cómo las interpretaron*, sino *quiénes tuvieron acceso a ellas*. Insistimos en que en las imágenes están *las huellas del proceso de producción de sentido,* obviamente, no están las de su decodificación, y en el caso de las culturas prehispánicas, no contamos con fuentes coetáneas que permitan reconstruir los procesos de recepción de la imagen al interior de los contextos histórico-culturales que le dieron origen.

Como ya mencionamos en la primera parte, en las sociedades premodernas, la experiencia perceptivo-cognitiva del entorno natural cumple un rol clave en la configuración de su cosmovisión, como así también en la de una ideología, fundada en aquella, destinada a legitimar el orden socio-político imperante. Estamos discriminando los conceptos de *cosmovisión* e *ideología*, para referirnos con el primero a las representaciones que los hombres construyen y comparten acerca de su posición y relación en y con el mundo natural, sobrenatural y social; en tanto que el segundo, da cuenta de las representaciones que, si bien tiene su fundamento en una cosmovisión común a todo el grupo, cumplen la función de garantizar el orden existente, función directamente vinculada a la legitimación del lugar de quienes detentan algún tipo de autoridad o poder político-religioso. No concebimos la dimensión simbólica como un reflejo superestructural de las relaciones sociales, sino como parte activa y productiva de estas. Las imágenes plásticas, entonces, constituyen modos simbólicos específicos de configurar lo social materializando cosmovisiones e ideologías.

Las imágenes plásticas (objetos figurativos): definición y análisis del corpus

En la introducción, enumeramos las colecciones públicas y privadas que relevamos, a las que sumamos algunos materiales que están fuera del país y han sido publicados. Mencionamos también, que el criterio de la selección estuvo fundado en variables cualitativas: piezas que evidencian diversidad plástica e iconográfica, piezas que, por el contrario, responden a una iconografía formalizada que se reitera, casi idéntica,

---

[1]Sobre la propuesta de este autor respecto al concepto de *indicio* y método científico véase, por ejemplo, Ginzburg, 1984.

[2]Usamos el término *tradición plástica* para referirnos a los conocimientos (técnicos, plásticos e iconográficos) propios de cada disciplina que se trasmiten, en el seno de determinados ámbitos (familia, talleres) entre quienes la cultivan: ceramistas, talladores, pintores, etc.

en las distintas colecciones. Este criterio ordinario/excepcional nos interesó en particular para indagar:

* si existía una centralización del mensaje contenido en la iconografía, vale decir, del control de la producción plástica, que implica la puesta en circulación de cosmovisiones e ideologías;

* las variaciones, no solo según los estilos cerámicos por áreas determinados por A. R. González, sino entre los distintos soportes (lítica, metales, cerámica), lo que permite suponer productores, usuarios y circulaciones diferentes.

Concretamente, la selección de las piezas, que alcanzan un total de 250, comprende: vasijas[3] de cerámica grabada gris y negra; cerámica policroma bi y tricolor (algunas con partes modeladas), figuras modeladas en cerámica, talladas en piedra y en madera, pipas de piedra y cerámica, vasos tipo *kero* de piedra y madera, y objetos de metal, en particular las placas que fueron adscriptas por González (1992) a la cultura Aguada.

Organizamos el corpus en función de:

1. Las áreas y sitios analizados en el capítulo anterior, partiendo del supuesto de que aunque las piezas no tengan contexto arqueológico preciso, la procedencia, que se conoce para gran parte de las piezas seleccionadas, nos permite ubicar su contexto general.
2. Identificación de conjuntos organizados en la articulación (entramado) de tres variables: motivos iconográficos definidos por su configuración icónico-plástica[4], técnicas y materiales, tipo de soporte. Nos concentrarnos, particularmente, en la indagación de los motivos que estarían dando cuenta del rol de la interacción hombre-naturaleza en la constitución de una cosmovisión sobre la que se sustentará una ideología del poder.

Nos interesa explicitar algunos criterios de análisis:

1. Consideramos como una estrategia universal[5] de representación remitir a lo antropomorfo a través de: la posición bípeda, parcial o totalmente frontal, y/o de la

[3]Con el término "vasija" nos referimos a pucos, jarras, ollas, urnas, etc., todas formas que pueden *contener* líquidos o sólidos.

[4]Nos referimos, siguiendo al Groupe U, a la relación por la que el contorno del signo plástico es dado por el icónico, a la vez que es a través de aquel que este se constituye en objeto plástico.

[5]Con "universal" queremos decir, común a muchas culturas de distintos tiempos y lugares, en tanto estrategias disponibles en un repertorio finito de modos de remitir a la estructura de los distintos tipos de cuerpos: humanos, cuadrúpedos, aves, etc.

simetría axial vertical especular, y a lo no-humano (animal/sobrenatural), a través de las posiciones que se apartan de este esquema y se articulan con otro tipo de simetrías.

2. La denotación está dada por la estructura que define la forma, de modo que cuando esta presenta la disposición y simetría que caracterizamos como propias del cuerpo humano, leemos esa figura como antropomorfa; cuando la estructura es de ondas o zigzag la leemos como cuerpo serpentino, etc. En este sentido, los elementos icónicos que correspondan a determinados seres identificables en el corpus iconográfico, por ejemplo, garras y manchas del felino etc., y formen parte de un cuerpo que denota a otro ser, antropomorfo, serpiente, etc., serán interpretados como sustituciones metafóricas.

Además de los procesos metafóricos, se evidencian otras estrategias para la configuración de seres híbridos en los que no hay sustituciones, puesto que sus cuerpos no remiten a un ser determinado, sino que se configuran en la articulación de diversas partes que remiten a distintos seres[6]. Estos iconos, aunque no sean el resultado de sustituciones, también se fundan en procedimientos analógicos por los que se establecen determinadas identificaciones entre los diversos seres que permiten integrarlos en uno solo, como veremos para el caso de los draconiformes[7]. Discriminar los distintos procedimientos retóricos que ponen en relación distintos referentes nos permitirá aproximarnos a los sentidos generados a través de las imágenes plásticas en su complejidad semiótico-plástica.

Cabe aclarar que en aras de delimitar nuestro corpus, hemos dejado de lado el análisis de los sitios de arte rupestre que se encuentran en cuevas y aleros de la ladera oriental de la sierra de Ancasti (sudeste de Catamarca), dado que, si bien uno de los criterios de selección que empleamos fue la diversidad de soportes, consideramos que el arte rupestre en sí presenta problemas específicos que lo distinguen de todo el resto de la producción plástica y cuya consideración excede los alcances de esta tesis: la superposición y yuxtaposición de imágenes a lo largo de diversos y prolongados períodos, la posible participación de productores especializados y no especializados, o la relación con el paisaje en términos práctico-simbólicos. Ciertamente la posibilidad de que un sitio rupestre se pinte, grabe o dibuje en distintos momentos y por personas de distintos grupos culturales –lo que lo asemeja más a la problemática del *graffiti* callejero que a la de la

[6]Este tipo de icono se puede homologar a las imágenes identificadas como *quimeras*: imagen que se origina en el monstruo de la mitología griega que Homero describe en **La Ilíada** con cabeza de león, cuerpo de cabra, cola de serpiente y vomitando llamas, y que más tarde se hizo extensiva a todo zoomorfo fantástico resultado de la suma de partes de distintos animales.

[7]Motivo quimérico por excelencia en el repertorio de imágenes de este período.

pintura mural que responde a un programa iconográfico preconcebido– introduce una variable que claramente lo diferencia de los objetos muebles acabados y cerrados en sí mismos, como lo son las piezas de cerámica, piedra o metal.

A estos motivos de orden general, se suman otros que hacen específicamente a problemas en el estudio de los sitios de arte rupestre de nuestro período. Si bien, como señalamos, se ha establecido a través de fechados radiocarbónicos su adscripción cultural al Período de Integración en su fase tardía, 700-1300 d. C. (Boschín, Hedges y Llamazares, 1999; Maier, Llamazares y Parera, 2007), la falta de excavaciones arqueológicas impide avanzar en la confrontación del análisis plástico e iconográfico con suficiente y significativa información contextual que permita poner en discusión las hipótesis ya planteadas (De la Fuente, 1979; De la Fuente y Arrigoni, 1970; De la Fuente y Díaz Romero, 1974; Llamazares 1993, 1999, 2004, 2006 a, 2006 b, González, 1977, 1998; Gudemos, 1992-1994). En este sentido, esta limitación, a nuestro juicio, dificulta la posibilidad de que podamos realizar alguna contribución significativa respecto a la relación entre los motivos rupestres y la iconografía aguada. Consideramos que salvo en casos como el de las figuras de "El enmascarado" y "El danzarín" de La Tunita, que se pueden identificar con iconografías presentes en ceramios pintados y grabados de Aguada Hualfín, en muchos otros, esta relación no es evidente.

Tomemos como ejemplo, una de las figuras pintadas en blanco de La Tunita[8], que González incluye en el *Estilo II de Ancasti*, se trata de un personaje de perfil, que lleva un animal colgando de su espalda y está en el acto de disparar una flecha. Este, al igual que las otras figuras blancas, está emplazado junto a otras imágenes que constituyen el *Estilo I* identificado con motivos iconográficos presentes en la cerámica aguada; sin embargo, las figuras blancas, tanto en la actitud, la configuración, el tratamiento plástico y el tema son por completo ajenos a la cultura de la Aguada (González, 1998: 242).

> "No hay duda de que [este estilo] contiene elementos iconográficos que pertenecen a Aguada, pero existen otros cuyos temas son por completo ajenos a esta cultura. Se trataría de una mezcla de Aguada con una temática que apunta hacia los pueblos de la llanura santiagueña [...]. Lo más probable es que la mayor actividad pictográfica se debiera a los habitantes locales de Aguada [...]. De cualquier manera la zona del Sur del Ancasti con sus enormes cebilares debió ejercer un gran atractivo para todos los pueblos consumidores de drogas" (op. cit.: 244).

He aquí otro aspecto cuya profundización excede los objetivos de nuestro trabajo: la relación específica de las imágenes rupestres con el consumo de sustancias piscoactivas,

[8]Sitio al que nos referimos porque hemos tenido oportunidad de visitarlo y fotografiarlo.

relación que se ha planteado a partir de lo iconográfico (por ejemplo, la escena de danza de La Candelaria interpretada como ritual de trance acompañado por música de tambores o los personajes antropo-felínicos de La Tunita como manifestaciones de la transformación chamánica)[9] y que se ve reforzada a partir de la detección de alcaloides vegetales, *anadenanthera colubrina* (cebil) y *trichocereus terschekii* (cactus wachuna), en la composición de los pigmentos de arte rupestre (Llamazares, op. cit.; Boschín. Hedges y Llamazares, op. cit.; Maier, Llamazares y Parera, op. cit.).

¿Se trata de las visiones durante el consumo ritual? ¿Estamos ante la representación del ritual? ¿O bien, de los seres y mitos evocados durante el mismo? Abordar el problema de la ejecución de las pinturas en relación con estados de trance implica profundizar en una línea de trabajo que nos desvía de nuestro marco teórico y de nuestra línea de investigación, centrada en el problema de la lectura de la imagen plástica en tanto lenguaje específico e irreductible[10].

Ante la evidente necesidad de acotar un corpus, y dado que no es el objetivo de nuestro trabajo dar cuenta de la producción plástica del Período de Integración en su totalidad, definimos un corpus significativo de obras de este período para analizarlas aplicando las herramientas teórico-metodológicas construidas en el cruce de las propuestas de los autores tratados en la primer parte (Warburg, Kubler y Francastel). En consecuencia, nos centramos en objetos muebles (de cerámica, piedra, madera y metal) que nos permitirían indagar la existencia de tradiciones de especialistas (escultores, ceramistas, pintores, metalurgistas, etc.) en aras de indagar el rol que les cupo a las distintas tradiciones técnico-expresivas en la configuración de las imágenes.

1. Las imágenes plásticas de Ambato

Tal como vimos en el capítulo anterior en esta área, además de la producción en cerámica –gran cantidad de cerámica negra bruñida y grabada, y en menor medida, roja modelada, urnas tricolor, figurillas antropomorfas y pipas–, se hallaron, aunque escasamente, objetos de piedra y metal.

Predomina la ***cerámica negra bruñida y graba*****da** (lám. 34 a 65) que, teniendo en cuenta que esos complejos diseños se graban con la pasta seca, denota una tradición de

[9]Véase, por ejemplo, Llamazares 1999, 2000, 2004, 2006 a y b; Gudemos, 1994; González, 1977, 1998.
[10]Por ejemplo, Llamazares plantea la posibilidad de que cada "planta sagrada" produzca "una iconografía propia asociada con ella" (Llamazares 2004: 98, nota 29). Este complejo e interesante problema de la generación de imágenes asociado al consumo de sustancias vegetales psicoactivas implica adentrarnos en estudios de neurociencia y psicología, que escapan al alcance de nuestra investigación.

dibujantes de extremado refinamiento. Esta cerámica presenta una serie de características plásticas, compositivas e iconográficas específicas que permiten hablar de una tradición de ceramistas grabadores que ponen en circulación determinadas soluciones técnicas, expresivas e icónicas propias del Ambato. El formato más extendido es el puco y le siguen los vasos, ollas y jarras globulares (generalmente de bordes evertidos). Los vasos keriformes y antropo, zoo o fitomorfos aparecen con mucha menor frecuencia.

El *esquema compositivo* de los pucos se organiza por uno o dos paneles definidos por un marco, de modo que la superficie se trata como bidimensional; cuando hay dos paneles se reitera el motivo (por ej., lám. 47) aunque aparecen algunos casos en que esta regla se transgrede. En otros casos, se definen un marco complejo de rombos sucesivos dentro de los que se inscriben los motivos, que generalmente son dos que se alternan (por. ej., láms. 34 b, 36 b). En las piezas globulares y en las jarras, la organización compositiva es diferente: puede haber un marco continuo (lám. 49) o bien este desaparece y las figuras "flotan" en una superficie determinada por la forma del soporte, y se mantiene la reiteración de motivos a ambos lados de la pieza (lám. 37) o un solo motivo abarca toda la superficie (lám. 40 b) o en cada lado aparece un motivo diferente (lám. 36 a). En las polimorfas, el formato del soporte determina la organización del espacio plástico (láms. 35 y 64). Como vemos, en el diálogo entre iconografía y soporte los ceramistas/grabadores han generado con libertad una cantidad de variables a la hora de resolver los esquemas compositivos, lo único que se mantiene constante en todos los casos es la ortogonalidad en relación a la estructura del soporte. Las simetrías que organizan los iconos, en todos los tipos de piezas, son en su gran mayoría de eje vertical: domina la de traslación, en segundo lugar, la especular y en tercero, la axial simple, siendo sumamente excepcional la de rotación. Pero una vez más se pone en evidencia la existencia de gran variabilidad, si bien hay ciertas elecciones que son mas frecuentes que otras.

En cuanto al repertorio icónico, la hipótesis de partida, que enunciamos reiteradamente es que: si podemos reconocer en los iconos formas que nos remiten a seres zoomorfos esto se debe al rol que le cabe a la naturaleza, encarnada en los animales, en la construcción/representación del cosmos en las sociedades premodernas. Este rol se configura en la interacción dialéctica entre el hombre, que significa a la naturaleza humanizándola para explicarla, a la vez que esta le provee modelos para conceptualizar categorías sociales y sobrenaturales. Partimos del supuesto de que esta relación, fundada en la experiencia perceptiva, vale decir cognitiva, que el hombre tiene de su entorno

natural deja su huella en las imágenes plásticas, por cuanto nos interesó indagar las relaciones morfológicas entre los iconos y los posibles animales referidos.

El jaguar: este es el motivo más frecuente en la cerámica de Ambato; desde los trabajos de A. Rex González, en adelante, ha sido considerado clave para definir la iconografía de esta cultura, fundamentalmente con relación al complejo de transformación chamánica[11]. Nosotros pretendemos demostrar que es posible ampliar esta mirada a nuevos animales-personajes que son igualmente fundamentales en la cosmovisión de este período.

Siguiendo la hipótesis más consensuada hasta el momento, sostenemos que los motivos que pueden reconocerse como "manchas" dan cuenta del jaguar, lo que implica que el signo icónico se configura en referencia a rasgos observables (como la mancha) propios de la especie. Si asumimos este supuesto metodológico y lo aplicamos al análisis de todos los rasgos de los iconos que se ha identificado como "jaguares", veremos que aparecen una serie de características observables en otras especies. Sin embargo, consideramos "jaguares" a todos los iconos que presentan estructura cuadrúpeda, colas largas y manchas compuestas en el cuerpo.

¿Por qué jaguares y no otros felinos manchados como el gato montés? Fundamentalmente porque en Ambato, específicamente en la cerámica negra (láms. 39 y 54 a 63), puede verse claramente la intención de construir manchas compuestas sobre el cuerpo de los felinos diferenciadas de las de la cola; esta es una característica propia del pelaje del jaguar, que presenta manchas compuestas en el lomo, que se van simplificando hacia los flancos, las patas y la cola hasta ser solo manchas oscuras irregulares (lám. 54 bis). El otro rasgo que los distingue de los otros felinos manchados es lo ancho y robusto de su cabeza, rasgo que se destaca en los *iconos jaguares* de Ambato de cabezas desproporcionadas con respecto al cuerpo, estas relaciones de proporción estarían en función de aludir a esta característica del animal.

Ahora bien, en la cabeza de estos iconos hallamos una serie de rasgos particulares que no coincide con la apariencia de los felinos en cuestión, arbitrariedad que seguramente respondía a una lógica determinada: los ojos configurados por círculos concéntricos, la lengua proyectada hacia afuera, rasgo que se puede observar sobre todo cuando los felinos bostezan (lám.56 bis) o regulan su temperatura después de un esfuerzo. En los jaguares

[11]Llamazares y Martínez Sarasola, por ejemplo, caracterizan al jaguar en Sudamérica como "el principal animal iniciatorio, el guía, el *alter ego*, el psicopompo y el demiurgo, el vehículo y destino de la trasformación, el sinónimo del mismo chamán", esto último lo señalan con relación al caso de los tukano de la Amazonia colombiana que designan con el mismo término al jaguar y al chamán" (Llamazares y Martínez Sarasola, 2006: 77).

plasmados en la cerámica de Ambato, las lenguas hacia afuera y las fauces muy abiertas se combinan con cuerpos activos, muchos en posición bípeda, o semibípeda, y con las patas en alto (sobre todo en los vasos y jarras keriformes, láms. 56, 57 b, 58 b, 59 a, 63 a y b), actitud que nada tiene que ver con la pasividad del descanso que acompaña al bostezo, tal como podemos observar en las patas en reposo del ejemplar que reproducimos bostezando en la lámina 56 bis. Cuando un felino ataca, las orejas están erectas, la boca cerrada, los ojos fijos en la presa y el cuerpo proyectado hacia esta en una tensión activa, la boca abierta mostrando los colmillos, las orejas hacia atrás y el cuerpo en una actitud de retroceso es una posición propia de la defensa (Dillehay y Kaulicke, 1985: 31).

De modo que consideramos que el sentido de las bocas abiertas, las lenguas y cuerpos activos no está vinculado a una conducta propia de este animal (sobretodo a una conducta de ataque como se ha propuesto), sino más bien de las serpientes, que abren sus bocas para erguir sus colmillos en el momento del ataque, en el caso de las víboras, o en el de las boas, para atrapar con sus dientes curvos a la presa (lám. 169) y en cuanto a las lenguas, estarían en relación con las de serpientes y lagartos que las utilizan para reconocer e indagar el entorno. Respecto a los ojos exacerbadamente redondos, tampoco responden a los del felino y podrían remitir también a los reptiles que parecen tenerlos siempre abiertos por poseer párpados transparentes. En el próximo capítulo, nos dedicamos a profundizar sobre las connotaciones de estos rasgos icónicos.

Por otra parte, algunas posiciones resultan de particular interés por configurar al animal en un diálogo con la forma del soporte: en las vasijas restringidas los félidos aparecen "panza arriba", siguiendo las curvas de la piezas, aunque también podrían evocar el retozo juguetón de estos animales (láms. 54, 57 a, 61 d); en los pucos ,esta adaptación al soporte se pone en evidencia en la arbitrariedad de la posición, puesto que los cuerpos se disponen completamente horizontales acostados sobre el lomo o en posición cuadrúpeda (láms. 60 a y b, 61 a, b y c)[12].

En algunas imágenes, los jaguares evidencian procesos metafóricos, por los cuales se sustituyen las colas por cabezas draconiformes (lám. 58 a) o felínicas (lám. 59 a), o las patas (lám. 59 b) o ambas (lám. 62).

---

[12]Cruz señala que "las representaciones del jaguar sometido", refiriéndose a una iconografía excepcional donde los animales aparecen con una suerte de cuerda en el cuello (lám. 55), "o en posición fetal", interpretación que hace de la posición recostada (lám. 54), "parecen escenificar la dominación del felino por el hombre", poniéndose en juego "la dicotomía entre los doméstico y lo salvaje" (Cruz, 2002: 227). Estamos de acuerdo en entender las representaciones en clave conceptual, y no como meras descripciones, pero la interpretación de las mismas tiene que tener algún sustento en lo observable en el

Los draconiformes: a este motivo le corresponde el segundo lugar en frecuencia en el repertorio de Ambato. Retomamos el término "draconiano", que acuñó Lafone Quevedo para denominar a las representaciones "fantásticas", que halló en cantidades en las tejas recogidas en Andalgalá, y que presentan rasgos comunes a las imágenes de la cerámica de Ambato, sobre todo la elaborada en negativo (Gordillo, 1998).

A. Rex González interpretó esta iconografía con relación al ofidio y al felino y la interpretación posterior ha seguido esta misma clave[13]. Sin embargo, no se han explicitado cuáles son los atributos felínicos de este motivo, que evidentemente Lafone Quevedo no percibió (y nosotros tampoco); suponemos que serían las bocas dentadas, criterio que nos parece, al menos, discutible atendiendo a la relación icono-referente. Creemos que el lugar protagónico otorgado al jaguar[14], en cierta medida, ha obturado la importancia central de estas representaciones que, tanto en Ambato como en Andalgalá, alcanzan casi la misma frecuencia e importancia que el jaguar, y que, a nuestro entender, no aluden a este animal. Pero, además, si observamos las láminas 59 a y b vemos que en esas imágenes, en un caso, la cola y en el otro, una pata, rematan en una cabeza de jaguar con las mismas características iconográficas que las de los jaguares mismos. En cambio, en las piezas de las láminas 58 a y 62, las colas de los felinos terminan en cabezas draconiformes que claramente se distinguen de las cabezas de los jaguares. No nos cabe duda, analizando el corpus de la cerámica negra de Ambato, que se trata de dos motivos diferentes.

Los draconiformes pueden tener un cuerpo central romboidal, que parece evocar las vistas desde arriba de lo que se ha interpretado como lagartijas o sapos (láms. 46 a, 49 b); de ese cuerpo surgen cabezas draconianas (lám. 46b), puede presentar a ambos lados patas retráctiles vistas de arriba (láms. 47 y 48), a veces, estas están sustituidas por otras cabezas draconianas (láms. 44 y 45).

En otras variantes, el cuerpo es serpentiforme y dan origen a un complejo juego de cabezas que surgen de apéndices y patas (láms. 49 a y 50 b), o bien, adquiere una disposición cuadrúpeda de perfil y su cola y patas remata en cabezas draconianas (lám. 50 a); finalmente, hallamos piezas en las que la estructura serpentina genera una suerte de guarda (láms. 51 a, b, d, g, 52 c).

---

registro icónico y extra icónico: ¿por qué interpretar esa posición como "fetal"? Y luego: ¿por qué interpretar lo "fetal" como "sometido"?

[13]Véase, por ejemplo, Gordillo 1998: 299. Incluso Cruz en un texto dedicado a la iconografía de la cerámica de Ambato, primero afirma que estas representaciones "no llegan a ser felínicas" y pocas líneas más abajo señala: "[...] no se debe descartar que los inconfundibles atributos felinos de las representaciones draconianas" (Cruz, 2002: 229).

Si el cuerpo, es decir, la forma estructural, puede remitir al batracio o al saurio, al ofidio o al cuadrúpedo (posiblemente al felino), el elemento que se mantiene constante y permite definir icónicamente a los draconiformes es la *cabeza*, que responde a una iconografía específica y sumamente estable caracterizada por uno o dos *ojos circulares* (generalmente de círculos concéntricos, rasgo que comparte con los ojos de los jaguares y de los antropomorfos) rebatidos con relación al hocico, que siempre se presenta de *perfil, marcadamente largo y abierto*, mostrando en ambas mandíbulas una larga hilera de *dientes aserrados, sin colmillos y una larga lengua.*

Es evidente, con solo observar a los animales, que estos rasgos no corresponden, ni a los felinos (láms. 159 a 164), ni a las serpientes (láms. 165, 166, 168), ni a los saurios terrestres (láms. 170 y 171) todos de hocico corto, y poseedores, víboras y felinos, de colmillos (lám. 169). Nosotros sostenemos que es con la morfología de los hidrosaurios, caimán o yacaré (láms. 173 a 177), que coinciden estos rasgos, a los que se suma otro, absolutamente estable, que permite identificar a las cabezas draconiformes: las *protuberancias ganchudas o en punta que se ubican sobre la mandíbula superior y sobre el ojo*, que podrían tener vinculación con la percepción de las narinas y los ojos del animal cuando nada (láms. 53 bis y 177). En cuanto a la larga lengua, por cierto, podría aludir, como señalamos, tanto a los serpientes como a los lagartos (lám.171).

En algunos pucos hallamos variaciones de guardas configuradas por motivos que, a nuestro juicio, son representaciones sintéticas del draconiforme: en algunos casos, una sucesión de cabezas configura la guarda (lám. 52 c), en otros solo quedan las formas aserradas que remitirían a su hocico, largo y dentado (láms. 52 a y b).

Los antropomorfos: este motivo y sus hibridaciones ocupan el tercer lugar en frecuencia; como ya indicamos, consideramos que una de las peculiaridades que define la estructura de un cuerpo antropomorfo es la posición bípeda, frontal y organizada sobre la base de una simetría vertical, especular, y, en cuanto al rostro, la estructura básica de ojos, nariz y boca en un mismo plano. Encontramos antropomorfos con "tocados", "escudos", "cetros", "lanzaderas" (láms. 36, 37 a y b, 38 b, 40) pero, como señalamos en capítulos anteriores, no conocemos objetos provenientes del registro arqueológico con los que se puedan establecer relaciones significativas respecto a esa iconografía. De modo que nos limitamos a señalar que por los rasgos estructurales que acabamos de indicar se pueden distinguir los personajes netamente antropomorfos de aquellos híbridos, resultado de

[14]Probablemente, debido a la influencia de las investigaciones iconográficas sobre arte mesoamericano prehispánico que presentan al jaguar, desde los olmecas en adelante, como emblema ineludible.

procesos metafóricos; es más, en la mayoría de los casos aparecen los antropomorfos alternando con antropo-zoomorfos (láms. 36 a y b, 37 b).

En una de las viviendas del sitio *Martínez 2* (lám. 40 b) aparecen vasijas ordinarias asociadas a huesos humanos y de camélidos, a vasijas grandes negro y blanco sobre rojo, y a fragmentos de cerámica negra grabada, en uno de ellos se pueden ver dos antropomorfos, uno, que presenta una sucesión de manchas en su cuerpo, en disposición transversal respecto al otro. Se ha sugerido que el que está vertical está "llevando al otro" posiblemente para sacrificarlo (Juez, 1991: 93). No contamos con ninguna información que permita avanzar en esa hipótesis; lo que se evidencia icónicamente es que ambos responden a la misma convención de representación: cabeza en forma de corazón y boca rectangular con dientes marcados. Es más, podemos afirmar que no hallamos en la cerámica de Ambato nada que podamos definir fehacientemente como una iconografía del sacrificio, lo que no significa que no se practicase, sino que no necesariamente esta práctica debía reflejarse mecánicamente en las imágenes plásticas. ¿No podría esta imagen responder a un ritual mortuorio, de modo que el personaje que está vertical está portando a *su* difunto-antepasado, de ahí la igualdad entre los rostros? Tampoco contamos con evidencia alguna para avanzar en este sentido, queda planteada la incógnita.

Es habitual hallar imágenes en las que el cuerpo antropomorfo está cubierto de manchas, por ejemplo la pieza de la lámina 36 a, característica que no identificamos con un proceso metafórico porque no hay sustitución, pero si entendemos que la presencia de este atributo identifica al antropomorfo con el felino. En esa misma pieza, leemos el tocado en igual sentido: el cuerpo alargado remite a la serpientes, las manchas, al jaguar y las cabezas, a los draconiformes (al igual que en la pieza 79 de la colección Rosso, lám. 38 b), vale decir, que el antropomorfo posee atributos que refieren a los tres seres cuyo posibles significados analizaremos en el capítulo siguiente.

Los antropozoomorfos/zooantropomorfos: esta distinción se funda en el principio, que ya explicitamos, por el cual consideramos que la estructura que organiza el cuerpo es la que define su identidad, de modo que los personajes bípedos, cuya simetría es especular vertical, serán cuerpos antropomorfos, que se hibridan con elementos zoomorfos, dando lugar a **antropozoomorfos**, a través de procesos metafóricos: se sustituyen la cabeza y/o las manos o pies por cabezas draconiformes (láms. 34, 35, 36 a y b, 37 b, 38 a y b). En las piezas de Ambato relevadas no hallamos sustituciones por cabezas de jaguar *siempre son draconiformes las que reemplazan la cabeza antropomorfa.*

Definimos como **zooantropomorfos** a los motivos que remiten al felino a través de una estructura vista de perfil, en posición cuadrúpeda, presentan cola y manchas, y evidencian un procedimiento metafórico por el cual se sustituye la cabeza zoomorfa por una antropomorfa (láms. 39 y 42). En todos los casos, se verifica una identidad iconográfica entre las cabezas y cuerpos de los antropomorfos, de los jaguares, y de los draconiformes, de modo que es posible identificar a qué iconos remiten las sustituciones. Es frecuente que en la pieza misma esté la clave de lectura, por ejemplo, en el vaso 83 de la colección Rosso (lám. 39) podemos ver, de un lado, un jaguar y del otro, el mismo jaguar pero cuya cabeza es reemplazada por la de un antropomorfo con un tocado, que se reitera en otras piezas, conformado por dos semicírculos a la manera de grandes orejas (ver de la misma colección, piezas 88 y 56, láms. 37 a y b).

La posición del cuerpo en el espacio, tomando en cuenta la estructura del soporte como la que lo define (determinando horizontales y verticales), también genera hibridaciones y metáforas en relación con la identificación con lo animal o lo humano. Los antropozoomorfos pueden aparecer en una disposición horizontal, que sustituye la vertical, propia del cuerpo humano erecto (láms. 43 a y b), de modo que reconocemos el cuerpo antropomorfo por su estructura frontal y especular, pero no por su disposición. En otros casos, el cuerpo zoomorfo presenta una morfología que permite reconocerlo como tal, pero está en una posición erguida, vertical (lám.39); inversamente al caso anterior, la posición antropomorfiza un cuerpo cuya estructura, cuadrúpeda y con cola, es zoomorfa.

En la pieza nº 448 del Museo Etnográfico, que perteneció a Adán Quiroga (lám. 41), nos encontramos con una iconografía excepcional que da cuenta del margen de creación que tenían los ceramistas/grabadores de Ambato, no hemos hallado nada, ni igual ni similar, en el resto de la producción del Período de Integración. El rostro denota un antropomorfo, el cuerpo es un rombo (forma identificada con los batracios), que en su interior presenta cuatro cabezas triangulares que alude a las serpientes –recordemos que una de las características que permite distinguir a las culebras de las serpientes es que en estas, a diferencia de aquellas, la cabeza triangular se separa morfológicamente del cuerpo alargado (lám. 168)–, finalmente en los costados se disponen, a cada lado, dos cabezas draconiformes, en dos de las cuales las lenguas son reemplazadas por otros dos draconiformes. El felino aquí se reduce a una expresión metonímica ubicada en el asa de la jarra donde aparecen las manchas. Esta iconografía es sumamente particular pero pertenece sin duda al discurso plástico de Ambato, que a nuestro entender, involucra a los humanos, los jaguares, los ofidios y los saurios e hidrosaurios (*cocodrilia*).

Otro caso de iconografía excepcional lo constituye un vaso hallado en la zona septentrional (valle de Hualfín) pero que corresponde al tipo de cerámica negra bruñida y grabada de Ambato (lám. 53): se trata de una figura que presenta un cuerpo circular, cabeza draconiforme y extremidades superiores e inferiores que rematan en cabezas también draconiformes[15], por la forma en que se presentan las "patas" traseras", abiertas hacia los costados, entendemos que se trata de una vista desde arriba (aérea, como la de los cuerpos de batracios), de modo que la consideramos como una variante de las figuras draconiformes constituidas a partir de un rombo central.

La pieza de la lámina 64 presenta un particular tipo de felino, de cuerpo muy estrecho y rectilíneo, sin manchas, salvo por los triángulos de su contorno, y cuyas colas rematan en cabezas draconiformes. Este motivo se distingue claramente del tipo de jaguar propio de Ambato, que vimos en las otras piezas, y en cambio presenta un fuerte parentesco con los de Hualfín gris grabado, a la vez, la misma pieza presenta las guardas aserradas que acabamos de describir. A nuestro entender, estas excepciones, así como el hallazgo del vaso Ambato, de la lámina 53, en Hualfín, denotan la interacción simbólica y material entre los distintos valles.

La ***cerámica policroma y la modelada*** se da en un porcentaje mucho menor, o por lo menos eso evidencia el material de las colecciones relevadas y la literatura arqueológica consultada: llama la atención que en la técnica de la cerámica roja modeladas (lám.68) no aparecen los motivos iconográficos de la cerámica negra grabada, y generalmente, se refieren a un animal, la llama, destinado al sacrificio, y a la vez explotado para una multiplicidad de usos domésticos (carne para comer, huesos y tendones para fabricar utensilios objetos, lana para los textiles); recordemos que en los sitios de Ambato, tanto domésticos como ceremoniales (Martínez, Rinconada), se han encontrado gran cantidad de huesos de camélidos. ¿Estará la tradición de la cerámica modelada destinada al *mundo secular/terrenal*?

Por el contrario, las grandes urnas tricolores presentan un fuerte parentesco iconográfico con la cerámica negra grabada: predomina la presencia de los draconiformes, y cuando aparecen figuras antropomorfas llevan inscriptos en su rostro a estos personajes; de modo que, como en el caso de la urna de la colección Rosso (lám. 67 a), los ojos del

[15]A. Rex González ha señalado que las protuberancias de las cabezas pueden leerse como picos de aves, nosotros, tal como ya indicamos, sostenemos que para poder identificar esas formas con "picos de aves" necesitaríamos contar con otros motivos identificables por su estructura como "aves" que tuviesen esas formas funcionando semánticamente como "picos".

antropomorfo coinciden con los de cada draconiforme que se enrosca a cada lado de sus mejillas.

