



Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino

VOLUMEN 16 | NÚMERO 2

Santiago, 2011

CÓMO VEMOS: EL SABER-HACER
METODOLÓGICO FRENTE A LA
MATERIALIDAD VISUAL EN
ARQUEOLOGÍA

Editoras asociadas para este número

Indira Montt

Daniela Valenzuela

ILUSTRE MUNICIPALIDAD DE SANTIAGO
FUNDACION FAMILIA LARRAIN ECHENIQUE





Contenido

- 7-8 Presentación**
Foreword
- 9-26 Reenhebrando el pasado: Hacia una epistemología de la materialidad**
Rethreading the past: Towards an epistemology of materiality
Félix A. Acuto, Marina Smith, Ezequiel Gilardenghi
- 27-48 Lo Mismo, lo Otro, lo Análogo. Cosmología y construcción histórica a partir del registro iconográfico santamariano**
The Same, the Other, the Analogue. Cosmology and historical construction based on Santa María iconographic sources
Javier Nastro & Lucila Stern Gelman
- 49-59 Universo representacional del arte rupestre del sitio Los Mellizos (provincia del Choapa): Convenciones visuales y relaciones culturales**
Representational universe of Los Mellizos rock art site (Choapa Province): Visual conventions and cultural relations
Paola González Carvajal
- 61-74 Niño Jesús en Cusco colonial y Azapa contemporáneo. Un ejercicio de análisis de bultos como soportes**
The Child Jesus in colonial Cusco and contemporary Azapa. An exercise analyzing bulks as supports
Gerardo Mora Rivera & Carolina Odone Correa
- 75-88 Colores y surcos. Una propuesta metodológica para el análisis de las representaciones plásticas de la Región de Fiambalá (Tinogasta, Catamarca, Argentina)**
Colors and traces. A methodological approach for analyzing the plastic art representations of Fiambalá Region (Tinogasta, Catamarca, Argentina)
Mara Basile & Norma Ratto
- 89-99 Arqueología policroma. El uso y la elección del color en expresiones plásticas**
Polychrome archaeology. Color use and choice in plastic art expressions
Florencia Ávila
- 101-119 Materialidad visual y arqueología de la imagen. Perspectivas conceptuales y propuestas metodológicas desde el sur de Sudamérica**
Visual materiality and archaeology of the image. Conceptual perspectives and methodological proposals from southern South America
Danae Fiore

Presentación

A la memoria de Marta Ruiz

Este volumen sintetiza los trabajos presentados en el simposio “Cómo vemos: El saber-hacer metodológico frente a la materialidad visual en arqueología”, realizado en octubre de 2009, en el marco del XVIII Congreso Nacional de Arqueología Chilena, celebrado en Valparaíso. Junto con presentar este volumen queremos agradecer a nuestras y nuestros colegas por la amplia convocatoria alcanzada por el simposio, plegándose a nuestro interés por abrir la discusión acerca del cómo investigamos arqueológicamente la materialidad visual, más allá de la variabilidad de los soportes estudiados y los enfoques empleados. Queremos agradecer también a la Dra. Danae Fiore, quien ofició de comentarista del simposio, y al Dr. José Berenguer, editor del *Boletín*, por su invitación a publicar nuestro simposio en el presente volumen. Dedicamos este volumen a la memoria de la Dra. Marta Ruiz, quien participó activamente en el simposio y tristemente falleció en mayo de 2011 en Buenos Aires.

El concepto de materialidad visual se inscribe dentro del estudio más amplio sobre la materialidad en arqueología. La materialidad de un artefacto, es decir, su plano físico y tangible, presenta en sí importancia arqueológica, por cuanto es precisamente tal presencia física lo que hace que la cultura material tenga eficacia en la estructuración de las prácticas sociales, de modo que lo material no solo es un mero reflejo o vehículo de lo social. Por materialidad visual comprendemos todas aquellas cualidades físicas de un objeto, construidas por trabajo humano, posibles de ser aprehendidas por medio del sentido de la vista. Es cierto que todo artefacto es visual por definición. Sin embargo, creemos que lo que distingue a los estudios visuales de cualquier otra arqueología de los objetos es la búsqueda y el entendimiento de aquello que fue intencionalmente producido para “ser visto”. En los artefactos visuales, la cualidad de ser visto recae, entonces, en el mismo acto humano de su creación, lo que ciertamente implica el empleo de indicadores y procedimientos específicos para ser pesquisables arqueológicamente. Los trabajos presentados en este volumen condensan el reconocimiento del valor que la metodología necesita adquirir en el estudio de lo visual, básicamente porque es debido a ella que se alcanza un conocimiento articulado de manera coherente.

Este volumen se inserta dentro de las tendencias generales que se están desarrollando en la disciplina arqueológica a nivel nacional y mundial. Actualmente no son pocos los proyectos y

las publicaciones en el Cono Sur que se han orientado a la temática visual, y el tema general incluso ha dado lugar a cátedras universitarias.

Pese a esta pujanza, han sido insuficientes los espacios en que se discute acerca de la ruta de investigación, el proceso, por sobre la difusión de resultados. Solo con un trabajo sistemático y una metodología coherente con problemas de investigación se logra aprehender científicamente los modos de representar y percibir la realidad del pasado en un contexto cultural específico. Justamente a esto apuntan las investigaciones aquí reunidas, exponiendo e integrando saberes y haceres metodológicos de manera transversal, y haciendo explícitos el diseño y la aplicación de los procedimientos metodológicos que posibilitan el estudio de la materialidad visual, sin perder de vista la dimensión social de lo material.

Así, en este número del *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, Acuto y colaboradores configuran una red de relaciones iconográficas, sociales y culturales posibles entre imágenes en diferentes soportes, en el valle Calchaquí Norte, Noroeste Argentino, durante el Período Intermedio Tardío. Nastri y Stern analizan la cerámica de estilo santamariano, del Noroeste Argentino, producida y utilizada por la sociedad calchaquí entre los siglos XI y XVII. González sigue la tendencia de los estudios visuales, al centrarse en el arte rupestre del sitio Los Mellizos, Norte Chico, Chile, y sus motivos abstractos. Odone y Mora aportan un estudio diacrónico de la imagen del Niño Jesús en diversos soportes y contextos espaciales, profundizando en sus apropiaciones sociales y culturales. Basile y Ratto comparan diseños rupestres y cerámicos provenientes de Fiambalá, Catamarca, Argentina, también para el Período Intermedio Tardío. Ávila discute la importancia del color de objetos arqueológicos en la práctica social, aplicándolo al conjunto alfarero Yavi-Chicha del Noroeste Argentino. Por último, Fiore encuadra las propuestas en una síntesis que deconstruye y a la vez reestructura la manera en que hemos llevado a cabo nuestros saberes y haceres metodológicos frente a la materialidad visual en arqueología.

Indira Montt*

Daniela Valenzuela**

* Universidad Católica del Norte, Proyecto FONDECYT 1111063.

** Universidad de Tarapacá, Proyecto FONDECYT 1111063.



REENHEBRANDO EL PASADO: HACIA UNA EPISTEMOLOGÍA DE LA MATERIALIDAD

RETHREADING THE PAST: TOWARDS AN EPISTEMOLOGY OF MATERIALITY

FÉLIX A. ACUTO*, MARINA SMITH**,
EZEQUIEL GILARDENGHI***

Este artículo busca discutir a nivel epistemológico la manera en que deberíamos comenzar a romper las barreras que los dominios materiales contruidos por la arqueología (tales como cerámica, lítico, textil, arte rupestre, etc.) imponen a nuestra interpretación, para empezar a reconstruir la materialidad del pasado, entendida esta como las articulaciones que se producían en las sociedades pasadas entre lugares, objetos, representaciones gráficas, personas, prácticas y esferas sociales y de experiencia. Para llevar adelante esta discusión se desarrollará el ejemplo del Período Intermedio Tardío (1000-1450 DC) en el valle Calchaquí Norte (Noroeste Argentino), siguiendo la trayectoria de las representaciones visuales plasmadas en vasijas cerámicas y aquellas inscritas sobre rocas, para reconstruir las relaciones con otros objetos y lugares, así como las experiencias subjetivas, las prácticas y las relaciones sociales con las que vasijas y rocas grabadas, y sus representaciones, estaban articuladas.

Palabras clave: materialidad, enhebrar, representaciones, lugares, interacciones, experiencias

This paper offers an epistemological discussion of how we can begin to break away from the constraints that the material domains built by archaeology (ceramic, lithic, textile, rock art, etc.) impose upon our interpretations and begin to reconstruct the materiality of the past, understood here as the articulations produced in past societies among places, objects, graphic representations, persons, practices and spheres of social interaction and experience. In doing so we examine the North Calchaquí Valley of Northwestern Argentina in the Late Intermediate Period (1000-1450 AD), following the trajectories of the visual representations painted on ceramic vessels and carved on rocks to reconstruct their relation to other objects and places, as well as to the subjective experiences, practices and social relationships with which they were articulated.

Key words: materiality, threading, representations, places, interactions, experiences

INTRODUCCIÓN

Este artículo busca discutir a nivel epistemológico, y valiéndonos de un ejemplo, la manera en que deberíamos comenzar a romper las barreras que nos imponen los dominios materiales contruidos por la arqueología para empezar a reconstruir las articulaciones que se producían en las sociedades pasadas entre objetos, lugares, representaciones visuales, significados, personas, prácticas y esferas sociales y de experiencia.

Tanto las arqueologías histórico-culturales como las procesuales nos han acostumbrado a pensar el pasado en términos de categorías de artefactos, por ejemplo: lítico, cerámica, objetos de metal, representaciones rupestres, textiles, etc. Estas categorías se conformaron como campos de saber independientes y cuentan, en cada caso, con un vasto corpus teórico, así como variados métodos (desde diferentes técnicas de análisis hasta aproximaciones actualísticas y experimentales). Como consecuencia de esto, cada tipo de artefacto ha sido tratado de manera separada y desconectada de los otros tipos, tanto en el laboratorio, como en la teoría y en la interpretación.

Este modo de construir la práctica arqueológica, de establecer el entrenamiento de estudiantes (a quienes se asigna un tipo de artefacto como tema de investigación), de producir teoría y de organizar el laboratorio,

* Félix A. Acuto, IMHICHU-CONICET, Saavedra 15, Piso 5, C1083ACA, Buenos Aires, email: facuto@gmail.com

** Marina Smith, Departamento de Antropología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, email: marinasmith@hotmail.com

*** Ezequiel Gilardenghi, Departamento de Antropología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, email: bubalev@hotmail.com

ha llevado a olvidar que lo que estudia la arqueología no es una categoría de objetos por sí misma, sino la vida social en el pasado. Y por supuesto, dicha vida social no estuvo construida, y no está representada, por los instrumentos de piedra, las ollas, los huesos de animales o los textiles aisladamente.

Sumado a esto, se ha asumido, por lo general implícitamente, que nuestras compartimentalizaciones analíticas y prácticas fueron también significativas para las sociedades pasadas que estudiamos. Es decir, se ha supuesto que las sociedades pasadas reconocían en las vasijas cerámicas, los artefactos líticos o el arte rupestre, categorías independientes y mutuamente excluyentes. Relacionado con esto, también se ha asumido que la producción y el uso de cada tipo de objeto constituyó, en todo tiempo y lugar, una esfera de prácticas y relaciones sociales discretas e independientes (este puede ser el caso para ciertas sociedades y no para otras). Por ejemplo, la obtención de materia prima lítica, la manufactura de instrumentos de piedra y su uso se han planteado como parte de un sistema coherente y articulado de comportamientos funcionales que parecerían no interceptarse con otras prácticas, representaciones y objetos, como por ejemplo la semantización del paisaje, la articulación de redes de sociabilidad o de poder, la constitución de géneros y corporeidades, o la producción de otros artefactos.

La etnografía nos ha enseñado que la dinámica social en sociedades no occidentales no ocurre en subsistemas independientes caracterizados por ciertos comportamientos funcionales y determinadas herramientas adecuadas para alcanzar fines específicos. Por el contrario, la vida social implica una red de relaciones intersubjetivas y materiales articuladas, y no compartimentos estancos y desconectados. En este sentido, esferas sociales y sistemas de objetos disímiles y disociados en nuestra cosmovisión y experiencia moderna, tal como la vida cotidiana y la muerte, la casa y el cosmos, o la crianza de niños, el crecimiento de plantas y la producción de ciertos artefactos pueden estar ontológica y lingüísticamente vinculados en otras sociedades (véase Allen 1988; Strathern 1988; Battaglia 1990; Arnold et al. 1992; Gell 1995; Ingold 2000, entre otros). Por lo tanto, se puede sostener que la arqueología ha tendido a imponer sus propias clasificaciones al pasado (clasificaciones funcionalistas y tipológicas típicas del pensamiento moderno) (Thomas 2004), rompiendo los vínculos que los artefactos tenían entre sí y con las personas, así como también deshilvanándolos de las relaciones sociales y esferas de experiencias (cotidiana, ritual, mortuoria, política, de relaciones de género, etc.) con las que se encontraban articulados.