Las pipas presentan una iconografía que, más indirectamente, se relaciona con la de la cerámica negra: los rostros modelados combinan rasgos antropomorfos con unas largas narices, que también tienen una protuberancia como los hocicos de los draconiformes (láms. 66 c y d); otras veces, el hocico refiere al felino a través de los colmillos cruzados, pero también a un draconiforme por su largura (láms. 66 d y 66 b); en otros casos, directamente aparecen pintados en el hornillo, las cabezas draconiformes con sus atributos característicos (láms. 66 a y d). De modo que, urnas y pipas estarían, en términos generales, vinculadas a la cerámica negra grabada destinada, como veremos en el próximo capítulo, a desplegar el discurso sobre lo sobrenatural.

2. Las imágenes plásticas del valle de Hualfín

En la producción plástica de Hualfín la cerámica es, al igual que en el resto de las áreas, la más abundante. En esta zona se distinguen claramente dos tradiciones técnico-plásticas diferentes tanto en lo técnico como en lo iconográfico: la de la ***cerámica gris grabada y la policroma***, denotando esta última "artistas" que recurren al dibujo en color para elaborar complejas imágenes híbridas, en tanto que la primera evidencia una tradición dibujística mucho más esquemática que la de Ambato, de líneas rectas y geometría simple, y de menor calidad plástica que la de sus "colegas" pintores del mismo valle.

En cuanto a la organización compositiva coincide con algunas de Ambato, aunque con menos variantes: predomina la organización en dos paneles definidos por un marco, en los que se disponen verticalmente los motivos (láms. 69, 70, 73, 74 a y b, 75, 76, 77, etc.); también encontramos, aunque menos, motivos alternados inscriptos en rombos (láms. 72, 80, 86, etc.). La simetría de traslación es la más frecuente y en segundo lugar, la especular.

Las principales formas de la ***cerámica gris grabada*** son los pucos y, en menor medida, vasos globulares de boca simple o evertida, cuyos tamaños oscilan entre los 5 y 20 cm de altura y los 10 y 25 cm de diámetro.

Los motivos geométricos: son los más frecuentes en esta tradición cerámica, pueden ser rombos, que muchas veces se inscriben dentro de cruces andinas (láms. 86 a, c y d) o son ellos las que las contienen (láms. 85 a y 86 b); a veces están articulados con medias cruces andinas (láms. 85 a y b, 86 a, b, c y d), otras presentan batracios,

serpientes[16] o saurios en su interior (lám. 87 a); podemos encontrar también cruces andinas solas (lám. 87 b), cuadrados con una mancha en el centro y cuatro ganchos en cada extremo (láms. 88 a y b) que creemos pueden ser representaciones sintéticas del felino doble en las que los ganchos están en lugar de las colas y las cabezas.

Finalmente hay guardas en zigzag (lám. 90 c) que pueden tener manchas (lám. 90 a y b), cuya forma corresponde a la de las representaciones de serpientes felinizadas, como la del puco del Museo Etnográfico (lám. 91): contorno del cuerpo en zigzag, cabeza triangular, manchas de círculos compuestos, igual a la de los jaguares.

Son más frecuentes las guardas serpentino-felínicas que las representaciones de serpientes felinizadas. Al respecto, detectamos otro tipo de representación vinculada por la estructura del cuerpo a los ofidios, que también son poco frecuentes: el cuerpo es largo, en forma de S (más o menos curva) y rayado, la cabeza presenta un gran ojo almendrado, boca abierta y un gran gancho curvo sobre la cabeza (lám. 89 a).

En el puco del Museo Adán Quiroga de la lámina 70 b, este personaje se encuentra junto a los que se han interpretado como "llamas", al igual que las del otro puco de la misma colección (lám. 70 a) que aparecen con una suerte de cuerda al cuello llevadas por un antropomorfo. La identificación de estos motivos con esos camélidos se funda en su vinculación con los que están presentes en la cerámica gris grabada de Ciénaga, tradición sobre la que se funda la de Hualfín gris grabado. Estos personajes, en el caso de la pieza de la lámina 70 b, poseen en el centro del cuerpo un círculo compuesto idéntico a los que aparecen en los motivos interpretados como jaguares y que remitirían a la mancha del animal; de modo que esta alusión metonímica implicaría un atributo felínico en la llama. Creemos que este motivo debe interpretarse a la luz de los cambios que se dan en la iconografía de la cerámica gris grabada, cambios que implican el desplazamiento del tema de la llama hacia el felino[17].

El jaguar: al igual que en Ambato, es la mancha la que permite identificar al animal, aunque en este caso no responden a un rasgo morfológico observable sino a una convención arbitraria: la mancha compuesta se denota a través de un círculo dentro de otro. Entendemos que también se trata del jaguar, basándonos en el supuesto de que entre los felinos manchados es este el que encarna valores sagrados en el período estudiado,

[16]En la pieza de la colección Muñiz Barreto nº 11559 (lám. 89 b), aparece una forma con cabeza triangular (serpentina) y cuerpo de "doble gancho", no tenemos suficientes elementos para proponer una interpretación más acabada de este motivo, salvo por la cabeza que identificamos por su morfología triangular con la serpiente.

hipótesis fundada en la referencia específica a este animal, a través de los rasgos morfológicos analizados, en la plástica de Ambato, sumada a las diversas fuentes (históricas y etnográficas) que dan cuenta de sus connotaciones sagradas en la cosmovisión surandina.

En esta tradición cerámica, Hualfín gris grabada, a la mancha se suman, la larga cola[18] y las orejas en punta, como los elementos constante que definen al icono jaguar (láms. 79 a 83); en el que predominan las convenciones arbitrarias respecto a la morfología del animal: el hocico pronunciado, largo y recto, las bocas, al igual que en Ambato, siempre abiertas, dentadas y sin colmillos, pero sin la larga lengua hacia fuera; el ojo, también como en Ambato, es circular, y en cambio, el cuerpo no presenta la robustez que denota a este felino sino que en Hualfín presenta una forma delgada, longilínea y, muchas veces, curva.

Una variante la representan los felinos dobles (láms. 82 a, 83 a y b), que presentan un cuerpo común con dos colas y dos cabezas, cuya estructura compositiva remite al cuerpo antropomorfo, es bípeda, vertical especular. En la pieza del Museo Adán Quiroga (lám. 82a), aparece un rasgo que suma otras connotaciones a este motivo: de la boca de los felinos surge una lengua bífida, una de sus partes remata en una cabeza romboidal, ambos atributos (lengua bífida y cabeza romboidal o triangular) de las serpientes y los lagartos. Este es un motivo iconográfico exclusivo de los ceramistas grabadores de Hualfín, que a nuestro juicio da cuenta de la integración específicamente constituida en esa tradición de: antropomorfo, jaguar, serpiente y saurio.

Los antropomorfos: en la tradición gris grabada es en la que más se despliega la iconografía de antropomorfos con armas, cetros, atributos, que presentan un parecido iconográfico con los de Ambato: predomina la disposición bípeda frontal, estructura vertical, especular, rostro en forma de corazón, ojos almendrados y bocas rectangulares o almendradas (láms. 69 a y b, 70 a, 74 a). Una variante es la de un antropomorfo que porta una suerte de cetros y de cuyos pies surgen dos formas serpentinas con manchas y cabeza felínicas, que se disponen a ambos lados (lám.73). Los personajes presentan manchas felínicas en su cuerpo y "tocados" con manchas o cabezas que también remitirían al jaguar (lám. 74 a).

---

[17]Ante la necesidad de acotar nuestro corpus no profundizamos en la interpretación de este motivo, posiblemente, de transición.

[18]Cabe aclarar que la cola a veces es exageradamente larga como si evocase la de un simio o bien la del puma que tiene hábitos arborícolas muy marcados y presenta una cola más larga que la del jaguar. Como

Balesta y Zagorodny señalan que en el tratamiento de este icono se da una "gran diversidad [...] donde cada imagen parecería representar a un individuo en particular" (Balesta y Zagorodny, 2002: 49). A nuestro entender, las variaciones se hacen siempre sobre el mismo conjunto de características estructurales que enumeramos y además, como estamos intentando demostrar en el análisis de nuestro corpus, la variabilidad es un rasgo frecuente, no excepcional, en la producción plástica del período. Por otro lado, estas autoras incluyen en la categoría de antropomorfos a personajes con cabezas felínicas (op. cit.: 44) que interpretan como "enmascarados", interpretación que no compartimos dado que no hay ninguna evidencia que indique que se trata de "máscaras"; lo que sí se evidencia en la constitución misma del icono es la referencia a lo antropo-zoomorfo, razón por la que lo analizamos como otra categoría de motivos.

Las cabezas sueltas (láms. 77, 78 a y b.): este es un motivo que en Hualfín solo se da en la cerámica gris grabada, el rostro corresponde iconográficamente al de los antropomorfos, pero no llevan ninguno de los tocados que pueden portar aquellos. Recordemos que González (1961-64) propuso la hipótesis de la existencia de sacrificios por decapitación y la posibilidad de que esta iconografía refiera a esta práctica, pero para el caso concreto del valle de Hualfín, como señalan Balesta y Zagorodny (op.cit.: 49), a diferencia de Ambato, no hay ninguna evidencia que permita suponer la existencia de cuerpos sacrificados, ni de la práctica de la decapitación, puesto que solo se registró una tumba con dos cuerpos más un cráneo (ídem). Al no contar todavía con suficiente evidencia plástica y contextual preferimos dejar en suspenso la identificación de estas cabezas.

Los antropo-zoomorfos: aparecen con mucha menor frecuencia que en Ambato y con una iconografía mucho más variable –no detectamos motivos de gran estabilidad a diferencia de lo que se da con los motivos geométricos y con los jaguares–, pueden presentar posición bípeda pero de perfil (a diferencia de Ambato donde siempre están de frente), cuerpo curvo y con manchas felínicas y en el lugar de la cabeza antropomorfa, la de un felino (lám. 71 b). En algunos casos, el cuerpo es muy ambiguo, como el de la lámina 71 a, donde no podemos identificarlo ni como antropo, ni como zoomorfo, la cabeza, en cambio, puede reconocerse como antropomorfa. Lo mismo ocurre con los personajes del ceramio de la lámina 72 a y b, en tanto que el de la lámina 72 c, se puede

---

veremos en el próximo capítulo, a la hora de interpretar el *sentido profundo* de estos motivos, la identificación con el jaguar debe relativizarse con relación al otro felino clave en la cosmovisión andina: el puma.

definir como un antropo-zoo, constituido por un cuerpo humano de frente y una cabeza felínica de perfil (estrategia muy frecuente en Ambato).

Los zooantropomorfos: pueden tener un cuerpo cuya forma remite al del icono jaguar: alargado y curvo, con larga cola (aunque veces no tienen las machas) en el què la cabeza felínica es reemplazada por una antropomorfa (láms. 74 a y b).

Los draconiformes (lám. 84): si en Ambato este es uno de los motivos más frecuentes e identificables, en Hualfín es muy excepcional y la diversidad de variantes que adquiere esta iconografía es muy grande, lo reconocemos sobre todo por los atributos de las cabezas con las protuberancias ganchudas y fauces aserradas, que se unen formando guardas (láms. 84 a y b); a veces configuran rombos (láms. 84 c, d y e). Esto nos lleva a postular que cuando solo encontramos la imagen de un rombo con remates ganchudos estamos ante una representación metonímica del draconiforme (lám. 84 d).

Hemos relevado dos piezas con una *iconografía excepcional*, de gran calidad plástica y complejidad icónica: un vaso del Museo Condorhuasi (lám. 75 a) y un puco de la colección Muniz Barreto (lám. 75 b); el primero presenta dos paneles que recorren cada mitad de la superficie de la pieza, en cada uno de los cuales se plasma un ser de cuerpo serpentino con manchas felínicas (ambos presentan un tratamiento casi idéntico), a la manera de las serpientes felinizadas que mencionamos (lám. 91) pero que se distingue de estas por presentar una cola curva, una suerte de garra delantera y otra trasera, una cabeza con gran ojo circular, orejas redondas, todos rasgos que remiten al felino; de la boca abierta y dentada de estos seres híbridos, surge una lengua que remata en una cabeza draconiforme con ganchos curvos. Ambos seres están acompañados por un ave muy sintética, un pequeño felino y un saurio. En la otra pieza, hallamos el mismo motivo híbrido en dos paneles y, en este caso, sus colas y lenguas rematan en cabezas draconiformes, uno de ellos está acompañado por un saurio. Podemos observar que la cabeza de los felinos de orejas redondas se distingue de las cabezas draconiformes en las que terminan sus colas y lenguas.

Finalmente interesa señalar que, al igual que en las iconografías extraordinarias de Ambato, que comentamos más arriba (láms. 41 y 53), hallamos en estas un discurso que parecería apuntar a expresar la multiformidad a partir de la integración de los seres entorno a los que gira la imagen de lo sagrado: jaguares, serpientes, saurios e hidrosaurios (aunque en este caso el humano está ausente). Pero además, si comparamos la iconografía de los felinos y de los draconiformes de estas piezas, con las de Ambato (por ejemplo, draconiforme de la lám. 43 b y jaguares de las láms. 57 y 58), podemos comprobar una

fuerte similitud; en tanto que se diferencian claramente de la iconografía de estos seres presentes en las otras piezas grabadas de Hualfín (por ejemplo, jaguar de la lám. 79 y draconiformes de la lám. 84 c). ¿Será que lo excepcional de esta iconografía se debe a la adaptación local de repertorios propios de los ceramistas grabadores de Ambato?[19] De lo que estamos seguros es que hubo un fluido intercambio de discursos icónicos de un valle a otro, a través de los objetos y sustentado en una cosmovisión común, aunque cada región constituyó sus tradiciones plásticas específicas.

Otra pieza que expresa una iconografía peculiar es una pequeña urna lenticular de la colección del Museo Adán Quiroga (lám. 76) que también remite a un ser multiforme, pero con un tratamiento iconográfico completamente diferente al anterior y que remite a una suerte de reinvención de repertorios propios de la cerámica gris grabada de Hualfín: también la composición se organiza en dos paneles que reiteran casi idénticas las imágenes: el eje a partir del cual se estructura el motivo complejo de cada panel está representado por una forma triangular con un contorno en zigzag, que en su interior presenta un cabeza triangular, todos atributos serpentinos (lám. 91); en el vértice del triángulo aparece una forma bicéfala que interpretamos como un draconiforme por la protuberancia sobre la nariz; en ambos extremos del triángulo se presentan una cabeza del mismo tipo y una pequeña cabeza triangular similar a la que está en el centro del motivo.

Insistimos en que la calidad plástica y la originalidad iconográfica dan cuenta del margen de libertad de los ceramistas en la interpretación –recreación– creación de los iconos que encarnaban la cosmovisión del período que nos ocupa, vale decir, que nos pone en evidencia que no se trata de una producción controlada desde centros de poder que constriñen formas y repertorios en aras de la consolidación de un discurso oficial. No estamos negando que existieran, como hemos visto en el capítulo 4, centros de poder, sino que no serían las tradiciones cerámicas las que expresan el *arte de elite* (el de los jefes de los incipientes señoríos); como veremos más adelante estas prácticas estarían restringidas a producciones sumamente específicas en el campo de la lítica y, más aún, de la metalurgia.

La ***cerámica pintada*** denota una tradición de dibujantes del color, que conjugan en la plasmación de la forma una línea blanda y contrastes bi y tricromos. La temática es similar a la de la cerámica grabada y a la de Ambato, pero con un tratamiento iconográfico claramente diferenciado, que pone en evidencia la especificidad de cada

[19]No olvidemos que una de las piezas de iconografía extraordinaria de Ambato se halló en el valle de Belén (lám. 53), a esta se suman otros hallazgos de piezas negras grabadas de Ambato en ajuares funerarios del área septentrional (Pérez Gollán, comunicación personal).

tradición de ceramistas en la elaboración de mensajes a través de las imágenes plásticas. No hay ningún motivo que esté presente con la misma configuración icónica en las dos técnicas de Hualfín, pintada y grabada, cada una implicó la elaboración de repertorios propios. De modo que podemos afirmar que la diversidad de la producción plástica del período, no se da solo en el ámbito local, es decir de un área a otra, sino también con respecto a las distintas tradiciones plástico-técnicas, incluso en un mismo tipo de material.

El espacio plástico en todos los tipos de piezas, al igual que en la cerámica grabada, se organiza con un marco que define los paneles, y también en este caso, dominan los esquemas compositivos ortogonales. Pero, a diferencia de la cerámica gris grabada y de la de Ambato, no existen esquemas especulares, siempre son de traslación (salvo, como veremos, en el caso de las urnas globulares y los pucos asociados con ellas iconográficamente).

Entre las formas, además de los pucos comunes a todas las áreas, se hallan algunas específicas para la cerámica policroma como las urnas globulares, las jarras y los vasos keriformes.

El draconiforme: a diferencia de los que ocurre con la cerámica grabada, este es el motivo más abundante, junto con el de los antropo-zoomorfos, aunque se presenta en diversas variantes que no derivan en tipos fijos. Los rasgos permanentes (láms. 98 a 103) consisten en un gran ojo de círculos concéntricos con largo hocico de fauces aserradas y una larga y delgada lengua, a veces bífida (lám. 98 c); las protuberancias ganchudas sobre una de sus fauces adquieren el aspecto de dos "rulos", a veces bastante pequeños; es frecuente la variante bicéfala (láms. 98 a y b, 99).

El cuerpo alargado con manchas de jaguar, constituidas por círculos concéntricos o reticulados, y garras de felino o patas de largos dedos que remitirían al saurio (láms. 98 a,101 b), puede presentar una disposición horizontal, en greca (láms. 98 b y c, 101 a), en U (lám. 99) o en S (lám. 100); en una pieza del Museo de La Plata, el cuerpo se enrosca trasformándose en una espiral (lám. 101 b), todas estas disposiciones pueden asociarse con el cuerpo de las serpientes (láms. 165, 166).

Nosotros consideramos que estos iconos remiten al jaguar, a través de la mancha y la garra, al ofidio, a través del cuerpo serpentino, y al caimán o yacaré, a través de los largos hocicos aserrados y a las protuberancias, pero en Hualfín, los atributos se estilizan en convenciones de mayor arbitrariedad con respecto al referente, que en Ambato.

En algunas piezas, hemos hallado una guarda configurada por la cabeza draconiforme alternando con rectángulos con manchas alargadas en su interior (lám. 102).

Este tipo de diseño, en otras piezas, se presenta en el cuerpo serpentino del draconiforme (lám. 93 a). En algunos pucos pintados del cementerio de Aguada Orilla Norte, pueden encontrarse representaciones metonímicas del draconiforme bicéfalo a través de un ojo con un gancho hacia arriba y otro hacia abajo y dos fauces a cada lado (lám. 103 b). En el mismo sitio, hallamos pucos que presentan formas sintéticas que denotan las fauces abiertas del draconiforme cubiertas de manchas felínicas (lám. 103 a.); posiblemente también se puedan interpretar como metonimias del draconiforme, aunque la ambigüedad formal de esta iconografía no nos permite afirmarlo como en el caso anterior.

Los jaguares draconiformes: a diferencia de las cerámicas grabadas de Ambato y Hualfín, en la policroma este no es un icono frecuente. Los motivos cuadrúpedos vistos de perfil, que identificamos como jaguares por las manchas, configuradas por círculos concéntricos y/o círculos con retícula en su interior, tienen una cabeza con los mismos rasgos que la draconiforme, fauces alargadas, aserradas y abiertas de las que surge una lengua larga y delgada (ninguno de estos elementos morfológicos connota al jaguar), pero sin las protuberancias ganchudas (láms. 97 a y b).

Detectamos una variante, que se emparenta con el tipo de representación del jaguar que se da en la zona de Tinogasta, que presenta lengua menos pronunciada, ojo triangular y orejas en punta roma (lám. 97 c).

Los zooantropomorfo/antropooomorfos: cabe destacar que *no encontramos ninguna pieza de alfarería policroma de Hualfín con imágenes netamente antropomorfas.* La presencia de lo antropomorfo se da solo en los dos tipos híbridos: el **zooantropomorfo** en el que la cabeza humana sustituye la de un cuerpo felínico (láms. 92 a y b, 92 bis a y b): el cuerpo remite al del jaguar, cuadrúpedo, con una cola que puede terminar en una cabeza draconiforme (láms. 92 a y b, 92 bis a), garras y manchas, la cabeza es antropomorfa con "adornos faciales" y "tocado" (a veces de dos discos similar al que presentan algunos personajes de la cerámica grabada de Ambato). En estos casos, la iconografía híbrida no solo refiere al hombre y al jaguar sino a los saurios e hidrosaurios a través de las cabezas draconiformes de las colas. En algunas piezas, el cuerpo felínico está en una posición vertical que lo antropomorfiza (láms. 92 a y b, 92 bis a), en otras, aparece claramente en posición cuadrúpeda (lám. 92 bis b).

La otra iconografía que podríamos identificar con lo **antropo-zoomorfo** está restringida a unas urnas que son excepcionales en tamaño, oscilan entre los 25 y 35 cm de alto y 35 a 45 cm de diámetro, formato, cuerpo globular con asas de cintas, y su posible

función, contener niños sacrificados o cabezas trofeo[20]. Lamentablemente no se conoce el contexto de ninguna de ellas, pero sin duda, por sus características plástico-técnicas, todas pertenecen a la tradición de Hualfín policromo. Hemos relevado solo seis que pertenecen a la ex-colección Di Tella, actualmente en el MNBA (lám. 93 a), el Museo Chileno de Arte Precolombino (lám. 93 b), el Museo Adán Quiroga (lám. 93 bis a), la colección Muniz Barreto (lám. 93 bis b), el Museo Condorhuasi de Belén (lám. 94) y a la colección Puppo (lám. 94 bis).

En todas las piezas, la composición se organiza en dos paneles, uno en cada cara de la pieza, que repiten el mismo motivo, estructurado a partir de una simetría vertical especular que, como señalamos reiteradamente, connota al cuerpo humano. Este motivo consiste en un rostro antropomorfo, ubicado en el centro de la composición, con el tocado de dos discos, orejeras y adornos faciales debajo de los ojos, que en el caso de la urna Di Tella consisten en una suerte de espirales con raya; en la de Santiago presentan felinos con cabezas draconiformes con lengua bífida y en las otras, un conjunto de líneas verticales. De la base del rostro antropomorfo salen dos draconiformes con cuerpo serpentino felinizado que se disponen flanqueándolo; salvo en la urna de la colección Puppo y la del museo Adán Quiorga, en las que se alude metonímicamente a estos personajes a través de las manchas (láms. 94 bis y 93 bis a, respectivamente) que en las otras urnas corresponden al cuerpo del draconiforme.

En el museo Condorhuasi, hallamos un pequeño vaso globular (lám. 95 a) con la misma organización compositiva, los mismos colores y el mismo rostro de la urna grande (lám. 94) excepto porque no lleva el tocado de dos discos[21], los motivos que los rodean se reducen a un juego de líneas.

En el mismo museo, un puco (lám. 96 b) también presenta, con el mismo esquema compositivo, un rostro igual al de las urnas, rodeado de los motivos asociados a los draconiformes presentes en las otras urnas analizadas: escalonados, líneas en zigzag abierto y espirales con líneas. Este tipo de imagen se reitera en un puco del museo Adán Quiroga (lám. 96 a) y en algunos pucos y vasos del Cementerio Aguada orilla norte (láms. 95 b y c). Por ejemplo, el puco de la tumba 103 y el vaso globular y el puco de la tumba 86, eran parte del ajuar de entierros individuales, y en el caso de esa última, entre la casi veintena de objetos se hallaba un hacha de metal (Sempé y Baldini, 2002: 258). González y Sempé consideran que las hachas de metal, en tanto objetos poco numerosos y

[20] Cfr. Rex González, A. y Baldini, M. I., 1991.

[21] Estas piezas fueron incorporados en la misma partida, ambos proceden del valle de Hualfín.

realizados con un material asociado a tecnologías de prestigio, estarían indicando que el entierro correspondía a un personajes de la elite. El hecho de que hallemos un único individuo en la tumba, refuerza la idea de que los objetos allí presentes dan cuenta de su identidad con relación al resto de la comunidad, identidad que estaría signada por lo excepcional.

Nosotros creemos que las piezas pequeñas son adaptaciones del tema de la urna, y quizás, formaran parte de un conjunto de objetos destinados a ciertos rituales poco comunes. Lo que queda claro es que es una iconografía formalizada y restringida a esos tipos de ceramios: las urnas globulares, los pequeños vasos globulares y los pucos. Por otra parte, es interesante señalar el parentesco compositivo e iconográfico con los pucos grises grabados, en los que podemos ver un antropomorfo en el centro de cuyo pies surgen dos serpientes felinizadas, que también es poco frecuente (lám. 73).

González y Baldini (1991), a propósito del análisis de la urna del Museo Chileno de Arte Precolombino, han planteado el paralelo iconográfico entre esta pieza y las placas metálicas atribuidas al Período de Integración, puesto que presentan al antropomorfo en el centro y a los felinos y lo que ellos identifican con ofidios, a ambos lados.

Sin embargo, como veremos al analizar las placas, estas presentan una especificidad iconográfica y una diferenciación que, a nuestro juicio, no puede explicarse, como lo hacen estos autores, por las variantes impuestas por las características de los materiales, de hecho no hay ningún impedimento técnico para desplegar el cuerpo del antropomorfo completo o plasmar al felino, y nada tienen que ver los saurios de las placas con los draconiformes serpentinos que flanquean al antropomorfo de las urnas. Por otra parte, los elementos que presentan como básicos en la iconografía de las placas: "el personaje principal [...], el felino, el ofidio y la variante de pájaros" (op. cit.: 34) aparecen, como estamos viendo, en otro tipo de piezas. Nosotros creemos que ante iconografías diferenciadas, aunque con importantes similitudes, estamos frente a textos diferentes y como tal deben ser interpretados, en este sentido, no consideramos que la "deidad" (o lo que sea) representada en las urnas sea la misma que la de las placas, como sostienen los citados investigadores (op. cit.: 40).

Nos interesa rescatar, en cambio, el dato de que esta tipología de urnas se asemeja a los cántaros Aguada que contenían esqueletos de niños o párvulos. La ausencia de cementerios de niños enterrados en urnas indicaría que en la Aguada estos hallazgos

corresponderían a sacrificios rituales[22]. Podría, entonces, considerarse que ese tipo de piezas se usara para contener los cadáveres de niños sacrificados en determinados rituales muy extraordinarios, dada la escasa cantidad de ejemplares y que las piezas pequeñas asociadas formasen parte de la parafernalia ritual del oficiante que luego era enterrado con ella, junto con otros objetos con particulares connotaciones como el hacha de metal de la tumba 86.

Tomando como parámetro el material relevado por Sempé (1998) de 71 tumbas del *cementerio Aguada Orilla Norte*, que corresponderían al Período de Integración (en nota al pie se consigna el motivo iconográfico, el número de pieza y de la tumba (t.) a la que corresponde)[23], sumado a los otros materiales recién analizados, comprobamos,

---

[22]Según los mencionados autores, estos rituales estarían dedicados a la deidad representada en las placas.

[23]Iconografía de la cerámica funeraria de 71 tumbas del Cementerio Aguada orilla norte:

A) Cerámica gris grabada

1) Motivos Geométricos:

1.1. Cruz andina (18 en total): **t. 23**: 12082; **t. 29**: 11612 (rombos con ganchos y cruz andina); **t. 79**: 11905; **t 98**: 12060; **t 133**: 12416; **t 87**: 11985 (rombos con ganchos y cruz andina); **t 108**: 12186, 12179; **t 107**: 12154; **t 21**: 11546, 11555; **t 75**: 11881; **t 198**: 12879; **t 88b**: 11998; **t 106**: 12135 (c/aves); **t 9**: 11497 (c/aves); **t 89a**: 12209, 12204 (c/aves).

1.2. Escalonado (10 en total): **t 99**: 12072; **t 76**: 11883; **t 113**: 12226; **t 117**: 12264; **t 112**: 12218; **t 39**: 11699; **t 49a**: 11752; **t 58b**: 11816; **t 89a**: 12005, 12013.

1.3. Rombos (22 en total): **t 137**: 12434; **t 107**: 12166; **t 182**: 12755; **t 6**: 11464; **t 88b**: 11995; **t 99**: 12082 (c/ganchos); **t 98**: 12059 (c/sapo); 12063, 12065; **t 108**: 12185 (c/sapo), 12175, 12181 (c/serpiente); **t 89a**: 12003; **t 182**: 12755; **t 29**: 11614 (c/aves); **t 75**: 11882 (c/aves); **t 53**: 11774 (c/aves); **t 87**: 11974, 11964, 11976, 11981 (c/aves); **t 106**: 12146 (c/aves).

1.4. Guardas serpentinas (14 en total): **t 99**: 12079; **t 53**: 11775; **t 191**: 12803; **t 58**: 11815; **t 54**: 11782; **t 88a**: 11989, 11990; **t 132**: 12316; **t 113**: 12231; **t 89a**: 12021; **t 87**: 11983, 11975, 11976; **t 181**: 12753.

1.5. Chevron, zigzag, retículas (20 en total): **t 86**: 11943, 11990; **t 88b**: 11997; **t 98**: 12067; **t 25**: 11590; **t 132**: 12406; **t 101**: 12100; **t 107**: 12159; **t 137**: 12439, 12437, 12433; **t 113**: 12229; **t 46**: 11733; **t 181**: 12745, 12746, 12747, 12748, 12750, 12752, 12753.

2) Felino (56 en total): **t 87**: 11982, 11984, 11986, 11967; **t 99**: 12077; **t 108**: 12176, 12188, 12191; **t 106**: 12136, 12137; **t 107**: 12160, 12156, 12167, 12152; **t 89a**: 12007 (variante doble), 12002, 12012, 12016, 12011; **t 173**: 12700 (variante doble); **t 76**: 11886; **t 98**: 12057, 12051; **t 132**: 12393, 12406, 12730, 12407 (c/sapo), 12408; **t 179**: 12729, 12730, 12731; **t 43**: 11709; **t 101**: 12099; **t 113**: 12222, 12223, 12224, 12228, 12230; **t 48**: 11948; **t 29**: 11617, 11613; **t 23**: 11578; **t 15**: 11519; **t 188**: 12777; **t 40**: 11720; **t 158**: 12649; **t 88a**: 11999; **t 158**: 12649; **t 46**: 11734; **t 49a**: 11760; **t 49b**: 11763, 11762; **t 89a**: 12016, 12002, 12001; **t 191**: 12794.

3) Antropomorfos c/ armas, cetros, etc. (9 en total): **t 87**: 11961, 11978; **t 40**: 11725; **t 108**: 12172; **t 89a**: 12006; **t 129**: 12335; **t 89b**: 12020; **t 105**: 12134; **t 12**: 11507.

4) Cabezas sueltas (7 en total): **t 109**: 12198; **t 86**: 11944, 11958; **t 40**: 11721; **t 113**: 12231; **t 103**: 12115; **t 198**: 12878.

5) Antropo-Zoo (3 en total): **t 89a**: 12014, 12008; **t 53**: 11776.

6) Draconiformes (2 en total): **t 132**: 12409, 12411.

B) Cerámica Policroma:

1) Draconiforme (28 en total):

1.1. completo: **t 87**: 11987; **t 88a**: 11984; **t 173**: 12699; **t 179**: 12733, 12725; **t 18**: 11527; **t 79**: 11908;

1.2. metonimia por la cabeza: **132**: 12409, 12411; **t 124**: 12305;

1.3. metonimia por las manchas (alargadas en zigzag): **t 7**: 11487; **t 175**: 12704; **t 103**: 12115; **t 101**: 12101; **t 95**: 12051; **t 25**: 11591;

1.4. metonimia por las fauces: **t 137**: 12432; **t 94**: 12050; **t 95**: 12051; **t 141**: 12468; **t 26**: 11592; **t 79**: 11908; **t 25**: 11587; **t 198**: 12877; **t 45**: 11717; **t 12**: 12509; **t 75**: 11878; **t 137**: 12432.

como ya adelantamos, que hay marcadas diferencias entre las dos tradiciones cerámicas de Hualfín respecto a los repertorios iconográficos y al lugar que les cabe a los motivos en esos repertorios.

En ***cerámica gris grabada*** los más frecuentes son los geométricos: rombos, cruces andinas, escalonado, chevron, zigzag, retículas y guardas serpentinas, podemos decir que es este tipo de signos el que pone en circulación la cosmovisión Hualfín; en segundo lugar, está el jaguar (incluida la variante doble); en tercer lugar, ubicamos a los antropomorfos, que se dan con mucha menor frecuencia, luego las cabezas sueltas y las representaciones antropo-zoomorfas. Finalmente ,ubicamos a las guardas draconiformes y a las aves, en las que el tratamiento sumamente esquemático (láms. 81 a, b y c) no permite avanzar en hipótesis sobre su identificación, pero en todas las representaciones el pico de arriba es muy curvo y más grande que el de abajo, rasgo propio de las distintas variantes de loros que proliferan en las sierras y montes de La Rioja, Catamarca y también en las yungas; es muy posible que sus coloridas plumas verdes, azules y rojas se utilizaran en la confección de objetos de alto valor simbólico, cuyas asociaciones hoy se nos escapan.

En cuanto a la ***cerámica policroma*** el motivo dominante, como señalamos, es el draconiforme, incluidas sus versiones metonímicas; le sigue en frecuencia, las variantes zoo-antropo-zoomorfas, incluyendo la iconografía excepcional vinculada a las urnas globulares, y finalmente, los jaguares draconiformes.

Finalmente, nos interesa destacar la existencia de una iconografía específicamente antropomorfa en las figurillas de ***cerámica modelada***, cuyas medidas oscilan entre los 5 y los 15 cm, tal como la de la lámina 104, que aparecen en todo el territorio de desarrollo de la cultura Aguada (sobre todo en el área meridional). Estos personajes no presentan ninguno de los atributos de los motivos de la cerámica: ni tocados circulares ni armas, cetros, etc.; salvo que responden a la convención de representación de los rostros con los ojos almendrados, nariz y cejas en T y boca pequeña.

En la pieza presentada reconocemos, en el diseño pintado en blanco enmarcando las cejas, a los draconiformes presentes en la alfarería grabada y pintada, en este caso, subsumidos en la imagen humana a la manera de una pintura facial, que adjetiva la figura pero no forma parte de su morfología.

---

2) Zoo-antropo-zoo (10 en total) : **t 175**: 12705; **t 113**: 12233; **t 89a**: 12014, 12008; **t 103** 12117; **t 37**: 11694; **t 139**: 12732; **t 179**: 12732; **t 86**: 11944, 11958.

3) Jaguar draconiforme (6 en total): t.112: 122220; t 12: 11520; t 43: 11710; t 105: 12132, 12130; t 15: 11520.

El otro tipo de imagen plástica donde se plasman antropomorfos es ***la lítica*** en figurillas y vasos, generalmente de mayor tamaño que las figurillas de cerámica (láms. 105 y 106), la mayoría de las piezas con procedencia conocida corresponden a la zona de Hualfín[24]. A diferencia de las figurillas de cerámica[25], que presentan una gran dispersión en toda el área Aguada y una gran variedad (personajes masculinos, femeninos, con "atuendos", tocados o peinados, distintas formas craneanas y disposiciones corporales, sentados, de pie, etc.), las figuras líticas responden al patrón compositivo de las figuras antropomorfas de los ceramios gris grabados, fundado en un esquema frontal y una simetría vertical especular. Por la talla de formas que pueden interpretarse como genitales masculinos podríamos afirmar que se refieren solo a personajes de este género (láms. 105 a y b, 106 a, b y c).

En el vasito del Museo Etnográfico (lám. 106 c), en un lado está el antropomorfo y en el otro, un felino esquemático (sin manchas) pero en posición bípeda que lo antropomorfiza: temática que también aparece en la cerámica gris grabada (lám. 83 c), también el tocado de cabeza de felino (lám. 106 a) se corresponde con motivos de la cerámica gris (por ej., lám.74 a).

Es probable que la cerámica haya sido el medio en el que se desplegaba la mayor variedad de repertorios iconográficos, y que los otros soportes, de acuerdo con sus especificidades práctico-simbólicas, acotaran los suyos a determinados iconos y temas, por ejemplo, en el caso de la lítica de Hualfín, el personaje masculino. Motivo que en algunas piezas da origen a un tema casi inexistente en la cerámica: un antropomorfos llevando en una mano, una cabeza humana y en la otra, un hacha (láms. 105 a y b). Este motivo, que González califica como "el sacrificador", en alusión al sacrifico por decapitación, lo hemos hallado en unas pocas piezas líticas del valle de Hualfín, en el diseño un ceramio grabado publicado por Serrano (lám. 105 c), también de esta zona, y en el cetro de madera del sector meridional, que analizamos más adelante (lám.134).

Como vimos podrían las "cabezas sueltas" de la cerámica gris aludir a esta práctica, pero cabe destacar que el tema del sacrificador aparece desplegado fundamentalmente en la lítica y quizás en la madera. Lo que refuerza la hipótesis de que en

---

[24]Relevamos un vaso del valle de Catamarca (lám. 37 c) con un antropo-zoomorfo y vasos líticos procedentes de Andalgalá con imágenes de felinos (láms. 119 y 119 bis).

[25]En el área meridional se han hallado figurillas de estas características talladas en piedra de pocos centímetros de altura (lám. 137), estos hallazgos sumados a la de la figurilla de madera de Atacama (lám. 14 c) nos daría la pauta de que este tipo de iconografía, a diferencia del resto, no solo tuvo una amplia difusión en el área Aguada sino que se plasmó en diversos soportes. En el próximo capítulo, discutiremos cómo se podrían interpretar estas diversas imágenes plásticas de lo "humano terrenal o secular".

el período que nos ocupa se daría una construcción de discursos plásticos diferenciados por la técnica y el soporte, vale decir, que las diversas imágenes plásticas estarían en función de circulaciones diferenciadas de los mensajes que expresan cosmovisiones e ideologías, en relación con quiénes las realizaban, quiénes las utilizaban y por dónde y para qué circulaban o se emplazaban esos objetos.

3. Las imágenes plásticas de Andalgalá

En la producción plástica de esta zona, se expresa la fluida interacción entre los valles de Ambato y de Hualfín, puesto que hallamos piezas que se emparentan con tradiciones de uno y otro valle.

El tipo de producción plástica que predomina es la cerámica negra bruñida y grabada que se asemeja técnica e iconográficamente a la de Ambato y, en menor medida, a la iconografía de Hualfín gris grabado. En cuanto a la tradición policroma, hemos relevado pocos ejemplares, que analizamos a continuación. También hallamos vasos de piedra y considerando el desarrollo en Campo de Pucará de una importante producción lítica durante el Formativo (recordemos a los suplicantes), es probable que algo de esta tradición perdurase en la zona en etapas posteriores. También aquí encontramos las figurillas antropomorfas de cerámica modelada con las características que ya enumeramos (lám. 118).

El repertorio iconográfico de la ***cerámica negra grabada*** está constituido por:

El draconiforme: este es el icono dominante, recordemos que fue la recurrencia de este motivo en la cerámica que Lafone Quevedo recoge en la región de Andalgalá la que lo lleva a inventar el término de "cerámica draconiana". Al igual que en la de Ambato, estos seres presentan hocico largo de fauces aserradas, ojo de círculos concéntricos y las típicas protuberancias en gancho sobre los ojos (láms. 110, 111, 112); sus lenguas pueden ser bífidas y, a veces, rematan en otras cabezas de draconiformes. Es muy probable que la coexistencia de las mismas imágenes plásticas (un mismo motivo y una misma técnica) evidencie contactos y convergencias simbólicos entre los hacedores de estas piezas[26].

Como ya señalamos, los rasgos constantes de este icono se concentran en la cabeza, en tanto el cuerpo puede presentar diversas connotaciones: en la olla del Museo Malli (lám. 110), poseen un cuerpo serpentino con manchas cuadradas (ver detalles en la

[26]Si pudiésemos contar con una buena cantidad de fechados en ambas áreas, podríamos incluso plantear una hipótesis respecto a un posible núcleo de origen o reinvención de esta iconografía tan particular y recurrente en la cerámica grabada.

lám. 110), variante local de los cuerpos serpentinos felinizados con manchas circulares que hallamos en Ambato y Hualfín.

En la jarra de Huasán (lám. 112), los draconiformes presentan un cuerpo, que connota un cuadrúpedo del que surgen apéndices que culminan en cabezas también draconiformes. Una vez más, en las versiones de Andalgalá al igual que en las de Ambato, se destaca la particularidad de *lo multiforme* en este tipo de icono.

El jaguar: si en el caso anterior las imágenes evidencian un vínculo directo con las de Ambato, en este la relación es con los de la cerámica gris grabada de Hualfín: cuerpos esquemáticos de líneas curvas, con manchas circulares, hocicos largos y aserrados, orejas en punta y posición cuadrúpeda de perfil.

Llamó nuestra atención en el Museo de Andalgalá, un puco que presenta seis felinos con esas características pero tres de ellos tienen manchas y tres rayas (lám. 115) ¿Se estará aludiendo a través de las marcas diferentes (manchas y rayas) a los dos felinos de importancia en la zona: el puma y el jaguar? En el capítulo siguiente volveremos sobre esta pregunta en un sentido más amplio: ¿toda la iconografía felínica del Período de Integración está referida al jaguar? ¿Qué ocurre con el puma, felino que en el marco de la cosmovisión surandina tiene también un lugar fundamental?

Otra pieza del mismo museo, una ollita de excelente factura (lám. 114), presenta una alternancia de cabezas felínicas en dos variantes (tres de cada una): una consiste en dos cabezas enfrentadas que forman fauces draconiformes (lám. 114 a) y la otra es una única cabeza con las fauces de perfil y ojos y orejas de frente (lám. 114 b). Interpretamos la iconografía híbrida de esta pieza como integración del jaguar presentado metonímicamente por medio de las cabezas con el del draconiforme también referido a través de la metonimia de sus fauces aserradas configuradas por las de los felinos, en un juego retórico que no registramos en ningún otro ejemplar de este período, asimilable a una *silepsis* (véase, capítulo 3). El hallazgo de iconografías excepcionales en todas las áreas de ocupación Aguada refuerza la hipótesis de la inexistencia de centros de control del discurso icónico y de la importancia de los hacedores de las imágenes en la configuración y modos de circulación de los discursos que encarnaban la *cosmovisión aguada.*

Antropomorfos y antropo-zoomorfos: los **antropomorfos** de Andalgalá se acercan iconográficamente, tanto a los de Ambato, como a los de Hualfín grabado: están vistos de frente, responden a una simetría axial especular, rostro sintético y portan "cetros", "escudos", "armas", etc. El fragmento hallado por Lafone Quevedo en Chaquiago (lám.

109) muestra un antropomorfo con manchas felínicas en el cuerpo y tocado de draconiforme bicéfalo.

La jarra del Museo de Andalgalá pone en evidencia las versiones locales de este iconografía: podemos ver que el personaje humano (láms. 107 a y b), en una mano lleva una suerte de cetro que remata en una cabeza de ave de perfil (que nada tiene que ver con las aves de pico curvo que se dan en Ambato, Hualfín y área meridional) y en la otra mano tiene una especie de escudo con cabeza humana (¿escudo, representación sintética de un infante?). Junto a él aparece un ser antropo-zoomorfo (lám. 107 d) cuyo rostro se limita a dos ojos circulares, un tocado de draconiforme bicéfalo (similar a los que se dan en la cerámica de Ambato), cuerpo cubierto de manchas felínicas y en el lugar de los pies cabezas draconiformes.

Esta metáfora de los pies, que nos aparece como una variante local para hibridar al antropomorfo (recordemos que en la cerámica grabada de Ambato y de Hualfín lo más frecuente es la sustitución de la cabeza), la volvimos a detectar en una jarra de la colección Malli (lám. 108): donde hay dos antropomorfos con cuerpos con manchas felínicas y este tipo de cabezas en el lugar de manos y pies. Uno de ellos presenta las dos manos sustituidas y uno solo de sus pies (lám. 108 a) y el otro solo sus manos (lám. 108 b), creemos que esto pone en evidencia *ex profeso* el recurso de la sustitución, posiblemente para reforzar el sentido de la misma. Recordemos que esta estrategia la encontrábamos también en Ambato, cuando, por ejemplo, en una pieza se reitera la imagen del mismo felino, pero en uno de ellos la cola se sustituye por una cabeza draconiforme (lám. 62). Estamos sugiriendo que estas imágenes no son el resultado de una mera puesta en libertad de la imaginación a partir de cierto repertorio mítico-religioso sino de un uso conciente (es decir, de una elección deliberada) de recursos retóricos específicos para construir determinados sentidos a partir de la lógica de la analogía que, como ya indicamos, sería la que organiza los sistemas cognitivos de estas culturas.

Volviendo a la jarra del Museo de Andalgalá (lám. 107 a.), del otro lado del antropomorfo con el "escudo" puede verse un híbrido bicéfalo de cuerpo serpentiforme con manchas felínicas, una de sus cabezas es draconiforme y la otra ofídica. Nuevamente, la excepción: esta versión de hibridación entre serpiente felinizada y draconiforme no se reitera en otras regiones, ni siquiera la hemos hallado en alguna otra pieza procedente de esta zona.

Al igual que en Hualfín, en Andalgalá hallamos el motivos de las "cabezas sueltas" y, al igual que en Ambato, el recurso de destinar la técnica del modelado para representar

camélidos, tal como podemos ver en la olla de la colección Malli (lám. 113). Como si a cada técnica correspondiese determinadas iconografías, incluso en la misma pieza, lo que sustenta nuestra idea de que el sentido no radica en la imagen icónica sino en al imagen plástica (signo encarnado en la materia trabajada a partir de determinada técnica).

En cuanto a la ***cerámica policroma***, en el Museo de Andalgalá relevamos una urna con puco en forma de tapa, cuyas dimensiones se corresponden con las de las urnas globulares de Hualfín, esta tipología hablaría de una pieza tardía, ya que las urnas con pucos como tapas son comunes en el Período de Desarrollos Regionales. Iconográficamente también se vincula con las urnas hualfín globulares (láms. 93 a 94 bis) puesto que presenta una cabeza de antropomorfo con tocado, no de discos sino en forma L escalonada, y a diferencia de aquellas tiene dos cabezas en cada cara de la pieza y, entre cada una, dos triángulos invertidos con manchas felínicas; en los pucos reaparece la misma cabeza antropomorfa (lám. 116).

En el Museo "Adán Quiroga" de Catamarca, volvimos a toparnos con el tema de la cabeza y las manchas felínicas en una pieza proveniente de Andalgalá (lám. 117), pero en este caso, en un vaso que combina modelado y pintura. Una vez más podemos preguntarnos si la cabeza suelta tiene alguna connotación en relación con la decapitación o se trata de una pieza que remite a lo humano, quizás a algún rol social identificado con el jaguar, y estamos ante estas referencias al *mundo terrenal* a través del modelado.

En cuanto a la producción ***lítica*** nos interesa detenernos en dos vasos de piedra con un felino tallado (láms. 119 y 119 bis a): en ambos podemos ver que el énfasis está puesto en la cabeza, el cuerpo se resuelve muy sintéticamente y no aparecen las manchas, lo que deja abierta la pregunta respecto a si se trata de un puma o si al tratarse de otra tradición plástica, el elemento que designa al animal no es la mancha sino la cabeza robusta, rasgo específico del jaguar que lo distingue del puma de cabeza pequeña con relación al cuerpo.

Por otra parte, el tratamiento de la forma de la cabeza en sí corresponde a la morfología de ambos felinos puesto que es ancha, de hocico corto y achatado, orejas cortas y pequeñas, y colmillos entrecruzados (rasgo ausente en todas las imágenes de felinos plasmadas en la cerámica de los distintos "estilos Aguada"): ¿podrían estos iconos específicos de los vasos de piedra estar connotando a ambos felinos a la vez?

El vaso de madera hallado en Atacama (lám. 119 bis b) presenta un tratamiento prácticamente idéntico al felino lítico de los vasos, pero evidencia una expresa preocupación por indicar las manchas, atributo que sumado a la cola no demasiado larga y a la cabeza robusta y grande con relación al cuerpo nos hablaría de un jaguar. No habiendo

ninguna razón técnica que impida grabar en la piedra las manchas del jaguar, nos preguntamos una vez más hasta que punto en cada tradición plástica se elaboran repertorios específicos con connotaciones particulares. Vale decir, en la piedra se aludiría a los valores que identifican a ambos felinos en un único concepto-imagen.
Retomaremos en el siguiente capítulo estos interrogantes.

4. Las imágenes plásticas de Abaucán

En esta región predomina la tradición de la cerámica policroma con un fuerte parentesco con la de Hualfín y con la del área meridional, como es lógico, dada la cercanía, hacia el oeste con el valle de Hualfín y hacia el sudeste con los valles del norte de La Rioja. La organización compositiva de las piezas responde al mismo esquema ortogonal y simetría por traslación que veíamos en las otras áreas, disponiéndose el mismo motivo a ambos lados de la pieza. Son frecuentes las urnas de 40 cm de diámetro con asas acintadas, ausentes en las otras áreas vistas y muy comunes en esta zona y en el norte de la Rioja.

En cuanto al repertorio iconográfico, las referencias a lo humano se dan exclusivamente en las figurillas modeladas (lám. 125) de las que hallamos ejemplos femeninos y masculinos en el Museo Municipal de Tinogasta y en la colección Alanis, al igual que en la cerámica policroma de Hualfín no hallamos representaciones netamente antropomorfas sino hibridaciones:

El zoo-antropomorfo: presenta rasgos muy similares a los de este tipo de icono en la tradición policroma de Hualfín: cuerpo felínico cuadrúpedo, de líneas curvas, con larga cola, a veces en espiral; la cabeza es reemplazada por la de un antropomorfo con "adornos" faciales y tocados, que pueden ser de dos discos (lám. 120). También en estas versiones, la posición del cuerpo del personaje es ambigua, por ejemplo, en la pieza de la lámina 120, con relación al soporte, el personaje está en posición vertical, si giramos la pieza 90° asume una disposición horizontal coherente con la cuadrúpeda. Teniendo en cuenta que en todas las piezas vistas, la organización compositiva atiende al soporte, podemos leer la posición vertical del personaje como una sustitución de la posición cuadrúpeda por la bípeda, es decir, como otra sustitución que antropomorfiza al jaguar.

El jaguar: es el motivo que hallamos con más frecuencia, en Tinogasta lo relevamos en varias urnas acintadas de entre 30 y 40 cm de diámetro, pertenecientes al Museo Municipal y a la colección privada Alanis, todas procedentes de la región de La Troya.

El jaguar de esta tradición policroma presenta rasgos diferenciados de los de las otras áreas: el cuerpo que culmina en una cola larga y curva, al igual que en todos los casos, está dispuesto en posición cuadrúpeda de perfil, con manchas de círculos concéntricos que recuerdan las de algunas versiones de la cerámica gris grabada de Hualfín. La particularidad local está en el tratamiento de la cabeza, que responde al tipo de fauces abiertas dentadas con lengua saliente, pero de formas más redondeadas que en las otras versiones, las orejas son marcadamente cortas y pequeñas, y la cara posee puntos en toda su superficie (láms. 121, 122, 129 b), quizás, en función de dar cuenta de la diferencias morfológicas entre las manchas de la cara y las del cuerpo del animal (lám. 160).

El jaguar draconiforme: coexistiendo con el motivo que acabamos de describir, en las mismas colecciones de Tinogasta, encontramos otra variante que se asemeja a la versión del jaguar de la cerámica policroma de Hualfín (láms. 97 a y b): el cuerpo posee los mismos atributos que el anterior pero la cabeza corresponden a la de un draconiforme (lám. 123).

El draconiforme: también en el caso de este motivo se da un estrecho parentesco con las versiones de Hualfín policromo (láms. 98 a, b y c) que presentan un cuerpo ofídico con manchas felínicas (de círculos concéntricos y/o reticulados) rematado por cabezas draconiformes, generalmente estos seres son bicéfalos. La particularidad de esta zona es que el "gancho" de la cabeza es reemplazado por dos especies de orejas semejantes a las de los motivos felínicos (lám. 124). Los dos últimos tipos de iconos nos sugieren que en esta tradición cerámica se agudiza las alusiones simultáneas al jaguar y el draconiforme.

Cabe señalar que en las dos colecciones relevadas en Tinogasta hallamos varios fragmentos de tubos de pipas de cerámica.

5. Las imágenes plásticas del área meridional

En general, en el norte de La Rioja, se han hallado numerosas figurillas antropomorfas macizas y huecas, con un elemento adentro para que suene a modo de sonajeros (lám. 136 d) y otras que son silbatos; también hay figurillas de piedra. Al igual que en las figurillas procedentes de Catamarca, la altura oscila entre los 5 y los 15 cm y no hay tipos fijos sino que todas son variaciones sobre *tipos humanos*: presentan distintas "deformaciones craneanas", distintos "peinados" (láms. 136 c, 137 a), "cuerpos desnudos" (láms. 136 c, 137 a, b y c), que en algunos casos tienen indicado los genitales, o "vestidos", con motivos geométricos pintados o grabados (lám. 136 a); las hay bicéfalas (lám. 136 d).

El único rasgo constante es el gran tamaño de la cabeza con relación al cuerpo, que generalmente responde a un canon de 2 o 3 cabezas. Las figurillas de piedra del Museo Incahuasi (lám. 137 b) presentan los mismos atributos, lo que daría cuenta de que esta iconografía se desplegó en dos tipos de soportes plásticos: la piedra y la cerámica y, como ya señalamos, a raíz del hallazgo de Atacama (lám. 14 b), muy probablemente, en la madera. En este caso, el soporte y la técnica no se restringen a la transmisión de determinados sentidos sino que, a la inversa de lo que pasa con la iconografía que pone en juego felinos, humanos, serpientes, saurios e hidrosaurios, a esta iconografía de *la variedad humana y mundana* pareciera corresponderle la variedad de soportes, una suerte de orquesta de imágenes plásticas de la humanidad del Período de Integración.

El Museo Inca Huasi de la ciudad de La Rioja, cuenta con numerosos ejemplares de estas figurillas y de pipas (lám. 135), también en cerámica y en piedra, muchas de las cuales presentan antropomorfos modelados con características similares a las de las figurillas (láms. 136 y 137). En el Museo de Campanas (Dpto. de Famatina), hallamos un par de figurillas modeladas en cerámica y una pipa con hornillo procedentes de esa zona. En el museo de Pituil, también relavamos figurillas antropomorfas y fragmentos de hornillos con rostros antropomorfos, todos procedentes de la misma región de Famatina.

También en esta área se desarrolló una tradición de cerámica policroma, dibujos de color se disponen en la misma organización compositiva: el motivo se reitera de un lado al otro de la pieza, siguiendo ejes ortogonales. Iconográficamente, tal como señalamos, hallamos convergencias con las imágenes de los valles de Abaucán y de Hualfín. En cambio, las formas de las piezas presentan rasgos netamente locales: predominan piezas más grandes que en otras zonas, sobre todo los pucos de boca ancha y borde evertido, cuyo diámetro promedia los 30 cm, las vasijas globulares con asas con o sin tapa y las de cuello recto.

El antropomorfo: Kusch (1990) ha señalado la particularidad de que en esta zona, la iconografía de lo humano se limita a las vasijas globulares en las que se representa pintado y/o modelado un rostro en el cuello (lám. 126), mientras que en el cuerpo se pueden encontrar los distintos personajes del repertorio: jaguares, draconiformes, aves, etc. En la colección del Museo Inca Huasi, procedentes de San Blas, hallamos varias urnas, tinajas con asas de 60 cm diámetro y 50 cm de alto, con un jaguar draconiforme pintado a cada lado y un rostro modelado o pintado en el cuello (lám. 126 b).

A nuestro juicio, no sería la *ausencia de representaciones humanas* una particularidad de la cerámica policroma meridional puesto que esta misma ausencia la constatamos en Abaucán y en la tradición policroma de Hualfín, sino que lo peculiar está en su *presencia* metonímica, a través del rostro con adornos faciales, en el cuello de las vasijas globulares. Nos interesa destacar que este motivo que no responde al esquema del cuerpo de la pieza, cuyo icono se reitera a ambos lados, en tanto que el rostro está en un solo lado del cuello (láms. 126 a y b). Kusch interpreta que esto se debe a que el cuerpo de la pieza está connotando el cuerpo del antropomorfo y el cuello su cabeza, de modo que "lo humano" es concebido como "continente" (op. cit.: 32). Cabría profundizar, entonces, en alguna hipótesis respecto a la relación entre este "humano continente" y los seres que se pintan/inscriben en su cuerpo: aves, jaguares draconiformes, etc. Nosotros consideramos que esta es una forma local de expresar la interacción entre lo humano y lo animal, rasgo constitutivo de las imágenes sagradas de esta época.

El jaguar: hemos encontrado variantes pintadas del jaguar que se asemejan a las versiones de la cerámica gris grabada de Hualfín, como la jarra del museo Incahuasi (lám. 129 a), pero las manchas resueltas en pintas responden a la convención de los jaguares de Abaucán, la disposición vertical nuevamente da la idea de una antropomorfización del felino, recurso que vimos en casi todas las áreas.

En el museo *Samay Huasi*, relevamos una urna (lám. 129 b) con características idénticas a las del Museo de Tinogasta (lám. 121), es probable que, aunque se señala que procede de Chilecito, su origen estuviese en aquella zona, puesto que no hallamos otros ejemplares en La Rioja, evidenciando la circulación de piezas de un valle a otro.

Así como las dos imágenes de las piezas mencionadas nos resultaron excepcionales, en cambio hallamos numerosos ejemplos de la variante que denominamos, **jaguar draconiforme**, motivo que responde al mismo tipo de icono de las tradiciones de Hualfín (láms. 97 a y b) y Abaucán policromo (lám. 123): cuerpo curvo cuadrúpedo, larga cola, que muchas veces culminan en una cabeza draconiforme y cabeza, también draconiforme (láms. 126 b, 132 a, b y c, 133 a y b).

El draconiforme: en el Museo Incahuasi y en el Museo de Pituil (todas sus piezas proceden de la región de Famatina), encontramos pucos abiertos que despliegan en sus bordes "guardas" de draconiformes bicéfalos con cuerpos romboidales, como los que hallábamos en la cerámica grabada de Ambato (láms. 47 y 48), poseen los rasgos que se dan constantes en todas las técnicas: fauces alargadas y aserradas, ojo de círculos concéntricos, larga lengua, protuberancias en gancho sobre el ojo y, en algunos casos,

patas retráctiles con largos dedos, 4 o 5, que remitirían al lagarto (lám. 130). Del museo del sitio de La Parrilla (Dpto. de Famatina), del recinto A, relevamos un fragmento de tinaja con guarda draconiforme muy similar a la de la lámina 130.

En el Museo Incahuasi, procedentes de San Blas de los Sauces, relevamos pucos de 40 cm de diámetro que tapaban urnas y presentan en su interior caras draconiformes pintadas.

La otra variante, que también registramos en Hualfín y Abaucán policromo, es la del cuerpo serpentino en S o grecas, que tiene en cada extremo una cabeza draconiforme (lám. 131 b), a veces pueden presentar las patas retractiles (lám. 131 a).

Las aves: otro rasgo local evidente es el lugar que ocupan las aves en el repertorio de motivos, si en las otras áreas rara vez tienen un rol protagónico –por ejemplo, en algunos pucos de Hualfín grabado como los de la lámina 81– aquí hallamos ejemplos donde son el único motivo que se repite una o más veces a cada lado de la pieza (láms. 126 a, 127, 128). Predominan los motivos con ojos que responden a la convención de los círculos concéntricos y pico curvo superior más grande que el inferior.

Nos interesa llamar la atención sobre una particularidad que detectamos solo en los iconos ornitomorfos de esta área: en varias de estas imágenes las aves presentan en el cuerpo una o varias manchas felínicas (láms. 128 a, 127 b y c), o las manchas en zigzag abierto que se da en algunos cuerpos draconiformes (láms. 127 a y 128 a). Atributo que integraría a las aves en el complejo de ideas plasmadas a través de la hibridación de felinos, saurios e hidrosaurios.

Ya hicimos referencia al **cetro o mango de hacha** del museo *Samay Huasi* (láms. 134 y 134 bis) hallado en una cueva del campo de La Guardia (dpto. de Santa Cruz), ubicado en el cordón norte del Famatina. Está tallado en madera de algarrobo, tiene 55,5 cm de largo y 6 cm de ancho y un espesor máximo de 3,4 cm. En este objeto, se plasma un tema que solo hallamos en la lítica de Hualfín (láms. 105 a y b), "el sacrificador", un personaje antropomorfo, que porta en una mano una suerte de hacha y en la otra una figura antropomorfa con características muy similares a él pero de mucho menor tamaño (¿perspectiva jerárquica?). Este personaje tiene sobre la cabeza, a modo de tocado, la cabeza de un felino de fauces abiertas, en el pecho lleva un adorno geométrico y el pene está destacado. Su calidad plástica y técnica y su complejidad iconográfica, sumadas al hecho de hallarse en una cueva, permiten suponer que se trató de una ofrenda funeraria o un objeto ceremonial oculto (Vivante y Cigliano, 1967).

El tratamiento del cuerpo del personaje se corresponde con el de los vasos de piedra y la cerámica grabada de Hualfín y la negra de Ambato; pero la indicación de los genitales, que solo se da en la lítica (láms. 37 c, 105 a y b, 106 a, b y c) nos lleva a pensar que este motivo pertenece a los repertorios de la piedra y la madera, propios de tradiciones escultóricas que se diferencian de la de los dibujantes de la cerámica grabada. También se diferencia claramente la resolución de la cabeza del felino que lleva el personaje a manera de gran tocado, esta, al igual que los vasos de piedra de Andalgalá, responde a la morfología del felino: hocico corto redondeado, cabeza robusta y cúbica, orejas de puntas redondeadas, tampoco aquí se evidencia manchas. Nuevamente esta especificidad iconográfica nos lleva a postular que es en el ámbito de las tradiciones escultóricas de la talla en madera y piedra que se despliega el tema del "sacrificador" y del "felino naturalista" que no necesariamente se refiere al jaguar, abriendo la posibilidad de pensar, como ya propusimos, o bien en una alusión a los dos felinos a la vez, ya que se sintetizan los rasgos comunes a ambos, o bien, al puma, concretamente en relación con el sacrificio[27].

¿No será que el jaguar da cuenta de ciertos conceptos religiosos vinculados a fuerzas de la naturaleza, en tanto que el puma se vincula con ciertos roles y rituales asociados a personajes masculinos y al sacrificio por decapitación? Supuesto que no implica que no puedan aparecer aunados articulando ambos valores.

6. Las imágenes plásticas Portezuelo (sudeste de Catamarca)

El estilo cerámico denominado Portezuelo[28] se da en los valles del este de Catamarca, y correspondería a la etapa tardía de Aguada. Como vimos, está asociado tanto a espacios domésticos como los cercanos a La Tunita, como a un espacio aparentemente ceremonial como el montículo de *Choya 68* en Capayán. Ha sido estudiado por Florencia Kusch y otros colaboradores (2000), que han planteado que los temas felino, antropofelino y ornitomorfo "amalgaman a los tres "subestilos", Hualfín, Ambato y Portezuelo, que se diferencian entre sí por "el tratamiento plástico" (la técnica): pintado, grabado y pintura en negativo, respectivamente. Los mencionados autores insisten en el carácter netamente local de la técnica utilizada y de la iconografía del felino[29].

---

[27]Pérez Gollán propone vincular la iconografía de las tabletas para alucinógenos procedentes de San Pedro de Atacama con la del mango de hacha de La Rioja, comunicación personal.

[28]Hasta ahora no se cuenta con ceramios completos, el estilo se definió a partir de iconografía de fragmentos cerámicos.

[29]Respecto al localismo ya señalamos que, a nuestro entender, es una característica propia de la dinámica socio-cultural del período.

La tradición cerámica Portezuelo se caracteriza por esa ***técnica pictórica en negativo:*** la superficie de la pieza se pinta en blanco, el motivo se define por el contorno pintando el fondo de negro y los detalles del interior en rojo y amarillo; compositivamente se distingue por la disposición de las imágenes en registros horizontales (láms. 138 a, 140 b). Nos interesa señalar que la particularidad técnica, más allá del sentido simbólico del juego figura-fondo, expresaría una vez más el rol de los ceramistas como creadores de tradiciones propias fuertemente locales. De acuerdo con los estudios de pastas realizados, estas cerámicas se habrían realizado en dos etapas técnicas: la primera para la elaboración de la pieza y una primera cocción en atmósfera reductora, y la segunda para la aplicación del engobe y una segunda cocción en atmósfera oxidante; era por medio de tipos de cocción que se lograba el negativo con los colores negro, rojo, blanco y amarillo; complejidad técnica que nos habla de la necesidad de alfareros especializados en este tipo de producción (Puentes et. alt., 2005: 75).

Por otra parte, respecto a la *originalidad* en la representación del felino[30], esta también refuerza la idea de la importancia de las tradiciones locales, que como hemos visto no es una particularidad exclusiva de Portezuelo[31], sino que en cada uno de los estilos cerámicos y entre los distintos soportes, hay un tratamiento particular y exclusivo de los motivos. Intentamos demostrar, a través del análisis del corpus presentado, que lo frecuente de las excepciones y particularidades iconográficas pone en evidencia que los temas comunes no dan cuenta de ningún fenómeno de "estandarización" de motivos de la plástica del Período de Integración, sino de una cosmovisión fundada en sustrato mítico-religioso común. La "estandarización" implica una producción seriada controlada por un centro de poder político-económico y/o religioso de carácter estatal, que regula la producción de talleres artesanal, a la manera de lo que se evidencia, por ejemplo, en la cerámica hecha con moldes en los señoríos mochicas, que repiten el mismo motivo en cientos de piezas[32].

---

[30]No compartimos el enfoque naturalista adoptado para la lectura de la imagen del felino puesto que, como ya expresamos largamente en la 1ª parte, es imposible saber si las "fauces cerradas" denotan pasividad y las abiertas "agresividad o dinamismo". Si se observa a un felino al acecho, es decir, lejos de estar pasivo, tiene las fauces cerradas; por otra parte, como ya observamos, uno de los momentos en que más abre la boca y saca la lengua es cuando están regulando la temperatura después de un esfuerzo o cuando bosteza, momentos, evidentemente, pasivos.

[31]Los autores señalan los rasgos locales pero sostienen la existencia de "un sistema de representaciones relativamente estandarizada" basándose en la identificación de "temas" comunes: antropomorfo, antropofelinos, ornitomorfos; pero estos temas no son propios del NOA en el período de Integración sino de todo el mundo andino desde el período Temprano (1000 a. C.) en adelante.

[32]Véase, por ejemplo, la producción cerámica en las tumbas del Señor de Sipán (Alva y Donan, 1993).

Por el contrario, las imágenes plásticas denotan fuertes localismos que estarían en estrecha vinculación con la experiencia del medio-ambiente en relación con las organizaciones sociales locales, como así también, con el rol de diferentes tradiciones plásticas (ceramistas, metalurgistas, etc.) en la instauración de los corpus iconográficos.

Observemos el fragmento de la colección Tejada (lám. 138 b), aparece un motivo **antropo-zoomorfo**, su cuerpo remite a lo humano y su cabeza está configurada a través de un proceso metafórico por el cual un ser serpentino con cabeza felínica sustituye el rostro, pero la cabeza se completa con el contorno definido por negativo, presentando el remate de dos apéndices y una suerte de lengua aserrada, rasgos propios del draconiforme. Este personaje, ni nada similar, así constituido, se da en ninguno de los estilos cerámicos de otras regiones. El ser que lo acompaña se ha identificado con un **felino** por su posición cuadrúpeda de perfil y la presencia de una cola y porque su cuerpo presenta el mismo tratamiento que otros motivos en los que la cabeza denota a ese animal (láms. 139 b, 140 b); pero en este caso, nada hay en su cabeza que lo denote: el rostro está ocupado por unas manchas que podrían interpretarse como referencias metonímica al jaguar, pero lo mismo podría decirse de las manchas separadas en cuatro campos que creemos están en relación con la mancha compuesta, rasgo específico del yaguareté.

Los antropo-zoomorfos del fragmento de la lámina 138 a también presentan hocicos aserrados, que nada tienen que ver con el tratamiento del hocico corto y redondeado del felino que surge de la mano del personaje, de modo que el tratamiento icónico nos indica que ese tipo de fauces aserradas no remite al jaguar sino a otro a ser que, a nuestro juicio, tendría que ver con el orden de los hidrosaurios o cocodrilia, cuestión que desarrollamos en el siguiente capítulo[33].

El estilo Portezuelo presenta una nueva iconografía del felino y el antropo-zoo (temas comunes a todas las entidades culturales del Período de Integración), que aparecen configurados a partir de convenciones absolutamente novedosas signadas por un antimimetismo, que alcanza su máxima expresión en los motivos sintéticos que pierden toda relación con el referente (lám. 140 a). Varios autores (Kusch et alt., 2000; González 1998) interpretan estos motivos como "felinos abstractos"; nosotros solo podemos decir que no denotan, sino que designan algo relacionado con lo felínico, que tendría que ver con las manchas que aparecen en otros iconos que puede considerarse denotan al jaguar (láms.