Teniendo en cuenta estas ideas, por materialidad no entendemos categorías específicas de artefactos, tal como la conciben algunos arqueólogos en la actualidad (materialidad cerámica, materialidad lítica, materialidad textil, materialidad arquitectónica, etc.), dándole un fino barniz de contemporaneidad teórica a una vieja manera de abordar el pasado, sino que nos referimos a un orden material históricamente producido y dentro del cual se constituye una vida social particular (Miller 1987, 2005). Se trata de una red de objetos interconectados que adquieren una configuración espacio-temporal específica y que se articulan dialécticamente con prácticas, relaciones sociales, significados y cosmologías determinadas. Al decir dialécticamente nos referimos a que este orden material: 1) es constituido por y constituyente de dichas relaciones, prácticas y cosmologías, y 2) es un aspecto integral de estas prácticas, interacciones y experiencias, y su transformación implicaría necesariamente la modificación de estas últimas.

El objetivo de la arqueología debería ser reenhebrar la materialidad de casos históricos particulares usando como hilo conector las relaciones sociales, las prácticas y las experiencias. Esta metáfora no es azarosa. Al tejer se busca formar una trama continua. Si bien por cuestiones operativas podemos analizar la evidencia material por separado, una epistemología arqueológica que busca dar cuenta de la materialidad del pasado debe realizar este paso de enhebración en el cual, en la trama final, se diluyen las separaciones analíticas para comenzar a emerger la naturaleza de la vida social del pasado. En este tejido, que son las narrativas que producimos sobre el pasado, las categorías arqueológicas se disuelven y reconstituyen para dejar a la interpretación en primer plano. En esta manera de producir conocimiento sobre el pasado por medio del estudio de la materialidad, las representaciones visuales no deberían ser analizadas aisladamente, sino que tienen que ser rearticuladas con el orden material al que pertenecían, reconectando no solo a los objetos (y las representaciones que llevaban inscritas) entre sí, sino también a estos con las relaciones intersubjetivas, las experiencias, las prácticas sociales, los sentidos y los espacios con los que estaban enlazados, así también con los que no lo estaban.

Para llevar adelante esta discusión se desarrollará a continuación el ejemplo del Período Intermedio Tardío (1000-1450 DC) en el valle Calchaquí Norte (Noroeste Argentino) (fig. 1), siguiéndose la trayectoria de las representaciones visuales plasmadas en vasijas cerámicas y aquellas inscritas sobre rocas para reconstruir las relaciones con otros objetos y las experiencias subjetivas, prácticas, interacciones y espacios con las que vasijas y petroglifos, y sus representaciones, estaban articuladas.¹

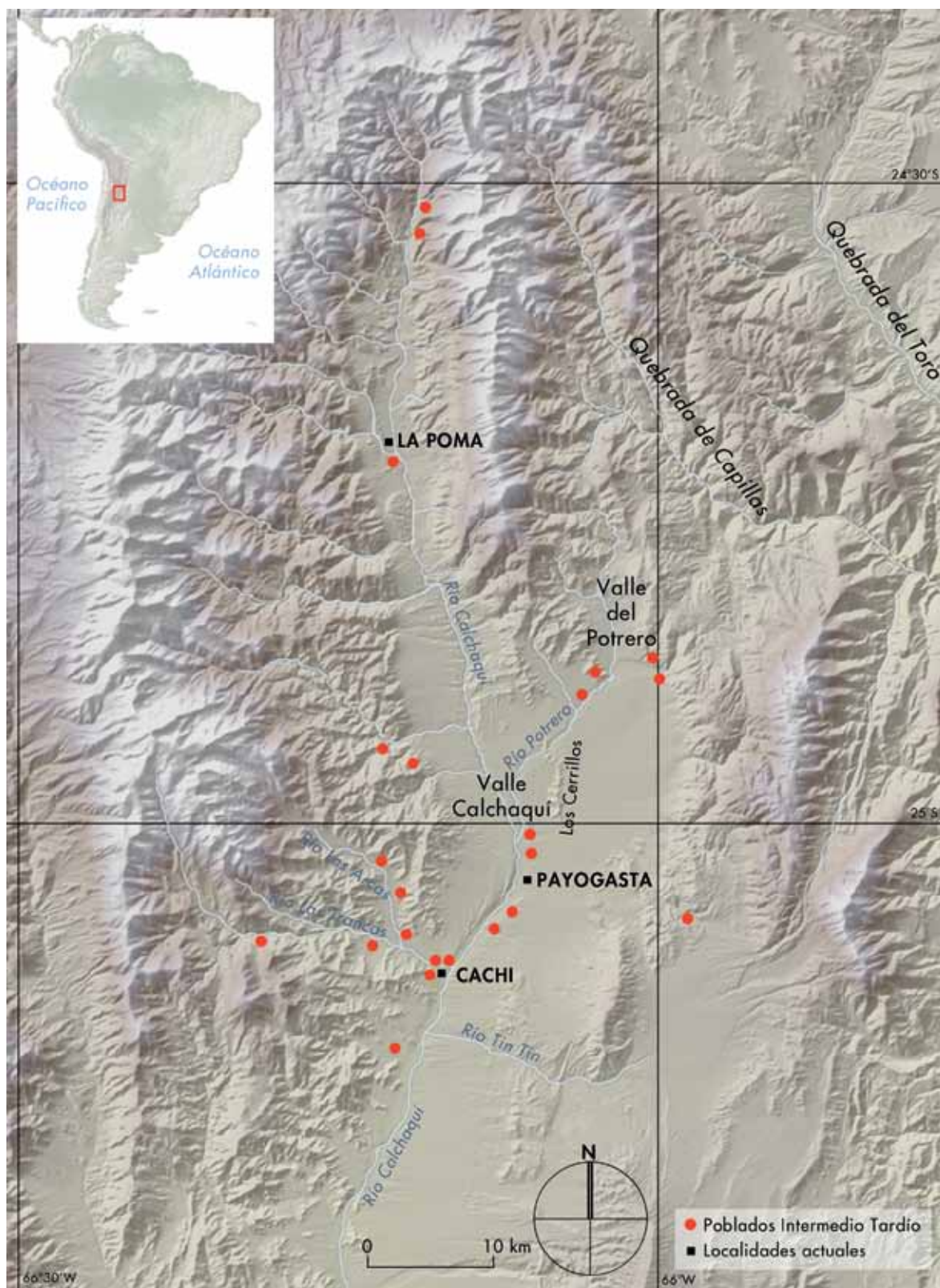


Figura 1. Valle Calchaquí Norte (Salta, Argentina).

Figure 1. Northern Calchaquí Valley (Salta, Argentina).

De este modo podremos entender el contexto dentro del cual las representaciones interactuaban, así como también alcanzar cierto nivel de comprensión sobre sus significados.

LA TRAMA DEL PASADO: LUGARES, OBJETOS, REPRESENTACIONES VISUALES E INTERACCIONES

Podemos empezar este análisis diciendo que la espacialidad es la matriz que une y da lógica a la vida social y al orden material. En nuestro caso de estudio, el paisaje del Período Intermedio Tardío en el valle Calchaquí Norte estaba conformado por una serie de lugares con un orden material específico y que creaban esferas particulares de experiencias, interacciones y significados. Estos lugares donde transcurría la vida social de esta época fueron: grandes poblados conglomerados, asentamientos satélites más pequeños, áreas de producción agrícola, pequeños puestos de pastoreo, algunos sitios defensivos y sitios que concentraban petroglifos, entre los más importantes.

En este entramado espacial, los sitios habitacionales y los sitios de petroglifos conformaron esferas de sociabilidad, experiencias y representaciones separadas y marcadamente diferenciadas. No solo se trataba de lugares espacialmente alienados (a pesar de la disponibilidad de rocas potencialmente grabables, muy raramente se encuentran representaciones sobre piedra dentro de los poblados habitacionales, como tampoco se las encuentra en sitios pequeños, establecimientos defensivos o áreas agrícolas), sino que también, y como se verá más adelante, varias de las representaciones visuales que participaban de la vida diaria de los poblados (en vasijas cerámicas, artefactos de metal y torteros) diferían marcadamente de aquellas plasmadas sobre las rocas.² En este punto es importante destacar que los sitios de arte rupestre tienen lugar tanto en afloramientos rocosos fijos como en puntos particulares del paisaje donde un número de rocas medianas con grabados –que van desde cinco a más de trescientos– o para ser grabadas in situ, fueron transportadas y concentradas.

Pasemos entonces a describir estos dos tipos de lugares, su materialidad y espacialidad, su sentido de lugar y la naturaleza de las interacciones sociales que allí se producían.

Los poblados principales durante el Período Intermedio Tardío del valle Calchaquí Norte se caracterizaban por ser conglomerados de entre 200 y 500 estructuras semisubterráneas y contiguas que configuraban un patrón celular, con los complejos residenciales como su unidad

básica. Es interesante que gran parte de la vida social de la época transcurría en estas localidades. Era allí donde tenían lugar y se articulaban un número importante de prácticas y esferas sociales: vida doméstica y cotidiana, actividades públicas de agregación comunitaria, prácticas funerarias, rituales domésticos, almacenaje, relación personas/animales domésticos, socialización, reproducción biológica, crianza, producción simbólica y la manufactura y consumo de una gran cantidad de artefactos (vasijas cerámicas, artefactos de piedra, textiles y metalurgia, instrumentos para la producción agrícola, entre los más importantes) (Acuto et al. 2008).

A partir del análisis detallado de la arquitectura y la organización espacial de este tipo de sitios, así como de la evidencia de superficie y aquella obtenida por diversas excavaciones, hemos argumentado que tres experiencias y sentidos eran vivenciados en dichos lugares: 1) articulación, permeabilidad y apertura, 2) redundancia y homogeneidad material, y 3) sentido de compartir (ver Acuto 2007; Acuto et al. 2008). Para este artículo discutiremos brevemente los dos primeros aspectos.

Estos asentamientos conformaban un continuo de arquitectura conectada por puertas y una amplia red de senderos sobreelevados y muros/senderos que alcanzaban prácticamente cada rincón del poblado. No había áreas espacial, arquitectónica o topográficamente separadas, diferenciadas y de acceso restringido, sino que estos lugares se conformaron como un todo unificado. Así, la manera en que los edificios estaban emplazados –junto con el modo en que la circulación estaba diseñada– no generaban fragmentación, sino que en la práctica contribuían con la integración de sus residentes, facilitando sus interacciones cotidianas. Sumado a esto, y teniendo en cuenta que la arquitectura era semisubterránea, que las vías de circulación interna se encontraban sobreelevadas con respecto a los pisos de ocupación y que aproximadamente entre un 85% y un 90% de los edificios dentro de estos lugares eran patios sin techar (Gifford 2003), *loci* de la gran mayoría de las actividades que se realizaban en estos asentamientos (desde procesamiento y cocción de alimentos hasta producción de artefactos) (Díaz 1978-1984, 1981), podemos sostener entonces que además de la gran accesibilidad física que ofrecía la amplia red de senderos dentro de los sitios existió también una gran accesibilidad visual que permitió, al circular, conocer qué sucedía en la comunidad propia.

Estos poblados principales no contaban con edificios administrativos, estructuras monumentales, concentraciones de almacenes o plazas centrales y únicas que representasen un poder político centralizado y manifestasen desigualdad social. Por el contrario, estos grandes asentamientos conglomerados estaban compuestos por

varios *clusters* de estructuras residenciales articuladas entre sí y demarcados y separados por los senderos sobreelevados. No existían diferencias destacadas entre cada uno de estos conjuntos residenciales en cuanto a su arquitectura, los bienes producidos y consumidos y las actividades realizadas. Quienes vivían en estos *clusters* empleaban los mismos tipos de objetos y tenían sus propios espacios de congregación y sus propios almacenes. Así, la materialidad de los asentamientos conglomerados, donde cada *cluster* de estructuras era el reflejo material del otro, configuraba una vida social que evitaba la distinción y la estratificación y afirmaba la semejanza.

Era en estos grandes asentamientos conglomerados el lugar donde la cerámica decorada de estilo santamariano fue manufacturada al interior de las residencias. Por las evidencias que tenemos hasta ahora, esta cerámica no era producto de la labor de especialistas sino del trabajo doméstico. Se trata de un bien material característico de la vida social dentro de los poblados, siendo nula o prácticamente nula su presencia en los otros tipos de sitios del período. En este sentido, su iconografía (que como se verá a continuación era acentuadamente distinta a la plasmada sobre roca) conformaba parte de un imaginario que estaba relacionado con la vida cotidiana. Sumado a esto, dichas vasijas constituían uno de los objetos más abundantes y ubicuos de la cultura material de los poblados (Acuto et al. 2008). Su distribución dentro de estos lugares fue amplia y homogénea. Cada unidad doméstica poseía y empleaba cerámica decorada, por lo que podemos inferir que no se trataba de un bien de prestigio de acceso restringido. Las vasijas decoradas aparecen dentro de las casas, relacionadas con actividades simples y cotidianas (cocinar, almacenar, servir alimentos), y depositadas como ofrendas en tumbas de adultos y niños, o como urnas de infantes. En este último caso, es importante aclarar que las tumbas de adultos y niños eran parte de la esfera cotidiana vivida al interior de los poblados conglomerados (Amuedo 2010; Acuto et al. 2011).

La cerámica decorada parece haber compartido y reforzado los principios estructurantes que la espacialidad y el orden material de los poblados creaban.³ Nuestros análisis sobre la decoración de las vasijas se realizaron en 122 piezas provenientes de distintos sitios, y distintos contextos dentro de un mismo sitio, depositadas en el Museo Arqueológico Pío Pablo Díaz (Cachi, Salta).⁴ Hasta el momento se estudiaron 53 ollas de cuellos alargados, comúnmente denominadas urnas (las cuales se dividen en urnas comunes y urnas de tres cinturas), y 69 *bowls* o *pucos*.⁵ Es importante destacar que urnas y *pucos* son las formas más populares del repertorio cerámico

decorado del valle Calchaquí Norte, conformando un 85% de la alfarería decorada de esta época.

Hemos comprobado que el modo como la decoración está organizada en las piezas exhibe una consistencia muy marcada tendiente a la dualidad y la simetría. En el caso de la decoración externa de las urnas, esta se realizó a partir de dos ejes verticales (o guardas) que pasan por las asas y dividen a la vasija en dos frentes. Exceptuando el análisis de 23 piezas muy erosionadas y/o fragmentadas, en el resto se comprobó que las caras A y B de las vasijas eran simétricas en cuanto a la presencia y la ubicación de los motivos principales (aquellos de mayor tamaño, mayor visualización y que refieren al “tema” principal a representar) en el 97% de los casos (29 urnas decoradas) (figs. 2 y 3), habiéndose reconocido hasta el momento tan solo una urna (3,3%) en la cual no estaba presente este patrón.

Por su parte, la estructura del diseño, o la manera en que los motivos estaban distribuidos en cada una de las caras de las urnas, también muestra un patrón



Figura 2. Caras A y B de la Pieza N° 4332. Procedencia: sitio Tero (SSalCac 14). Dibujo de Marina Smith.

Figure 2. Faces A and B of Piece 4332. Origin: Tero site (SSalCac 14). Drawing by Marina Smith.



Figura 3. Caras A y B de la Pieza N° 142. Procedencia: sitio Loma del Oratorio (SSalCac 8). Dibujo de Marina Smith.

Figure 3. Faces A and B of Piece 142. Origin: Loma del Oratorio site (SSalCac 8). Drawing by Marina Smith.

caracterizado por principios de dualidad y simetría (reflexión de tipo espejo). En el caso de las urnas comunes ($n=44$, de las cuales, y por cuestiones de conservación de la decoración, solo 39 pudieron ser analizadas), estas presentan un patrón de diseño vertical caracterizado por un eje central (en varios casos formado por una guarda vertical) que divide a la pieza en dos mitades (fig. 4). El análisis mostró que en la totalidad de las urnas comunes la decoración principal del lado derecho se reflejaba en el lado izquierdo. El caso de las urnas de tres cinturas es diferente, ya que su patrón decorativo suele ser horizontal y no poseen un eje central. No obstante, de las nueve urnas de tres cinturas presentes en la muestra, cinco presentaban una decoración vertical en el cuello con un eje central y lados que se reflejan.

Del total de *pucos* estudiados, por temas de preservación solo en 38 casos pudo determinarse certeramente el tipo de estructura decorativa. La decoración externa de todos estos *pucos* fue organizada a partir de una división dual por una guarda que cruza la superficie de la vasija a la altura de las asas (fig. 5). En 35 de estos casos (92%) pudo constatarse una estructura decorativa

simétrica, en la cual la presencia y la ubicación de los motivos representados en los campos decorativos de una mitad se reflejan en los de la otra mitad. En las restantes tres piezas (8%) se comprobó una simetría alterna, al repetir el repertorio de motivos pero variando su ubicación: el motivo que de un lado aparecía en el área del borde, en el otro lado aparecía en la zona del cuerpo (ver fig. 5, segundo ejemplo).

Es interesante notar que si bien es evidente que dualidad y simetría conformaron un patrón redundante en la organización de la decoración principal de las vasijas más representativas y ubicuas de la vida cotidiana norcalchaquí, en algunos casos existió también cierto nivel de asimetría en los motivos empleados como relleno, en los detalles de los motivos principales o en el tamaño de motivos principales o rellenos (ver figs. 2 y 3). Por tratarse de una producción artesanal es esperable cierto nivel de variación producto de la misma práctica, y la pericia y agencia de los artesanos. Sin embargo, la muestra analizada no refleja acciones estratégicas y sistemáticas tendientes a romper con la asentada tradición decorativa y sus principios de dualidad y simetría. Hasta

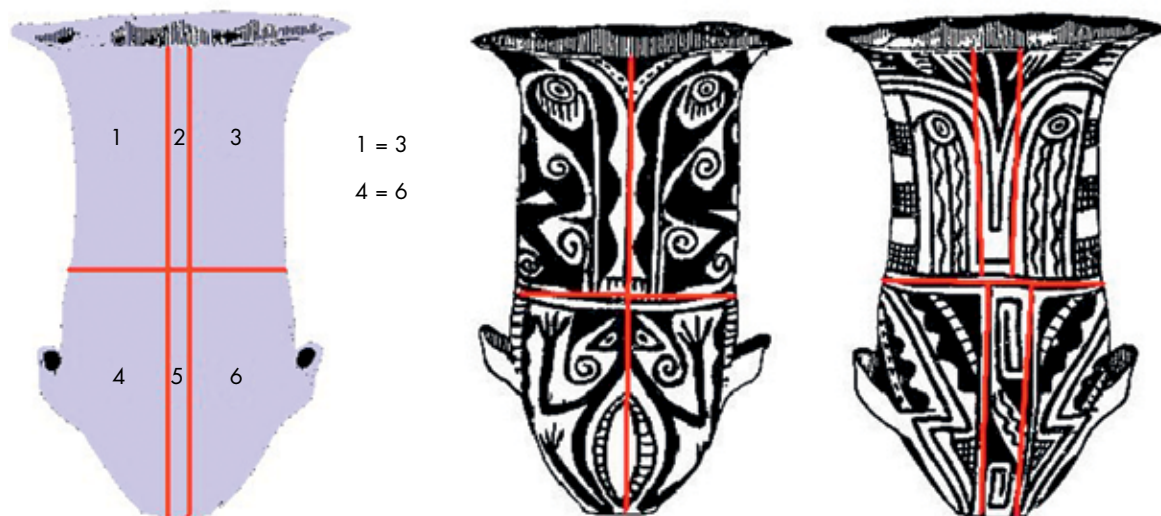


Figura 4. Estructura del diseño de urnas (redibujadas de Ambrosetti 1907-1908).

Figure 4. Urn design structure (redrawn from Ambrosetti 1907-1908).



Figura 5. Estructura del diseño de pucos (redibujados de Ambrosetti 1907-1908).

Figure 5. Bowl design structure (redrawn from Ambrosetti 1907-1908).

el momento hemos detectado unos pocos casos que muestran cierta transformación del patrón de simetría, aunque lejos están de representar un abandono total de la tradición. Estos son una urna que, manteniendo su organización dual de la decoración, presenta uno de sus motivos en asimetría, y cuatro *pucos* publicados en Ambrosetti (1907-1908: 338, 343, 344 y 353) con simetría parcial.

En relación con la iconografía, se ha observado que el repertorio de motivos empleados para decorar las vasijas fue reducido y altamente redundante. Para el análisis, se contabilizaron las composiciones de motivos visibles en las piezas estudiadas. En el caso de una guarda de grecas, por ejemplo, entendemos no cada greca individual sino la guarda completa, la cual sería contabilizada como una. En este caso, consideramos los motivos principales y no los elementos empleados como relleno de los espacios entre los motivos principales. De las 122 piezas analizadas se registraron 546 composiciones de motivos principales, los cuales fueron divididos en 12 tipos (Tabla 1, fig. 6). Dentro de este universo, cuatro fueron los dibujos más populares (grecas, lineales, espirales y serpentiformes), representando el 70% de la muestra, y alcanzándose casi el 90% si se agregan a este conjunto los rostros y los chevrones (fig. 7). En pocas palabras, la gran mayoría de la decoración de las vasijas se llevó a cabo a partir del uso de seis motivos. En este punto es interesante notar que hemos detectado una muy baja proporción (0,73%) de motivos únicos y no repetidos.

Tabla 1. Tipos de motivos presentes en la cerámica analizada: cantidad y porcentaje.

Table 1. Quantity and percentage of motif types present in the ceramics analyzed.

Motivos	Cantidad	%
1. Greca	123	22,53
2. Lineal	99	18,13
3. Espiral	88	16,12
4. Serpentiforme	72	13,19
5. Rostro	51	9,34
6. Chevron	44	8,06
7. Manos	19	3,48
8. Batraciomorfo	17	3,11
9. Ornitomorfo	15	2,75
10. Damero	8	1,46
11. Reticulado	6	1,1
12. Otros	4	0,73
Total	546	100

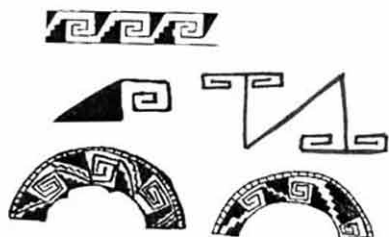
La popularidad de estos seis elementos decorativos se verifica cuando analizamos la ubicuidad que estos tuvieron. El conjunto formado por los primeros cuatro motivos alcanza una ubicuidad del 75,4%; es decir, están presentes en más del 70% del total de las piezas estudiadas. Por su parte, el conjunto formado por los anteriores más los rostros y los chevrones presenta una ubicuidad de 100%.

Si tenemos en cuenta los datos hasta aquí discutidos (el reducido número de motivos empleados para decorar las vasijas cerámicas, su alta ubicuidad y la difundida estructura del diseño), y consideramos que las 122 piezas analizadas provienen de distintos sitios, y de diferentes lugares y contextos dentro de cada uno de estos sitios, podemos afirmar entonces que no hubo sectorizaciones estilísticas dentro de los asentamientos o a nivel regional (fig. 8).

En este contexto social y material, las vasijas cerámicas contribuyeron fuertemente en construir el sentido de homogeneidad y semejanza que tenía la vida en los poblados conglomerados. Más allá que la forma de organizar la decoración muestre la relevancia que los principios de dualidad y simetría pudieron tener en la organización y el pensamiento de las comunidades intermedias tardías (tal como estos tuvieron y tienen en la cultura andina), y más allá de lo que estos motivos pudieran significar, las vasijas cerámicas y las representaciones que tenían inscritas en sus superficies contribuían a profundizar el orden material y social que las personas vivían en los poblados conglomerados. Al circular por un asentamiento, visitar vecinos, participar de un ritual fúnebre, e incluso visitar otras comunidades, las personas se topaban una y otra vez con los mismos motivos y una manera muy restringida de inscribirlos en las vasijas. La figura 8 grafica este punto con ejemplos de piezas provenientes de dos sitios separados por 10 km de distancia y dos contextos diferentes separados por 400 m dentro de uno de estos sitios. Estos ejemplos claramente muestran que se apeló a los mismos motivos y una misma forma de distribuirlos en la superficie de las vasijas.

Así, no solo la arquitectura permitía una articulación fluida entre los residentes de un asentamiento conglomerado, sino también la iconografía cerámica integraba a los habitantes de estas comunidades, y de la región toda, a través de la reproducción de una iconografía específica y delimitada. La gran redundancia que exhibían las representaciones visuales plasmadas en contenedores cerámicos, en conexión con la arquitectura y los objetos que definían la vida cotidiana en los poblados conglomerados, creaban un fuerte *ethos* de similitud e interconexión, participando en la creación de una vida social que desalentaba la diferencia y propiciaba la homogeneidad y permeabilidad (los motivos

Grecas



Lineales



Espirales



Rostros



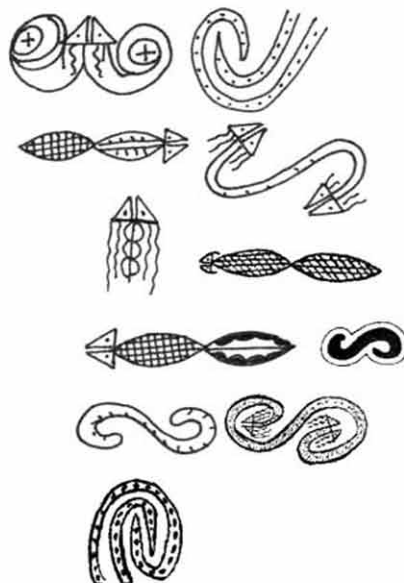
Chevrões



Dameros



Serpentiformes



Manos



Batraciomorfos



Reticulados



Ornitomorfos



Otros



Figura 6. Motivos decorativos cerámicos.
Figure 6. Ceramic decorative motifs.