[33]Aparecen unas aves que recuerdan a las de las urnas del período de Desarrollos Regionales, la escasez de la muestra nos impide avanzar con hipótesis acerca de su sentido.

139 b y 140 b). Dada la poca cantidad de ejemplares de este estilo es imposible por ahora decodificar las convenciones vigentes, solo esbozar algunas hipótesis.

Nótese como rasgo peculiar las "manos" de los **antropomorfos** (láms. 138 a y b, 139 a) con tres o cuatro dedos largos muy similares a los de los antropomorfos de las placas, el tratamiento bípedo frontal y la simetría especular vertical son rasgos comunes a la organización de los cuerpos antropomorfos de todas las áreas Aguada (lám. 139 a); al igual que el rostro con ojos almendrados, las bocas pequeñas con dientes marcados y la presencia de manchas en el cuerpo. El antropomorfo de la lámina 139 presenta colgando de cuello lo que se ha interpretado como un hacha y que aparece también en la cerámica grabada de Hualfín y en algunas urnas Ambato tricolor.

Las "manchas de jaguar" en Portezuelo varían coexistiendo en un mismo motivo las variantes que se dan en las tradiciones cerámicas de otras áreas: círculos concéntricos, círculos con retícula y círculos con punto en el centro, a la que se suma la variante propia de círculos u óvalos divididos en 2 o 4 campos con círculos adentro, que podría tener relación con la mancha compuesta que aparece en los icono-jaguar de la cerámica gravada de Ambato. También aquí encontramos un ave felinizada a través de manchas en su cuerpo (lám. 139 b).

7. Las imágenes plásticas del poder: hachas, pipas, placas

Tal como vimos en el capítulo anterior, se hallaron hachas y pipas tanto en espacios ceremoniales como en espacios domésticos y en tumbas: en el ajuar del cementerio Aguada Orilla Norte, las ***pipas de cerámica y piedra*** y las hachas de piedra y de bronce aparecían en porcentajes muy bajos[34], en este sentido, los consideramos materiales excepcionales. Se hallaron pipas, que estarían destinadas al consumo ritual de cebil, completas o fragmentos (tubos u hornillos): en uno de los enterratorios de Bañados del Pantano excavados por Kusch (1 pipa), en el sitio habitacional de *Martínez 4* (un tubo de pipa), en *Martínez 3* (un hornillo con rostro antropofelínico), en *Martínez 1* (dos tubos y dos hornillos, uno con motivos felínicos).

En cuanto a las ***hachas de piedra y metal***, también se hallaron asociadas a enterratorios (véase, capítulo 4). En términos generales, podemos afirmar que se trata de objetos particulares, realizados para y/o por unos pocos. En las láms. 141, 141 bis, 142 podemos ver algunos ejemplos, en este caso, de piezas cuya procedencia exacta se

[34]Véase, Sempé ,1998: 862-863.

desconoce pero responden a los tipos de hachas líticas y de metal y a las pipas de cerámica y piedra halladas en sitios del Período de Integración.

Las hachas rara vez portan iconografía, salvo algunos casos que las vuelven más excepcionales aún, como las de la lám. 141 bis, donde vemos la versión de un **zoo-antropomorfo** (lám. 141 bis c) muy cercana a las que hallamos en versiones pintadas y grabadas; un **felino** (lám. 141 bis b) que en este caso presenta un tratamiento que se acerca más al de la lítica y la madera (como los vasos de Andalgalá o el mango de La Rioja); y un ejemplar donde el cuerpo mismo del hacha es una cabeza draconiforme (lám. 141 bis a), pero con la particularidad de presentar *colmillos entrecruzados*, rasgo propio del felino, que no aparece en la versiones pintadas y grabadas de aquel motivo. Este rasgo lo hemos señalado en las representaciones de felinos en madera (tocado del mango de madera) y en piedra (vasos de Andalgalá), es decir tradiciones escultóricas, como la que corresponde a este ejemplar en bronce[35].

Una vez más, comprobamos que los soportes y técnicas presentan una iconografía relacionada con los otros soportes y técnicas pero nunca idéntica. En el caso concreto de las hachas, creemos que tanto el metal como la piedra connotan sentidos por sí mismos, lo que hace innecesario lo icónico, salvo en casos en los que, quizás, se pretende exacerbar su excepcionalidad y marcar a través de la imagen un sentido específico en relación con la función del objeto y la de su poseedor/portador.

Por cierto, son las ***placas metálicas*** los objetos más excepcionales entre los excepcionales: hasta el presente solo se conocen 27 de estas piezas que se adscriben al Período de Integración, fundamentalmente por su iconografía, que involucra antropomorfos, felinos y saurios; no se conoce el contexto específico de ninguna de ellas, pero sí, en algunos casos, la procedencia, que muestra una dispersión por el área surandina (incluyendo Bolivia y norte de Chile) mucho más amplia que la de los sitios identificados como Aguada. A. Rex González sugirió que debieron usarse como pectorales suspendidos de las saliencias que proporcionan las figuras de felinos y saurios (Rex González, 1992: 253).

La mayoría de estas piezas, circulares y rectangulares, cuya altura o diámetro promedio es de 10/15 cm y su peso de 150/200 gr, evidencia una excelencia plástico-técnica, todas están elaboradas con la compleja técnica de la cera perdida y presentan cavidades que pueden haber estado destinadas a engarzar piedras.

[35]Bronce, piedra y madera son los materiales escultóricos por excelencia en gran parte de la historia de la escultura universal.

Luis González en su exhaustivo trabajo sobre la metalurgia en el NOA (2004) señala que los defectos de fabricación registrados en algunas de estas placas son de "índole menor" y destaca la calidad y dificultad de elaboración de las mismas (op. cit.: 203). Sugiere que la modalidad tecnológica de la cera perdida, que no se da anteriormente, fue inaugurada por metalurgistas Aguada y que estas placas debieron elaborarse en el NOA (op. cit.: 208). Considerando los contenidos de estaño presentes en las piezas afirma que se trabajo con "bronce verdadero" y señala que

> "[...] las asociaciones de minerales de cobre y estaño en el Noroeste son improbables, motivo por el cual no son admisibles explicaciones basadas en la contaminación de las menas [...], todo apunta a indicar que la aleación resultó de una definida elección tecnológica que implicó proveerse de los distintos minerales en localizaciones separadas con la inherente planificación logística" (op. cit.: 209).

Aspecto que claramente diferencia esta producción del trabajo con cerámica, madera y piedra, cuya infraestructura no implica una logística compleja. Tanto la complejidad del proceso como los resultados denotan una alta especialización de los hacedores de estas piezas, de modo que "puede plantearse que [...] la producción de placas (y otros bienes suntuarios) constituían una actividad con auspicio y reconocimiento social" (op. cit.: 213).

Este autor, retomando a Lechtman, sostiene que en los Andes, el trabajo del bronce está asociado a la producción de bienes de prestigio y a la comunicación de mensajes religiosos, y es en este sentido, que se podría considerar el cambio de coloración que se produce en la aleación, del rojizo propio del cobre al dorado del bronce, como una alusión a lo solar (ídem). Agrega a esta consideración datos de tenor técnico que nos resultan ineludibles, y menos discutibles que el anterior argumento, la adición de estaño baja el punto de fusión del metal y mejora las condiciones de la colada, aspecto sumamente importante para elaborar piezas de tamaña complejidad iconográfica (op. cit.: 210). Las variaciones en la cantidad de estaño entre una placa y otra estarían en relación con la disponibilidad de menas estañíferas de los distintos talleres de la zona valliserrana (op. cit.: 211); lo que está sugiriendo la existencia de varios talleres de metalurgia en la región de ocupación aguada.

Por otra parte, como ya se indicó, los productores de estas piezas serían personajes con cierto *status*, tanto A. Rex González (1992) como L. González (op. cit.) sugieren que se puede haber tratado de chamanes itinerantes que sumaban al conocimiento religioso el

técnico, y que trasmitían su mensaje a través de la puesta en circulación de estos objetos (op. cit.: 213). En el siguiente capítulo volveremos sobre estas hipótesis.

En su obra sobre las placas metálicas del NOA, Rex González (1992) recopila toda la información existente al respecto y los diversos aportes en torno a la producción plástica y la religión del NOA en el contexto de las culturas andinas. A partir de "la sistematización formal de todos los signos utilizados reducidos a sus unidades mínimas discernibles" (op.cit.:156), establece los temas y motivos que constituyen el repertorio iconográfico de las placas. Postula, a los fines de una aproximación interpretativa, relaciones y comparaciones entre los materiales arqueológicos y datos provenientes de fuentes históricas y etnográficas. Respecto de las placas del Período de Integración, identifica a los motivos de las placas con los repertorios configurados por él mismo para la cultura de La Aguada a partir de la cerámica. Nosotros nos proponemos revisar algunas de las hipótesis planteadas, partiendo del análisis específico de la iconografía de las placas para indagar las vinculaciones con los repertorios presentes en las otras imágenes plásticas (cerámica grabada y pintada, talla en madera y en piedra).

La placa que inaugura las consideraciones sobre estos objetos es el famoso disco que perteneció a Lafone Quevedo (hoy en el Museo de La Plata, lám. 145 c.), quien lo compró en Chaquiago (Andalgalá), donde fue hallado. Lafone Quevedo analiza este objeto en el artículo de 1890 que comentamos en el capítulo 2, identificando al personaje antropomorfo con una deidad solar, Quiroga (1929) suscribe esta hipótesis y lo mismo hará Serrano (1947: 46) años más tarde. Finalmente, Rex González. (op. cit.) y Pérez Gollán (1986) retoman esta interpretación: el personaje, que el primero denomina "de las manos vacías", sería la representación de una deidad solar (Punchao). Pérez Gollán sustenta esta hipótesis en la coincidencia entre la iconografía de la placa Lafone Quevedo y la descripción de esa deidad presente en la crónica de Cristóbal de Molina, **Relación de las fábulas y ritos de los incas**. Según el autor, esta vinculación se funda en la existencia de un antiquísimo núcleo mítico simbólico surandino, revitalizado por un sector de la elite inca, sumamente complejo y que abarcaría una diversidad de niveles cronológicos al punto de que hoy se nos aparece como contradictorio y cambiante (Pérez Gollán, 1986: 69). En un escrito posterior, Pérez Gollán propone dos posibles lecturas de los antropomorfos de las placas: pueden representar a "[...] la deidad solar o bien un individuo que las personifica" (Pérez Gollán, 1992: 165).

La propuesta de Rex González se acerca a la de Pérez Gollán, respecto a interpretar la iconografía de las placas desde la perspectiva de la religiosidad andina, entiende que "variantes iconográficas de "el sacrificador" y "el personaje de las manos vacías" aparecen en otras culturas andinas como Recuay, Mochica, Tiahuanaco, Pucara, Chiripa, "lo que sugiere una cierta similitud paralela de creencias en relación con un gran dios celeste con manifestaciones múltiples". Esa deidad solar presentaría las variantes del rayo y el trueno como conjunto de un complejo mayor de deidades celestes. El mencionado complejo estaría presente en el NOA desde el Período Formativo hasta el de Desarrollos Regionales[36] (Rex González, op. cit.: 217). Esta pertenencia de las placas a un culto vinculado con una deidad celeste andina explicaría su difusión desde el NOA a regiones aledañas como Tiwanaku, Beni y Cochabamaba (op. cit.: 219). La identificación de las placas con ese complejo divino se sustenta en la idea, ya presente en Ambrosetti, de asociarlas con los *caylles*, "imágenes labradas en cobre" a las que, según Lozano, rendían culto los calchaquíes. Rex González rescata, además, el dato señalado por Duviols (1977: 6) de que *Caylla Viracocham* era una de las advocaciones de Viracocha (Rex González, 1992: 184).

Ahora bien, la iconografía de las placas como está a la vista no se corresponde con las representaciones de antropomorfos de ninguna de las imágenes plásticas de las distintas áreas, y los mismo puede decirse de los felinos y los saurios. Por otra parte, la descripción del *Punchao* de Molina coincide con la del antropomorfo del disco de Lafone Quevedo, pero no con la de los antropomorfos de las otras placas que, como veremos enseguida, presentan marcadas diferencias de una a otra. Al respecto, Rex González plantea que la imagen antropomorfa de este disco "es el arquetipo que responde con mayor similitud a la descripción de *Punchao*", lo que se debería a que no hay "una imagen estable y definitiva de la deidad", de modo que esta permanecía más como forma generalizada que como forma concreta (Rex González, op. cit.: 200). Volveremos sobre estas cuestiones en el capítulo siguiente donde proponemos nuestra interpretación, pero por lo pronto señalamos que si entendemos que la imagen plástica trasmite un mensaje en su especificidad como lenguaje plástico, todas las variantes que hacen a los elementos que la constituyen (técnicas, materiales e iconos) implican variaciones en el sentido construido. Lo que no implica negar que estas imágenes estén estrechamente relacionadas con todo el repertorio

[36]Rex González se basa en las menciones en los textos del padre Lozano a la adoración entre los calchaquíes al rayo y al trueno para apoyar esta interpretación, asociándola a la de Demarest (1984) respecto al Viracocha incaico (Rex González, 1992: 183).

analizado hasta ahora, pero presentan un discurso especifico y no una idea general de la deidad. De hecho, tal como señala Pérez Gollán, se puede tratar de una imagen de la deidad tanto como de quien la encarnaba, jefe, sacerdote, chaman, y nosotros agregamos, o de ambos a la vez, porque más que describir a la deidad o al chaman materializa un concepto sobre algún rol o valor social, político, religioso, cósmico, etc.

Rex González sostiene que la imagen del sacerdote corresponde al motivo que él denomina "el sacrificador": antropomorfo que "porta hachas y cabezas trofeo y presenta algunos atributos de la deidad de las manos vacías"; esta sería la imagen del "sacerdote que encarna a la deidad en el momento del ritual de sacrificios cruentos" (op. cit.: 201)[37].

El autor sustenta la hipótesis de que el culto a esta deidad implicaba sacrificios propiciatorios sangrientos, uso de una parafernalia especial y consumo de alucinógenos, articulando el hallazgos de cráneos sueltos en contextos Aguada, con un dato del folclore calchaquí, el culto al Chiqui registrado por Quiroga[38] y datos etnohistóricos, las menciones del padre Del Techo acerca de que los calchaquíes consagraban al Sol, la cabeza de una cierva para pedirle que garantice la fertilidad de los campos (op. cit.: 1986).

Sobre la base de la similitud, que según Rex González, existe entre la iconográfica de las placas y la de las tabletas tiwanacotas para alucinógenos halladas en San Pedro de Atacama, propone que aquellas estarían vinculadas con rituales que incluyen consumo de alucinógenos (op. cit.: 202).

A nuestro entender, si partimos del supuesto de que las placas fueron hechas en el NOA durante el Período de Integración: ¿no sería más fructífero comparar sus iconos con los de los objetos de este período usados para consumo de alucinógenos, vale decir, con las pipas? Si observamos las piezas analizadas (láms. 66, 135,142), su iconografía no tiene ninguna relación directa con la de las placas; lo que no quiere decir que no se diese un uso ritual de alucinógenos en el contexto del culto a cierta deidad o complejo sagrado, encarnado en las placas, pero en todo caso, estas como imágenes o textos plásticos, nada nos dicen al respecto.

---

[37]En ninguna de las imágenes de las placas aparece un motivo que denote una cabeza trofeo, el autor interpreta como tal objetos "no-identificables" portados por personajes que en la otra mano llevan una suerte de hacha de forma similar a las de metal halladas en contextos aguada, o de formas triangulares, o en semicírculo, por ejemplo, los personajes de: la placa de Berlín (lám. 147 a), la de La Rioja (lám. 148 b), y la del Sacrificador (lám. 152 a).

[38]"Existió en el NOA una posible perduración folklórica del ritual de la cabeza humana cercenada, sustituida por cabezas de animales que se ofrendaban al Chiqui, deidad quechua que Quiroga encuentra descrita en Montesinos, para pedir lluvias" (op. cit.: 185).

Observando **las placas** (láms. 144 a 154) a primera vista se evidencian varias características estructurales tanto compositiva como iconográficamente. En primer lugar podemos destacar que:

a) todas están organizadas sobre la base de una *composición ortogonal y una simetría vertical especular*, vale decir, responden a un esquema constructivo que remite al antropomorfismo;

b) este rasgo se refuerza ante el hecho de que *el antropomorfo es el único personaje que en todas las placas está representado completo y en el eje principal de la composición.*. En tres de las placas conocidas, en vez de presentarse un personaje, aparecen dos en las placas Liberani y Arbolito Solo (láms. 154 a y b) y tres en la de Cambridge II (lám. 154 c). En las 24 restantes se presenta un personaje, que solo en dos casos, en las placas del Sacrificador y de la Cancillería (láms, 152 a y b), presenta cabeza felínica, vale decir, que los consideramos resultado de un procedimiento metafórico por el cual la cabeza humana se sustituye por una de felino y pertenecen a la categoría de los antropo-zoomorfos.

Pasemos al análisis pormenorizado de los motivos iconográficos:

El **antropomorfo** de las placas no presenta parentesco icónico alguno con el de ninguna de las imágenes plásticas del período en cuestión, excepto en el recurso de representar los pies rebatidos y en cierta medida, en el tratamiento de las manos de largos dedos lineales. Pero salvo estos pocos rasgos, el canon es más largo (4 cabezas aproximadamente), los rostros son de ojos redondos, la boca amplia en forma de media luna, la nariz larga y recta, completamente diferentes de los ojos almendrados, las pequeñas bocas rectangulares y las narices en T con las cejas, tan frecuentes en los antropomorfos de la cerámica. En casi todas las placas, los personajes *llevan tocados*, que tampoco se igualan, ni asemejan a los de las imágenes grabadas, pintadas o talladas. Estos presentan dos variantes que se repiten constituyendo un tipo:

a) los de "gorros en punta": se dan en el antropomorfo de la placa Ross (lám. 153), la de Cochabamba, la de Bolivia (láms. 144 a y c), la ex Hirsh I (lám. 145 a), la de New York, la de Cambridge I (láms. 146 a y b), la de Tolombón (lám. 147 b).

Hay tres piezas en las que se ha roto la cabeza pero suponemos, por la estrecha similitud con otras placas, que podrían tener el mismo tipo de tocado: es el caso de la placa del MCHAP (lám. 151 a) y de la placa de Santiago del Estero (lám. 144 b) que se pueden

identificar con el tipo de las placas circulares[39] y la de Atacama (lám. 146 c), que responde al tipo de las rectangulares[40]. Incluyendo a estas tres, tendríamos 10 antropomorfos con ese tocado.

b) tocados en forma de cabellera:

b. 1) con doble ancla: presente en la placa Dávalos (lám. 145 b), la de Berlín (lám. 147 a), la de La Rioja (lám. 148 b) y la del MAS (lám. 149 b).

b. 2) simple: en la placa de Sequía Vieja (lám. 147 c); la de CGU (lám. 151 b), la Bercheni (lám. 153 b), la de Arbolito solo (lám. 154 a).

Sumando las dos variantes contamos 8 en total.

Vale decir, que de las 27 placas, 19 (el 70%) responden a dos tipos formalizados de tocado en tanto las 8 restantes presentan variantes excepcionales con diferentes connotaciones. No pudimos identificar o asociar ninguno de los motivos de tocados particulares que describimos a continuación, con otras imágenes plásticas del Período de Integración:

* La placa Lafone (145 c) posee un tocado circular (donde, todos los investigadores coinciden, pudo estar engarzada una piedra) con rayos, que alentó las asociaciones con una deidad solar.

* La placa Liberani (lám. 154 b) no solo presenta la particularidad de tener dos personajes sino que ambos llevan un tocado también inédito: una suerte de casquete del que cuelgan "lazos con borlas".

* La placa del Sacrificador (lám. 152 a) también suma un tocado diferente a la particularidad misma de que su antropomorfo posea cabeza de felino, este presenta unos apéndices que cuelgan a ambos lados de su cabeza a la manera de largas orejas con perforaciones circulares.

* Las placas Adán Quiroga (lám. 148 a), la de Cachi y, posiblemente, la del Museo de La Plata, cuya cabeza también está rota pero se asemeja al tipo de aquella (láms. 150 a y b), presentan pequeñas cabezas simples, aparentemente sin tocados, y características de ejecución que las ubicarían dentro de piezas realizadas por especialistas de segunda línea; es probable que la simplificación iconográfica esté en relación con un manejo menor de conocimientos tanto técnicos como icónicos. Rex González las considera de transición hacia el tardío y adjudica a esta situación su baja calidad (op. cit.: 113).

[39]Tipo representado por las placas de Bolivia, Cochabamba y ex Hirsch I (láms. 144 a y c, 145 a).
[40]Tipo representado por placas de Cambridge I y de Nueva York (láms. 146 a y b).

* La Placa del Museo del Hombre (lám. 149 a) directamente no tiene cabeza y presenta una pequeña forma semiredondeada con dos óvalos a manera de ojos: ¿por qué? Imposible responder con la información que tenemos hasta le presente.

* La placa ex Hirsh II (lám. 152 b) no posee tocado porque el antropomorfo tiene cabeza de felino y, a diferencia de la placa del Sacrificador, lleva los discos que poseen los felinos en el resto de las placas.

* La de Cambridge II (lám. 154 c) presenta tres antropomorfos, dos están hacia arriba y su cabeza está rota, el del medio, que está hacia abajo, no tiene cabeza sino una escueta terminación; también en este caso, Rex González atribuye a la baja calidad técnica estos rasgos icónicos.

El **cuerpo/*unku* del antropomorfo** ostenta una serie de diseños que Rex González (op. cit.) lee como los motivos de un *unku*, podrían ser tatuajes, pintura corporal, etc. Lo que nos interesa es que definen/configuran el cuerpo del personaje y se constituyen en un tipo iconográfico formalizado que verificamos en 19 de las 27 piezas analizadas.

Este cuerpo/*unku* está formado por dos partes: una que corresponde al tronco, donde tres motivos, que Ambrosetti (1904) clasificó como "espirales", "escalonados" y grecas con peinecillo (en alusión a unas líneas paralelas que salen de la greca), se disponen en una simetría por rotación siguiendo el eje vertical del personaje, y la otra corresponde al pecho y los brazos, que pueden presentar dos variantes:

a) *manchas felínicas*: placas de Cochabamba y Bolivia (láms. 144 a y c), ex Hirsh I y Dávalos (láms. 145 a y b), MCHAP (lám. 151 a), Bercheni (lám. 153 b), la del Museo del Hombre (lám. 149 a);
b) *una retícula* (como la que presentan los saurios en su cuerpo): placas de Santiago del Estero (lám. 144 b), de Nueva York, Cambridge I y Atacama (láms. 146 a, b y c), de Berlín (lám. 147 a), de La Rioja (lám. 148 b), del Sacrificador y ex Hirsh II (láms. 152 a y b), Arbolito Solo, Liberani y Cambridge II (láms. 154 a, b y c).

Al analizar las 8 placas restantes, al igual que en el caso de los tocados, hallamos que lo extraordinario tiene distintas implicancias:

* Una vez más, el antropomorfo de la placa Lafone (lám. 145 c) se distingue de los demás: su cuerpo/*unku* está dividido en dos partes por una línea horizontal, en la de arriba bandas verticales enmarcan una especie de collar con dos ornitomorfos, en la de abajo aparecen dos columnas de círculos.

* La placa del MAS (lám. 149 b), también de exquisita ejecución, ostenta manchas felínicas en el pecho y los brazos y en el centro del tronco, un gran círculo dividido en 8

partes. De su cuello cuelga un collar con una forma ornitomorfa simple similar a la del personaje de la placa Lafone (donde aparece doble).

* El antropomorfo de la placa C.G.U (lám. 151 b) tiene el pecho y los brazos configurados por la retícula sáurica, pero el resto del cuerpo se resuelve en simples líneas verticales.

* La placa Ross (lám. 153 a) se destaca por la particularísima resolución de la parte troncal del *unku*, la superior corresponde a la variante de la retícula, pero debajo de esta, enmarcado en una forma escalonada compleja en cuyos 4 extremos se disponen espirales, aparece un rostro antropomorfo de ojos redondos, boca fina en arco y nariz triangular, de cuya cabeza y mentón surgen líneas de "pelos".

* El personaje de la placa de Tolombón (lám. 147 a) presenta un diseño de espirales, círculos y rombos, que da la impresión de una versión libre y tardía de lo que fue el *unku* prototipo.

* También, quizás por ser una versión tardía y de menor calidad, la placa de Quiroga (lám. 148 a) presenta un antropomorfo que solo tiene manchas circulares en su cuerpo.

*En el mismo sentido, podrían leerse la formas romboidales que cubren los cuerpos de los personajes de las placas de Cachi y del Museo de La Plata (láms. 150 a y b).

Los otros personajes que acompañan al antropomorfo de a pares son los felinos, que por presentar manchas se identifican como jaguares, y los saurios; los primeros se ubican siempre en la parte superior con relación al eje horizontal de la composición y los segundos en la inferior.

Respecto al **jaguar**, también en este caso, nos encontramos con una iconografía excepcional, no se reproduce ninguno de los otros modos plásticos de representar al jaguar, aunque podríamos decir que con el tipo de jaguar que más relación tiene es con los de la cerámica gris grabada de Hualfín, que se caracterizan por presentar en muchos casos colas muy largas y manchas de círculos concéntricos.

Una observación detenida de las orejas de los jaguares nos llevó a concluir que, no son las orejas del animal lo que se representan con los grandes círculos que encierran cruces de malta, sino que las orejas están por detrás de estos "adornos" y son de puntas romas como las de los jaguares de Hualfín grabado (lám. 157 c). Los tocados de dos discos aparecen en los antropomorfos de las urnas globulares (láms. 93 a y b) y en los zoo-antropomorfos de las jarras de Hualfín policromo (láms. 92 a y b). Volveremos sobre la posible interpretación de estas convergencias en el capítulo siguiente.

En cuanto a los **saurios**, no se asemejen a ningún icono de los otras imágenes plásticas pero su cabeza presenta una morfología que los emparenta directamente con los draconiformes (láms. 155 y 156): largas fauces abiertas, patas retractiles, ojos redondos de círculos concéntricos, protuberancia en gancho sobre los ojos (en algunas placas no se ven porque se han roto, como el caso de la placa de Santiago del Estero, lám. 144 b); de modo que dando cuenta de estas características los definimos como **saurios-draconiformes**

El alto grado de formalización del motivo del jaguar y de los saurios-draconiformes es evidente ya que se repiten casi exactos en las distintas placas. El primero no admite variantes, mientras que el segundo las admite en lo que hace al interior de su cuerpo, no a su morfología, ya que puede:

* estar "cubierto" por la retícula romboidal, que denominamos sáurica: placas Cochabamba, Santiago del Estero, Bolivia (lám. 144), Liberani (lám. 154 b), que remitiría a la piel de los reptiles escamosos, serpientes y lagartos (lám. 172).

* presentar el mismo conjunto de escalonados, grecas con peinecillo y espirales del *unku* del antropomorfo: placa Lafone (lám. 145 b)

* combinar ambos motivos: placa ex Hirsh I (lám. 145 a), placa Bercheni (lám. 153 b).

El tema iconográfico del antropomorfo acompañado de los jaguares y los saurios-draconiformes se da *solo en 5 piezas* (láms. 144, 145 a y c). Justamente piezas que, salvo la placa Lafone, presenta características casi idénticas, lo que nos lleva a pensar que fueron elaboradas en el marco de una misma tradición de metalurgistas conocedores o incluso hacedores de este discurso icónico. Motivo por el que más nos llama la atención la dispersión de estas placas, evidenciada en su procedencia, dos de Bolivia, una de Santiago del Estero, otra de algún lugar del NOA.

Hemos hecho referencia en repetidas ocasiones al uso de metáforas y metonimias, aquí también están presentes estos recursos:

* En la placa Dávalos (lám. 145 b): los felinos están presentes y los saurios-draconiformes también pero metonímicamente a través de las guardas que se ubican en la parte inferior y corresponden a uno de los motivos posibles de su cuerpo. Quizás este recurso fue la forma que hallaron metalurgistas no tan diestros, para simplificar, sin alterar el mensaje, la difícil ejecución de una iconografía tan compleja.

* En la placa de La Rioja (lám. 148 b) interpretamos los círculos sobre los hombros del personaje también como alusiones metonímicas, está vez, al jaguar a través de sus manchas.

En dos placas, Cambridge I y Atacama (láms. 146 b y c), aparecen los felinos, al igual que en las otras mencionadas, pero el lugar de los saurios está ocupado por otros personajes que llamaremos, **saurios *lauraku***, se disponen verticalmente a ambos lado del antropomorfo, con un extraño cuerpo configurado por los escalonados, grecas y espirales, (que en otras placas aparecen en el cuerpo del otro tipo de saurios y del antropomorfo), presentan la larga pata retráctil con largos dedos lineales, un rostro con ojos circulares y una nariz triangular, y su cabeza remata en una suerte de gorro cónico con dos espirales. Pérez Gollán propone una relación entre estos personajes y los idolillos metálicos llamados *laurakus* hallados en Tiwanaku, que poseen un tocado similar, tienen pechos femeninos, colas de pez en lugar de piernas, y manos de tres dedos, como las de los saurios y antropomorfos de las placas. Estos idolillos están asociados con las mujeres-pez, *Quesintu* y *Umantuu* (nombre de variedades de peces del Titicaca), con las que "pecó" *Tunupa*, divinidad el *Collasuyu* (Pérez Gollán, 1986: 71).

En el caso de la placa de Nueva York, creemos que los motivos que se ubican en la parte inferior: espirales escalonados y grecas dispuestos en la misma forma cúbica vertical son alusiones metonímicas a estos saurios-*lauraku* (lám. 146 a).

Finalmente, están las **aves**, no podemos afirmar que son parte del *núcleo de sentido* del discurso de las placas, puesto que aparecen muy aisladamente y sin responder a ningún patrón que nos permita inferir un motivo formalizado, por esta razón las ubicamos en el contexto de las variantes iconográficas, expresión de particularidades que se dan en el repertorio de las placas:

* En la placa ex Hirsh II (lám. 152 b), cuya iconografía ya se desvía de la norma al presentar un antropo-zoomorfo en lugar de un antropomorfo, desvío que comparte con la placa del Sacrificador, lám. 152 a), este está flanqueado por un motivo inédito: una suerte de aves de cuello largo y picos curvos en cuyos cuerpos aparece un rostro antropomorfo.

* La placa Ross (lám. 153 a), cuya originalidad ya destacamos, presenta, en el lugar que correspondería a los felinos, dos especies de loros.

* La placa con aves (lám. 153 b) también detenta varios rasgos extraordinarios: los saurios-draconiformes se despliegan por todo el contorno de la pieza, quedando el antropomorfo dentro del espacio determinado por ellos, y sobre su cabeza, cerrando el círculo, se yerguen dos cuerpos rectangulares que reproducen los motivos de su *unku* pero que están rodeadas de formas curvas y rematan en cabezas de aves.

* La placa de Tolombón (lám. 147 b) presenta a ambos lados del personaje en la parte media lo que también podrían ser loros, por sus picos curvos y sus cuerpos menudos.

Los felinos pueden estar presentes en placas rectangulares y en circulares, en tanto que los saurios-draconiformes solo se dan en las circulares pues la disposición elegida para ellos se corresponde con la circularidad del soporte; así como los saurios *lauraku* solo se dan en placas rectangulares. Esto pondría en evidencia que la elección de una u otra forma de placa está en estrecha relación con el programa iconográfico que se va a plasmar, y que en sí misma es portadora de un sentido, estas variaciones de forma y significado, posiblemente, correspondan a la incidencia en la elaboración del mensaje plástico de las distintas tradiciones de metalurgistas.

Finalmente, cabe señalar la presencia de placas donde el personaje está completamente solo pero posee atributos que metonímicamente denotan a los felinos y/o a los saurios[41]:

* En la placa del ex Museo del Hombre (lám. 149 a), el antropomorfo lleva dos especies de hachas en cada mano, lo flanquean dos círculos con cruces de malta, atributo del tocado de los felinos, que se reiteran en el "pecho" del personaje, mientras que en sus brazos aparecen círculos que podríamos interpretar como las manchas del felino; el tronco del *unku* presenta los escalonados, espirales y grecas, que ya describimos como propios del antropomorfo y de los saurios.

* Características similares hallamos en la placa del MCHAP (lám. 151 a): el personaje está flanqueado, arriba, por dos "cuchillos" de hojas semicirculares, abajo, por dos círculos con cruces de malta, y presenta manchas en el "pecho" y el tronco del *unku* con los motivos ya mencionados para la anterior placa.

* La placa de C.G.U (lám. 151b) también lleva un "arma", en este caso una especie de hacha de mango largo, y en el pecho y brazos presenta retícula saúrica.

* En las dos placas en las que el personaje central es un antropo-zoomorfo (lám. 152), este posee cabeza felínica, retícula en el pecho y en los brazos, y el *unku* con los escalonados, grecas y espirales. En la del Sacrificador (lám. 152 a), tal como su nombre lo indica, porta un "hacha" y un "cuchillo"; mientras que en la placa de la Cancillería (ex Hirsh II) no lleva armas (está acompañado de las extrañas aves que ya describimos).

* Los personajes de las placas de Arbolito Solo y de Cambridge II (láms. 154 a y c), que evidencian una ejecución de mucha menor calidad que las anteriores, tienen en el

[41]Las placas de Cachi y del Museo de La Plata (lám. 150) presentan, la primera, dos protuberancias rotas junto a la cabeza del antropomorfo, y la otra, dos cabezas que podrían ser antropomorfas, el estado de las placas no permite avanzar en el análisis respecto a los personajes que acompañan al antropomorfo central.

"pecho" y "extremidades" la retícula sáurica y en el tronco los escalonados, grecas y espirales.

* La placa del MAS (lám. 149 b), como ya indicamos, presenta manchas felínicas en el pecho y los brazos.

En todas estas piezas, el antropomorfo tiene en su cuerpo atributos felínicos (manchas, círculos con cruces de malta) y/o saúricos (retícula, grecas, escalonado, espirales), de modo que, este personaje no solo es el único icono que está presente en todas las placas, sino que lleva siempre los atributos de uno o de los dos seres que "lo acompañan", incluso cuando estos están presentes (salvo el caso de la placa Lafone). Esta omnipresencia del antropomorfo, sumada a la articulación de los dos personajes en su propio cuerpo y a su ubicación en el centro de la composición, integrando el arriba y el abajo y la izquierda y la derecha, estaría hablando del rol jerárquico de este personaje en el discurso plástico de las placas. En el próximo capitulo ahondaremos en estas hipótesis.