CANTIDAD DE MOTIVOS

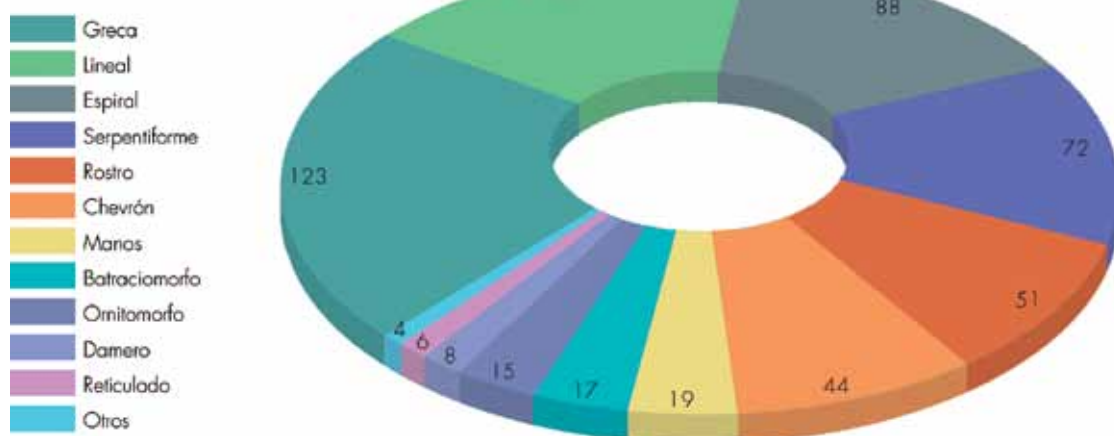


Figura 7. Grupos de motivos cerámicos y cantidades.
 Figure 7. Ceramic motif groups and quantities.

cruzaban las fronteras entre grupos y familias dentro de una comunidad, las fronteras entre comunidades, así como las de la vida y la muerte). Sumado a esto, y considerando la poca variación decorativa en cuanto a los motivos principales y la estricta organización de los mismos sobre la superficie de las piezas, se puede sostener entonces que en este contexto sociohistórico la creatividad individual se diluía en la tradición. La producción de vasijas decoradas no muestra una intención de las personas por innovar y marcar diferencias con otras familias u otras comunidades, sino, más bien, una búsqueda generalizada por la similitud y la repetición. En conclusión, la producción simbólica plasmada en la mayoría de las vasijas cerámicas decoradas no apuntaba a la ruptura y a la heterogeneidad, a la creatividad y la distinción, sino a la homogeneidad y a la articulación.

Pasemos ahora a explorar las representaciones rupestres. Si bien existen varios sitios de petroglifos en la región, en este trabajo nos limitaremos a un caso particular: el sitio Los Cerrillos (SSalCac 82) (figs. 1 y 9). Elegimos este lugar ya que a partir de su estudio sistemático pudimos determinar que muchos de los grabados allí localizados pertenecen al Período Intermedio Tardío.

Para establecer la cronología de las representaciones rupestres nos hemos basado principalmente en el amplio corpus bibliográfico que ha tratado este tema en el Noroeste Argentino en general y en nuestra región de estudio en particular (Aschero 1999, 2000; Lanza 2000; Hernández Llosas 2001; Martel 2010, entre otros). De acuerdo con estos estudios sistemáticos y de larga data, los escutiformes, los *unkus*, los antropomorfos T, los antropomorfos alineados o en escenas de combate, los antropomorfos con elementos que marcan jerarquización

social (adornos cefálicos y portando distintos objetos), algunos antropomorfos esquemáticos simples, las llamas de diseño esquemático y estandarizado (ya sea aisladas, en grupos, alineadas, alineadas y unidas con sogas), de cuellos rectos y cuerpos angostos, generalmente de dos patas, una sola oreja hacia adelante y cola levantada, los vínculos anecdóticos entre las figuras humanas y las llamas, y las maquetas, serían los motivos principales del Período Intermedio Tardío.

Por nuestra parte, hemos trabajado para dilucidar la cronología de los motivos rupestres del valle Calchaquí Norte de tres maneras:

1) Investigando las figuras que aparecen en los pocos petroglifos que se encuentran directamente asociados con sitios del Intermedio Tardío. Específicamente se estudiaron los petroglifos que aparecen dentro de tres asentamientos: La Banda 1 (SSalCac 28), La Hoyada (SSalCac 144) y SSalCac 176. Encontramos asociados con estos sitios del Intermedio Tardío: círculos y conjuntos de círculos, figuras humanas en actitud de combate, un suri, llamas esquemáticas, un reticulado tipo maqueta, un zigzag y varias figuras que las personas locales describen como un ave volando (fig. 10). Esta última figura se ha encontrado en muchos sitios de la región repetidas veces.

2) Comparando motivos inscritos en objetos recuperados de contexto de excavación de sitios de esta época con aquellos grabados en las rocas. En este caso pudimos comprobar que una figura antropomorfa típica del arte rupestre de nuestra región (fig. 10, antropomorfo N° 2) fue también encontrada tallada en sobrerrelieve en una tableta de piedra recuperada en excavación del sitio Tero (SSalCac 14).

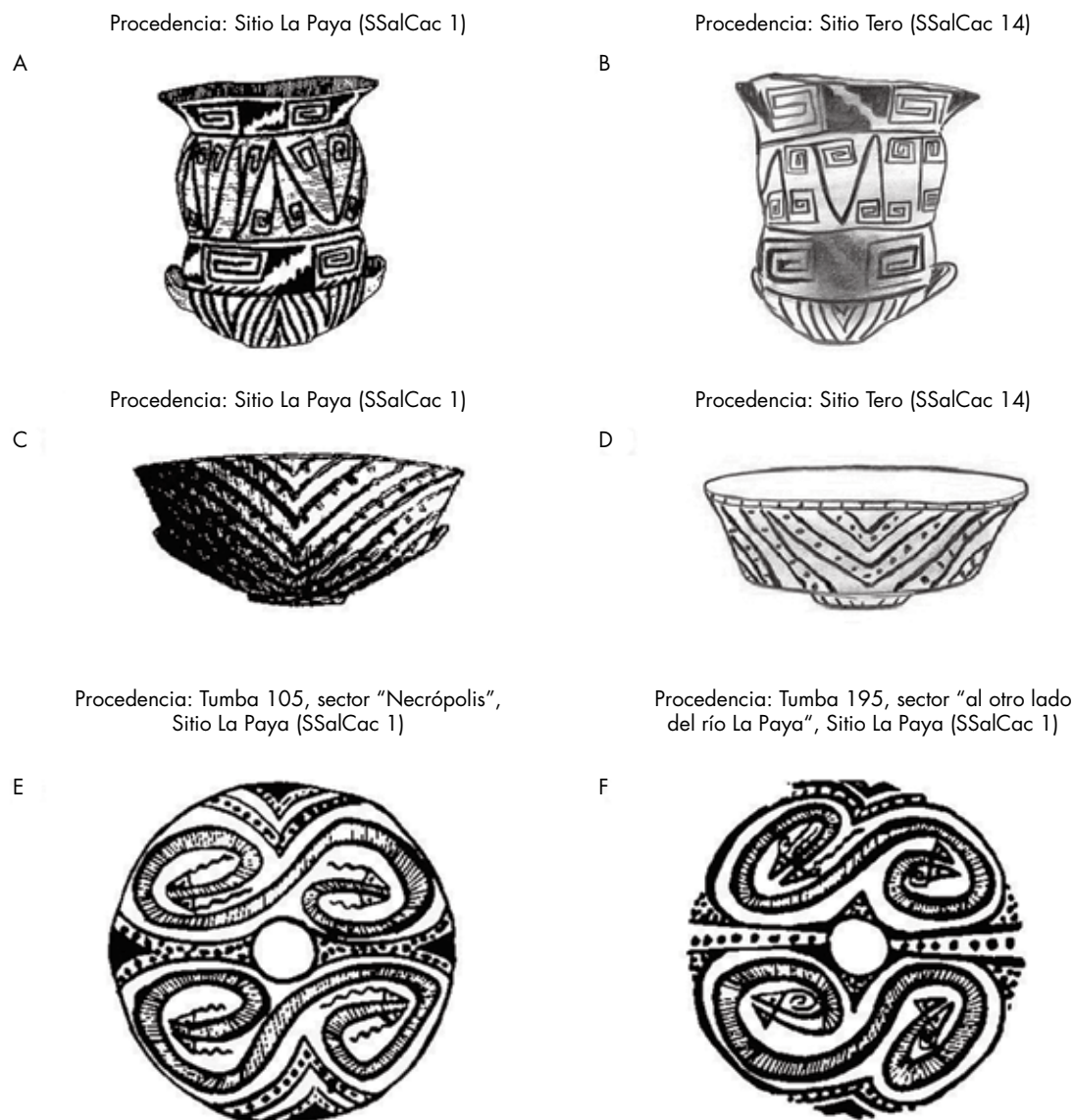


Figura 8. Similitud entre piezas provenientes de distintos sitios y distintos contextos dentro de un mismo sitio. Ejemplos A, C, E y F redibujados de Ambrosetti (1907-1908), ejemplos B y D dibujados por Marina Smith.

Figure 8. Similarity between pieces from different sites, and between pieces from different contexts within the same site. A, C, E and F were redrawn from Ambrosetti (1907-1908); B and D were drawn by Marina Smith.

3) Rastreado petroglifos con motivos escutiformes y antropomorfos T en sitios de la región (motivos diagnósticos del Período Intermedio Tardío) y registrando con qué otras figuras estaban asociados, siempre y cuando no hubiera superposición y compartiesen el mismo tipo de técnica de producción y pátina. Hemos encontrado motivos escutiformes y antropomorfos T compartiendo paneles con: llamas esquemáticas, llama con cría, círculos, tumiformes, pies humanos, y varias veces conectados con el motivo del "ave volando".

Los Cerrillos es una formación de cerros bajos y redondeados ubicados en el medio del valle Calchaquí (fig. 1). Tiene 8 km de longitud norte-sur y a ambos lados hemos detectado pequeños morritos, que van de cuatro a 20 m de altura, y algunos afloramientos rocosos donde se concentraron petroglifos (figs. 11 y 12). Existen en Los Cerrillos 43 morritos y afloramientos rocosos que se presentan como unidades discretas o *loci* de concentración de representaciones rupestres, separados por espacios sin arte y visualmente conectados. Estos



Figura 9. Vista aérea de Los Cerrillos y unión de ríos Calchaquí, Potrero y Blanco.

Figure 9. Aerial view of Los Cerrillos and the confluence of the Calchaquí, Potrero and Blanco rivers.

43 conjuntos presentan un total 839 petroglifos, entre paneles compuestos y petroglifos de un solo motivo. En Los Cerrillos encontramos muchos de los motivos que han sido asignados al Período Intermedio Tardío por diversos investigadores (tal como las llamas estandarizadas y esquemáticas solas, en pares o en grupos –seltas en la mayoría de los casos, pero en un caso en un corral y en otro en caravana–, relaciones anecdóticas entre llamas y figuras humanas, escutiformes y maquetas, ver figs. 10, 13, 14 y 15), así como aquellos que pudimos determinar nosotros a partir de asociaciones con sitios arqueológicos del Intermedio Tardío, con objetos recuperados de estos sitios y con asociaciones con escutiformes y antropomorfos T (círculos aislados y en grupos, zigzags, tumiformes, maquetas, llamas esquemáticas y estandarizadas, llamas con crías, antropomorfo N° 2, pies humanos y el motivo del “ave volando”, ver figs. 10 y 15).

Por su forma y localización, Los Cerrillos constituye un rasgo natural altamente llamativo dentro del paisaje norcalchaquí (fig. 9). Allí, el valle principal se une con varias quebradas que comunican al valle Calchaquí con regiones aledañas (como la puna al oeste, la Quebrada

del Toro al noreste y las tierras bajas y boscosas del este). Además, la morfología del valle se transforma en este punto, pasando de ser un valle estrecho, de 5 km de ancho, a un amplio valle de más de 25 km de ancho (fig. 1). Sumado a esto, Los Cerrillos está directamente asociado con la unión de tres ríos (Calchaquí, Potrero y Blanco). Para la cosmología andina estos lugares de intersección son de gran importancia simbólica, muchas veces definidos como *taypi* o *chaupi*, lugares de convergencia, el centro en donde se unen y median las esferas sociales y simbólicas –opuestas y complementarias– (Bouysse-Cassagne 1987; Ossio 1996; Allen 1997; Wachtel 2001: 64), o como *tinku* o lugares de encuentro (Allen 1988: 65).

Hemos encontrado que en Los Cerrillos se producían una serie de rupturas con otros lugares dentro del paisaje del Período Intermedio Tardío del valle Calchaquí Norte. En Los Cerrillos se alteraba principalmente la esfera de la vida cotidiana y doméstica que se experimentaba en los poblados conglomerados. Se trataba de un lugar creado como el negativo de esta experiencia.











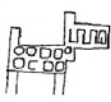




























Antropomorfos	Zoomorfos			"Ave volando"	Círculos	Cruces	Huellas		Zigzag	Máscaras
	Cánido	Felino	Camélido				Humanas	Otras		
1 										
2 										
3 										
4 										

Figura 10. Principales motivos de Los Cerrillos.

Figure 10. Main motifs from Los Cerrillos.

La primera ruptura fue con el mundo material que se vivía en los poblados, el cual está básicamente ausente en Los Cerrillos (como en general sucede en los sitios de arte rupestre de la región). Salvo 10 pequeñas estructuras de piedra, circulares y superficiales, de menos de dos metros de diámetro cada una (que no son tumbas), dispersas en un área de 16 km², no hubo inversión en arquitectura en este lugar. Es decir, no fue un espacio modificado a través de la construcción de edificaciones. Asimismo, están llamativamente ausentes los restos cerámicos (elemento ubicuo y sello distintivo de la vida en los poblados y de la esfera funeraria). No hay evidencias de actividades de producción de artefactos asociadas con Los Cerrillos, tampoco está el sitio relacionado con estructuras funerarias o de producción agrícola.

La segunda ruptura que se nota en Los Cerrillos es de tipo simbólica (figs. 6 y 10). El motivo decorativo abstracto más común en la cerámica, la greca, está completamente ausente en Los Cerrillos, y en 839 petroglifos solo se han encontrado seis ejemplos de espirales y uno de chevrón, ambas figuras altamente frecuentes en la cerámica. El motivo de manos está ausente en el lugar y, si bien las representaciones de serpientes son frecuentes en las vasijas cerámicas, estas no aparecen en las rocas de Los Cerrillos, al menos tal como fueron diseñadas en las ollas. En el caso de los grabados en roca hay líneas zigzag que podrían quizá estar representando el cuerpo de una serpiente. No obstante, estos dibujos no explicitan características diagnósticas como cabeza, ojos, boca o lengua, como sí aparecen en la cerámica. Así, ninguna de estas figuras se asemeja a las dibujadas en las vasijas. Otras dos figuras zoomorfas que se presentan en la cerámica y no en las rocas de Los Cerrillos son los batracios y los ornitomorfos, aunque los ornitomorfos de tipo A o suris fueron encontrados en sitios de petroglifos cercanos a Los Cerrillos.

Se da también la situación inversa. Varias de las figuras que aparecen comúnmente en Los Cerrillos y en otros sitios de arte rupestre no están presentes en la cerámica, tales como círculos, conjuntos de círculos y



Figura 11. Los Cerrillos, morrito con petroglifos.

Figure 11. Los Cerrillos, outcrop with petroglyphs.



Figura 12. Los Cerrillos, afloramiento rocoso con petroglifos.

Figure 12. Los Cerrillos, rocky outcrop with petroglyphs.

círculos concéntricos. En cuanto a las representaciones figurativas, no fueron plasmados en la cerámica motivos antropomorfos esquemáticos de cuerpo entero ni huellas de pies humanos, dibujos distintivos del arte rupestre. Los escutiformes, presentes en la cerámica santamariana de otras regiones pero no en la del valle Calchaquí Norte, aparecen en el arte rupestre de Los Cerrillos así como en otros sitios de la región (fig. 10, antropomorfo 4). El motivo zoomorfo más frecuente en la roca es el camélido, el cual jamás fue plasmado en la cerámica, como así tampoco los cánidos. No aparece en las vasijas el motivo del “ave volando” o el “ave volando” antropomorfizada, elementos característicos del arte rupestre del Período Intermedio Tardío del valle Calchaquí Norte.

Hay figuras que, sin embargo, pertenecieron a ambos campos expresivos, tal como los motivos lineales, zigzags, reticulados, cruces, rostros antropomorfizados (escasos en Los Cerrillos [$n=3$] y mucho más abundantes en la cerámica [$n=51$]) y las representaciones de felinos (aunque en baja proporción en ambos soportes y presentes en la cerámica en forma modelada en piezas pequeñas de bordes invertidos).

Podemos concluir entonces que una serie de motivos parecerían no haber cruzado las fronteras materiales y no haber pertenecido a ciertos lugares, objetos y ámbitos de interacción. Mientras que grecas, chevrones, espirales, motivos de manos, serpientes, batracios y ornitomorfos nunca o muy raramente aparecen grabados en las rocas de Los Cerrillos, así como en otros sitios de arte rupestre de la región; camélidos, figuras humanas esquemáticas de cuerpo completo, escutiformes, pies humanos, el motivo del “ave volando”, círculos, círculos concéntricos y conjuntos de círculos no fueron dibujados sobre la superficie de las ollas.

En tercer lugar, la rigidez observada en la estructura del diseño de las vasijas (donde dualidad y simetría refleja son los principios que organizan la distribución de los motivos en la superficie de prácticamente todas las piezas) no tiene lugar en los paneles de grabados rupestres, en los conjuntos o concentraciones de petroglifos y en Los Cerrillos como unidad topográfica.

En todos los casos de petroglifos compuestos del sitio se trazaron ejes a fin de detectar patrones de dualidad y simetría en la distribución de los motivos (figs. 13 y 14). Solamente en cinco casos (0,59%) se constató cierto



Figura 13. Ejemplo de panel del sitio Los Cerrillos analizado en búsqueda de divisiones duales y simetrías.

Figure 13. Sample panel from Los Cerrillos site, analyzed in regard to dualities and symmetries.



Figura 14. Ejemplo de panel del sitio Los Cerrillos analizado en búsqueda de divisiones duales y simetrías.
 Figure 14. Sample panel from Los Cerrillos site, analyzed in regard to dualities and symmetries.

nivel de simetría de tipo refleja en el diseño, aunque no se han detectado al momento reflexión de tipo desplazada y rotación en la muestra. Su bajo porcentaje lleva a pensar en una situación azarosa más que en una acción intencional.

Analizamos también la distribución de los motivos en nueve *loci* o concentraciones de petroglifos por considerar a estas (ya sea morritos o afloramientos rocosos) como unidades decorativas discretas. Buscamos determinar si existía un eje que dividiera cada una de estas nueve concentraciones o grupos de petroglifos en dos mitades simétricas. De esta manera, consideramos los ejes norte-sur, este-oeste, noroeste-sureste y noreste-suroeste, no pudiéndose detectar este tipo de patrón (fig. 16). Fue también observada la distribución de los petroglifos y sus motivos en relación con la topografía, y en este caso tampoco fue posible detectar una clara división en dos partes que se reflejen entre sí.

Por último, se examinó el eje norte-sur que conforma Los Cerrillos como unidad topográfica, comparándose los petroglifos del lado este con los del oeste, sin hallar

evidencia de una distribución simétrica refleja de las figuras.

Cuarto, si bien las piezas cerámicas se decoraron apelando a los mismos diseños distribuidos de manera similar (fig. 8), los 43 *loci* de arte rupestre de Los Cerrillos son distintos entre sí. En este mismo sentido, los paneles compuestos por varios motivos conformando escenas también presentan destacadas diferencias entre sí (tal como los de las figs. 13 y 14). Así, la homogeneidad presente en la producción simbólica en la cerámica se transforma en una marcada variabilidad en el arte rupestre.

Por último, el análisis de las figuras humanas (n=110) nos ha indicado otra ruptura con respecto a la vida en los poblados conglomerados. En primer lugar, es importante destacar que estas representaciones no expresan jerarquización social y diferencias de estatus entre los personajes dibujados (cf. Aschero 1999; Hernández Llosas 2001). No hay representaciones humanas portando cetos o con tocados especiales, o personajes centrales y de gran tamaño asociados con figuras humanas menores y subordinadas. Tampoco aparecen escenas de combates



Figura 15. Camélidos hembras con sus crías, camélidos en corral y relaciones anecdóticas entre camélidos y figuras humanas.
 Figure 15. Female camelids with offspring, camelids in a corral, and anecdotal relations between camelids and human figures.

entre personajes (aunque estas se han encontrado en otros sitios de la región). La mayoría de las representaciones humanas en Los Cerrillos son, por el contrario, figuras esquemáticas simples, vistas de frente en todos salvo un caso (figs. 10 y 17).

De las 110 figuras antropomorfas, 30 tienen rasgos sexuales masculinos (falo), una tiene lo que parecerían ser testículos y falo y solo una cuenta con rasgos femeninos secundarios (vientre abultado indicando un posible embarazo) (fig. 10, antropomorfo N° 3). Las otras 78 representaciones no tienen rasgos sexuales de ningún tipo.

Salvo el caso antes mencionado, no parece haber figuras que destaquen rasgos femeninos en cuanto a atributos sexuales, reproductivos o de *performance* corporal. Exceptuando este caso, no hemos encontrado claras representaciones de cuerpos femeninos, sino que lo femenino pudo haber estado representado por las llamas preñadas o con sus crías (figs. 15 y 18). Así, la mujer parece haber sido ocultada, o quizá transformada, en estos contextos. En Los Cerrillos se construyó un

discurso de invisibilidad en el cual el género femenino fue subrepresentado. El género masculino ha sido mayoritariamente representado a partir de sus caracteres sexuales primarios resaltando su sexualidad activa, cuando en el caso del género femenino las representaciones rupestres de Los Cerrillos produjeron una cancelación de su sexualidad a través de la no representación de sus órganos genitales. Así, la construcción del orden simbólico corporal femenino fue cercenada a través de una narrativa de ocultamiento. En este sentido, en Los Cerrillos se quiebra, al menos a nivel de género, el principio de homogeneidad social que la materialidad de los poblados conglomerados creaba.

Parte del discurso que ofrece el arte rupestre de este sitio, y que no se ha detectado aún en la cultura material y las representaciones presentes dentro de los poblados, es de distinción entre géneros; en la cual un género es resaltado y el otro escondido. La etnohistoria y etnografía andina han destacado la centralidad del género como principio estructurante de la organización social, el cosmos y el paisaje andino, y la complementariedad masculino/

femenina, especialmente en la esfera del matrimonio y la comunidad (Isbell 1976; Allen 1988; Wachtel 2001: 537; Van Vleet 2008). Dentro del orden social, simbólico y material del mundo andino, se ha demostrado que la casa constituye el ámbito de la mujer (Arnold et al. 1992; Allen 1988; Van Vleet 2008). Teniendo en cuenta esto y el tipo de representaciones encontradas, es posible pensar a nivel de hipótesis que en contraposición con la esfera del poblado y la casa, Los Cerrillos (y quizá los otros sitios de arte rupestre) se constituyó como un espacio de expresión (¿y reunión?) masculina que se contraponía con el ámbito femenino del hogar.

En conclusión, Los Cerrillos fue constituido como un lugar particular y distintivo del paisaje del Período Intermedio Tardío del valle Calchaquí Norte, conformado por un orden material que transformaba y negaba aquel vivido en la vida cotidiana de los poblados conglomerados. En el área de Los Cerrillos, y a diferencia de los poblados conglomerados, prácticamente no había arquitectura, no se instalaron viviendas, no se producían objetos, no se enterraba a los difuntos, no había una asociación directa con áreas agrícolas y no se decoraban las rocas de la misma manera como se decoraban las vasijas. Dentro de la trama que creaba el paisaje, Los Cerrillos fue un espacio liminal, de transformación y ruptura con la

esfera cotidiana y doméstica. Considerando que se ha argumentado que los rituales andinos son inversiones del orden establecido (Greenway 1998: 159), es posible pensar a Los Cerrillos como un espacio ritual que invertía el orden experimentado en la vida diaria.

CONCLUSIÓN

Este ejemplo nos muestra que solo lograremos un entendimiento profundo y completo de las representaciones visuales cuando estas no sean abordadas como simples imágenes desconectadas del orden material en donde se encuentran insertas, sino que sean enhebradas con lugares y paisajes, objetos, rasgos naturales, sentidos, relaciones sociales, prácticas y experiencias. Solo así lograremos tejer una trama continua en la cual la evidencia arqueológica entre en un diálogo en el cual se diluyan las separaciones analíticas que realizamos en el presente para dar lugar al entendimiento de la vida social en el pasado.

En este trabajo empleamos a las representaciones visuales como puerta de entrada al pasado pero no a fin de entender a estas en sí mismas sino para reconstruir la naturaleza de los lugares en donde estaban presentes, el orden material que allí se experimentaba, el tipo de interacciones que se producían entre personas y personas

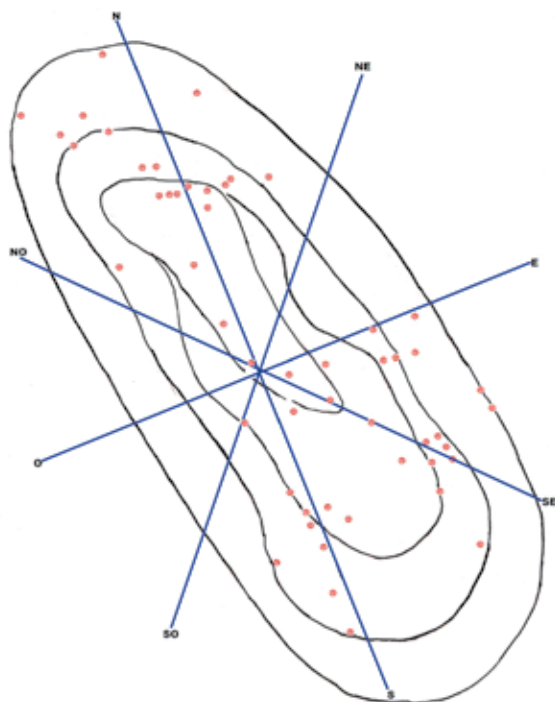


Figura 16. Ejemplo de análisis de la distribución de los petroglifos (círculos) y motivos en búsqueda de patrones de dualidad y simetría. Morrito AD.

Figure 16. Analysis of petroglyph and motif distribution (circles) in regard to patterns of duality and symmetry. Morrito AD.



Figura 17. Ejemplos de figuras antropomorfas, sitio Los Cerrillos.

Figure 17. Examples of human figures, Los Cerrillos site.



Figura 18. Camélido hembra preñada.
Figure 18. Pregnant female camelid.

y objetos, y el sentido de lugar que estas representaciones ayudaban a construir. Así, vimos cómo las figuras que se pintaron en las vasijas cerámicas participaban y eran activas en la producción de un contexto social y material muy distinto de aquel en el que estaban insertos los grabados rupestres. En el Período Intermedio Tardío del norte del valle Calchaquí, el poblado, la arquitectura, las casas, el ámbito de la mujer, las tumbas, los utensilios diarios, la vida cotidiana y pedestre y la cerámica decorada conformaban un dominio marcadamente distinto, en cuanto a prácticas, tipo de interacciones y sentidos, del dominio extraordinario de los sitios de petroglifos como Los Cerrillos.