Analizando la producción de cada área, comprobamos que existen motivos y formatos estables y formalizados, al mismo tiempo que aparece una enorme cantidad de variantes iconográficas y plásticas, de acuerdo con cómo se ponen en relación los motivos a través de procedimientos metafóricos, metonímicos y de hibridaciones quiméricas (draconiformes) en las diferentes configuraciones técnicas. A esto se suma la existencia de imágenes plásticas únicas, como las de las placas que nos hablan de un grupo restringido de hacedores y de usuarios. La diversidad y variabilidad nos está hablando de la libertad con la que contaban los productores a la hora de configurar las imágenes y de la incidencia, en la elaboración de los mensajes, de las tradiciones específicas de ceramistas dibujantes, ceramistas grabadores, escultores en talla de piedra y madera, en cerámica modelada, y metalurgistas. En el próximo capítulo, discutiremos las posibles lecturas y funciones socio-simbólicas de esta diversidad de imágenes plásticas.

Capítulo 6

Un ensayo de interpretación: las imágenes del poder sagrado: hombres, animales y dioses

> "¿Por qué razón deberíamos creer que el hombre está por encima del animal? Observa al antílope que es puro correr y corre tanto mejor que el hombre, u observa al oso que es la fuerza pura. Los hombres solo *hacen* en parte lo que el animal *es* enteramente".
>
> Frank Hamilton Cushing

En el capítulo anterior, presentamos nuestro corpus de imágenes plásticas e identificamos, a partir de su configuración, una serie de motivos iconográficos –jaguar, jaguar draconiforme, draconiforme, serpiente felinizada, antropomorfo, antropo-zoomorfo, zoo-antropomorfo y motivos geométricos (rombos, escalonados, grecas, cruces andinas, espirales)– y establecimos las tradiciones plástico-técnicas a las que pertenecen. En el presente capítulo, nos interesa profundizar acerca de los referentes naturales (animales) o artificiales (imágenes plásticas) con los qué pueden relacionarse esos motivos, qué hipótesis se pueden plantear respecto al sentido simbólico-religioso de estas imágenes y que rol cumplieron en el contexto de las sociedades del Período de Integración.

Como señalamos reiteradamente, partimos de la hipótesis general de que en las sociedades premodernas la cosmovisión de cada grupo cultural se configura en la relación dialéctica hombre-naturaleza. La experiencia racional y emocional, cognitiva y sensitiva, de la naturaleza provee al hombre determinadas representaciones de valores a partir de las cuales se configura una visión del mundo (cosmovisión) que organiza las relaciones de los hombres entre sí (socio-políticas y económicas) y entre estos y lo natural/sobrenatural (religiosas).

En la constitución de estas representaciones, otorgamos un lugar clave a la imagen visual por su valor sinestésico y, concentrándonos en el mundo andino, ante la recurrencia de alusiones a animales en los mitos, creencias[1], ritos, iconografía, etc. estamos en condiciones de afirmar que es la *imagen animal* la que encarna las fuerzas de la naturaleza que se ponen en juego en la configuración de una cosmovisión y de una ideología religiosa. Es por esta razón que intentaremos reconstruir hipotéticamente el proceso que dio origen a las imágenes con referencias zoomorfas, indagando en las

[1]Véase apéndice documental págs. XXV a XXIX.

huellas que quedan en las imágenes plásticas y confrontándolas con las características observables, etológicas y morfológicas, de los animales designados o connotados, para así poder plantear algunas hipótesis respecto al sentido de los iconos híbridos, constituidos por medio de procedimientos analógicos, y a los usos ideológico-religiosos de los mismos.

1. Los animales en el ámbito Aguada

1.1. Los felinos

Como vimos en el anterior capítulo, habría consenso entre los investigadores acerca de que, de la familia de los felinos, la especie aludida en las imágenes plásticas aguada sería el jaguar, nosotros propusimos, además, considerar también al puma entre los referentes felínicos[2].

El jaguar *(Leo onca):* sabemos que las características ambientales del NOA sufrieron importantes cambios a los largo de los siglos con el aumento de las condiciones de sequedad, como lo demuestran, por ejemplo, los barreales con cementerios de algarrobales y la gran cantidad de cauces secos. En épocas prehispánicas, se presume la existencia de zonas de yungas, esteros y lagunas más amplias que las actuales con la consecuente presencia de la fauna propia de esos ambientes (que se ha ido desplazando hacia el este, tanto por los cambios ambientales como por el avance del hombre y su actividad predadora (Herrán et. alt., 2006).

Por otra parte, hemos señalado que existe una zona de yungas en el faldeo oriental de valle del Ambato gracias a la irrigación de numerosas vertientes; esta selva de montaña, que se extiende entre los 400 y 3000 msnm, es el hábitat preferido del jaguar, en el que convive con el caimán overo[3], con yararás, lampalaguas y una gran variedad de lagartos y lagartijas, animales que, como veremos, están involucrados en las imágenes plásticas que nos ocupan (op. cit.: 4). Varios autores han señalado la amplia expansión del jaguar, que si bien hoy está restringido a las yungas de Salta, Jujuy, Misiones, Chaco, Formosa y Santiago del Estero (Perovic y Herrán, 2006), por su capacidad de adaptación a ambientes más secos y fríos; en el pasado también habitó las regiones: Pampeana, Chaco serrano y, más ocasionalmente, el Monte, ya que, generalmente, no pasa los 1000 m de altura (Chebez, 1994: 271). Ambrosetti (1907)

[2]Como ya señalamos, también Cruz ha planteado la intervención del puma en la iconografía aguada, aunque partiendo de supuestos y arribando a conclusiones diferentes de los nuestros (Cruz, 2002).
[3]Denominado también caimán ñato o colorado.

insistía a principios de siglo XX, en la gran dispersión de este animal evidenciada, no solo en los relatos históricos y folclóricos, sino en los toponímicos y en la existencia en el vocabulario de lenguas patagónicas (tehuelche y mapuche) de términos para nombrarlo. Se cuenta con registros históricos desde el siglo XVIII, que se suman a los de folclore del siglo XIX, que dan cuenta de su presencia en San Juan, San Luis, Mendoza, Córdoba, Catamarca, la Rioja, Tucumán, Santa Fe y Corrientes (Chebez, 1994: 277)[4].

La distribución austral del jaguar, más allá del río Colorado, ha sido objeto de polémica entre los especialistas (Lehmann-Nitsche, 1907; Cabrera, 1961; Arra, 1974; Carman, 1984), en cambio, hay consenso respecto a que habitó en el área que nos interesa, el NOA. Actualmente en el valle de Ambato se cuenta que una hembra con su cachorro entró en la finca de la Rinconada produciendo estragos (Cruz, 2002: 227). No hay duda, entonces, de que el hombre del Período de Integración pudo observar/ experimentar a este felino tanto en lo que respecta a sus hábitos y conductas como a su morfología.

Acerca de sus características físicas, a partir de las descripciones consultadas en la literatura especializada (Cabrera, 1961; Cabrera y Yepes, 1940; Herrán y otros, 2006; Chebez, 1994) y de nuestra propia observación de ejemplares vivos, de colecciones y publicados, podemos destacar que esta especie se distingue por la cabeza ancha, robusta y grande con relación la cuerpo, cráneo corto, ojos de pupilas verticales, cuerpo musculoso y compacto, patas cortas y gruesas con garras de 4 dedos atrás y 5 adelante con garras curvas y retráctiles, cola relativamente corta (ocupa 1/3 del total del cuerpo) y delgada. Ya aludimos a su magnífico pelaje manchado, que le permite mimetizarse en la selva al acecho de sus presas, pero además, confrontando los distintos ejemplares de la colección de pieles de jaguar del MACN pudimos comprobar que no hay dos completamente idénticos. En general, el tronco está sembrado de manchas poligonales irregulares más oscuras que el pelo del fondo –que puede ser amarillo o ante, y blanco o crema en los flancos, el pecho y el vientre–, rodeadas de otras más pequeñas también irregulares de color negro, estas manchas compuestas alcanzan hasta 9 cm de diámetro; a lo largo de línea dorsal y en la cola son reemplazadas por manchas que suelen ser estrechas y delgadas, en la cabeza por puntos negros pequeños y en las patas por gruesos manchones negros (lám. 158).

[4]Chebez (1994) hace una exhaustiva enumeración de todas estas referencias.

Este felino, que es el más grande de América (lám. 160), con un largo que oscila entre los 2 y los 2,50 m (con la cola) y un peso de entre 90 y 140 kg, como la mayoría de los animales, no ataca al hombre salvo para defenderse y mata solo para comer. Sus presas, generalmente, están asociadas a fuentes de agua, pantanos, esteros, lagunas, ríos y se cuentan entre sus preferidas: las tortugas, los caimanes (lám. 161) y los carpinchos. El jaguar es un excelente nadador y esta habilidad le permite también cazar en el agua. Todas los especialistas coinciden en que puede cazar de día pero prefiere hacerlo de noche, arrastra a su presa a un escondite para poder comerla tranquilo y tiene una poderosa musculatura que le permite acarrear animales muy pesados[5]. Cuando la víctima es pequeña le basta un zarpazo, cuando es más grande lo derriba saltándole encima y luego le muerde el pescuezo y lo degüella con auxilio de sus garras y dientes o le quiebra el cuello con un brusco tirón hacia atrás.

El puma *(Felis concolor)*: de todos los carnívoros de América, este es el que tiene distribución más amplia, desde los 50° de latitud hasta el estrecho de Magallanes, desde la costa de Pacífico hasta la del Atlántico, y desde el nivel del mar hasta los 5000 msnm (Cabrera y Yepes, 1940: 169), gracias a su una gran capacidad de adaptación a ambientes muy diversos: llanuras, montañas, selva húmeda, altiplano árido (Cabrera, 1960: 209); de modo que, evidentemente, compartió espacios comunes con el jaguar[6]. En este sentido no creemos, como se ha sugerido, que la relación entre ambos animales exprese la dicotomía selva-andes[7], es más, entendemos que, en la medida que desde tiempos muy tempranos las diferentes sociedades andinas, a través del control vertical, del intercambio o de las caravanas, establecieron contactos entre los distintos espacios ecológicos, la selva es parte del mundo andino; razón por la cual, proponemos pensar que la interacción complementaria entre los diversos ambientes forjó una idea global y compleja de ese mundo integrando la selva, la sierra, la puna y, en Chile y Perú, la costa.

El puma, a diferencia del jaguar, no nada y, en cambio, es sumamente ligero para saltar y correr, puede dar saltos de hasta 18 m de alto y 10 m de largo y correr hasta 80 km/h (op. cit.: 169). Es justamente por ser más chico y liviano que aventaja al jaguar

---

[5]Chebez rescata el testimonio de Felix de Azara que en una de sus relaciones menciona el caso de un jaguar que le mató un caballo y cruzó con él el río Paraná hasta alcanzar la otra orilla (Chebez, 1994: 273).

[6]En la colección de pieles de pumas del MACN, se halla un ejemplar procedente de La Rinconada, en Ambato, el mismo lugar donde se dio el episodio de la hembra jaguar con sus cachorros atacando la hacienda, dato que refuerza la tesis de la coexistencia en nuestra área de interés de las dos especies.

[7]Véase, por ejemplo, Cruz 2002.

en agilidad y velocidad. Su tamaño oscila entre 1,50 y 2 m de largo y su peso entre 40 y 100 kg. Al igual que el jaguar, posee un rostro corto, y orejas, también, cortas y romas, pero a diferencia de aquel, su cabeza es pequeña con relación al cuerpo, y su cola más larga, ocupa la 1/4 parte de su largo total (el puma es de hábitos marcadamente arborícolas y esta cola le sirve para mantener el equilibrio, lám. 164).

Los distintos autores consultados señalan que ambos, puma y jaguar, cazan solos y de manera muy similar: dislocando el cuello o degollando, pero que, el puma, si bien no ataca a los hombres, es sanguinario, ya que, generalmente, de cada animal que mata no come más que una pequeña parte, o no lo come sino que lame su sangre y luego lo deja para ir en busca de otra presa, a diferencia del jaguar que mata lo que va a comer.

Las opiniones son diversas respecto a la relación entre ambos felinos: algunos textos mencionan casos de pumas devorados por jaguares, dado que este aventaja al otro en fuerza y tamaño, en tanto que otros sostienen que, en caso de una batalla entre ambos, el puma es el vencedor por su agilidad[8]; en lo que todos coinciden es en que no se disputan la comida, dado que se reparten las presas, quedando las más pequeñas para el puma, que prefiere guanacos, ñandúes, monos, venados, a los que caza también preferentemente de noche o en el crepúsculo.

Cabrera y Yepes mencionan que es creencia popular que el puma mata al jaguar para juntarse con su hembra y que de estas uniones nacen "unos híbridos más feroces que cualquiera de los padres" (Cabrera y Yepes, 1940: 170). Es interesante considerar esta fábula a la luz del hecho de que las crías de puma al nacer son de color bayo con manchas negras muy esparcidas, que desaparecen cuando crecen, quedando su pelaje casi uniforme en colores que van del rojizo hasta el pardo o gris y que se aclara hacia las partes inferiores.

1.2. Las serpientes

Balaji Mundkur, quien ha encarado un estudio interdisciplinario sobre el culto a la serpiente, ha propuesto la tesis que la variedad de cultos a estos reptiles en casi todas las culturas y religiones se debe al "miedo y fascinación" que provocan, no solo, en el caso de las víboras, por poseer veneno, sino porque "evocan reacciones fóbicas instintivas e irracionales tanto en los humanos como en los primates" debidas a

[8]Para confrontar las diversas opiniones y relatos acerca de los enfrentamientos entre el puma y el jaguar, tema que según los especialistas no se ha investigado suficientemente, véase, por ejemplo, Nacional Geographic, tomo 3, Enciclopedia de Animales, 2006; Chebez ,1994: 274; Cabrera y Yepes, 1940: 170.

"esquemas instintivos [...] que radican en la evolución de los primates", de modo que, "la percepción de los movimientos serpenteantes del reptil provocan en el sistema nervioso" reacciones biológicas, que generarían el miedo y la fascinación (citado en Raulff, 2004: 92). No estamos en condiciones de ampliar o discutir esta tesis pero la traemos a cuento de nuestra hipótesis general respecto a que es una experiencia de orden emocional, que se racionaliza (tal como sostenía Warburg), y que es la base de la sacralización de un animal o de varios, y que es la imagen constituida como sagrada el resultado de este proceso de conceptualización del aquel como suprahumano.

Por otra parte, en el caso de los reptiles en general, el hecho de que sean ectotérmicos les imprime a sus hábitos una fuerte relación con las estaciones del año (la mayoría se aletargan a partir del otoño hasta la primavera), hecho que tendría implicancias en la constitución de una imagen de estos animales como "anunciadores" del ciclo de las estaciones.

Como vimos en el capítulo anterior, en la plástica del Período de Integración nos hallamos ante una variedad de formas serpentinas, en algunos casos "felinizadas" por el hecho de presentar manchas. Este tipo de formas evidentemente remiten al reptar de los ofidios, pero como destacamos, las identificamos específicamente con las serpientes, puesto que tanto las víboras como las boas poseen cabezas triangulares o romboidales y el cuello bien marcado, rasgo que las distingue de las inofensivas culebras (lám. 165).

Ahora bien, nos preguntamos, qué serpientes, que habitaran el área de procedencia de las imágenes plásticas estudiadas, podrían ser los referentes de los iconos serpentinos. De nuestras indagaciones consultando a especialistas y literatura sobre reptiles del NOA y de la observación directa de la morfología de los animales, concluimos en que era posible la alusión a dos especies presentes tanto en la franja de yunga, como en los valles de Catamarca y La Rioja: la lampalagua (conocida como "boa de las vizcacheras") y la yarará (llamada popularmente, "víbora de la cruz")[9]. La hipótesis se sustenta en que son de las especies más grandes, con piel de manchas irregulares y compuestas, pupila vertical, cazadoras solitarias, de hábitos nocturnos y crepusculares, todos rasgos que permiten asociarlas a los *valores* y *poderes* del jaguar.

En cuanto a las particularidades observables propias de las serpientes, se destaca la muda periódica de su piel: como la epidermis no crece junto con el animal, cuando esta "le queda chica" se desprende, generalmente sin romperse, y el animal sale "como

[9]Descartamos a la serpiente de cascabel, de indudable y poderosa presencia, porque en ninguna imagen hallamos alusión alguna a su atributo inconfundible: el crótalo.

si se quitase una camisa trasparente que reproduce detalle por detalle toda su anatomía exterior" (Astor et alt., 1984: 21). Es lógico pensar que este fenómeno se percibía como una suerte de verdadero "renacimiento" del animal que, combinado con su capacidad de mimetizarse y trasformar su aspecto, ya sea para defenderse o para atacar (por ejemplo, abriendo desmesuradamente sus fauces), fuese asociado a los procesos de transformaciones y mutaciones identificados con prácticas chamánicas, como así también, a la *"multiformidad"* de las entidades sagradas propia de la noción de *huaca*. Por otra parte, aparecen como "guardianas de los cultivos", cumpliendo un servicio para el hombre, al alimentarse de los roedores que los atacan.

La locomoción pude ser en S o en forma de acordeón, ambos tipos de movimientos se pueden asociar claramente a las iconos serpentiformes que hemos analizado. La lengua bífida, notablemente móvil, es un elemento indispensable para percibir el entorno y detectar a las presas, puesto que capta partículas del suelo y el aire que, al regresar a la boca, se pone en contacto con los verdaderos sensores, los órganos de Jacobson (un par de cavidades ubicadas en el paladar tapizadas de mucosa sensitiva) y así la serpiente "huele" y "gusta" (Muñiz Saavedra et alt., 1983: 3). En la cópula se frotan y enroscan de modo tal que aparecen como un ser bicéfalo, esta imagen también nos ha llevado a pensar que posiblemente la observación de la cópula está en el origen de los íconos de serpientes bicéfalas o de draconiformes con cuerpos serpentinos también bicéfalos.

La mandíbula inferior está formada por dos segmentos, uno derecho y otro izquierdo, unidos por un ligamento elástico que les permite mover las dos mitades independientemente la una de la otra y abrir desmesuradamente la boca al engullir sus presas (lám. 169): "Cuando por fin la víctima pasa por la garganta e ingresa al tubo digestivo es común observar [...] un grueso nudo en medio del cuerpo hasta que se produce la laboriosa digestión durante días o semanas" (Freiberg, 1954: 85). Los ojos carecen de párpados por lo que se perciben siempre abiertos, dado que la escama córnea protectora es transparente (lám. 168).

La familia *boidae* comprende a las serpientes de mayor tamaño de América, ocupan la formación fitogeográfica conocida como "Parque chaqueño", como señalamos, en el NOA hallamos a las lampalaguas, en ambientes boscosos y secos, y hacia el este, en zonas más húmedas, de lagunas, ríos y esteros, a la curiyú, de hábitos acuáticos.

La lampalagua (*boa constrictor occidentalis*) puede alcanzar hasta 2,50 m de largo, su diámetro oscila entre los 10 y 15 cm y su peso que varía según la época del año entre 8 y 15 kg (lám. 165); la coloración de su piel entre castaño claro y gris oscuro presenta grandes manchas oceladas claras con borde blanco y sobre la línea del espinazo alargadas y el vientre blanco amarillento (similitudes con los jaguares). Aunque es buena nadadora, su hábitat es netamente terrestre y se refugia en grietas y cuevas, repta de manera rectilínea, gracias a las placas ventrales y a la ondulación de su espinazo (Astor et. alt., 1983: 4); se mueven lenta y pesadamente y trepan a los árboles enroscándose, lo que vuelve, también, las formas en espiral propias de su imagen. Carnívoras y cazadoras, valiéndose de su lengua bífida ubican a sus presas y las capturan con sus dientes curvos, la desgarran y luego las fagocitan sosteniéndola con una de sus hemimandíbulas; pueden engullirse animales que superen hasta cuatro veces el tamaño de su propia cabeza. Ante presas muy grandes, apelan a su poderosa musculatura: sujetan a la presa con los dientes y la constriñen envolviéndola con su cuerpo anillado hasta matarla. El puma es uno de sus enemigos naturales, pero si esta logra anillarse alrededor de su cuerpo puede transformarse en su víctima (op. cit.: 12-13).

La lampalagua cuando está en peligro o durante el cortejo emite una suerte de rugido; la yarará tiene en la cola una uña córnea que cuando se enoja roza contra el piso produciendo un sonido similar a la de cascabel (Muñiz Saavedra et. alt., 1983: 19). Los ojos sin parpados de las serpiente, según los dichos y mitos populares, les otorgan un aspecto atemorizador que, aunque no tenga nada que ver con un comportamiento real del animal, podría entenderse como una proyección del lugar que el hombre atribuye a la mirada[10]; en este sentido, nos llamó la atención la constante convención de los ojos de círculos concéntricos en serpientes, draconiformes y jaguares.

Se han recogido numerosos relatos folclóricos que se refieren a esta especie con poderes especiales: en el NOA y en Bolivia se cree que el hombre incrementa su potencia sexual untándose el pene con grasa de lampalagua, asimismo se aconseja frotar a los niños con esa sustancia para hacerlos vigorosos por la transferencia de la fuerza del animal; a la muda de su piel se le atribuye valor medicinal, y más aún, la grasa se

[10]Recordemos que es muy frecuente en las urnas santamarianas, que los ojos de la cara de la pieza coincidan con los de las serpientes pintadas en él, y que, por ejemplo, Adán Quiroga, al respecto interpretaba que: "[...] No parece sino que se quisiese significar que el hombre debía mirar siempre con los ojos vivísimos de la serpiente" (Quiroga, 1896: 185).

considera un "remedio frío" utilizado para curar el reuma, tumores y heridas ("enfermedades calientes"). En Santiago del Estero, se cree que cuando la lampalagua sale de su cueva y se queda quieta: es señal de lluvia. Por su fuerte asociación con su pariente acuática, la curiyú, a veces se le atribuye el mismo valor que esta como "Madre de las Serpientes" (op. cit.: 24-25). El valor de la boa en el folclore y las creencias indígenas avalaría la hipótesis de que es posible que sean estas a las que se alude en las imágenes plásticas del período estudiado.

La curiyú (*boa eunectes notaeus*) no habita, ni habitó los espacios ocupados por las cultura/s aguada pero sí se encontraba en una región cercana, en el este de Santiago del Estero, en las zonas húmeda[11], mencionamos evidencias de contactos entre las culturas de esta provincia y las que ocuparon los valles de Ambato y Catamarca (lám. 165). Uno de los rasgos que más nos ha inducido a pensar en este animal como uno de los posibles referentes de la iconografía sagrada de híbridos zoomorfos es el sorprendente parecido entre la piel de esta boa, de color amarillo sembrada de manchas negras compuestas y con el vientre amarillo claro, y el pelaje del jaguar, con quien comparte el hábitat en las zonas de esteros, lagunas y ríos (lám. 167). Rasgo que sumado a la pupila vertical y su fuerza muscular –en un pensamiento regido por el analogismo, tal como lo caracterizamos en el capítulo 3–, jugaría a la hora de establecer analogías y equivalencias en el mundo animal[12].

Esta boa alcanza hasta 4 m de longitud y posee las mismas "armas" para cazar, que su hermana menor, la lampalagua, pero de mayo tenor, dado que su tamaño y fuerza son superiores. Sus presas están asociados a las fuentes de agua (peces, aves, carpinchos), otra coincidencia con los hábitos del jaguar. Si el puma es un enemigo temible para la lampalagua, al que esta si logra inmovilizar entre sus anillos puede volverse la víctima, lo mismo podríamos decir de la curiyú y el jaguar. No es desatinado pensar que estas relaciones han incidido a la hora de pensar/inventar iconos felino-serpentinos.

En cuanto a la yarará, como todas las víboras, cuenta con las fosetas termoreceptoras (a ambos lados de la cabeza) que le permiten captar emisiones de calor a varios centenares de metros; considerando que se alimenta de mamíferos cuya temperatura corporal, sobre todo a la noche, es superior a la del ambiente, se comprende

[11]Su hábitat se extendía desde allí hasta el Amazonas, donde aún se encuentra. Véase: Cei, 1993.
[12]Para algunos grupos guaraníes, la curiyú, junto con el jaguar y un murciélago son los tres guardianes que custodian la entrada al Paraíso (Astor, Gallardo y Palermo, 1984: 24).

la importancia de estas fosetas para la actividad cazadora. La boca abierta y los colmillos erguidos (lám. 169), el cuerpo achatado y el tercio anterior de su cuerpo lanzado hacia su presa, caracterizan la posición de ataque de esta serpiente (Freiberg, op. cit.: 118)[13]. Por eso insistimos en el capítulo anterior, acerca de que las fauces enormemente abiertas, tanto como la lengua hacia fuera, activa, por más que aparezcan en iconos identificados con jaguares, no corresponden a un aspecto observable en estos sino a una imagen resultante de una asociación conceptual entre ese felino y las víboras y boas, puesto que ambas, una para clavar los colmillos, y la otra para aprehender a su presa, abren desmesuradamente su boca.

Si la boa cuenta con su extraordinaria fuerza, la yarará (láms. 166, 169) posee su eficaz veneno que afecta rápidamente al sistema nervioso e inmoviliza a la víctima (de ahí la creencia popular de que la serpiente hipnotiza a su presa); de otro modo, no podría tragar a un animal en movimiento puesto que sus maxilares son demasiado cortos. También posee una estructura ósea en la que los huesos están unidos por una membrana muy elástica que le permite ensanchar enormemente el canal de entrada, ya que, al igual que todas las serpientes, no mastica sino que traga entera a su presa (Muñiz Saavedra et alt., op. cit.: 8). Si pierde sus colmillos cuenta con unidades de repuesto.

También las yararás son protagonistas de mitos, por ejemplo, entre los matacos del Chaco, proliferan en el NOA cantidad de creencias respecto a los antídotos contra su mordedura. Nos interesa llamar la atención acerca de que el yacaré es uno de los animales que parece oponérsele: dientes de yacaré molido recetaban como antídoto, los abipones del siglo XVIII, y los mocovíes del Chaco austral llevaban un diente de yacaré como colgante para protegerse de estos animales (op. cit.: 25).

1.3. Los saurios

¿Por qué postular que los saurios forman parte de estos referentes animales de la imagen sagrada? En realidad salvo algunas formas asimilables a lagartijas, el único rasgo que aparece en las imágenes grabadas y pintadas son las patas largas y finas que parecen retráctiles con manos de largos dedos; la iconografía que más decididamente se vincula con este tipo de rasgos son los cuerpos (no la cabeza) de los saurios de las placas. Otro rasgo es el de la piel reticulada que remite tanto a la piel de los saurios

[13]Freiberg rescata la voz popular que advierte que la víbora de la cruz "si no mata, estropea" (op. cit.: 118)

como a las de las serpientes (especies escamosas con características mus diferentes a la de los hidrosaurios que poseen placas (lám. 172).

Ahora bien, nosotros pensamos que lagartos y lagartijas conforman un conjunto fuertemente asimilable a serpientes y felinos, pero planteamos la hipótesis de que son los lagartos los que dominan como referente, por su tamaño y utilidad como alimento, tenemos datos históricos acerca del uso de este en la alimentación (Freiberg, 1954: 158), en el algunos parajes de nuestro país, aún hoy, estos animales son cazados no solo por su vistosa piel, sino por su carne[14]. Estos saurios comparten con sus parientes, las serpientes, y con sus oponentes, los felinos, el hecho de ser carnívoros, cazadores crepusculares y nocturnos, de pupilas verticales, que buscan refugio en cuevas o escondites oscuros y seguros. Presentan el mismo tipo de cabezas triangulares o romboidales y piel escamosa que las serpientes, y al igual que estas, se unen en el apareamiento quedando enlazados en una unidad bicéfala, y como todos los reptiles se aletargan durante el otoño y el invierno.

Como ya señalamos, poseen largas patas, dedos y uñas traseros muy desarrollados. Si las serpientes renacen al cambiar la piel, los saurios tiene la capacidad de regenerar sus colas si las pierden en un enfrentamiento con otros animales, capacidad que también podría asociarse con la idea de mutación, transformación, regeneración, ideas todas que se vinculan, a nuestro juicio, con la transformación chamánica. Máxime considerando que puede presentar dos y hasta tres colas, puesto que cuando la rotura de su cola es parcial, el mecanismo de regeneración funciona generándole un nuevo apéndice (Freiberg, op. cit.: 157). La cola es un arma de defensa que golpea con gran fuerza poniendo en peligro los huesos de quien se acerque demasiado; la utilizan para defender su territorio ya que, al igual que los felinos, son animales territoriales que dominan su espacio de caza.

En las zonas más secas del NOA, predomina el lagarto colorado (*tupinambis rufescens*) que en las zonas de yungas y en las de esteros y lagunas es reemplazado por el lagarto overo (*tupinambis teguixin*); ambos tienen la misma morfología y los mismos hábitos, y se distinguen por la coloración de su piel, rojiza en un caso, y verdosa con manchas claras, en el otro; son de considerable tamaño, alcanzan 1,50 m de largo y poseen lengua bífida, rasgo que, evidentemente, los emparenta con las serpientes (láms. 170 y 171). Aunque ambos son animales terrestres, nadan y trepan, habilidades que a su

[14]Prof. Gustavo Carrizo, comunicación personal.

vez los vinculan a los jaguares. Son cazadores voraces, cuyos dientes multicuspídeos solo sirven para atrapar presas vivas, entre las que predominan los roedores, de modo que junto con las serpientes colaboran en la protección de los cultivos como todos los cazadores a los que hemos hecho referencia (op. cit.: 160).

1.4. Los hidrosaurios o crocodilia

Cuando nos propusimos indagar cuáles eran los animales que constituían los posibles referentes de las imágenes plásticas que estamos analizando, uno de los rasgos que más nos llamó la atención fue la *cabeza draconiforme*, que se había identificado siempre con relación al felino (jaguar), identificación de la que nos permitimos dudar ante la ausencia, tanto de algún rasgo morfológico que denotase a ese animal, como de alguna evidencia de que ese icono resultase de una convención arbitraria para connotar al felino. Justamente, por esta razón retomamos la idea que trasunta la denominación "draconiforme" de Lafone Quevedo, y atento a que, en muchas ocasiones, esa cabeza estaba asociada a un cuerpo serpentiforme, nos dedicamos a pesquisar la existencia de algún tipo de serpiente que tuviese un rasgo asimilable a esa constante presencia de *protuberancias ganchudas sobre ojos y narices, y largas fauces dentadas*. Tanto la bibliografía especializada como los biólogos y zoólogos consultados coincidieron en que, si había un referente animal, este no era la serpiente.

Atendiendo a que A. Rex González había planteado la relación de esta iconografía con los saurios, y después de consultar a especialistas en reptiles y la literatura pertinente, pero fundamentalmente, al leer la descripción de Freiberg[15] y realizar observaciones directas y atentas, no dudamos en proponer la hipótesis de que uno de los animales centrales en la configuración de la iconografía del draconiforme, particularmente de Ambato y Andalgalá, es un hidrosaurio, el yacaré overo o colorado de hocico ancho (*caimán latirostris*):

> "[...] protegido el cuerpo con una sólida coraza, formada por escamas carenadas asentadas sobre bases óseas donde rebota el plomo de las balas, sin mellarla siquiera. La cabeza chata, rugosa con crestas salientes, exhibe en posición superior los ojos saltones y los orificios nasales, que le permiten flotar sobre el agua [...], asomando únicamente las pupilas verdosas. La boca inverosímil, como una hendidura tajante, descomunal, provista de dientes agudos, cónicos [...] con lengua carnosa adherida, exhibe generosa el fondo de las fauces al menor asomo de enojo y descarga mordiscos formidables. Las patas poderosas provistas de garras, la cola aplanada transversalmente con una cresta dorsal,

[15]Este autor al referirse a la cabeza del caimán la llama, justamente, "cabeza draconiana" (op. cit.: 189).

capaz de sacudir chicotazos impresionantes y cada órgano del animal parece creado para la lucha" (Freiberg, 1954: 185-86).

Nos detuvimos en esta larga cita porque nos parece que da cabal cuenta de la experiencia que trasmite la observación de este animal, comparable en impacto racional y emocional a la que podrían producir los felinos y las serpientes analizados hasta aquí. Pero, además, porque destaca exactamente aquellas partes del animal –el largo hocico dentado, la lengua carnosa (que a diferencia de las serpientes apenas se mueve pero es de considerable tamaño), la cola con crestas– que pueden ser puestas en relación con la iconografía del draconiforme, y nos permite plantear que las protuberancias de la cabeza podrían aludir a los ojos y las narinas que sobresalen del agua permitiéndole ver y respirar mientras nada (láms. 174 a 177). Incluso las garras podrían pensarse como un atributo que lo homologa al felino en aquellas versiones icónicas donde el cuerpo del draconiforme remite a un cuadrúpedo. En cuanto a la cola con crestas, nos llevó a pensar en la insistencia en los tocados en cresta que ostentan antropomorfos y antropo-zoomorfos en las imágenes negras grabadas de Ambato (láms. 34 b, 35, 36 b, 37 b, 38 c) y algunos felinos antropomorfizados de la cerámica gris grabada de Hualfín (lám. 83 c)[16].

También en este caso, nos hallamos ante cazadores nocturnos, de 2,50 a 3 m de largo y de 80 a 90 kg de peso, que capturan presas, tanto de tierra como de agua, con sus filosos dientes y las arrastran bajo la superficie para devorarlas. Son eximios nadadores, como los jaguares y las boas, se mueven a gran velocidad en el agua, así como lo pumas lo hacen en tierra, moviendo su cola en S.

Al igual que en el caso de la curiyú, no habitaron el espacio ocupado por las culturas aguada, pero sí en las tierras bajas orientales de Santiago del Estero[17], y es muy probable que los habitantes del Ambato circularan por esas tierras y conocieran a ambas especies, asociadas directamente a las yungas y al medio acuático (Cei, 1993).

[16]Rydén (1944) publicó en los años cuarenta la fotografía de un peto de piel de caimán hallado como parte del ajuar en una tumba en plena puna, en el sitio de Turi, en la región del Loa (Norte de Chile). Este dato nos permite aventurar la hipótesis de que este animal tuvo, en el contexto surandino, connotaciones tanto mítico-religiosas, como ligadas a valores de poder y autoridad, y alienta nuestra hipótesis interpretativa respecto al draconiforme del NOA.

[17]Hoy día habita en la Mesopotamia, Chaco, Formosa, Santa Fe, Santiago del Estero, Salta y Jujuy pero con una importante merma por la caza indiscriminada que ha padecido esta especie (Freiberg, op. cit.).