NOTAS

¹ Esta investigación fue financiada a partir de un subsidio otorgado por Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research, International Collaborative Research Grant.

² Es interesante notar que los petroglifos no solamente suelen estar separados de los sitios de habitación, sino también de las áreas agrícolas. Un caso distintivo es el sitio Las Pailas, con canchones delimitados por muros de piedra que abarcan algo más de 400 ha. A pesar de la gran cantidad de rocas potencialmente grabables en este amplio sector agrícola, no se han observado expresiones plásticas sobre dichas rocas.

³ Existen interesantes trabajos contemporáneos que proponen otras interpretaciones (alternativas en algunos casos y complementarias en otros) sobre la iconografía de las vasijas santamarianas que por falta de espacio no exploraremos en este artículo, pero que el lector puede consultar para comparar (Velandia 2005; Nastri 2005-2006, 2008; Nastri et al. 2009).

⁴ Los sitios de donde se recuperaron estas vasijas son: SSaCac 1, 4, 5, 8, 10, 14, 16, 17, 23, 44, 79, 133, Punta de Agua y Rancagua. Existe una importante colección de vasijas cerámicas proveniente de la excavación de tumbas del sitio La Paya (SSaCac 1) que se encuentra depositada en el Museo Etnográfico de Buenos Aires. Si bien esta colección no ha sido aún analizada, incluimos algunos ejemplos de vasijas provenientes de La Paya publicados por Ambrosetti (1907-1908) a fin de graficar algunos de los puntos que buscamos hacer en el artículo.

⁵ Es importante aclarar que si bien a las ollas de cuellos largos se las denomina comúnmente urnas por haberse encontrado conteniendo entierros de infantes, abundante evidencia indica que esta no fue su única función y que los infantes no eran solo enterrados en este tipo de ollas decoradas (Díaz 1978-84, 1981). En nuestras propias investigaciones, y a través del análisis de ácidos grasos provenientes de una de estas vasijas, pudimos comprobar que la misma también había sido empleada para almacenar alimentos (Amuedo 2010).

REFERENCIAS

- ACUTO, F. A., 2007. Fragmentación vs. integración comunal: Repensando el Período Tardío del Noroeste Argentino. *Estudios Atacameños* 34: 71-95.
- ACUTO, F. A.; C. AMUEDO, M. KERARAVAT, A. FERRARI, L. GAMARRA & A. L. GOLDÍN, 2008. Experiencias subjetivas en las aldeas prehispánicas del valle Calchaquí Norte: Arqueología de la vida cotidiana, prácticas y relaciones sociales durante el Período Prehispánico Tardío. En *Arqueología del extremo sur del continente americano. Resultados de nuevos proyectos*, L. A. Borrero & N. V. Franco, Eds., pp. 11-54. Buenos Aires: CONICET-IMHICHIU.
- ACUTO, F. A.; M. KERARAVAT & C. AMUEDO, 2011. Experiencia de la muerte y la representación de las personas en las prácticas funerarias del valle Calchaquí Norte. *Comechingonia, Revista de Antropología* 14: 23-54.
- ALLEN, C., 1988. *The bold life has: coca and cultural identity in an Andean community*. Washington D. C.: Smithsonian Institution Press.
- 1997. Enfolding oppositions: narrative and structure in Quechua story. *Journal of Steward Anthropological Society* 25 (1-2): 8-26.
- AMBROSETTI, J. B., 1907-1908. *Exploraciones arqueológicas en la ciudad prehistórica de La Paya (valle Calchaquí, pcia. de Salta)*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- AMUEDO, C., 2010. La muerte de niños y su tejido de materialidad. Prácticas, representaciones y categorías construidas en las tumbas de infantes en vasijas, Período Tardío (900-1470 DC), valle Calchaquí Norte. Tesis de Licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- ARNOLD, D.; D. JIMÉNEZ & J. YAPITA, 1992. *Hacia un orden andino de las cosas: tres pistas de los Andes meridionales*. La Paz: HISBOL, ILCA.
- ASCHERO, C., 1999. El arte rupestre del desierto puneño y el Noroeste Argentino. En *Arte Rupestre en los Andes de Capricornio*, J. Berenguer & F. Gallardo, Eds., pp. 97-135. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- 2000. Figuras humanas, camélidos y espacios en la interacción circumpuneña. En *Arte en las rocas. Arte rupestre, menhires y piedras de colores en la Argentina*, M. Podestá & M. de

- Hoyos, Eds., pp. 17-44. Buenos Aires: Sociedad Argentina de Antropología.
- BATTAGLIA, D., 1990. *On the bones of the serpent: person, memory and mortality in Sabarl Island society*. Chicago: University of Chicago Press.
- BOUYSSÉ CASSAGNE, T., 1987. *La identidad Aymara*. La Paz: HISBOL-Instituto Francés de Estudios Andinos.
- DÍAZ, P. P., 1978-1984 Ms. Diario de la excavación realizada en el sitio Tero SSaCac 14. Informe depositado en el Museo Arqueológico de Cachi.
- 1981 Ms. Diario de excavación realizada en el sitio La Paya SSaCac 1. Informe depositado en el Museo Arqueológico de Cachi.
- GELL, A., 1995. The language of the forest: landscape and phonological iconism in Umeda. En *The Anthropology of landscape. Perspectives on place and space*, E. Hirsch & M. O'Hanlon, Eds., pp. 232-254. Oxford: Clarendon Press.
- GIFFORD, C., 2003. Local matters: encountering the imperial Inkas in the South Andes. Tesis doctoral, Columbia University, New York.
- GREENWAY, C., 1998. Objectified selves: an analysis of medicines in Andean sacrificial healing. *Medical Anthropology Quarterly* 12 (2): 147-167.
- ISBELL, B. J., 1976. La otra mitad esencial: Un estudio de complementariedad sexual andina. *Estudios Andinos* 5 (1): 37-56.
- HERNÁNDEZ LLOSAS, M., 2001. Arte rupestre del Noroeste Argentino. Orígenes y contexto de producción. En *Historia Argentina Prehispánica*, Tomo I, E. Berberían & A. Nielsen, Eds., pp. 389-446. Córdoba: Editorial Brujas.
- INGOLD, T., 2000. *The perception of environment. Essays on livelihood, dwelling and skill*. London and New York: Routledge.
- LANZA, M., 2000. Análisis estilístico del arte rupestre del valle Calchaquí Norte, Salta. En *Arte en las rocas. Arte rupestre, menhires y piedras de colores en Argentina*, M. Podestá & M. de Hoyos, Eds., pp. 63-71. Buenos Aires: Sociedad Argentina de Antropología.
- MARTEL, A., 2010. Arte rupestre de pastores y caravaneros estudio contextual de las representaciones rupestres durante el período agroalfarero Tardío (900-1480 DC) en el Noroeste Argentino. Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- MILLER, D., 1987. *Material culture and mass consumption*. Oxford: Basil Blackwell.
- 2005. Materiality: an introduction. En *Materiality*, D. Miller, Ed., pp. 1-50. Durham: Duke University Press.
- NASTRI, J., 2005-2006. El simbolismo en la cerámica de las sociedades tardías de los valles calchaquíes (siglos XI a XVI). *Arqueología* 13: 253-261.
- 2008. La figura de las largas cejas de la iconografía santamariana. Chamanismo, sacrificio y cosmovisión calchaquí. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 13 (1): 9-34.
- NASTRI, J.; L. STERN GELMAN & L. TULISSI, 2009. Símbolos de poder en el contexto de una sociedad pre-estatal: indicios en el arte mortuario calchaquí. En *Parentesco, patronazgo y Estado en las sociedades antiguas*, M. Campagno, Ed., pp. 297-340. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- OSSIO, J. M., 1996. Symmetry and asymmetry in Andean society. *Journal of Steward Anthropological Society* 24 (1-2): 231-48.
- STRATHERN, M., 1988. *The gender of the gift. Problems with women and problems with society in Melanesia*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- THOMAS, J., 2004. *Archaeology and Modernity*. Londres: Routledge.
- VAN VLEET, K. E., 2008. *Performing kinship. Narrative, gender, and the intimacies of power in the Andes*. Austin: University of Texas Press.
- VELANDIA, C. A., 2005. *Iconografía funeraria en la cultura arqueológica de Santa María, Argentina*. Olavarría: Inculpa.
- WACHTEL, N., 2001. *El regreso de los antepasados. Los indios urus de Bolivia, del siglo XX al XVI*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.



LO MISMO, LO OTRO, LO ANÁLOGO. COSMOLOGÍA Y CONSTRUCCIÓN HISTÓRICA A PARTIR DEL REGISTRO ICONOGRÁFICO SANTAMARIANO

THE SAME, THE OTHER, THE ANALOGUE. COSMOLOGY AND HISTORICAL CONSTRUCTION BASED ON SANTA MARÍA ICONOGRAPHIC SOURCES

JAVIER NASTRI* & LUCILA STERN GELMAN**

Las urnas funerarias santamarianas, producidas por la sociedad calchaquí entre los siglos XI y XVII de la Era, se caracterizan por la repetición de un personaje antropomorfo denominado "figura de las largas cejas". El presente trabajo ofrece un análisis iconográfico de carácter comparativo sobre una muestra extensa de piezas, centrado en el estudio de urnas con una decoración anómala en la figuración habitual. La comparación se establece con especímenes materiales de adornos faciales y su representación icónica en los Andes centrales y el Noroeste Argentino. A partir de los modelos de lo Mismo, lo Otro y lo Análogo se propone que lo representado en los cuellos de las piezas corresponde a referentes reales de ornamentos faciales y adornos cefálicos, usados en el pasado por personas ocupantes de roles específicos en la sociedad en cuestión.

Palabras clave: urnas funerarias, iconografía, cosmologías, analogía, ornamentos faciales

Santa María funerary urns were produced by Calchaquí artisans between the eleventh and seventeenth centuries. Many of these urns display an anthropomorphic being called "the figure with long eyebrows." The article offers a comparative iconographic analysis of an enormous sample of vessels that focuses on urns with atypical neck decorations. These are compared to material specimens of facial ornaments and their iconographic representations in the Central Andes and Northwestern Argentina. Based on the models of the Same, the Other and the Analogous, it is proposed that the referents of the atypical designs on the necks of the urns are real objects: facial and cephalic ornaments worn by persons with specific roles within past societies.

Key words: Funerary urns, iconography, cosmologies, analogy, facial ornaments

La arqueología de los pueblos precolombinos es inherentemente antropológica, en la medida en que implica el enfrentarse a una alteridad cultural muy distante del marco cognoscitivo del investigador. No deja por esto de ser histórica; primero porque el carácter diacrónico es definitorio de la disciplina, y segundo, porque el enfrentamiento a la alteridad cultural constituye también una circunstancia propia de la investigación histórica. En el presente trabajo nos proponemos reflexionar acerca de los problemas que se presentan en el estudio del registro iconográfico de una sociedad iletrada del pasado, atendiendo a la diferencia cultural en términos de ontologías de la praxis –totemismo, animismo, naturalismo, analogismo– (Descola 2006) y a las estrategias de construcción histórica en función del tipo de relación –identificación, distancia, analogía– que se establece con ese pasado (Ricoeur 1995).

Los calchaquíes se extendieron por un vasto territorio de la Subárea Valliserrana del actual Noroeste Argentino (NOA) (fig. 1), entre los siglos XI y XVII de la Era, siendo los productores de las urnas funerarias conocidas como santamarianas. Fragmentos de estas piezas cerámicas decoradas abundan en la superficie de los yacimientos que contienen restos de las poblaciones en cuestión y ejemplares de piezas completas se encuentran en numerosos museos del mundo, producto de la excavación masiva de cementerios indígenas entre fines del siglo XIX y comienzos del XX. Hemos conformado una

* Javier Nastri, Universidad de Buenos Aires / CONICET-Universidad Maimónides, Hidalgo 775, 7° piso, (1405) Buenos Aires, email: nastri.javier@maimonides.edu

** Lucila Stern Gelman, Fundación de Historia Natural "Félix de Azara", Hidalgo 775, 7° piso, (1405) Buenos Aires, email: lucilastern@gmail.com

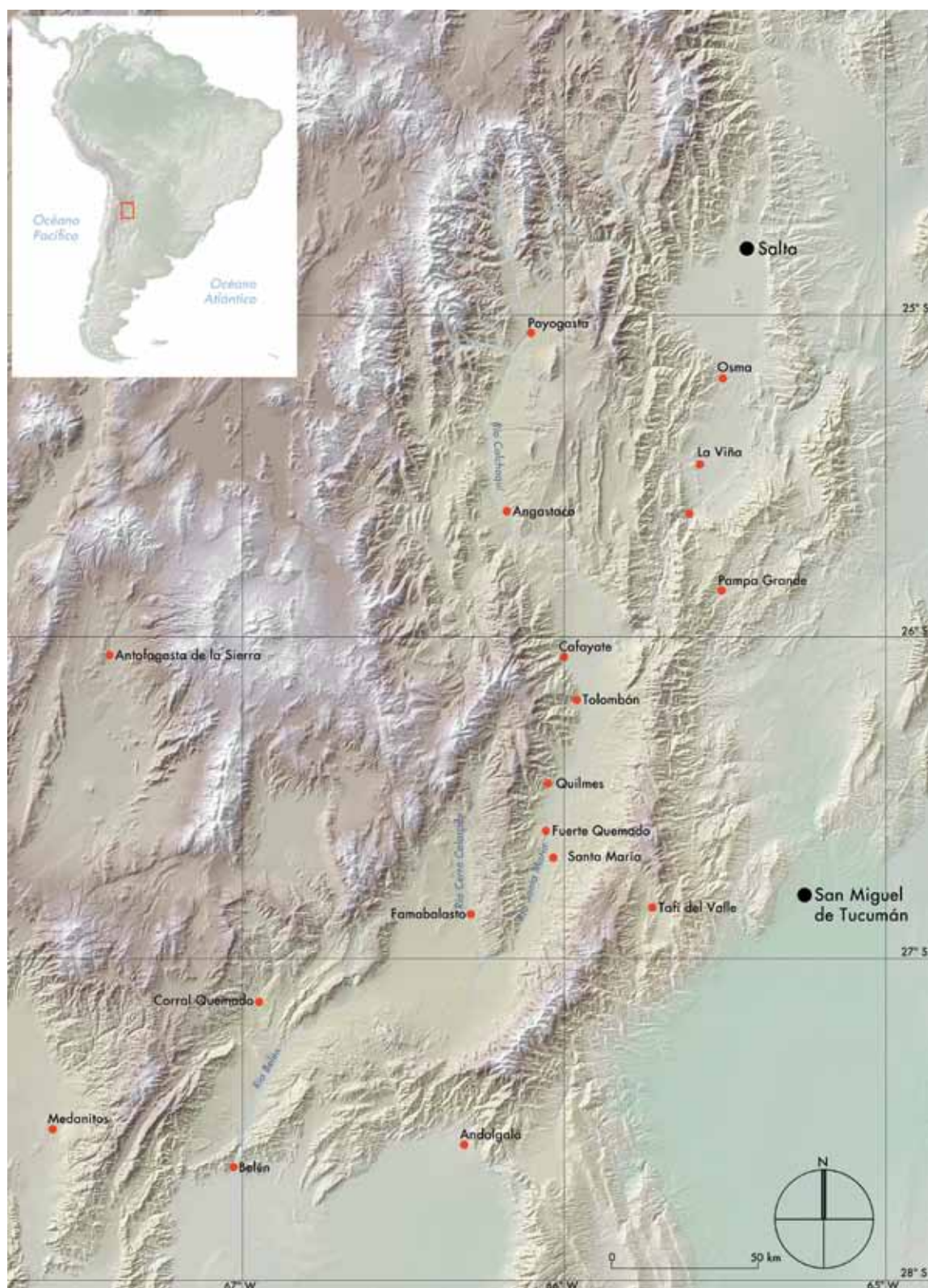


Figura 1. Mapa de la región de estudio con indicación de algunas de las localidades de donde proceden las urnas santamarianas incluidas en la muestra analizada.

Figure 1. Map of the region studied indicating some localities where the Santa María urns analyzed in the sample were discovered.

muestra de 825 ejemplares depositados en distintos museos de Argentina, Europa y Estados Unidos, en la cual se destaca la repetición de un personaje antropomorfo que hemos dado en llamar *figura de las largas cejas* (Nastri 2008). El carácter antropomorfo del ser en cuestión resulta particularmente atractivo considerando la problemática del modo de identificación de la sociedad calchaquí, pues en la representación plástica de la humanidad puede esperarse encontrar pistas sobre la cosmovisión de la sociedad; esto es: “la aproximación existencial que el indígena tiene acerca de la totalidad que lo rodea –incluyendo al universo–, así como las formas que adoptan el hombre y la comunidad para relacionarse con él” (Martínez Sarasola 2004: 24), la cual se encuentra articulada con alguna de las ontologías de la praxis definidas por Descola (2006). No obstante, la interpretación de las mencionadas pistas es compleja, pues el sentido de las imágenes es dependiente de los contextos de uso, los cuales, además de ser en buena medida desconocidos, a su vez pudieron variar a lo largo del tiempo y del espacio.¹ La tarea no es nada sencilla, pero como contrapartida podemos señalar el hecho de que las imágenes contienen un conjunto de información sumamente denso, cuya recuperación arqueológica en términos de prácticas reales podría demandar décadas o siglos. El desafío es, entonces, generar estrategias para poder, por un lado, reconstruir los contextos hasta donde

sea posible y, por el otro, desarrollar mecanismos que permitan asignar significados posibles de ser contrastados mediante el desarrollo de análisis hermenéuticos y la incorporación de nuevos datos.² Este último aspecto es el que procuraremos desarrollar en las páginas que siguen.

LAS URNAS SANTAMARIANAS

La figura de las largas cejas se dispone con su cara en el cuello de la vasija y su torso en el cuerpo de la misma, no teniendo indicación clara de extremidades inferiores (Nastri 2008). Este esquema básico tiene una frecuencia del 94% en la muestra analizada, frente a solo un 1% de casos en los cuales en lugar del rostro se representan otras figuras (como animales enteros de perfil) y un 5% de casos en los que hay motivos geométricos similares a los que adornan los textiles, lo cual puede interpretarse como indicación de que la cabeza de la figura de las largas cejas se representaba en esos casos cubierta por textiles (Velandia 2005: 117-118) a la manera de las momias andinas (fig. 2).

Atendiendo a la decoración de los cuerpos, un 7% de los ejemplares de la muestra carece de la figuración habitual del torso de la figura de las largas cejas, la cual consiste en la unión de los brazos a la altura del pecho (fig. 3) o en una banda central vertical característica

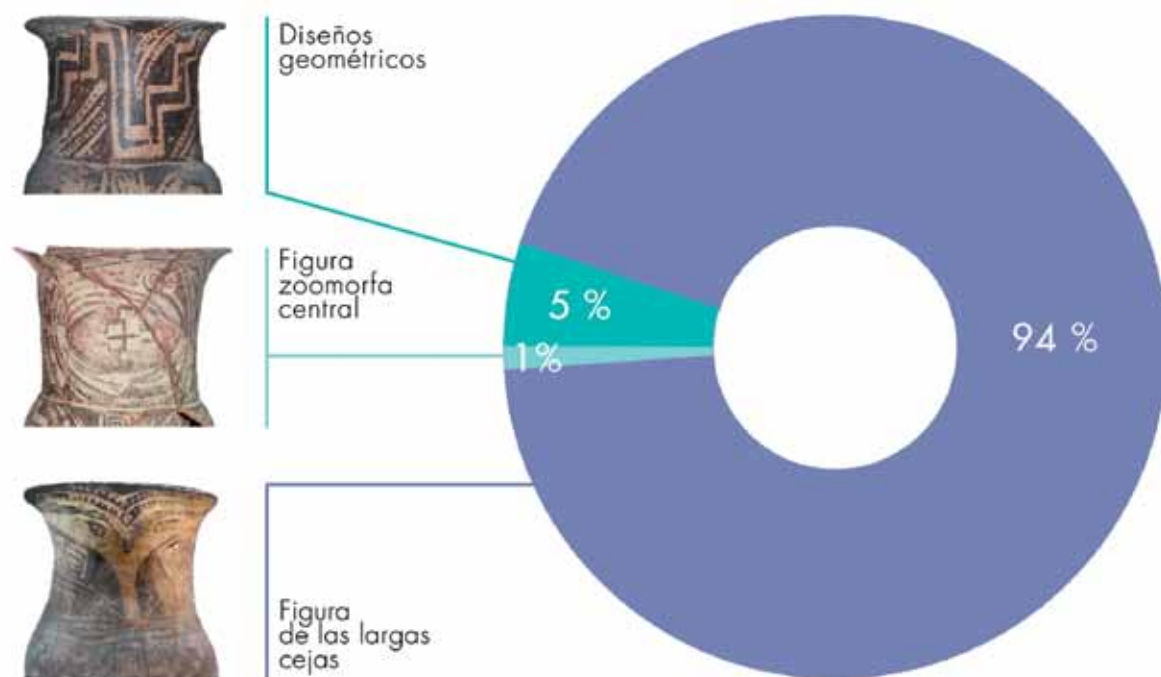


Figura 2. Frecuencia de aparición de los principales motivos en los cuellos de las urnas santamarianas.
Figure 2. Frequency of the main motifs on the necks of the Santa Maria urns.



Figura 3. Ejemplo de decoración del torso de la figura de las largas cejas con brazos. Museo Etnológico de Viena, número de repositorio: 87150.

Figure 3. Example of a torso decoration of the "long eyebrows" figure, with arms. Ethnological Museum of Vienna, catalogue number: 87150.

del *unku* o camisa vestida por dicho personaje (fig. 4). Este pequeño conjunto de piezas atípicas presenta, en el lugar de las decoraciones habituales, una figura zoomorfa central (fig. 5) –en el 2% del total de la muestra– u otros diseños no figurativos (fig. 6) –en el 5% del total de la muestra– que hasta el momento no han sido vinculados con referente real alguno. Acerca de estos puede decirse que, siendo mayoritariamente de carácter geométrico, probablemente representen otro tipo de vestimenta (manta envoltorio en lugar de camisa) o de diseño textil de la prenda usada por la figura de las largas cejas.

De aquí en más nos concentraremos en el grupo que presenta inequívocamente este referente, en la medida en que es el mayoritario y que su carácter antropomorfo le proporciona al conjunto una estabilidad de significación en el contexto de los rituales mortuorios y vida cotidiana calchaquí. Dicha estabilidad o recurrencia facilita la asignación de significados, más allá de las posibles variaciones producto de decisiones exclusivamente autónomas de artistas individuales.

EL ESTUDIO DEL SIMBOLISMO DE LAS URNAS

Puede advertirse que a lo largo del tiempo la actitud de los arqueólogos en relación con el potencial informativo de la iconografía de las urnas ha sido variable. Ameghino (1881) interpretó a fines de la década de 1870 a los motivos antropomorfos claramente reconocibles en el cuello de las vasijas en términos de representación de jefes y sacerdotes de la antigua sociedad que habitara los valles calchaquíes, poco después Ambrosetti y Quiroga dieron vuelo a la denominada corriente filológica (Haber 1995), con la interpretación simbólica de una gran variedad de objetos muebles y representaciones rupestres de los valles calchaquíes, entre los cuales se encontraban las urnas. Boman, en cambio, representa ya en la primera década del siglo xx, una actitud escéptica y crítica respecto de la recuperación de significados del pasado. Para este autor: "Estas producciones a menudo solo son simples ornamentos sin ninguna tendencia simbólica o mitológica" (Boman 1991: 106). Señalaba luego que el problema de la interpretación simbólica de la iconografía de las urnas residía en que los animales o figuras representadas variaban de una pieza a la otra (Boman 1991: 165). Esta variación fue tomada con miras al establecimiento de una seriación cronológica, en la década de 1970 (Podestá & Perrota 1973; Weber 1978, 1981), pero salvo observaciones ocasionales, fue recién en años más recientes cuando se volvieron a desplegar nuevamente estudios hermenéuticos sistemáticos del simbolismo santamariano (Nastri 2009, Nastri et al. 2009). Velandia (2005) realizó la interpretación de motivos puntuales, del simbolismo general de las urnas y de estructuras de diseño en términos de oposiciones estructurales.

En nuestra investigación, partimos de la consideración del estilo santamariano y del género de las urnas en lo que respecta a rasgos temáticos, retóricos y enunciativos (Steimberg 1993). Es la recurrencia en los valores de estos tres rasgos lo que proporciona la estabilidad de significación que permite calificar un fenómeno en términos de género y de estilo (Nastri 2010); hecho que, a su vez, permite desligar el fenómeno en cuestión del capricho individual u ornamento insignificante que preocupaba a Boman. La figura de las largas cejas constituye una destacada recurrencia histórica que permite calificar al fenómeno de las urnas santamarianas como un género discursivo (Nastri 2010).

La dimensión *temática* está dada por la referencia de un texto a "acciones y situaciones según esquemas de representabilidad históricamente elaborados y relacionados, previos al texto" (Segre 1985: 48); la *retórica*,



Figura 4. Ejemplo de decoración del torso de la figura de las largas cejas con banda central vertical. En el cuello, un motivo de ornamento facial. Procedente de Fuerte Quemado. Museo Etnográfico J. B. Ambrosetti (MEJBA), número de repositorio: 44-1922.

Figure 4. Example of a torso decoration of the "long eyebrows" figure with central vertical band. Note the facial ornament motif on the neck. From Fuerte Quemado. Museo Etnográfico J. B. Ambrosetti (MEJBA), catalogue number: 44-1922.

por los mecanismos de configuración de un texto (Hodder 1993); mientras que la *enunciativa* alude a las condiciones de la situación comunicacional (fig. 7). En las urnas es posible reconocer, desde el punto de vista temático, a la figura de las largas cejas, suris, serpientes, sapos, lagartijas y personajes humanos. Puede advertirse luego que en un gran número de casos los motivos se funden, de manera tal que cabe pensar en la posibilidad de referentes mixtos, o bien en la presencia de un particular procedimiento retórico, consistente en la alteración de la forma del motivo representado o de un extremo del mismo, de modo que adquiriera la forma de o se fusione con otro de los motivos del repertorio en cuestión. Este procedimiento tiene aspectos en común con los que hace años describiera Rowe (1972) en relación con el arte Chavín, para los cuales apeló a la denominación de *kennings*: sustituciones por comparación; los cabellos del Lanzón Chavín de Huántar "son como serpientes". La comprensión de este y otros procedimientos realmente originales del ámbito andino requiere así de una terminología específica, tanto de acuerdo con el método de análisis a emplear como con el marco teórico de interpretación.