2. Leyendo, interpretando las imágenes plásticas

¿Por qué dedicarle tantas páginas a la descripción de estos animales? Porque partimos del supuesto de que, como ya señalamos, en las sociedades premodernas la experiencia de la naturaleza y en particular la del mundo animal configura, a partir de la lógica de la analogía, la representación de lo sobrenatural y la concepción de un orden social y cósmico. Para el mundo andino, específicamente, las referencias constantes en las fuentes históricas[18] a los procesos de trasformación humano-animal y viceversa de las deidades andinas (*huacas*), refuerzan esta idea. Es por eso que nos propusimos rastrear aquellos rasgos morfológicos y de comportamientos que hacen directamente a la experiencia preceptiva que los hombres del NOA tuvieron de los animales de sus ambientes. Sabiendo que no podemos *reproducir* la experiencia que tuvieron los hombres de los siglos pasados, pero sí *reconstruir*, a través de las huellas presentes en sus imágenes, confrontadas con *lo observable*, ese complejo proceso psíquico, cognitivo y emocional que dio como resultado una cosmovisión plasmada a través del pensamiento plástico. Encaramos esa reconstrucción partiendo de una premisa básica: hay una unidad psicofísica en el hombre que nos permite, más allá o más acá del relativismo cultural, la recreación y comprensión intercultural en el tiempo y el espacio. Volvemos, entonces, a nuestro corpus, ahora indagando los sentidos construidos a partir de las relaciones con los referentes animales.

2.1. La cerámica pintada y grabada

Al analizar los animales implicados en la cosmovisión del Período de Integración, plasmada en las imágenes plásticas, hicimos referencia fundamentalmente a ***la cerámica negra de Ambato*** y en segundo lugar a la ***grabada de Andalgalá***, esto se debe a que al analizar estas imágenes encontramos que solo en estas podemos inferir una relación de *semejanza visual* con la morfología de los animales aludidos en los dos iconos claves: el draconiforme y el jaguar.

En el caso del draconiforme, como ya señalamos, tanto en las imágenes de Ambato como las de Andalgalá, hallamos en las cabezas los rasgos que entendemos se corresponden con la morfología de los hidrosaurios (lám. 53 bis) y que, claramente, como ya mostramos en el capítulo anterior, se diferencian de la iconografía de los felinos; incluso, si bien en algunos casos los cuerpos de los draconiformes poseen

[18]Véase apéndice documental: "La religiosidad andina a través de las fuentes históricas (siglo XVI y XVII).

manchas felínicas, en muchos otros, por el contrario, no presentan ningún rasgo asociable a esos animales (láms. 44, 45 47, 48, 49 a, 53, 112).

Por otra parte, en la cerámica negra de Ambato son frecuentes, como señalamos, los antropomorfos y antropo-zoomorfos con largos tocados aserrados que leemos en relación de semejanza con las colas de los caimanes. La importancia de este motivo se evidencia también en las urnas tricolor, que presentamos en la lámina 67 a., con una iconografía que coincide con la de la cerámica grabada.

En la cerámica ***gris grabada de Hualfín,*** los draconiformes que se aproximan a los modelos iconográficos de Ambato y Andalgalá son excepcionales (láms. 75 a y b) y lo que se vuelve frecuente son las *guardas draconiformes* con numerosas variantes, pero con una serie de constantes que le dan identidad icónica: rombos que estructuran formas dobles, líneas aserradas, ganchos y, en algunos casos, lenguas bífidas (lám. 84). Este motivo forma parte, a nuestro juicio, del repertorio de los iconos abstractos geométricos que predominan en esta tradición cerámica (láms. 85 a 88), y que nosotros proponemos leer como metonimias, en este caso del draconiforme bicéfalo, a través de algunas de sus partes, así como los rombos los son de las serpientes por la alusión a la morfología de su cabeza (láms. 85 y 86), y los cuadrados con ganchos remitirían metonímicamente a los felinos dobles por su estructura (lám. 88).

Estos procedimientos metonímicos traducidos en motivos geométricos, serían propio de los ceramistas grabadores de Hualfín, y darían cuenta de una construcción del discurso plástico centrada en síntesis convencionalizadas que se apartan rotundamente de toda semejanza de carácter visual; lógica que sería permeable al uso de símbolos como las cruces andinas y sus derivados, media cruz y escalonado (láms. 85 a, 86 a y b, 87 a y b). Entendemos que estos motivos tienen carácter de símbolos, porque siguiendo la definición propuesta en el capítulo 3, el *símbolo* designa, a partir de una convención cultural, un concepto, una clase de objetos, una idea. Es posible pensar en un *símbolo panandino*, dado que se reitera en todo tipo de imagen plástica desde los Andes septentrionales (por ejemplo, en la lítica chavín, lám. 8 b) hasta los meridionales y desde épocas muy tempranas hasta la época de la conquista (por ejemplo, en *unkus* incaicos). En el ámbito surandino, específicamente, están presentes en diversos soportes y siempre en objetos de alto valor simbólico y religioso, ligado a bienes de prestigio, como, por ejemplo, los gorros y chuspas que aparecen en Pukara y Tiwanaku, como así también en el norte de Chile (Cornejo, 1993).

La cruz andina connota dos ideas: la de cuatripartición y de centro, puesto que su estructura básica consiste en un cuadrado con una cruz superpuesta[19], el centro, a veces, está reforzado por un círculo. Cabe insistir en que aunque el símbolo no remita a una analogía visual esto no implica que no se haya originado en una experiencia perceptivo-cognitiva; es casi evidente que la cuatripartición pudo estar asociada a los puntos cardinales, los solsticios y equinoccios, los cuatro momentos del día (amanecer, mediodía, atardecer, medianoche) etc.; así como el escalonado pudo estarlo con el ascenso del valle o la costa a la montaña, en relación con la circulación por los distintos pisos ecológicos, etc. En tanto que el círculo/centro es una imagen de carácter universal[20], que remite a un conjunto de ideas que tienen como denominador común el par *orden/origen*, noción que también se configuraría a partir de la experimentación/observación de formas naturales (huevos, plantas, manantiales) y de su desarrollo. Decimos, entonces, que los símbolos se encarnan en formas que serían las imágenes que adoptan los conceptos constituidos partir de experiencias perceptibles[21]. Estas consideraciones sobre la cruz andina y sus iconos derivados quedan enunciadas como hipótesis que merecerán en el futuro una investigación específica.

El vaso lenticular de la lám. 76, que analizamos en al capítulo anterior, presenta una *iconografía inédita* que asocia a la serpiente de cabeza triangular, inscripta en una estructura romboidal, que organiza la composición, con dos cabezas draconiformes, con una protuberancia triangular sobre el hocico y un tocado aserrado, que la flanquean. Proponemos pensar esta particular iconografía como una de las versiones libres de esta tradición de los *draconiformes serpentinos*, imágenes sustentadas en la vinculación analógica entre estos ofidios y los hidrosaurios. En el mismo sentido, la imagen del felino antropomorfizado con tocado aserrado, que mencionamos más arriba, jugaría con la integración del jaguar y el humano con un atributo del caimán (lám. 83 c).

En este sentido, proponemos la hipótesis de que la imagen del draconiforme, construida a partir del referente del caimán se origina en la región de Ambato (y la comparte o difunde al valle de Andalgalá), constituyéndose en un concepto plástico que

[19]La misma idea presenta una variante: la de dos rectángulos y una cruz superpuestos (por ejemplo, lám. 86 b).

[20]Recordemos la expresión "poder del centro" de Arheim, refiriéndose a la existencia de estructuras centrales (mandalas, svásticas, quincunces, etc.) en diversas culturas del mundo.

[21]Actualmente los *kallawas* consideran al escalonado como la representación de la montaña sagrada, origen de la vida, que se corresponde analógicamente con el cuerpo humano: la cumbre es la cabeza, la zona intermedia, el cuerpo, y la base, las piernas; a cada nivel corresponden ciertos bienes, chicha a la zona baja, sangre y grasa a la parte intermedia y llamas a la parte alta (Bastien, 1996: 72).

circula y funciona como referente, de modo que las imágenes de Hualfín, que remiten al draconiforme, no tendrían su origen en una experiencia perceptiva del animal, sino en una signo icónico constituido en la tradición de cerámica negra de Ambato. Considerando que el valle de Ambato está muy próximo a la franja de yunga y a las tierras bajas del este es lógico que fuera en esta área donde se pudiese tener una experiencia directa de la fauna de esos ambientes.

Si observamos las *cabezas draconiformes* de ***Hualfín pintado***, así como presentan los atributos que permiten identificarlas como tales y que, según estamos postulando, corresponderían a un modelo acuñado en Ambato, presentan una serie de transformaciones de los rasgos que responden a la morfología del caimán: en este caso, las fauces se redondean y acortan y las típicas protuberancias se reducen a un par de rulos o cuernos curvos, en tanto que la protuberancia o engrosamiento de la nariz desaparece (ver, por ejemplo, las cabezas draconianas en las colas de los zoo-antropomorfos de las láms. 92 y 92 bis a y en las urnas globulares láms. 93 a y b). El draconiforme como motivo de hualfín pintado presenta un única versión: la serpentina uni o bicéfala con manchas de jaguar (láms. 98, 99, 100, 101 a)[22].

En el motivo del ***jaguar de Ambato*** (lám. 54 a 65), hallamos también una serie de características que, como ya adelantamos, permiten plantear la existencia de una relación de semejanza con la morfología del animal: la gran cabeza robusta, las fauces y orejas redondeadas, las manchas compuestas, las garras curvas. Pero nos interesa destacar que estos rasgos se articulan con otros absolutamente arbitrarios respecto a la morfología del animal, que nosotros proponemos leer con relación a otras especies: los ojos redondos y exacerbados, estarían en relación con los de los reptiles de párpados transparentes (membrana nictitante), las lenguas activas, con las de serpientes y saurios (puesto que fungen como órganos exploratorios), las fauces desmesuradamente abiertas con las serpientes y los hidrosaurios en el momento del ataque a las presas.

Los iconos que identificamos como jaguares de la ***cerámica gris grabada de Hualfín y de la cerámica negra de Andalgalá*** se diferencian claramente de las versiones de Ambato: poseen un largo hocico aserrado, que nos remite al draconiforme, los cuerpos son delgados y, generalmente, curvos, con manchas circulares, las cabezas pequeñas y las colas notablemente largas (láms. 79, 80, 81 a, 82 a y b y 83, 115). Estos

[22]La versión draconiforme de la lámina 101 b es una excepción y de todos modos creemos que el cuerpo remite a la serpiente puesto que, como ya señalamos, la espiral es una forma que puede asociarse a ese reptil.

rasgos, salvo por las manchas, distancian a este icono del jaguar y lo acercan al puma. Por otra parte, hallamos en esa misma tradición cerámica zoo-antropomorfos sin manchas (lám. 74 b), esta presencia de iconos felínicos no manchados, sumada a los rasgos arbitrarios señalados, nos lleva a postular que se puede estar superponiendo en el icono del jaguar, el del puma, animal que, probablemente, tenía una incidencia mayor que aquel en la vida de los habitantes del valle de Hualfín. Podemos pensar que en esta tradición cerámica se configura una imagen plástica que da cuenta de un concepto que remite a los dos felinos y, a través de las largas fauces aserradas, al draconiforme.

Otra particularidad iconográfica de la cerámica grabada de Hualfín, la representa el motivo de la serpiente, en todas las otras tradiciones las remisiones a la serpiente están subsumidas en la iconografía del draconiforme (salvo excepciones como en algunas piezas negras de Ambato donde aparecen en un lugar secundario[23]), en cambio, en esta tradición hallamos un motivo diferenciado de este: cabeza triangular o romboidal y cuerpo serpentino que puede o no presentar manchas (láms. 76, 91). La mayoría de los casos, dada la tendencia de esta tradición a la síntesis metonímica, este icono se resume en una guarda serpentina (láms. 90 a, b y c). Esta presencia propia de la serpiente, así como las variaciones en el icono felínico, darían cuenta de los modos particulares de elaborar un discurso plástico sobre los entes sobrenaturales, entre los que, en este caso no sería el jaguar quien tendría un rol protagónico, sino la integración puma-jaguar con el draconiforme (imagen sagrada heredada de Ambato) y entidad a la que se sumaría la de la serpiente felinizada.

En cuanto al jaguar de la ***tradición pintada de Hualfín***, (láms. 97 a, b y c)[24]como ya planteamos, es siempre un jaguar draconiforme cuya cabeza responde a la misma convención iconográfica del draconiforme serpentino. Idénticas consideraciones podríamos hacer respecto a los jaguares draconiformes de la ***cerámica pintada del área meridional*** (láms. 126 b, 132, 133 a y b); pero con la salvedad de que si en Hualfín podemos identificar dos tipos de iconos vinculados al jaguar, uno de la cerámica grabada y otro en la pintada, en esta área las dos variables se dan en la tradición pintada donde, además de los jaguares draconiformes, hallamos iconos de jaguares asimilables a las versiones grabadas de Hualfín (lám. 129 a). Pero en las dos variantes lo que se evidencia es la arbitrariedad morfológica quedando solo, a diferencia de las versiones

[23]Véase antropo-zoomorfo del vaso de Capayán con cabezas triangulares de serpiente en el cuerpo (lám. 41) o tocado con este icono bicéfalo en el zoo-antropomorfo del puco de la lám. 42.
[24]Incluso en la variante de la lám. 97 c, la cabeza del jaguar presenta las típicas largas fauces aserradas con lengua, propias del draconiforme.

grabadas de Ambato, la marca de la mancha como único atributo que designa al jaguar. En ambas versiones del jaguar, los cuerpos delgadísimos, las largas colas, una vez más parecen aludir más al puma que al felino manchado, y para el caso de los jaguares draconiformes, las cabezas, evidentemente, remite a esta iconografía ya formalizada.

Respecto a las versiones del draconiforme de la cerámica ***pintada del área meridional***, encontramos variantes: un cuerpo romboidal (lám. 130) que lo aproximan a las de Ambato, pero con una estilización en los rasgos que es propia de Hualfín. Por otra parte, predominan las versiones bicéfalas con las mismas características que las de la cerámica policroma de Hualfín (lám. 131 b).

Nosotros creemos que, dada la proximidad entre los valles del norte de La Rioja y los del circuito chico de Catamarca, es probable que hubiese una fuerte interacción entre ambas zonas, donde se configurarían estas imágenes que superponen al puma y al jaguar, a los que se suma, en una de las versiones, el draconiforme (procedente de la iconografía religiosa del este catamarqueño); imágenes que asumen connotaciones en relación con los felinos (jaguar draconiforme) y a las serpientes felinizadas (draconiformes serpentinos).

Observaciones muy similares podemos hacer respecto a los draconiformes de la ***cerámica policroma de Abaucán***: las formas se estilizan dando cuenta de una total libertad respecto al modelo que tendría su origen en el caimán; por ejemplo, en la imagen de la pieza de la lám. 124 vemos que el hocico es extremadamente largo, sin lengua, y con unas pequeñas orejas puntiagudas en lugar de las protuberancias ganchudas, manteniéndose las manchas felínicas en el cuerpo propias de las versiones del draconiforme bicéfalo de Hualfín y del norte de La Rioja. Esta tradición también comparte con la de esas áreas el motivo del jaguar draconiforme (lám. 123).

Pero así como comprobamos la presencia de los mismos motivos que circulan de un valle a otro, entre Hualfín, norte de La Rioja y Abaucán, también se expresan fuertes localismos que hablan a las claras de la independencia de los ceramistas en la elaboración de los repertorios: en Abaucán hallamos un nuevo icono que remite al jaguar (láms. 121, 122, 129 b) con características que, una vez más, nos llevan a postular un proceso de configuración del mismo con un fuerte anclaje en la observación del referente animal. Se trata de un cuadrúpedo con puntos en la cabeza y manchas grandes en el cuerpo, que estaría dando cuenta de las manchas a lunares que presenta el jaguar en su cara, netamente diferentes a las del cuerpo; también en relación con su morfología se puede destacar la cabeza grande de orejas pequeñas y las garras curvas.

Al igual que en los jaguares de Ambato, presenta la boca muy abierta, la lengua hacia afuera y el ojo de círculos concéntricos, rasgos icónicos que, insistimos, connotarían a saurios y serpientes y tendrían su origen en las tradiciones de la cerámica negra de ese valle. Es probable que estos rasgos circulen de un valle a otro y se los adopte y adapte en manos de los distintos hacedores locales, dando a luz variadas versiones que combinan la iconografía formalizada recibida con la experiencia perceptiva del propio entorno natural.

Ahora bien, si observamos el draconiforme y el jaguar de la ***cerámica de Portezuelo*** hallamos fuertes coincidencias con los modelos de Ambato, aunque con connotaciones particularísimas por la técnica pictórica elegida (la pintura en negativo): observemos las imágenes de los fragmentos donde aparecen antropo-zoomorfos y jaguares (láms. 138 a y b), estos últimos, al igual que en los fragmentos en que aparecen solos (láms. 139 b, 140 b), presentan cabeza grande, fauces cortas, orejas pequeñas y romas, garras de uñas curvas; en tanto que la cabeza draconiforme del antropo-zoo responde a otro patrón iconográfico: fauces aserradas, protuberancia sobre la nariz.

Atendiendo a la cercanía entre el valle de Ambato y el de Catamarca y al hecho de que esta cerámica se ubica al final del Período de Integración, podríamos pensar que su iconografía deriva justamente de aquellos modelos plasmados y reinterpretados a la luz de una nueva tradición plástica, la de la policromía en negativo, que, evidentemente, aporta nuevos sentidos a lo iconográfico y se articula con los procesos de síntesis metonímicas que darían origen a las versiones "abstractas" de los felinos (lám. 140 a)[25]. Esta reelaboración de los repertorios grabados de Ambato estaría articulada con la posibilidad de una experiencia directa de los animales de las tierras bajas del este y de la fauna serrana que estaban ya tradicionalmente connotados en relación con poderes sagrados.

De acuerdo con los fechados obtenidos hasta el momento[26], la tradición de la cerámica negra de Ambato se ubicaría entre las más tempranas, de modo que podemos suponer, como ya anticipamos, que es en esa tradición que se originan dos iconos centrales de la cosmovisión del Período de Integración, el draconiforme y el jaguar, hibridado con rasgos de saurio y serpientes, fundados en la experiencia perceptivo-cognitiva de animales de zonas húmedas (lagunas, ríos, esteros), como el caimán y el

[25]Aspecto que, como ya señalamos, se hace muy difícil de abordar por lo escaso de la muestra con la que hasta el presente contamos.
[26]Véase capítulo 4.

jaguar , y de saurios y reptiles del ámbito de la sierra, de quienes toman algunos atributos que integran a aquellos (lenguas largas y, a veces, bífidas, patas y dedos largos, ojos redondos exacerbados). Como dijimos, estas imágenes plásticas circulan y sus repertorios se reelaboran en las otras áreas de acuerdo con la experiencia específica y particular que cada grupo, y especialmente los ceramistas, tenía de su medio ambiente.

Ahora bien, ¿qué pasa con la imagen del hombre en relación con estos dos iconos claves, jaguar y draconiforme, en el contexto de las tradiciones de ceramistas pintores y ceramistas grabadores?

En el caso de ***Ambato***, tanto en la ***cerámica grabada*** como en ***las urnas tricolor***, los antropomorfos poseen siempre atributos de uno o de ambos seres. Por ejemplo, en la urna tricolor que presentamos en la lámina 67 a, el antropomorfo tiene "pintados" en el rostro dos draconiformes; en el vaso grabado de la lám. 36 a, manchas felínicas en el cuerpo; en el de la lám. 36 b, la retícula propia del cuerpo de los saurios; en los de la láms. 37 a y b, tocados y "trajes" con manchas felínicas; en la lám. 38 b un tocado con draconiformes serpentinos; en las piezas de la lám. 40, el vaso antropomorfo tiene grabadas en su cara diseños felino-draconiformes; y en la vasija del sitio *Martínez* uno de los antropomorfos tienen cuerpo reticulado y el otro manchas reticuladas.

En los iconos antropo-zoomorfos de las láms. 34 a y b y 38 c, al antropomorfo se integran rasgos de ambos seres (cabeza draconiformes, manchas felínicas), mientras que en los de las láms. 41, 43 a y b, 35, 36 a y b y 38 a, la zoomorfización remite solo al draconiforme.

En la ***cerámica negra de Andalgalá*** verificamos las mismas constantes (láms. 107, 108, 109). En los casos de los zoo-antropomorfos la particularidad es que alude, a nuestro juicio, más específicamente a la relación humano-felino: el cuerpo felínico presenta siempre su cabeza sustituida por una antropomorfa (láms. 39, 42).

En la ***cerámica gris de Hualfín***, lo humano en muchas imágenes se separa de lo zoomorfo, y se despliegan "trajes", "tocados", "armas", etc., o las "cabezas sueltas" que no presentan ningún atributo animal, todos estos iconos parecen remitirnos a un mundo más secularmente humano (láms. 69 b y 70 a). Estos coexisten con otros donde los antropomorfos poseen "tocados y trajes felínicos" (lám. 69 a y 74 a.), vale decir, con "manchas de jaguar" o cabezas de felino (remisión ambigua a ese animal y al puma); pero donde los rasgos humanos no aparecen sustituidos por rasgos animales, de modo que no se constituyen en antropo-zoomorfos. Relevamos unos pocos ejemplos de este tipo de iconos, antropomorfos con cabezas felínicas, en la colección Muñiz Barreto,

pero lo que predomina en esta tradición es una iconografía ambigua entre lo antropo-zoomorfo y viceversa: por ejemplo, en la láms 71 a y 72, por la disposición y configuración curva de los cuerpos referiría a lo felínico; en el puco de la lám. 71 b, el cuerpo y cabeza remitirían a un jaguar, antropomorfizado, por la posición bípeda.

En cuanto a los zoo-antropomorfos hallamos cuerpos cuadrúpedos con largas colas pero sin manchas (lám. 74 b) que, como ya señalamos, podrían aludir a pumas o a un concepto que integra a ambos felinos. Podríamos concluir en que no hay iconografía formalizada y la idea de la hibridación humano-felínica se expresa en múltiples formas que demuestran la libertad de los creadores en el momento de plasmar las imágenes.

Llamó nuestra atención el hecho de que si en la cerámica gris, lo humano tiene un fuerte protagonismo, y puede aparecer sin atributos zoomorfos (peculiaridad que solo se da en esta tradición cerámica), en la ***cerámica policroma de Hualfín***, ni siquiera existe una iconografía del antropomorfo, ni del antropo-zoomorfo. En la muestra relevada, en cambio, encontramos un icono claramente determinado: el zoo-antropomorfo de cabeza humana, con cuerpo felínico vertical, cuya cola remata en una cabeza draconiforme (láms. 92 a y b y 92 bis a). Existe una variante –que comparte con la ***tradición policroma de Abaucán*** (lám. 120), tradición donde tampoco hallamos ni el motivo antropomorfo, ni el antropo-zoomorfo– en la que el cuerpo está dispuesto horizontal y la cola no posee cabeza draconiforme (lám. 92 bis b).

Estas profundas divergencias entre las imágenes plásticas están implicando diferencias conceptuales que ponen en evidencia que incluso en un mismo valle entre una tradición plástica y otra (grabada y pintada) las fuentes y procesos que originan los discursos icónicos que dan cuenta de una cosmovisión son distintos y circulan descentralizados.

En la ***cerámica pintada del área meridional***, como ya señalamos, también en una clara expresión localista, lo humano aparece restringido al cuello de los vasos globulares y siempre está asociado con los seres zoomorfos (aves, jaguares draconiformes, etc.), que están pintados en el cuerpo de la pieza.

Frente a los antropo y antropo-zoomorfos de ***Portezuelo*** comprobamos la misma relación con los repertorios de la cerámica negra de Ambato que se da con los motivos de los jaguares y draconiformes. El antropomorfo del fragmento de la lám. 139 a presenta un suerte de hacha o cuchillo colgando del cuello (similar al de la urna Ambato tricolor, lám. 67 a) y el cuerpo con manchas felínicas. En cuanto a los antropo-

zoomorfos (láms. 138 a y b), también integran rasgos de jaguares (manchas en el cuerpo) y draconiformes (cabezas).

Si como señalamos reiteradamente, la diversidad de configuraciones discursivas en las imágenes plásticas nos habla de mensajes claramente descentralizados, a la vez se evidencian fuertes constantes que harían a los núcleos de la concepción cosmogónica plasmada, a través del pensamiento plástico, en las imágenes analizadas. Cuáles son estos núcleos de sentido constantes:

* Lo *hibrido y multiforme*: Los motivos zoomorfos presentan un grado de formalización que permite, a partir de su estructura en relación con determinados atributos constantes, su identificación, sin embargo, ninguno remite a un único ser. Incluso en el caso del jaguar, aún en las versiones en las que el icono evidencia una semejanza con rasgos morfológicos observables, Abaucán, Ambato, Portezuelo, mantiene los rasgos arbitrarios (ojos, fauces, lengua) que lo identifican con saurios y serpientes. La misma consideración podemos hacer respecto a los antropomorfos que, con la excepción de las versiones grabadas de Hualfín, siempre ostentan atributos zoomorfos. En el caso de los antropo-zoomorfos y zoo-antropomorfos, la hibridación es más que evidente, aunque, como hemos visto, en cada tradición el carácter de la relación hombres/animales, y la preeminencia de unas especies sobre otras en la relación con el humano varían considerablemente.

* Todos los animales connotados y designados son *cazadores* carnívoros, que remiten al agua y/o a la tierra, de hábitos nocturnos, con capacidades y atributos que el hombre no posee (o posee en mucho menor grado): ver en la oscuridad, nadar y cazar en el agua, correr y saltar a velocidades extremas y cubrir grandes distancias, poseer una notable fuerza muscular y "armas" mortales en el propio cuerpo (garras, colmillos, veneno, anillos constrictores, dientes filosos). Todas destrezas que podríamos pensar, sustentan el poder que confiere la *fuerza cazadora*, poder que podría identificarse con los conceptos de *autoridad y prestigio*, a la vez que, creemos, remite poderosamente a la práctica sacrificial.

* Esta relación se fundaría en el *modo de cazar*, sobre todo de jaguares y pumas que, tal como lo describimos, desnucan o degüellan, con colmillos y garras a la presa, lo que a nuestro juicio podría remitir analógicamente a la *decapitación*. Por otra parte, también los reptiles capturan a sus víctimas por la cabeza, puesto que para tragarlas, deben hacerlo en el sentido de los pelos o las plumas para que estos no dificulten la deglución.

* Saurios, hidrosaurios, serpientes y jaguares tienen la capacidad de mimetizarse con el entorno, y en el caso específico de las serpientes, como ya señalamos, de transformar notablemente la morfología de su cuerpo, a lo que suma la muda periódica de su piel. También destacamos las posibilidades de los saurios de regenerar sus colas y la de los hidrosaurios, sus dientes, al igual que las víboras sus colmillos. Esta capacidad de *transformación, regeneración, mutación y mimetismo* de los reptiles, y en menor medida de los jaguares, podría asociarse a la transformación chamánica y a la noción de *huaca*. Como podemos ver a través de la información etnohistórica recopilada[27], en este concepto, clave para la religiosidad andina, lo polimorfo es constante, y este polimorfismo siempre remite a la naturaleza, y en particular a la naturaleza animal identificada con un medio determinado. Las fuentes también dan cuenta de que el culto a esas entidades polimorfas (las *huacas*), involucraba rituales de transformación chamánica. En este sentido, creemos que las asociaciones que estamos señalando: por ejemplo, el jaguar con rasgos como lengua, fauces abiertas y ojos circulares propios de los reptiles (víboras o lampalaguas y saurios) es la plasmación icónica de un complejo de ideas que no solo hacen a los valores o poderes atribuidos a estos animales, sino a la integración de dos medios: la yunga y la sierra.

* Desde la perspectiva de análisis propuesta, se evidencia que en todas las imágenes plásticas están jugando *animales que integran alusiones a la yunga y a la sierra*. El draconiforme, identificado con el hidrosaurio, puede tener cuerpo de serpiente, este cuerpo, a su vez, puede estar felinizado a través de las manchas, o bien puede responder a una estructura cuadrúpeda sin manchas (¿el puma?). Los jaguares draconiformes no solo denotan a este felino y a los caimanes sino que sus largas lenguas bífidas nos remitirían a lagartos y serpientes, quienes circulaban, algunos, por ambientes húmedos, el lagarto overo, y otros por el seco monte, el lagarto colorado, o por ambos tipos de ambiente, como las lampalaguas y yararás.

* No solo la imagen conceptual de estos animales (construida en la experiencia perceptivo-cognitiva de los mismos) serviría de fundamento para concebir una representación de los diversos ambientes naturales[28], sino también de los diferentes

[27]Véase apéndice documental: "La religiosidad andina a través de las fuentes de extirpación de idolatrías (siglos XVI y XVII)", respecto a la función chamánica: curas, oráculos, trances, etc. págs. XXX a XXXIV; antropomorfización de animales y zoomorfización de humanos, págs. XVIII, XIX.

[28]La representación de los ambientes naturales implica la del mundo o cosmos, porque, tal como postulamos en el capítulo 3, el espacio de la cultura y el de la naturaleza no serían dos sino uno solo, articulado en una densa red de relaciones analógicas que organizan la vida del hombre en ese mundo integral.

ciclos del tiempo con relación al desarrollo de la vida (animal, humana, social y sobrenatural). Como ya mencionamos, especialmente los reptiles (y en menor medida, los felinos) tienen un comportamiento directamente asociado a la idea de períodos estacionales: se aletargan durante el invierno y se activan con la llegada de la primavera. La muda de piel de las serpientes también remite a ciclos de la naturaleza; idea ligada a la dinámica de los cultivos, dinámica esencial para todos estos pueblos cuyo sustento fundamental lo representa la explotación agrícola de los valles.

La constitución del discurso plástico de la cerámica estaría dando cuenta, entonces, de una compleja cosmovisión compartida por los pueblos de los valles de Catamarca y La Rioja, en la que los animales aludidos representan esos valores y prácticas. Ahora bien, si partimos de la premisa de que las imágenes son la expresión de pensamiento plástico y, tal como estamos viendo, estas son de carácter híbrido fundadas en procedimientos analógicos (metáforas, metonimias y quimeras), estarían dando cuenta de un pensamiento analógico a través del que se procesa la percepción y comprensión del entorno. En este sentido, proponemos pensar, como ya adelantamos, que en la experiencia perceptiva de la naturaleza se articula, a partir de la lógica de la analogía, un complejo de significados a partir de los rasgos que fuimos señalando y que permiten identificar a los distintos animales.

En el concepto de *huaca*, fundante en la cosmovisión andina, se expresa, claramente, una comprensión/explicación del mundo a partir de *lógica de la analogía*, por la cual una causalidad integral da cuenta de todo lo existente en el mundo humano, natural y sobrenatural. Por ejemplo, en el **Anónimo de Huarochirí** se cuenta que la Vía Láctea (*yacana)*, a la que se rinde culto como *huaca*, es el *camac*, fuerza vital, de las llamas, y se la describe en términos antropomorfos, caminando y bebiendo agua del mar "para que el mundo no se inunde", poseedora de lana azul, blanca, negra y parda. Polo de Ondegardo nos dice que los indígenas creían que todos los animales que había en la tierra tenían su equivalente en las estrellas y que de estas dependía "su aumento y procreación" [29]. Es muy probable que la equivalencia se estableciese a partir de las formas que se observaban en el cielo, una vez más, la morfología como variable clave para determinar relaciones de analogía.

[29]Véase, Apéndice documental pág. VII.

2.2. Las imágenes escultóricas

Como hemos visto en el capítulo anterior, específicamente en las tradiciones de la cerámica grabada y pintada que estarían destinadas a funciones rituales y/o a ofrendas funerarias en espacios domésticos y/o ceremoniales, donde se configura este discurso plástico sobre las fuerzas o poderes sagrados encarnados en la naturaleza, que pone en juego, en algunos casos en relación con el hombre[30], a jaguares, posiblemente, pumas, víboras, boas, lagartos y caimanes, constituyendo seres multiformes. Son estos ceramistas grabadores y pintores (o más exactamente, dibujantes con color) los que elaboran este discurso con marcadas diferencia entre unos y otros, tanto de un valle a otro, como de una tradición a otra, esto es muy evidente en el valle de Hualfín, donde las imágenes pintadas tienen un fuerte parentesco con las de Abaucán y norte de La Rioja y obvias diferencias con las grabadas del mismo valle de Hualfín.

Por el contrario, si observamos las piezas escultóricas de los distintos valles vemos que, como ya adelantamos en el capítulo anterior, los escultores de figurillas tanto como los ceramistas que modelan parte de la pieza parecen destinar esa técnica de lo tridimensional para aludir a lo humano en su sentido más terrenal, animales domesticados como las llamas (láms. 68 a y 37 a) y gentes en su diversidad mundana (láms. 68 b, 104 a, 118, 125, 136 a, b, c y d, 143 a, b, c y d, 137 a, b y c, 143). Cuando nos referimos a lo terrenal no significa que se describa en un sentido realista o naturalista a la gente de ese período, sino que los sentidos construidos a través de estas imágenes talladas o modeladas dan cuenta de una dimensión específicamente humana, diferenciada de la esfera de lo suprahumano que estaría representada en los seres híbridos con atributos zoomorfos definidas por formas lineales, grabadas o pintadas.

En este sentido, nos preguntamos qué significan las figurillas bicéfalas, que son escasísimas en el conjunto de este tipo de figurillas (lám. 136 d): ¿el desvío de la norma humana?; ¿una sintética referencia al nacimiento de mellizos o gemelos altamente significados en el mundo andino como "hijos del rayo"[31]? Hoy solo podemos dejar abiertas las preguntas.

En las figurillas, ya sean de cerámica, madera, o piedra, más allá de que *describan* o no las ropas o peinados (cuestión imposible de dilucidar salvo que

[30]Nótese que en las imágenes de la cerámica pintada y grabada, el hombre puede estar ausente, por ejemplo, en la cerámica pintada de Hualfín, los animales, en cambio, están presentes en todas las tradiciones.

[31]Véase, apéndice documental "La religiosidad andina a través de las fuentes históricas (siglo XVI y XVII), págs. VII, XIII, XIV, XLVIII.

tengamos alguna evidencia arqueológica) lo que está claro es que no se reitera ningún modelo iconográfico estable, sino que se apela a la diversidad: cuerpos desnudos y "vestidos", "peinados" y "tocados", genitales femeninos y masculinos modelados, todos los cuerpos con una morfología exclusivamente humana.

Planteamos, entonces, que si las imágenes pintadas y grabadas en los ceramios expresan un orden cósmico que da cuenta de los poderes sobrenaturales que la naturaleza encarna y en los que el hombre se proyecta, las imágenes escultóricas aluden al mundo de los hombres y no de los dioses, posiblemente, a la esfera de una naturaleza que este puede controlar y que hallaría su imagen conceptual en las llamas (camélidos domesticados).

Conocemos una excepción que, simplemente, confirma la regla: los pucos de Hualfín grabado donde podemos ver llamas atadas y en un caso "llevadas" por un antropomorfo (láms. 70 a y b). Bien, por un lado señalamos que en una de las piezas (lám. 70 b) las llamas presentan una mancha que las feliniza, incluyéndolas, a nuestro juicio, en el orden de los animales sagrados. Pero, por otra parte, la referencia a estos animales se da en una tradición cerámica que justamente presenta como particularidad, no solo estas imágenes de animales domesticados, sino antropomorfos varios que no tienen ninguno de los atributos de los zoomorfos sagrados, como por ejemplo, el que "lleva" a las llamas.

Respecto a las figurillas que se han hallado en los sitios que describimos en el capítulo 4, coexisten con las cerámicas grabadas o pintadas de modo que no tenían otros circuitos de circulación, pero sí, posiblemente, una función simbólica diferente, expresada en su especificad discursiva, aunque también estuvieran destinadas a formar parte de los ajuares funerarios. Rex González ha planteado una hipótesis que nos resulta muy sugestiva: la relación de las figurillas con las muñecas usadas por los chamanes para curas o males (González, 1980). Tenemos referencias etnohistóricos acerca de prácticas, en el ámbito surandino, que hablarían de esta posible función de las figurillas fundada en una lógica simpática propia del pensamiento que opera por analogía: por ejemplo, el "maleficio por simulacro", práctica que se basa en la noción de identidad entre lo que representa (signo) y lo representado (referente):

> "[...] [El Demonio] les ordenaba preparar un simulacro parecido al aspecto de la persona que querían matar, y fijaba el tiempo en que habiendo reproducido la forma de las características naturales de su cuerpo, deberían llevarle aquella obra. Los hechiceros ejecutaban cuidadosamente sus órdenes y ofrecían al Demonio un simulacro preparado con sebo de los carneros [...] sepultaban el

simulacro y mientras aquel se iba corrompiendo, la persona cuyas facciones reproducían paulatinamente iba adelgazando hasta ser consumido y extinguirse" Carta Anua 1610, Residencia de Juli (Polia Meconi, 1999: 299).

2.3. Las imágenes de los objetos rituales

Si observamos imágenes plásticas escultóricas, pero articuladas en objetos con una función práctico-religiosa como vasos de piedra, quizás, para beber chicha (¿mezclada con cebil?), pipas para fumar cebil, hachas rituales y/o cetros a los que podría corresponder un mango de madera como el de La Rioja, nos topamos con una iconografía que se vincula directamente con los repertorios de los dibujos pintados o grabados en los ceramios. No siempre son los mismos motivos iconográficos pero sí los mismos referentes los que están en juego. Una vez más, podemos postular que en estos discursos plásticos, el tema no es el mundo humano terrenal sino lo suprahumano, y es por eso que volvemos a encontrar, por ejemplo, en las hachas metálicas a zoo-antropomorfos (lám. 141 bis c), jaguares (lám. 141 bis b) y draconiformes (lám. 141 bis a); antropo-zoomorfos con cabezas draconiformes como el del vaso de piedra de la lám. 37 c[32], que se aproxima claramente a los modelos de la cerámica negra de Ambato (lám. 37 b); antropomorfos con tocados felínicos o alternando con felinos como los vaso de Hualfín (láms. 106 b y c); antropomorfos con atributos de felino como el del cetro de La Rioja (lám. 134).

Es muy probable que esta iconografía que tiene como soporte objetos rituales, justamente, exprese componentes mítico-religiosos puestos en juego en los diversos ritos. Lo que se desataca en las imágenes antropo y antropo-zoomorfas escultóricas es la definición del género a través de la talla de los genitales masculinos. ¿Será una alusión explicita a que el poder político-religioso era detentado por hombres o un símbolo de que las *"categorías del poder* ("el cazador", "el sacrificador") se identificaba con lo masculino?

Ahora bien, las pipas ameritan una salvedad, excede las posibilidades de este trabajo, que pretende abrir nuevas posibilidades de abordar la diversidad de imágenes plásticas en las áreas Aguada, ahondar en estos materiales específicos, pero entendemos que sería necesario un relevamiento exhaustivo de este tipo de piezas para dar aval a la hipótesis general sobre los objetos rituales, dado que presentan una gran diversidad

[32]Tanto en esta cabeza de draconiforme como en la del hacha metálica vemos que, a diferencia de las versiones grabadas y pintadas, estas presentan *colmillos entrecruzados*, rasgo específico del felino; a nuestro juicio, esta integración de un elemento felino en el hidrosaurio representa una variante del **jaguar draconiforme** de la cerámica, motivo híbrido que también resulta de la integración de estos dos seres.

iconográfica. Por un lado, hallamos piezas que se acercan a la tradición de las figuras modeladas (por ejemplo, el antropomorfo de la pipa de la lám.135 b), o de los rostros de humanos y animales modelados (láms. 142 a, b, c y d, 65); por el otro, un motivo, exclusivo de las pipas de cerámica, los antropomorfos de largas narices con protuberancias (láms. 66 c y d, 135 a), que podrían evocar en una versión diferente al draconiforme de las tradiciones cerámicas, y finalmente, imágenes que directamente provienen de esas tradiciones como los draconiformes y felinos de las pipas de las láms. 66 a y b.

Nos interesa detenernos en un aspecto que ya adelantamos en el capítulo anterior, el motivo del **sacrificador** (láms. 105 a y b, 134, 134 bis) que aparecería en versiones escultóricas de piedra y madera[33]. Tomando la definición consensuada entre los investigadores, se trata de un antropomorfo con genitales masculinos, con un tocado, portando un arma (hacha o cuchillo) en una de sus manos y una cabeza antropomorfa en la otra.

En el caso del cetro de madera (lám. 134), el sacrificador lleva como tocado una cabeza de felino, parte de su piel y dos patas que cuelgan de la espalda del personaje. Esta versión del felino, a diferencia de las grabadas y pintadas, no presenta ningún atributo que lo asimile a otros animales, por el contrario, todo remite a él, sobre todo uno distintivo: los colmillos entrecruzados y, por otro lado, la ausencia de manchas permitiría identificarlo con el puma. Hemos relevado dos tocados/máscaras de pumas (lám. 134 bis) del Museo San Miguel de Azapa de Arica (Norte de Chile) que se han hallado en tumbas del cementerio de Azapa, coetáneas al período que nos ocupa (400-900 d.C.), que estaban como ajuar de individuos masculinos junto a zampoñas, tabletas y tubos para inhalar alucinógenos. Por otra parte, Cabrera menciona que en la colección Muñiz Barreto se cuenta con una piel de puma procedente de un ajuar funerario prehispánico del valle de Aguada de 2 m de largo (Cabrera, 1961: 224). Atendiendo a la información de las fuentes históricas, vemos que hay numerosas referencias al uso de pieles de pumas, venados, jaguares, serpientes y zorros como atuendo ritual[34]. Articulando estas referencias históricas y los objetos que el desierto del norte chileno permitió conservar, podemos afirmar que en el mundo andino prehispánico se utilizaron tocados de pieles de animales con determinadas connotaciones simbólicas. Cabe la

[33]Ya señalamos que se han relevado algunas versiones en cerámica gris grabada de Hualfín pero son muy escasas, nosotros registramos una publicada por Serrano (lám. 105 c).
[34]Véase apéndice documental: "La religiosidad andina a través de las fuentes históricas (s. XVI y XVII): pág. XLV.

pregunta: ¿no podrían los jefes-chamanes del NOA usar similares tocados a los de Azapa?

En los vasos de Andalgalá –que por tamaño, forma y materiales cumplirían la misma función que los vasos de Hualfín en los que aparece el sacrificador–, el felino presenta las mismas características que las del felino del cetro de madera, pero en el caso de los vasos, como indicamos en el capítulo anterior, se pone en evidencia la robustez de la cabeza, rasgo propio del jaguar, de modo que quedan abiertas dos posibilidades: que se trate del puma o de una imagen que resume a ambos felinos.

Ciertamente no poseemos en piedra una imagen similar a la del cetro donde aparezcan directamente asociados este tipo de felino sin manchas y el sacrificador, pero, atendiendo que el modelo iconográfico del antropomorfo de madera del cetro de La Rioja es el mismo que aparece en las vasos de piedra de Hualfín, podemos suponer que existió un repertorio compartido por las tradiciones escultóricas en piedra y en madera que involucraba a los personajes masculinos con tocados rectangulares (y a veces, de cabezas felínicas), que podían presentarse en la versión del **sacrificador**, y a los felinos sin manchas.

Por otro lado, recordemos la existencia del vaso de madera hallado en la tumba 2789-92 de *Quitor 6*, donde se inhumaron dos adultos y dos infantes, que presenta un felino tallado con manchas elaboradas con incrustaciones de cuentas de collar amarillas y celestes (lám. 119 bis b). Además del vaso, entre el copioso ajuar se cuentan un arco, una flecha, un hacha de cobre, una tableta y un tubo para inhalar alucinógenos, morteritos, dos caracoles (*strophocelius so*) y dos patas de puma. Vale decir, objetos que hablan de parafernalia ritual para consumo de alucinógenos y dos alusiones a ambos felinos, uno a través de la imagen tallada del vaso, otro a través de una presencia metonímica natural: las patas del puma.

Considerando los datos etológicos, encontramos aval para las dos posibles interpretaciones sobre los felinos sin manchas, puesto que, como indicamos, el puma y el jaguar matan a sus presas por el cuello, pero el primero se distingue "por su carácter sanguinario" porque mata más de lo que necesita para comer; de modo que se podría establecer una analogía entre el modo de cazar y el sacrificio por decapitación en relación con ambos felinos, pero también se podría referir específicamente al puma que "sacrifica" presas de las que solo come un bocado, o a veces "se contenta con lamer su sangre y sale en busca de un nueva víctima" (Cabrera y Yepes, op. cit.: 169).

Cabe preguntarnos: ¿tendrán las imágenes plásticas de los vasos de piedra (y de madera, que existieron alguna vez) una relación directa con rituales de decapitación llevados a cabo, o asociados a ciertos personajes masculinos, identificados con valores y poderes representados por el puma, o por ambos felinos a la vez, portadores de cetros como los del mango de madera?

Por otro lado: ¿tendrán las hachas, vasos y pipas, que encarnan lo híbrido y multiforme, antropo y/o zoomorfo, una función directa en el contexto de rituales de transformación chamánica con consumo de cebil?

2.4. Las placas de bronce

En el capítulo anterior, expusimos las razones por las que consideramos a estas imágenes plásticas "los objetos de poder o de elite": el escaso número de ejemplares, la excelencia plástica, la complejidad técnico-material y la exclusividad iconográfica, sumados a una dispersión mucha más amplia que la de las otros objetos plásticos analizados, nos hablan a las claras de una producción para unos pocos, de redes de circulación de los mismos que implicaban autoridad y prestigio, y cuya producción, tanto técnica como icónica, suponía el manejo de poderosos saberes, tecnológicos, cosmogónicos y cosmológicos.

Adentrémonos en la lectura de las placas:

Como ya señalamos al presentar nuestro corpus de objetos plásticos, en la iconografía de las placas hay un 70% de ellas que responden a dos tipos formalizados de tocados del antropomorfo: **gorros en punta** (láms. 153, 144 a y c, 145 a, 146 a y b, 147 b) y en **forma de cabellera**, con o sin doble ancla (láms.145 b, 147 a, 148 b, 149 b; 147 c, 151 b, 153 b, 154 a). Cabe destacar que la mayoría de las placas que presentan el primer tipo de tocado proceden de Bolivia y norte de Chile, en tanto que varios del 2° grupo provienen del noroeste argentino.

En el 70% de las piezas se verificó el mismo tipo de ***unku*** del antropomorfo, con escalonados, grecas y espirales (que describimos en el capítulo anterior), vale decir, que a distintos tocados puede corresponderle el mismo *unku*. Considerando que los gorros y tocados desde tiempos prehispánicos hasta el presente en el mundo andino han estado destinados, fundamentalmente, a marcar la pertenencia a un *ayllu* o a señalar una diferenciación social (autoridad, poder de carácter político-religioso)[35], podríamos pensar

[35]Véase, por ejemplo, los textos de Cornejo, Gallardo, Berenguer en el catálogo: "Identidad y prestigio en los Andes: gorros, turbantes y diademas" (1993).

que los dos tipos de tocados de las placas hacen referencia a la identidad de los distintos poseedores/hacedores de las mismas, y el *unku*, a una representación del antropomorfo, compartida por la mayoría de estos hacedores/poseedores, caracterizada por la posesión de atributos que lo identifican con los saurios y/o con los felinos.

¿Y las excepciones? En realidad estas no hacen solo a los tocados o a los *unkus* sino al programa iconográfico de las placas, siendo la placa Lafone la más singular en la definición del antropomorfo. Esto nos lleva a postular que las variantes que se dan en el personaje central podrían tener una relación directa con quienes hacían o portaban estos objetos; posiblemente, los chamanes-metalurgistas a los que hacen referencia A. Rex González (1992) y L. R. González (2004), quienes definirían el concepto encarando en ese antropomorfo a partir de iconos acuñados según sus saberes e intereses.

El **felino** es el más estable de los motivos, uniformidad que podría deberse a que la creencia en la condición sobrenatural de este género de animales fue compartida por todo el mundo andino desde períodos tempranos. Mientras que en el motivo del saurio hallamos, como ya señalamos, dos variantes muy marcadas: el **saurio draconiforme** y el **saurio *lauraku***, que también darían cuenta de variantes locales o regionales. Considerando que sabemos que el disco Lafone (lám. 145 c) procede de Andalgalá, y que presenta la primer variante de saurio, y asumiendo la posibilidad de que la otra esté vinculada con el motivo de los *lauraku* del Titicaca, podríamos pensar que las distintas versiones estarían ligadas, la primera al espacio de la región valliserrana del NOA, y la segunda, al altiplano boliviano.

Ahora bien, así como podemos determinar grupos de placas con dos variantes de tocados o de saurios, y pensar en modelos que dan cuenta de versiones locales, hay placas con iconografías únicas: ¿por qué algunas repiten idéntico, o casi, su programa iconográfico –por ejemplo, el tipo representado por el grupo de placas circulares de las láms. 144 a, b y c y 145 a, o el grupo de placas rectangulares de las láms 146 a, b y c y 147 a– mientras que otras presentan versiones únicas como la placa Ross (lám. 153) o la del MAS (149 b)?

Es imposible dar respuesta cabal a esta pregunta, sobre todo ante la falta de información contextual, pero si han existido distintos centros de producción de estas placas, tal como señala Rex González (2004)[36], podemos pensar que la reiteración y

[36]Recordemos que este autor, atendiendo a las variaciones en la cantidad de estaño entre una placa y otra, plantea que estarían en relación con la disponibilidad de menas estañíferas de los distintos talleres de la zona valliserrana (op. cit.: 211).

transmisión de modelos dependía, tanto de la adaptación de un discurso común a las particularidades locales, como de los avatares de la circulación y conservación de los objetos, y de la destreza técnica de los hacedores[37].

Pero, además, de las particularidades al interior del corpus de las placas, como ya adelantamos, estas son absolutamente excepcionales respecto a las imágenes grabadas o pintadas de la cerámica y a las escultóricas: en ninguna de estas se plasman antropomorfos con esos tocados y *unkus*, ni felinos ni saurios con las características que estos presentan en las placas.

Los felinos poseen manchas circulares, colas espiraladas, morros redondos, sin colmillos entrecruzados y tocados circulares en las orejas (láms. 157 a, b y c), que identificamos con lo que ostentan los zoo-antropomorfos de las jarras keriformes (láms. 92 a y b) y de las cabezas antropomorfas de las urnas globulares (láms. 93 a y b, 94 a y b) de la cerámica pintada de Hualfín. La proporción de la cabeza con relación al cuerpo, si la comparamos con las otras versiones de felinos, tanto escultóricas, como pintadas y grabadas, es más pequeña, y la cola marcadamente larga, rasgos propios del puma, pero presentan las típicas manchas que remiten al jaguar. Podemos, entonces, volver a preguntarnos si, más que representar a uno y otro felino, no se construye una imagen sincrética que alude a ambos en relación con determinados poderes asociados con la caza/sacrificio. Consideremos que estos dos animales pueden cohabitar en un mismo ambiente pero en tanto se reparten las presas, se vuelven cazadores de espacios complementarios: el jaguar asociado a animales de agua y a tierras bajas, el puma a animales de tierra y sierra o meseta.

En cuanto a los saurios draconiformes, por un lado, pueden presentar en el "interior" de su cuerpo los motivos del *unku* del antropomorfo (por ejemplo, placas ex Hirsh I y Lafone, láms. 145 a y c), grecas, escalonados y espirales. Excede las posibilidades de este trabajo construir hipótesis interpretativas sólidas respecto a los posibles sentidos de estos diseños, baste señalar que partimos del supuesto de que toda imagen abstracta y geométrica en sociedades que funcionan a partir de la lógica de la analogía es el resultado de una síntesis de determinado referente visual.

Si la cruz andina, como planteamos, puede remitir a la noción de centro/origen/ totalidad[38] y la media cruz andina y el escalonado, a la de montaña; el espiral y la greca

[37]Este último aspecto es válido, sobre todo, para explicar aquellas rasgos excepcionales que presentan placas que evidencian falta de habilidad técnica (láms. 147 b, 148 a, 150 a y b).

podrían asociarse al agua tanto como a la serpiente. Pero estas son hipótesis para investigar en el futuro, lo que por ahora podemos afirmar es que estos motivos no son arbitrarios, que remiten a conceptos encarnados en lógicas observables en la Naturaleza y que en el caso de las placas, concretamente, identifican a saurios y antropomorfos.

El otro diseño posible en el interior del cuerpo del saurio es la retícula, este motivo nos remite a la piel de los escamosos serpientes, lagartos y lagartijas (lám. 172); con estos últimos asociamos las finas patas retráctiles y los largos dedos (lám. 170) de los saurios de las placas. En tanto que por el largo hocico con protuberancia sobre el ojo (láms. 155 a, b, c y d, y 156 a y b) lo identificamos con los hidrosaurios (caimán), y por los ojos redondos con los de saurios y serpientes, de ojos invariablemente abiertos a través de sus párpados transparentes. De modo que los saurios-draconiformes reunirían atributos que hacen a las serpientes (víboras y boas), a los lagartos y a los caimanes, es decir, a animales de sierra y de yunga, de tierras altas y secas, y tierras bajas y húmedas, pero siempre cazadores crepusculares o nocturnos, con capacidades de mimetizarse, transformarse y regenerarse.

El hecho de que, en el esquema compositivo de las placas, los saurios siempre se ubiquen abajo y los felinos arriba, podría entenderse, a la luz de una proyección analógica, como una referencia a la pertenencia de determinados animales a las tierras altas y otros a las bajas. Sin embargo, sabemos que se ha verificado la presencia del jaguar desde la tierras bajas hasta por lo menos los 1000 m de altura, y que las lampalaguas y yararás pueden encontrarse tanto en el monte como en esteros y lagunas; realidades que demuestran que las imágenes plásticas no refieren a los animales a la manera de un catalogo de zoología, sino que la experiencia de estos da origen a una serie de conceptos que se configuran en imágenes, que articulan una serie de complejas referencias. Las constantes en la ubicación compositiva de los iconos felino y saurio, más que identificar animales de lo alto y lo bajo pueden pensarse como lugares conceptuales de la *complementariedad*, donde aquellos que están compositivamente siempre en lo alto, dan cuenta de *lo bajo en lo alto* (jaguares y pumas) puesto que pueden habitar ambos ambientes, así como los que en las imágenes de las placas están siempre en lo bajo (saurios draconirfomes) pueden estar en lo alto y seco, tanto como en lo bajo y húmedo (lagartos, caimanes y serpientes).

Recordemos que numerosos trabajos etnográficos que han recogido la cosmología surandina registran el esquema del mundo, aún vigente en grupos ayamra y quechua, como

[38]Kolata y Sanguinés (1993) proponen que en Tiwanaku este motivo representa las cuatro partes del mundo.

una estructura fundada en la integración de opuestos donde cada uno contiene al otro: Pachamama remite a la tierra (al abajo y el interior) pero también a la montaña y a los cerros, Pachatata; las serpientes se identifican con el interior de la tierra y el agua de los manantiales, pero también con el relámpago y el agua de lluvia, el puma se asocia con la montaña, el jaguar con las cuevas y el interior de la tierra[39].

Volviendo a la hipótesis sobre los felinos de las placas como posibles representaciones de una idea que aúna al jaguar y al puma, recordemos que ya la habíamos propuesto como alternativa para interpretar los felinos tallados en los vasos de piedra, pero en ese caso, las características eran opuestas: no había manchas, pero sí una gran cabeza. Si pensamos que tanto en los vasos como en las placas hay una alusión conceptual al/los felinos a partir de la abstracción de ciertos rasgos morfológicos, es posible que la misma idea se exprese de un modo diferente en cada tradición y, por razones que hoy se nos escapan, los hacederos de las imágenes al elaborar plásticamente esa abstracción opten, ya por la mancha, ya por la cabeza, ya por la larga cola, etc., para remitir a los conceptos encarnados en los felinos referidos a través de esos atributos.

Ciertamente tenemos muy pocos vasos con felinos (nosotros solo relevamos los dos de nuestro corpus), como para poder avanzar en la interpretación, pero sabemos que la lítica había tenido en el Período Formativo un rol equiparable al que adquiere la metalurgia del bronce en el Período de Integración como tecnologías de poder sagrado. De hecho en las fuentes históricas se alude una y otra vez a la piedra y a los metales como los materiales directamente identificados con los objetos-*huaca*[40]. Los "suplicantes" son el caso por excelencia de una producción plástica que, al igual que las placas, es escasa, con una iconografía excepcional y una gran calidad plástica sumada a una tecnología compleja. Recordemos que Pérez Gollán (2000) ha propuesto una sugestiva interpretación: la particular configuración de "los suplicantes" aludiría al cuerpo humano en posición fetal, propia de las costumbres funerarias del área surandina. Estos cuerpos líticos son los cuerpos de los ancestros, "que informaban sobre la genealogía e historia del grupo" (op. cit.: 32). Poseerlos implica poseer de alguna forma el cuerpo del ancestro, entidad sagrada que confiere poder sobre el grupo al que se representa.

En este sentido, podemos suponer que, si bien en el Período de Integración será la metalurgia del bronce la tecnología del poder, el discurso de la tradición lítica conserva

---

[39]Véase, por ejemplo, Van den Berg y Schiffers, 1992; Martínez, 1989; Rocha, 1990; Rasnake, 1989; Van Kessel, 1993; Arnold et alt., 1998; Contreras Hernández, 1985, entre otros.

[40]Véase apéndice documental págs. XX a XXIII, referencias a *huacas* antropomorfas de piedra y oro.

algo de su exclusividad, y sería esta la explicación de porqué es en este tipo de tecnologías que se despliega el discurso del sacrificio que está, prácticamente, ausente en la iconografía de la cerámica. Nosotros propusimos más arriba, como hipótesis interpretativa, que el discurso de los vasos de piedra alude a quienes detentan la autoridad o el poder y pueden llevar a cabo rituales de sacrificio. Las placas también hablarían de poderes, pero en relación con la posesión de los valores sagrados representados por felinos, saurios, reptiles e hidrosaurios, identificados con aptitudes suprahumanas como las que mencionaos más arriba: fuerza, agilidad, capacidad de ver en la oscuridad, de mimetizarse, transformarse y regenerarse, etc. Capacidades todas asimilables a la transformación chamánica.

¿Por qué creemos que el discurso de las placas habla de los hombres que detentan el poder, los jefes-chamanes? Por una serie de variables que ubican al ***antropomorfo*** *como la figura central del discurso*:

* es el único motivo que se mantiene en todas las placas en su versión completa;
* siempre integra en su cuerpo rasgos de los zoomorfos, ya sea a través de metonimias y metáforas superpuestas: retícula y manchas constituyendo su cuerpo; rostro felínico en lugar de rostro humano; o de la de identificación iconográfica a partir de atributos compartidos: manos de tres dedos y grecas, escalonados y espirales en saurios-draconiformes y antropomorfos.
* ocupa siempre el eje central de la composición articulando izquierda y derecha, arriba y abajo.
* el antropomorfo poseería los valores y poderes identificados con los felinos, los saurios, los hidrosaurios y los reptiles en tanto lleva inscriptos en su cuerpo atributos propios de esos zoomorfos, atributos de su poderosa sacralidad.

¿Será el antropomorfo la representación de la deidad-*huaca*, posible antepasado mítico de la elite gobernante de jefes-sacerdotes? ¿Será el antropomorfo la representación del sacerdote encarnando a la *huaca*-antepasado en el momento del ritual? Imposible saberlo a ciencia cierta, pero ambas posibilidades responden al mismo núcleo de sentido: es un humano (muy posiblemente masculino), quien incorpora y detenta poderes que lo asimilan o emparentan con fuerzas sagradas identificadas con saurios, hidrosaurios, serpientes y felinos.

3. El rol de las imágenes plásticas del Período de Integración: cosmovisión, ideología y poder político-religioso

Nosotros partimos de la hipótesis planteada por Pérez y Heredia (1991) acerca de que hacia el 400 d.C. se desarrollaría un proceso de integración a nivel socio-económico e ideológico-religioso sobre las diversas sociedades locales, que ya poseían elementos materiales y simbólicos que serán reelaborados en función de un nuevo modo de organización: el señorío, caracterizado por la existencia de un centro de poder, en manos de jefes-sacerdotes, que cumplen funciones económicas, políticas y religiosas.

Kusch y Baldini (2000) han analizado las similitudes y diferencias intra-sitio en el sector Aguada Meridional y explican las variables estilísticas y culturales como reflejo de las variantes en la organización socio- política. Revisando la síntesis de la reconstrucción del contexto social de los distintos sitios Aguada, planteados en el capítulo 4, esta hipótesis parece constatarse. Hemos visto que en el valle de Catamarca, nos encontramos con aldeas planificadas, en las que hay evidencias de sacrificios de humanos y camélidos y de prácticas antropófagas en espacios domésticos, lo que permite pensar en la existencia de autoridades religiosas en el nivel familiar o aldeano, como chamanes tribales, sin un ceremonialismo que implique la existencia de una elite que se apropia a través del tributo de una parte de la producción comunitaria para sustentar la estructura político-religiosa.

Los hallazgos en los valles de Hualfín y Abaucán, también denotan la existencia de una organización en aldeas planificadas, sustentadas en la explotación agrícola, donde habrían existidos espacios ceremoniales en el interior del espacio doméstico, y personajes que detentaban roles especiales asociados con ajuares funerarios que incluyen pipas y hachas. Estos objetos, los vasos *keros* y el cetro de madera, probablemente estuviesen directamente relacionados con ciertas prácticas rituales, sacrificio por decapitación, consumo ritual de alucinógenos, llevadas acabo por esos personajes especiales, los chamanes.

Por otra parte, sorprende la presencia de cerámica del mismo tipo en contextos tanto ceremoniales como domésticos lo que daría cuenta de que posiblemente se mantuvieron distintitos niveles de culto (dinámica coherente con el culto a las *huacas*) en las mismas áreas, sustentado en la misma cosmovisión. En el centro ceremonial de La Rinconada, sede y espacio de culto de "jefes-sacerdotes" ejerciendo un poder suprafamiliar, hallamos las mismas imágenes plásticas que en espacios netamente domésticos, como los sitios *Martínez*, que posiblemente constituyeron también una aldea planificada a la manera del Pueblo Perdido del valle de Catamarca. También en estos

recintos habitacionales, se han hallado evidencias de prácticas rituales ligadas al consumo de alucinógenos (pipas), a sacrificios humanos y antropofagia (restos humanos quemados) y a posibles decapitaciones rituales (cráneos con evidencias de cortes).

En el sudeste de Catamarca aparecen fragmentos Portezuelo asociados al sitio de arte rupestre de La Tunita, en el Ancasti, sitio que parecería indicar, por su emplazamiento y el de las imágenes en lugares poco accesibles, prácticas que involucraban especialmente a los chamanes que acudían al consumo de cebil en ciertos rituales, que quizás implicaban la elaboración de las pinturas. Mientras que en Capayán, el montículo de *Choya 68*, también asociado a esa cerámica, denota un espacio central de ofrendas rodeado de viviendas.

En el norte de La Rioja, también los sitios dan cuenta de esta diversidad de niveles de organización y de complejidad, puesto que coexistirían aldeas como en *Bañados de Pantanos*, con centros ceremoniales y espacios cúlticos públicos, como la *Cuestecilla;* como así también aldeas en lo alto, como *La Parrilla* en Chañarmuyo y *Pucará del Toro* en Villa Castelli.

Ahora bien: ¿qué rol le cupo a las imágenes en esta diversidad? Si pensamos que la autoridad fue detentada por chamanes y que a través de la cerámica se plasmó una concepción/explicación del mundo que ellos trasmitían a toda la comunidad, es probable que fueran ellos mismos los ceramistas, o que estos estuviesen asociados directamente con el ejercicio religioso y ritual. Dueños de las imágenes plásticas, vale decir, de los discursos y las tecnologías. La diversidad discursiva que analizamos extensamente nos habla de la inexistencia de un centro de control, no solo entre las distintas áreas sino al interior mismo de las distintas tradiciones cerámicas de una misma área (evidente en el caso de la cerámica grabada y la pintada de Hualfín). Esto da cuenta del poder de los hacedores de las piezas en la configuración de una cosmovisión.

Pero así como postulamos la diversidad y descentralización, sostenemos que es muy probable que esa cosmovisión encarnada en un discurso plástico tenga un espacio de origen: el valle del Ambato (extendiéndose hasta Andalgalá, donde se hallan los metales de las minas de Aconquija), ámbito que tuvo fluidos contactos con las tierras bajas de Santiago del Estero, con el piedemonte tucumano y con la zona de Campo de Puçará. Como vimos, sería en *Alamito* (Campo de Pucará) donde aparecen en el Período Formativo los espacios habitados por quienes tenían a su cargo el culto y la producción de objetos de elite en piedra y metal. Hacia el 400 d. C. se configuraría en Ambato, un centro de poder político-religioso donde se reelabora el discurso cosmológico, que se difundirá al

resto del área Aguada. Este, a nuestro juicio, se constituye acentuando, a través de metáforas humano-animales, la importancia de un centro, cósmico-político, que articule los espacios ecológicos de la sierra y la yunga. Espacios complementarios tanto en términos del acceso a una diversidad de recursos, como de una experiencia totalizadora de la naturaleza misma.

La pista sobre el origen de la iconografía Aguada la hallamos en los motivos del jaguar y el draconiforme de la cerámica negra de Ambato, fundada en la experiencia de animales carnívoros, cazadores nocturnos, con capacidades de mimetizarse, transformarse y/o regenerarse, portadores de armas en su anatomía (veneno, garras, colmillos, dientes afilados, etc). Estos rasgos comunes integran, como ya señalamos, a animales de las tierras bajas (jaguar, caimán, quizás la curiyú, y lagarto overo), con animales serranos (lagarto colorado y lagartijas) y de ambos espacios (lampalagua, yarará). Son las imágenes plásticas de Ambato las únicas que evidencia rasgos que responden a la morfología de los animales, la mancha compuesta del jaguar, la robustez de su cabeza con relación al cuerpo, la variación de las manchas en las distintas partes del cuerpo; y las protuberancias redondeadas sobre los ojos y la nariz, el hocico largo y dentado del draconiforme, para remitir a la cabeza del caimán. Por otra parte, tal como nuestro corpus lo denota, es en la cerámica negra de Ambato donde hallamos el repertorio más exhaustivo de toda la iconografía del período: antropomorfo, antropo-zoomorfos, zoo-antropomorfos, draconiformes, draconiformes serpentinos, jaguares, rombos, cruces andinas, en ninguna de las otras áreas se dan todos estos motivos en su repertorio.

Por otra parte, como vimos, los dos motivos predominantes en el discurso cerámico de Ambato, jaguar y draconiforme, aparecen en las imágenes cerámicas de todas las áreas aguada, pero con marcadas variantes y estilizaciones que nos llevan a plantear que, sobre la base de una cosmovisión que se remonta al Formativo, es en Ambato donde se constituye el discurso que dominará la cosmovisión del período y que es a través de la cerámica que este pensamiento circula, pero se modifica en cada valle con relación, no solo a sustratos simbólicos preexistentes, y a las especificidades técnico-plásticas de cada tradición, sino a la relación de los sujetos con su ambiente natural.

Es probable que los chamanes se identificaran con los poderes encarnados en estos animales pero no hallamos un lugar dominante de lo humano en las imágenes pintadas y grabadas de la cerámica, sino que lo que predomina son los híbridos zoomorfos o lo antropo-zoomorfo y viceversa (con las variables locales que ya analizamos), justamente, porque creemos que se está aludiendo a un concepto que gira en torno a lo sagrado y

suprahumano, en el que está implícita la noción de centro cósmico integrador de espacios complementarios representados por los animales. Podríamos afirmar, a modo de hipótesis interpretativa, que en las imágenes plásticas pintadas y grabadas se constituye el orden de lo divino en tanto que en las de las placas (y en los objetos de elite en general) se constituye el orden del poder político-religioso de los jefes-chamanes. Por eso creemos que al humano le corresponde un lugar protagónico en ese tipo de objetos, como los vasos de piedra que pudieron utilizarse en el contexto de rituales específicos (¿sacrificio por decapitación?) realizados por unos pocos. En el caso de las placas, este protagonismo es ineludible. Ya señalamos, además, que no hay razones técnico-materiales que impidan reproducir la iconografía de estas piezas en los ceramios, de modo que la ausencia de sus motivos en los repertorios pintados y grabados estaría directamente vinculada a su función como imágenes plásticas destinadas a configurar el rol de las elites, encarnando la ideología del poder; ideología fundada en la cosmovisión plasmada en las imágenes de la cerámica.

Como ya señalamos en el capítulo 4, Pérez, Nuñez, Llagostera y Ratto, entre otros, han señalado la importancia en el proceso de integración de los movimientos caravaneros surandinos, que pusieron en circulación bienes de los diversos pisos ecológicos, afectando el orden material y simbólico. Estos vínculos económicos se articularían con ciertas formas de relaciones sociales, parentesco, ritual, matrimonio, alianzas políticas, entre las poblaciones comprendidas en este tráfico y debían hallar una forma ideológica de expresión (Pérez, 1994: 35)[41]. Las imágenes plásticas habrían sido uno de los modos, sino el modo fundamental, de materializar una ideología religiosa compartida por los distintos linajes de cada jefatura. A nuestro juicio son las placas, por su carácter extraordinario, material e iconográfico, y por su amplia dispersión, los objetos plásticos que dan cuenta de este proceso de integración ideológica de elites de diversas etnias que comparten saberes técnicos y religiosos articulados en una cosmovisión común. Es por esta razón que su sentido debe indagarse en el contexto de las trama de relaciones religiosas y socio-económicas en el nivel macroregional, que se organizó a partir del movimiento de las caravanas de los señoríos surandinos.

Atendiendo a la propuesta de A. Rex González y de L. R. González partimos del supuesto de que todas las placas fueron hechas en diversos centros del área centro-oriental de Catamarca (recordemos que el análisis del material con el que se logró la aleación

[41]Pérez ha sugerido la posibilidad de que el *kakan* fuese una lengua común de administración y comercio (Pérez, op. cit.: 37).

indica que las materias primas, cobre y arsénico, procedían de esa zona) y luego distribuidas al resto del NOA, al norte de Chile y a Bolivia, como parte de los bienes que circulaban a través de redes de intercambio, que contribuyeron a la integración simbólico-religiosos de los distintos señoríos, intercambio e integración fundados en un universo mítico-religioso común.

Por otro lado, si consideramos que las variantes iconográficas remitirían a distintas identidades, como los dos tipos de tocados analizados, cabe preguntarse si, aunque hechas en Catamarca, las placas no aluden, a través de los personajes representados, a los intercambios y alianzas entre las elites aguada y otras de distintas etnias. Pero, además, el análisis iconográfico de las placas, que desarrollamos más arriba, pone en evidencia, tanto la exclusividad iconográfica de estas imágenes como su vinculación directa con el discurso de los otros tipos de imágenes plásticas aguada, sobre todo en lo que hace a los saurios. Estos motivos híbridos, que articulan rasgos de lagartos, caimanes y serpientes (víboras y boas) para expresar conceptos encarnados en esos animales tendrían su origen, como señalamos, en el del Ambato (y de allí circularían por las distintas áreas Aguada); de modo que consideramos que en la iconografía de las placas convergen elementos de la cosmovisión local con otros que refieren a las elites integradas en la trama de relaciones surandinas.

Podemos pensar, además, que la ubicación del antropomorfo en el centro compositivo refiere al rol de los jefes como quienes mantienen y crean el orden cósmico. La posesión de esos objetos, de los conocimientos tecnológicos para fabricarlos, del conocimiento oculto plasmado en la iconografía, el acceso a lugares más allá de los valles aguada, representarían los mecanismos a través de los cuales estos objetos plásticos constituyen en su especificidad técnico-simbólica, el poder de los jefes-chamanes de los incipientes señoríos surandinos.

En las fuentes que aluden a las deidades principales del panteón incaico, *Viracocha, Inti-Punchao e Illapa*, son frecuentes las referencias a su antropomorfismo[42]. Es muy probable –sobre todo si atendemos a la abundante iconografía antropomorfa presente en imágenes plásticas procedentes de contextos cúlticos y ceremoniales preincaica– que este no sea un rasgo específicamente incaico sino que se remonta al surgimiento de las elites político-religiosas y que la identificación de las deidades

[42]Véase apéndice documental, págs. V, VI, VIII y IX.

principales con un antropomorfo estaría en función de la identificación de los jefes con esas deidades, posiblemente en calidad de antepasados, mecanismo que está claro para el caso incaico y que responde a la lógica del culto a las *huacas*-antepasado.

Desde esta perspectiva, más que plantearse si el antropomorfo, presente en todas las placas, pero con variantes en sus tocados y atributos, es la deidad (*huaca*-antepasado) o el jefe-chamán que lo encarna en el ritual, podemos proponer que se trata de la entidad que representa el poder político religioso, identificada con ambos. Es que la imagen plástica no representa, tal como planteamos, la realidad mítica o real sino que la plasma en un discurso icónico; el antropomorfo, los saurios, los felinos, no describen personas y animales sino conceptos encarnados en objetos que en sí mismos crean y reproducen relaciones de autoridad, de poder, de desigualdad. En este sentido, las placas representan y construyen a los jefes-chamanes, como autoridad político-religiosa; en tanto que las imágenes pintadas y grabadas, de amplia circulación y fuertes variantes locales, pero en el ámbito de los valles aguada, representan y construyen lo sagrado encarnado en las fuerzas naturales identificadas con los felinos, serpientes, saurios e hidrosaurios; fuerzas que el chamán encarna en el momento del ritual de transformación, de ahí que, en términos generales, en estas imágenes la iconografía dominante sea la de híbridos zoomorfos, la antropo-zoomorfo y la zoo-antropomorfa.

Las imágenes plásticas de la cerámica darían cuenta de la cosmovisión compartida por las gentes Aguada, que sustentó una religiosidad comunitaria entorno al culto a las *huacas*-antepasados; mientras que las imágenes de los objetos cúlticos y, muy especialmente, las placas darían cuenta de una ideología del poder fundada en esa cosmovisión ancestral.

Finalmente cabe una última reflexión acerca de los interrogantes que planteamos más arriba: ¿nos sirve la categoría de imagen plástica para analizar objetos que entran en la categoría de *huaca*? ¿Se puede distinguir entre la *huaca* y su parafernalia o bien todo es sagrado, entonces todo es *huaca*?

Si pensamos en las evidencias arqueológicas andinas, que hablan del tratamiento de *objetos como seres* sobre los que se opera: textiles quemados o piezas de cerámica rotas *ex profeso*, como por ejemplo, los hallazgos de ofrendas Conchopata en el área Wari, que indican que una parte del ritual de ofrendas incluía la destrucción de vasijas finamente decoradas y su inmediato entierro (Cook, 1994: 108), podríamos afirmar que estos ceramios eran entidades sacras y vitales, como toda entidad sacrificable, al igual que animales, seres humanos, plantas. La destrucción de las *huacas* por parte de los

extirpadores implicó la desaparición concreta de los cuerpos de los antepasados (*mallquis*)[43] tanto como la de los objetos (*conopas*, ídolos, templos, santuarios, parafernalia, etc.), justamente, porque esas no eran representaciones de las *huacas*, sino que eran las deidades-antepasados mismas en su encarnación polimorfa. Desde esta perspectiva, consideramos que todo objeto plástico con función religiosa sería *huaca*, materialidad sacra y en ese sentido adquiere absoluta pertinencia apelar a la categoría de *imagen plástica* porque refiere a la constitución de sentido, no solo desde lo icónico sino desde lo técnico-plástico, vale decir, desde la materialidad[44].

Ahora bien, en la medida que el culto a las *huacas* funcionó como fundamento religioso de la organización social, el desarrollo de procesos de la complejidad con la consecuente aparición de jerarquías, se correspondería con la articulación de distintos niveles de culto a las *huacas* y en este sentido, también estaríamos en presencia de una jerarquización de esas materialidades sacras. Los objetos rituales (pipas, hachas, cetros) posiblemente en tanto objetos del chamán tuviesen un estatus diferenciados al de los ceramios, imágenes plásticas a las que tenían acceso, si no todos, al menos gran parte de la comunidad. Las placas, objetos de elite, por excelencia, vinculados, como dijimos, a los jefes de los incipientes señoríos con un estatuto jerárquico mayor que el de los chamanes aldeanos, eran *huacas* cuya posesión detentaban solo esos jefes, representantes de las fuerzas sagradas identificadas con los saurios-draconiformes (o los saurios-*lauraku*) y los felinos encarnados en esa *huaca artificial.* Esas fuerzas sagradas, entidades divinas, deidades, o como queramos llamarlas, posiblemente, eran consideradas las *huacas*-antepasado de la elite y reconocidas como tales por el conjunto de la comunidad.

Las placas son *huacas* no porque *representen* a esas deidades sino porque *son en sí* una de sus manifestaciones, y su discurso icónico encarna la concepción del jefe-chamán que deviene *huaca* (fuerzaza sagradas, de ahí que posea en su cuerpo los atributos zoomorfos que connotan esas fuerzas) en el momento de la transformación ritual, concepción en la que aquel sustenta su poder.

---

[43]A veces los indígenas eran obligados a quemar ellos mismos los cuerpos de sus antepasados en aras de volver más violentamente eficaz la ruptura con su origen (*pacarina*): "[...] se abriendo aquellos sepulcros antiguos, y sacando huesos y muchos cuerpos enteros y algunos de ellos hurtados de las yglesia [...] todos se traxeron a una pampa grande donde se ençendio una hoguera y en ella se quemaron con gran sollemnidad, y consuelo de todos y no lo causava pequeño ver a los yndios echar en la hoguera los cuerpos muertos diziendo unos: este es mi agüelo, o antepasado, otro: este es mi tio, pariente, o deudo, y que ellos mismos davan fuego a los que antes avian adorado con tanta veneracion" *Carta Anua* de 1611, Misión a la comarca de Lima (Polia Meconi, 1999: 305).

[44]Llamazares menciona que los bosquimanos mezclan la pintura de su arte rupestre con la sangre del antílope, animal sagrado (Llamazares, op. cit.: 88); ejemplo no solo de la importancia de lo técnico material sino de la necesidad en estas culturas al igual que en las prehispánicas de materializar, encarnar lo sacro.

A MODO DE EPÍLOGO

> "Lo que perturba y alarma al hombre no son las cosas, sino sus opiniones y figuraciones sobre las cosas"
>
> Epicteto, 50 a.C.

A lo largo de este texto, pretendimos sondear el misterio de las imágenes plásticas prehispánicas, *cosas* y *figuraciones* a la vez, o mejor dicho, como toda imagen, figuraciones materializadas a través del lenguaje plástico. Para encarar esta pesquisa, en cierto modo epigráfica, apelamos a métodos rescatados de tres autores canónicos de la historia del arte: Aby Warburg, George Kubler y Pierre Francastel[1], cuya obra da cuenta de los frutos de un cruce interdisciplinar entre esa disciplina, la arqueología y la etnología. Si bien sólo Kubler se dedicó en particular al estudio del arte prehispánico, también hallamos en el pensamiento de Warburg y de Francastel una concepción histórico-antropológica de la imagen, que nos permitió elaborar una propuesta de análisis de las imágenes provenientes del registro arqueológico que asume la especificidad del lenguaje plástico.

La reconstrucción de una red de relaciones e intercambios entre teóricos de las tres disciplinas convocadas, nos sirvió para demostrar que el diálogo, no solo fue y es posible, sino indispensable, en aras de avanzar en la comprensión de la historia de los hombres en el mundo, interés último de todo investigador que se considere un humanista. Nuestra recuperación de una mirada antropológica, que indague tanto los procesos perceptivos y semióticos como la materialidad de los objetos plásticos, representa una crítica a los abordajes que se han hecho desde la arqueología, a la vez que recobra propuestas relegadas en la historia del arte. He aquí el objetivo motor de nuestro trabajo, demostrar que esta disciplina puede aportar al conocimiento y a la comprensión de una parte específica de la cultura material, las imágenes plásticas, de las sociedades prehispánicas (así como aportó y aporta al de las culturas del Antiguo Egipto, Mesopotamia,, Grecia, Roma, etc.). En este sentido, interpelamos por igual a historiadores, historiadores del arte, antropólogos y arqueólogos a fin de insistir en la necesidad de concebir toda reconstrucción histórica como el resultado de un trabajo interdisciplinario.

---

[1]Autores que la historiografía del arte "autorizada" ordena en compartimentos estancos, adjudicando el casillero *iconología* al primero, *formalismo*, al segundo y *sociología del arte*, al tercero.

Concretamente, la recuperación y reelaboración de las estrategias metodológicas de los autores revisitados ha tenido como meta –desde la perspectiva warburgiana que concibe la historia del arte como historia de las imágenes, portadoras de significados– reencontrar al sujeto en la materialidad de los objetos por él creados (la cultura material). Particularmente, en las imágenes plásticas, ese "entramado técnico-simbólico" del que hablaba Kubler, asimilable al "objeto figurativo o plástico" de Francastel, icono encarnado en un soporte concreto, en cuya génesis se integran las leyes de la actividad perceptiva del sujeto y las técnicas de elaboración del objeto.

Ahora bien, encaramos ese reencuentro con el sujeto detrás del objeto, a partir del rechazo a todo determinismo económico-social, técnico-material o idealista. Reivindicamos una concepción dialéctica de la relación sujeto-objeto, en la que este es creado por aquel pero una vez puesto en circulación, en tanto generador de significados y valores, construye a los sujetos en el mundo. El caso analizado de las placas de bronce, objetos de elite en los incipientes señoríos surandinos del siglo V d.C., es elocuente al respecto, las placas han sido pensadas y elaboradas para encarnar el discurso ideológico religioso que sustenta el poder de los jefes-chamanes (elite en la que tenían participación los metalurgistas), a la vez, su producción, posesión y puesta en circulación crea el poder, lo efectiviza y materializa.

Creemos que los objetos plásticos deben considerarse en el *sistema de las cosas*, pero como una clase particular de cosas cuya función primera es la creación de significados a través del lenguaje plástico, resultado de un pensamiento irreductible a otros, organizado a partir de la percepción visual, actividad que en sí misma implica la generación de significados, pero, insistimos de un modo específicamente *plástico*. De modo que, a la hora de leer/interpretar las imágenes plásticas, debemos considerar que ese lenguaje, del mismo modo que el lenguaje musical, el literario o el matemático, posee leyes de funcionamiento propias que deben ser analizadas con herramientas especificas.

A través de las imágenes plásticas, que organizan el campo perceptual-cognitivo en *representaciones*, el mundo se vuelve (re) conocible pero no solo en el plano de lo real fáctico sino de lo imaginario, y este proceso acontece en la dialéctica de los mecanismos humanos universales y los particularismos culturales. Por esta razón, nos propusimos la tarea de desnaturalizar nuestras propias representaciones; dejando de lado toda interpretación fundada en la *imagen-reflejo*. La vigencia de este supuesto, como vimos, expresa que esta desnaturalización sigue siendo poco frecuente en los análisis de

las imágenes prehispánicas. En muchos casos, la falta de fuentes de información suficientes para poder deconstruir los procesos de representación se ha suplido apelando a la interpretación de la imagen como descripción de una realidad extra semiótica, estrategia posible solo desde la naturalización de las representaciones perceptivas y cognitivas del investigador que inevitablemente, enmascara las de los hacedores de las imágenes, los verdaderos protagonistas.

En las antípodas de este abordaje, encaramos la recuperación del sujeto a través de las huellas que deja en las imágenes plásticas, lo que implicó reconstruir (construir hipótesis sobre) los procesos históricos y psicológicos que les dieron origen partiendo de la certeza de que existe un núcleo psico-físico común que hace que los hombres se parezcan unos a otros; unidad y continuidad del hombre en tanto hombre, que tan claramente supo ver Warburg entre los "hombres del pensamiento mágico y los de la modernidad". Como enunciamos más arriba, no descartamos el rol de los particularismos histórico-culturales, solo que entendemos que la indagación en la dimensión simbólica supone considerar dialécticamente los factores particulares y la unidad de los fenómenos humanos.

El centro de nuestra preocupación fue el problema del significado configurado a través de las imágenes, y de ahí que reconsideramos, críticamente, la perspectiva fundada por los precursores de la arqueología del NOA, desde la que concibió a la imagen como *mensaje-ideograma* para Lafone Quevedo, *símbolo y alegoría* para Quiroga, *ilustración mitográfica* para Ambrosetti–, de modo que el anhelo de poder leer esos mensajes alentaba un abordaje exegético del arte prehispánico. El problema de estas lecturas, como vimos, radica en que no tienen su fundamento último en el objeto plástico en sí, sino en la reconstrucción, fundada en el supuesto de un único modelo de evolución social, de mitos y creencias hechas a partir de la información histórica, folclórica y del paralelo etnográfico. Sin embargo, recobramos de la propuesta, el potencial exegético y el afán por asumir el problema de la lectura de las imágenes.

Esta problemática, cuestión olvidada durante décadas en los estudios sobre culturas prehispánicas, reaparece en los trabajos de Alberto Rex González y es por su obra, tan pionera como la de aquellos arqueólogos precursores de fines del siglo XIX, que pudimos concebir todo el universo de las imágenes Aguada y recorrerlo a través de los sitios, la geografía, los animales y, sobre todo, de las piezas relevadas, imágenes plásticas que contienen en sí su pasado natural, social y sobrenatural. Se habrá notado que la segunda parte de este trabajo, dedicada a la necesaria y deseable confrontación del planteo teórico

con los objetos concretos, está plagada de preguntas. Esa fue nuestra intención, "reabrir el juego" desde otra mirada, para ver nuevos problemas en objetos mirados, hasta ahora, casi exclusivamente, por arqueólogos.

Partir de un abordaje centrado en el proceso de generación de sentido a través del lenguaje plástico, implicó la reconstrucción de la génesis de la imagen en la relación sujeto-objeto y atender al rol decisivo de las distintas tradiciones plásticas, ceramistas pintores, grabadores, escultores de la piedra y la madera, orfebres, etc. que *realizan* las imágenes, es decir, *construyen conocimiento* a través de esas realidades simbólicas materiales que son los objetos plásticos; objetos que se integran e intervienen en la vida social, religiosa, etc. de los sujetos, de diversos modos y con diversas funciones. Como intentamos demostrar, en el caso de las cerámicas aguada, ponen en circulación una cosmovisión compartida por las distintas gentes de los valles, pero definida por las distintas tradiciones de ceramistas que elaboraban un discurso propio; en el caso de las placas, encarnan y constituyen la ideología del poder de los jefes chamanes de los nacientes señoríos surandinos.

Pensar que las imágenes se generan en el seno de tradiciones técnico-plásticas determinadas, nos permitió prestar atención a la circulación de modelos y a las posibles transformaciones, producto de lo que cada tradición entendía y proponía respecto a esa cosmovisión común; lo que implica rescatar los procesos subjetivos de internalización a través del pensamiento plástico de dicha cosmovisión. Vimos, entonces, que para los ceramistas pintores de Hualfín, el nudo conceptual de la misma estaba en los iconos zoo-antropomorfo y en el jaguar draconiforme, mientras que en el mismo valle, pero en otra tradición, la de los grabadores de la cerámica gris, el acento se ponía en el jaguar estilizado, en los símbolos geométricos de la cruz andina y el escalonado, y en la plasmación de las variaciones seculares del antropomorfo; mientras que en las tradiciones de escultores en piedra del mismo valle, se desplegaban posibles alusiones a la decapitación ritual a través de una iconografía inexistente en otros soportes: la del sacrificador. En Ambato, el eje del discurso estuvo en el jaguar de mancha compuesta y en el multiforme draconiforme (valga la cacofonía), seguidos por el vasto repertorio de zoo-antropomorfos y antropo-zoomorfos, iconos geométricos y serpientes feminizadas. El draconiforme, personaje que también es clave en la cosmovisión plasmada por los ceramistas de Andalgalá, quimera por excelencia, si bien está presente en todas las tradiciones de todas las áreas será el que presente mayor diversidad de configuraciones. Entre las particularidades locales, cabe recordar que los ceramistas pintores del norte de La

Rioja prestaron una inusitada atención a las aves y relegaron lo humano al cuello de algunas piezas, mientras que los de la tardía tradición pictórica de Portezuelo recrearon los anteriores repertorios de Ambato pero resignificados en la inédita técnica de la pintura negativa. Y así fuimos viendo el rol determinante de estos hacedores de imágenes-conceptos que gozaron del poder y la libertad de definir los modos de plasmar una cosmovisión.

La diversidad de estilos entre las distintas tradiciones tanto cerámicas como líticas, de metalurgistas, etc. no hizo más que confirmar nuestra convicción metodológica respecto a que el estilo no da cuenta, ni de entidades culturales, ni de épocas, en todo caso de una particular sintaxis de técnicas, materiales, estrategias de representación e iconografías en determinados conjuntos de objetos plásticos. En este sentido, al analizar la producción plástica Aguada, advertimos respecto a no atribuir valor cultural a estrategias simbólicas universales constituidas en un repertorio finito de soluciones a las diversos problemas que presenta la representación icónica.

Por otra parte, al pensar en la posibilidad de diferentes duraciones de los objetos plásticos, de acuerdo con las dinámicas internas de las distintas tradiciones en interacción con los desarrollos socio-políticos, pudimos encontrar ciertos *estilos* de larga duración con formas que se replican por mucho tiempo, y otros, que por el contrario producen un numero acotado de ejemplares y desaparecen. Por ejemplo, el carácter de producción de elite de las esculturas de "los suplicantes" y de las placas pudo ser la causa de lo acotado de la circulación iconografía que no se repite en ningún otro soporte, ni se retoma en etapas posteriores. Del mismo modo, el exquisito trabajo de los grabadores de Ambato desaparece en el Periodo de Desarrollos Regionales, en tanto que las modalidades pictóricas se mantienen renovadas hasta épocas muy tardías.

Como bellamente, señala Didi-Huberman, parafraseando a Benjamín: al estar frente a las imágenes, estamos frente al tiempo, pero no frente al reflejo del contexto histórico en el que se originaron, sino frente a lo que Kubler llamó "la configuración del tiempo", en relación con los modos propios de existir (durar) en el tiempo de esos objetos plásticos. Desde esta perspectiva, revisamos la circulación de iconos, técnicas y materiales de un valle a otro, comprobando la diversidad de configuraciones que en tiempos simultáneos adquiere la cosmovisión aguada.

Ahora bien, al encarar la reconstrucción de la génesis de esas imágenes partimos del supuesto de que también se inscribe en la dinámica humana universal, que hace al rol de la interacción con el entorno en la constitución de una visión de mundo

(cosmovisión). Interacción fundada en el cuerpo del hombre a través del cual, este aprehende el mundo, y se proyecta en él, parafraseando a Merlau Ponty, diríamos: el cuerpo humano como simbología general del mundo. Asumimos que el entorno natural adquiere particular relevancia en la dinámica de estos procesos en sociedades pre-modernas o no-modernas vinculadas sin mediación a ese medio que provee la posibilidad de vivir. En este sentido, la relación hombre-animal adquiere precisas connotaciones, porque aquel pertenece y no, simultáneamente, a ese reino, que controla en parte y en parte no, y en el que encuentra seres que, igual que él, tienen específicos comportamientos voluntarios. La observación de la conducta animal se inscribe en esa doble trayectoria, que proponía Godelier, de la naturaleza a la cultura y viceversa, a través de la cual se constituye una representación del mundo. Ante ese espejo complejo, la naturaleza animal, el hombre percibe, observa y clasifica, es decir, organiza esa percepción en una imagen mental conceptual, que luego plasma en las imágenes plásticas. En este proceso, como vimos, ciertos animales tendrán un lugar particular como encarnación de fuerzas suprahumanas asociadas con lo sagrado. Consideramos acertada la tesis de Warbug acerca de la intervención del miedo, aquellos "reflejos fóbicos" de los que nos hablaba, en el proceso de constitución de las imágenes sagradas a través de símbolos animales. Estas imágenes *explican* las fuerzas encarnadas en los animales que despiertan esos miedos (jaguares, pumas, caimanes, etc.), otorgándoles un lugar conceptual en la cosmovisión formalizado en un icono que se plasma en un soporte concreto (cerámica pintada, grabada, objeto de piedra, madera, etc.). Nos resultó indispensable en aras de saber qué animales habrían intervenido en ese proceso recurrir tanto a la morfología como a la etología ampliando la interpretación iconográfica de la producción plástica aguada que estaba fuertemente centrada en la dualidad hombre-jaguar.

Desde esta perspectiva de análisis, nuestro corpus adquirió identidad contrastando los iconos con los referentes posibles, y abordando la deconstrucción de los procesos de configuración de aquellos referentes en conceptos expresados en imágenes plásticas. Proceso que indagamos a la luz de los procedimientos analógicos (metáforas y metonimias), que serían las vías más apropiadas para condensar los procesos emocionales y racionales que regulan el pensamiento plástico, y para dar cuenta de la lógica que organiza sociedades como las prehispánicas donde todas las funciones (sociales, económicas, políticas, religiosas) están integradas.

Podríamos pensar que, quizás, a lo largo de toda la historia de las imágenes plásticas, estas han funcionado, de un modo u otro, como explicaciones, categorizaciones, para conjurar aquellos fenómenos o seres ante los que el hombre sintió miedo, que posiblemente, en algunos casos, se reemplazaba o articulaba con el asombro; de lo que estamos convencidos es que la necesidad humana de explicar y ordenar el mundo no está solo en función de sacar provecho utilitario de él sino en controlar/explicar aquello que no controla, y que inevitablemente dispara los mecanismos que significan al mundo para poder actuar en él y con él.

Acaso sea la universalidad de estos procesos, la que explique la reiteración de símbolos animales, encarnación privilegiada de las fuerzas de la naturaleza, como elaborados en torno a las serpientes y a los felinos como emblemas del poder sagrado, del conocimiento oculto, de la autoridad política, etc.

En el caso analizado, todos los animales connotados en las imágenes Aguada, jaguares, pumas, víboras, boas, caimanes y lagartos, son temibles en sus capacidades suprahumanas, veneno, garras retráctiles, fuerza constrictora, mandíbula sembrada de dientes en púa, etc., tan temibles como asombrosos: mudas de la piel por las que se abandona una cubierta casi intacta, ojos permanentemente abiertos en la tierra y en el agua, carreras y saltos olímpicos, pieles irrepetibles en su patrón manchado, etc. El miedo y el asombro se conjuran y condensan en las imágenes y ese proceso implica la atribución a los distintos animales de determinados *valores* y *sentidos* que se identifican con categorías sociales y sobrenaturales. Concluimos en que no se trata de iconos que denotan a esos animales sino que estos están connotados y designados en una red de metáforas, metonimias y quimeras (híbridos fantásticos) que apuntan a construir conceptos múltiples, de ahí que todo icono, aún cuando connote a un animal determinado, ineludiblemente, remite a otro u otros, como vimos, por ejemplo, para el caso del motivo de los jaguares de la cerámica negra de Ambato cuya lenguas hacia afuera y ojos de círculos concéntricos propusimos que refieren a los reptiles. Dejamos planteada la hipótesis de que los iconos felínicos que aúnan al jaguar y el puma, definiesen roles vinculados a quienes detentaban el poder de la práctica sacrificial, en tanto que los iconos jaguares, específicamente, en asociaciones analógicas con las serpientes y las boas, estuviesen referidos al chamán como *huaca* en el momento de la transformación ritual, mientras que el draconiforme, quimera cuya cabeza connotaría al caimán y su cuerpo a los otras especies, felinos y serpientes, en su polimorfismo expresase la idea misma de los sagrado andino como entidad multiforme.

La importancia que otorgamos a la experiencia perceptiva se funda no solo en la idea de que para penetrar el sentido de las imágenes debemos comenzar por el proceso originario, vale decir, la aprehensión del mundo en sus aspectos psíquicos, físicos y emocionales, sino porque pone el acento en el rol de la imagen visual en los procesos cognitivos. Creemos con Francastel que no existen formas simbólicas a priori en el sujeto (como sostenía Cassirer siguiendo a Kant) sino que estas se configuran como señalamos en la interacción del hombre con el mundo, que tiene su fundamento en la percepción visual: ver es conocer, decía Arheim, es decir, ver el mundo, es construir el mundo, a través de esas imágenes mentales que se materializan en iconos plásticos.

Desde esta concepción, la imagen plástica está en el centro de la vida simbólica de los distintos grupos humanos. Ahora bien, la dimensión simbólica implica, invirtiendo los términos de Godelier, una parte material de lo ideal, y es en este aspecto que atendemos al rol de las tecnologías y tradiciones plásticas en esa construcción cognitiva del mundo. La puesta en circulación de estas implica, entonces, la puesta en circulación de determinadas explicaciones del mundo, lo que dependerá, como intentamos demostrar en el caso de la plástica del Período de Integración, de los *dueños de las imágenes*, es decir, quienes las configuran ideal y/o materialmente.

Para el caso analizado, como vimos, la diversidad iconográfico-plástica, la excepcionalidad y libertad en la reelaboración de los repertorios, sobretodo en las imágenes de la cerámica, daban cuenta de procesos descentralizados donde los ceramistas tenían un fuerte control sobre la plasmación de los discursos icónicos y, también, de su circulación. El manejo de la explicación del mundo que supone el control iconográfico estaba en manos de varios. No hallamos una producción que funcionara a la manera de fuente iconográfica institucionalizada que se copiaba de una tradición cerámica a la otra. Por el contrario, nos hallamos frente a una producción que denota a hacedores, como los ceramistas con un amplio margen para la elaboración de los discursos, y por otro lado, frente a las imágenes de los objetos de elite y, en particular, las placas que materializan discursos esotéricos en manos de unos pocos poderosos iniciados en saberes religiosos y tecnológicos. Por un lado, la cerámica denotaría diversos centros que construyen imágenes que dan cuenta de una cosmovisión compartida por todos, pero que asumen formas locales específicas, y estas están definidas por los ceramista. Por otro lado, la tecnología del bronce restringida al poder de quienes detentan los conocimientos que esta producción implica.

Las imágenes de la cerámica tienen como protagonistas a los iconos zoomorfos, siempre multireferenciales, dando cuenta de que la concepción de lo suprahumanao radica en felinos, saurios, serpientes e hidrosaurios; por el contrario, las placas ponen al hombre (el jefe-metalurgista-chamán) poseedor de los atributos sagrados encarnados en los símbolos animales; en el centro del mundo. Iconos y soportes, saberes religiosos y tecnológicos están aunados en esta configuración de la dimensión simbólica en la que los creadores de los objetos plásticos cumplen una acción ritual, religiosa y cognitiva a la vez.

El rescate de la materialidad del objeto o imagen plástica pone el acento tanto en el rol del hacedor y en la constitución de tradiciones propias en cada disciplina (pintura, cerámica, etc.) como en el valor generador de sentido de las técnicas y materiales, a la vez que plantea relaciones concretas con las posibilidades que ofrecen los recursos del entorno, específicamente, el acceso a los materiales. Vimos, al referirnos al trabajo de L. Rex González sobre metalurgia del NOA, la información que se infiere del análisis de la composición de los distintos objetos en relación con la disponibilidad o no de menas cerca de los lugares de producción. Las elecciones tecnológicas también son elecciones culturales, vale decir, simbólicas y, como todo lo que hace a esta dimensión, se constituyen en la interacción entre el sujeto que proyecta determinadas representaciones en su entorno y el entorno que le ofrece determinadas posibilidades.

De modo que, si bien rechazamos el determinismo materialista de los formalistas del siglo XIX, rescatamos la atención puesta en los procesos técnico-materiales, que se dejó de lado ante el avance de la iconología de cuño panofskiano, postulando la superación de la falsa dicotomía entre materia y forma. En el mismo sentido materialista, reivindicamos la relación entre las formas de la naturaleza y las formas abstractas (llamadas "ornamentales" en el siglo XIX), tanto como a dar lugar a los análisis de los desarrollos propios y específicos de las formas plásticas en relación con las tradiciones en las que se configuraron y al dominio técnico alcanzado, que tanto preocupaba a Semper y Boas. Este dominio, como mencionados, hace a la cuestión de cómo se detenta un poder a través de un conocimiento, pero, además, porque la lidia misma con las herramientas y materiales hace a la constitución de la imagen plástica, que no es un reflejo calcado de la imagen mental. El escultor que perfora los huecos de "los suplicantes", más allá de la imagen mental que esté puesta en juego, define una nueva forma en el proceso mismo de devastar la piedra, pulirla, construir formas entre el aire y la piedra. En este sentido, la atención a lo técnico-material no apunta a la

positivista obsesión por describir y medir para clasificar, sino a asumir esta como una dimensión más a ser interpretada. Porque, además, entendemos que toda descripción en el campo de lo hecho por el hombre es interpretación, y, en el caso particular de las imágenes, ineludiblemente, nunca reflejo descriptivo sino, siempre, representación. La imagen nunca es evidencia, nunca muestra, sino que interpreta y significa el mundo a través de una trama de variables: interacción soporte-icono, técnicas y materiales, funciones sociales, religiosas e ideológicas, etc.

Intentamos demostrar que un abordaje que apunte a la reconstrucción del proceso de percepción que es la base de la génesis de las imágenes, articulado con la atención a los procesos de configuración en el seno de las distintas tradiciones plásticas que ponen en circulación las representaciones del mundo en cada grupo cultural, permite descubrir lecturas y sentidos que quedan obturados en las miradas que buscan en las imágenes, reflejos de estructuras sociales, descripciones realistas del entorno, meros juegos ornamentales o ilustraciones de mitos e historias. El concepto de "valor" de Morris, como "aquellos objetos que tienen solo existencia a sígnica", nos sirvió para pensar que ninguna de estas imágenes del poder sagrado analizadas, pero en general ninguna imagen prehispánica, denota lo que refiere sino que lo significa, lo "designa", puesto que la remisión no es a un ser exterior sino a un "valor" o sentido. Sin embargo, hemos postulado, a lo largo de todo el texto, que aún desde esta perspectiva, el referente real tiene un rol esencial ligado a la experiencia perceptiva visual, de orden emocional y racional, que origina ese "valor", designado y encarnado en el objeto plástico. Esta experiencia perceptiva pone en juego una serie de elementos culturales (códigos de reconocimiento, recuerdos, etc.), pero consideramos que es posible apelar a la evidencia de cualidades visuales traducidas a elementos plásticos: tal como vimos en relación con ciertos rasgos morfológicos de los animales, por ejemplo, la mancha compuesta del jaguar. Retomando la idea de Gombrich de que existen distintos niveles de arbitrariedad en el signo icónico, pudimos decodificar los mismos rastreando aquellos rasgos observables que se configuraron en imagen-concepto: en el icono jaguar de la cerámica negra de Ambato quedan claras huellas del proceso de observación y elección de ciertos atributos para connotarlo y, una vez constituido en un determinado valor (posiblemente las fuerzas sobrenaturales asociadas con la caza y el agua), este icono circuló y se adoptó en otras tradiciones que denotan en sus imágenes un mayor grado de arbitrariedad con respecto a la morfología del animal.

En todos los casos, creemos que en estas sociedades, la imagen está jugando como el más eficaz medio para materializar y poner en circulación la cosmovisión imperante. Como señalamos, la eficacia del signo plástico radica en que el significante permanece patente porque encarna al significado, a diferencia de otros signos (los informativos, por ejemplo) cuyo significante se desvanece en el momento en que se impone el significado. Aquí se evidencia la especificidad del lenguaje plástico y la imposibilidad de leer las imágenes como repertorio iconográficos inmateriales. No hay imagen plástica sin materia y esta implica reestablecer el diálogo, a través de sus obras, con los ceramistas, escultores, pintores, que construyeron los modos de ver el mundo, que no es otra cosa que construir el mundo mismo, en las sociedades prehispánicas. Podemos decir, recordando una afirmación de Levi-Strauss, que los hombres existen solo por sus obras, en ellas quisimos encontrarlos para que nos permitan contar su historia.

Buenos Aires, junio 2007/ mayo 2008