Por último, el uso de los colores negro, o negro y rojo, sobre fondo blanco, el trazo lineal y el abigarramiento de los motivos pintados, junto con un uso acotado de apéndices modelados, se cuentan entre las principales regularidades enunciativas del género de las urnas.

Dadas la alta frecuencia de aparición de urnas en grandes cementerios fácilmente detectables y las excavaciones masivas realizadas durante los siglos pasados, el género de las urnas santamarianas ha sido objeto de aproximaciones cuantitativas sobre muestras amplias, en el contexto de las colecciones cerámicas del NOA (Podestá & Perrota 1973; Weber 1978; para una síntesis de las contribuciones anteriores véase Nastri 2009). Aun así, la muestra de urnas santamarianas analizada en este trabajo (825 ejemplares) multiplica varias veces el tamaño de cada una de las trabajadas anteriormente. Apelamos para su análisis al método comparativo de Lévi-Strauss (1958), empleado en su estudio inaugural de los mitos. En el mismo, los sucesos que se disponen diacrónicamente para conformar la historia mítica (primera dimensión) son colocados en columnas determinadas (segunda dimensión), en función "de un rasgo común que se trata de descubrir" (Lévi-Strauss 1958: 194). Estos



Figura 5. Ejemplo de urna con representación en el cuerpo de un motivo zoomorfo central. En el cuello, un motivo de ornamento facial. Procedencia Tafi. Museo Jesuítico Banda de Dios, sin número.

Figure 5. Example of an urn with representation of a central zoomorphic figure on the body. On the neck is a motif of a facial ornament. From Tafi. Museo Jesuítico Banda de Dios, unnumbered.

a su vez se corresponden con elementos homólogos de otras versiones del mismo mito, que constituyen la tercera dimensión (fig. 8). Dado que se trata de imágenes que responden a estrictas convenciones representativas, entre las cuales se cuentan la posición de cada motivo en los campos decorativos de la pieza, resulta innecesaria la operación de ordenamiento paradigmático de la segunda dimensión que realiza Lévi-Strauss con los mitos (aparte que nuestros objetivos interpretativos son tanto más modestos, como menos abstractos que los del célebre autor de las *Mitológicas*). El orden sintáctico de los motivos en el contexto de cada pieza es en rasgos generales el mismo en toda la serie, hecho que facilita la identificación de los términos homólogos para los fines de la comparación entre las piezas; esto es: la tercera dimensión del análisis.

Al igual que en el análisis estructural de los mitos, la homología de elementos entre urnas hace que el conjunto de estas se disponga como una serie de permutaciones que en sus extremos evidencian un contraste bien de carácter estructural o histórico. Para poder describir ese *continuum*, apelamos a la categoría de alteración, entendida como un cambio en la cualidad de una figura,

que sin embargo, sigue siendo la misma (Nastri 2009). Los cabellos del Lanzón no dejan de ser cabellos, por más que muestren forma de serpiente; los ojos de la figura de las largas cejas no dejan de ser ojos, a pesar de que también pueden presentarse como cabezas de suris. La propuesta de Descola (2012) permite advertir que lo que percibimos como procedimientos retóricos tiene profunda relación con la cosmología —u ontologías de la praxis— de las sociedades en cuestión. Según dicho autor existen dos pensamientos universales en las sociedades humanas: el reconocimiento de la existencia de especies diferentes en el mundo y la conciencia de la existencia de interioridad. La combinación de los distintos valores que pueden asumir estos dos principios (en términos de similitud o diferencia) dan lugar a la existencia de cuatro modos de identificación u ontologías de la praxis: el totemismo, el animismo, el naturalismo y el analogismo. El totemismo establece una homología entre la discontinuidad de la serie de especies naturales y los grupos sociales. Esto es: hay continuidad física y de interioridad entre cada conjunto humano y su tótem, y discontinuidad entre los distintos conjuntos (Descola 2012: 347). El animismo también asigna conciencia a



Figura 6. Ejemplo de diseño no figurativo en el cuerpo de la urna. En el cuello, representación de una nariguera semilunar. Sin procedencia. Hotel Asturias (Cafayate), sin número de repositorio.
 Figure 6. Example of a non-figurative design on the body of an urn. On the neck is a representation of a half-moon nose ornament. Origin unknown. Hotel Asturias (Cafayate), no catalogue number.

los animales, pero no pasa por alto la diferencia entre las fisicalidades de las distintas especies. El naturalismo, propio de la sociedad europea posrenacentista, concibe

a la humanidad como una más de las especies animales, estableciendo así una continuidad en este aspecto; en cambio, establece una diferencia irreductible entre la especie humana y las demás en lo que respecta a posesión de conciencia. Finalmente, el analogismo concibe una multiplicidad de diferencias en ambos planos: el de las fisicalidades y el de la conciencia. El mundo está compuesto, para esta forma de concebir el cosmos, de un sinnúmero de entidades diferentes, imposibles de ordenar. Solo resta entonces manejarse con analogías, de manera de poder comunicar las particularidades de cada entidad (Descola 1992); según el autor, este es el caso de las sociedades andinas, con lo cual puede entenderse la alta frecuencia de alteraciones en la representación de los motivos a lo largo de la serie.

ORNAMENTOS FACIALES Y CEFÁLICOS EN EL ÁMBITO ANDINO

Dispuestas las urnas a la manera “lévi-straussiana”, advertimos la presencia de numerosos casos en los cuales en lugar de la representación habitual (rostro de la figura de las largas cejas) se encontraban otros motivos cuyos referentes no alcanzábamos a determinar (figs. 4, 5, 6, 9, 10, 11, 12, 13 y 14). Comenzamos entonces a buscar análogos en objetos o representaciones de otros contextos del NOA y los Andes centrales. De este modo, detectamos sugerentes similitudes entre ornamentos faciales La Aguada, Moche e inkaicos y motivos de la iconografía santamariana (Nastri et al. 2009; Stern Gelman 2010). Una clase de dichos objetos se representan en

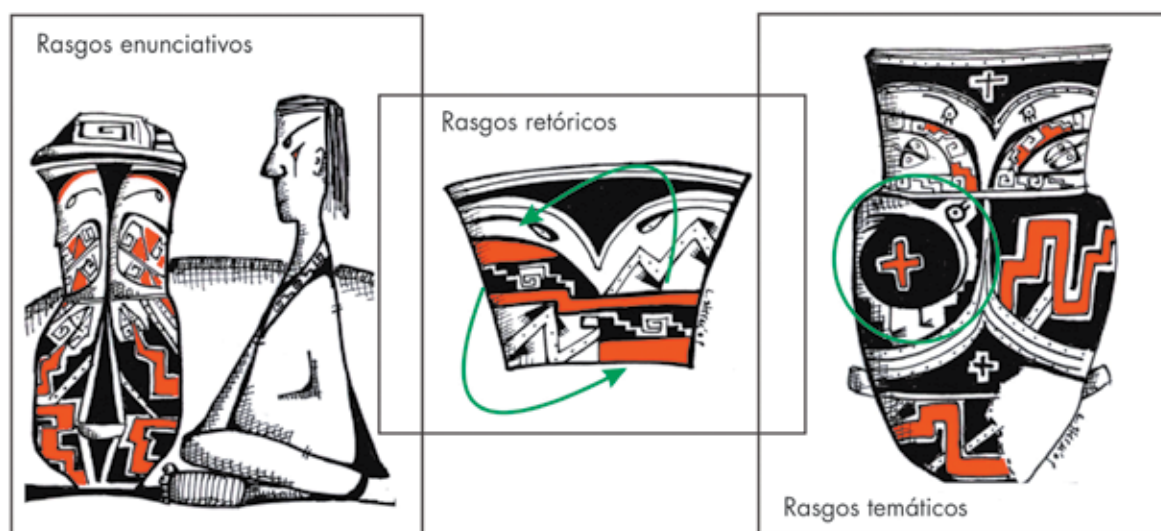


Figura 7. Ilustración de rasgos retóricos, temáticos y enunciativos (Steimberg 1993) en relación con las urnas santamarianas.
 Figure 7. Illustration of rhetorical, thematic and enunciative devices (Steimberg 1993) in relation to the Santa Maria urns.

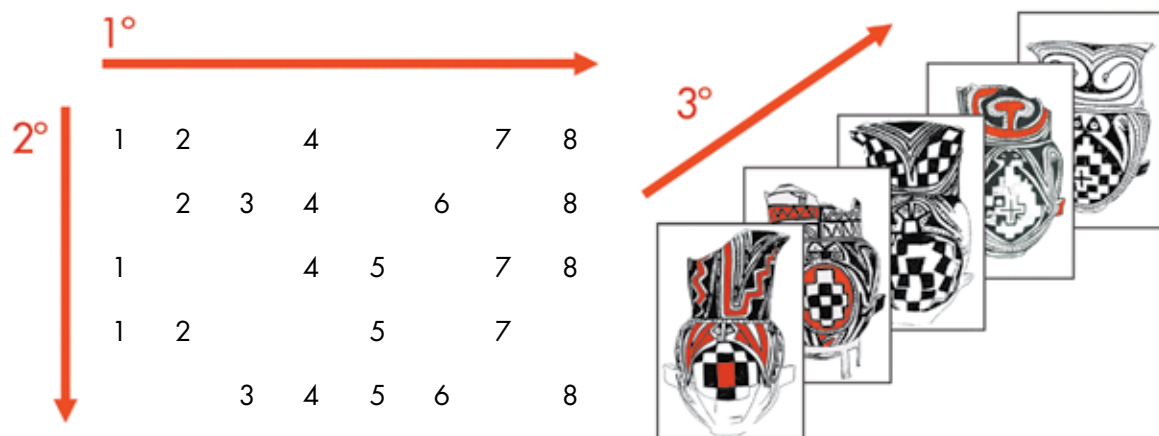


Figura 8. Adaptación del método de Lévi-Strauss para el estudio de los mitos, a las urnas santamarianas (modificado de Lévi-Strauss 1958: 193,198).

Figure 8. Adaptation of Lévi-Strauss' method of studying myths to the Santa Marian urns (based on Lévi-Strauss 1958: 193,198).

el arte santamariano invariablemente en color rojo, a veces como prolongaciones de las cejas que dan vuelta sobre ambos pómulos, o bien unidas a la altura de la boca, donde habrían estado sujetas al modo de los *tembetás*. En los extremos culminan frecuentemente con una representación de cabeza de serpiente, como es común en muchos casos arqueológicos del Perú y en los mencionados de la cultura de La Aguada. De modo que lo representado en las mejillas de las urnas no habría sido directamente la serpiente bicéfala, sino la mascarilla que estaba decorada en sus extremos por cabezas de serpiente.

El caso de la mascarilla procedente de la misma área de la cual proceden la mayor parte de las urnas que componen nuestra muestra –el valle de Santa María–, atribuida por González (1998: 152) a la cultura de La Aguada (fig. 15) resulta elocuente, en la medida en que existen representaciones en la cerámica que muestran una forma muy similar (fig. 16): a la manera de una letra “x” atravesada horizontalmente por una línea y con sus extremos curvados. Otras máscaras procedentes del Perú precolombino (fig. 17) tienen una orientación inversa de sus extremidades, con su concavidad hacia el interior –a las cuales denominamos perimetrales– al igual que los casos santamarianos vistos. Se trata de máscaras de boca Nasca, cuyas prolongaciones se despliegan por sobre las mejillas. Adminículos similares fueron ilustrados por Guamán Poma de Ayala (1988 [1516]; Murúa 2008 [1590]) en el siglo XVI. En la figura 18, como atuendo de un músico y en la siguiente, como propio de jefes (fig. 19).

Otro bien metálico frecuente en contextos andinos son las narigueras (fig. 20), las cuales también cuentan con una alta representación en la muestra iconográfica considerada. Aunque no contamos con dibujos de los

cronistas, Cieza de León (1932 [1553]: 85) se refiere a su uso entre la realeza incaica:

Traen ellos y ellas abiertas las narices y puestos en ella unos que llaman caricuris que son a manera de clavos retorcidos de oro tan gruesos como un dedo, y otros más y algunos menos. A los cuellos se ponen también unas gargantillas ricas y bien hechas de oro fino y bajo, y en las orejas traen colgados unos anillos retorcidos, y otras joyas (el énfasis es nuestro).

Si descripciones como esta no son lo suficientemente completas para dar cuenta de la enorme variedad documentada arqueológicamente, ilustra acerca de una característica digna de destacar en relación con la evidencia santamariana: la vigencia de una técnica metalúrgica cuasi escultórica en la cual, más allá de contar con representaciones en relieve sobre planchas, las piezas también podían estar constituidas por volúmenes independientes. Resulta muy significativo el hecho de que varias representaciones con formas y proporciones similares a las narigueras arqueológicas del Perú aparecen en el rostro de la figura de las largas cejas, con trazados reticulados. Las formas pueden estar dispuestas a veces de manera diferente, pero se trata en definitiva de contornos muy parecidos, que cuentan con el reticulado representativo del enrejado. Las narigueras se representan invariablemente en color negro.

Las narigueras pueden ser de forma circular, como en los casos del Perú (fig. 20) y otros de momentos previos al Período Tardío en el NOA. En ocasiones, los vasos Condorhuasi contaban con *tembetás*, orejeras y narigueras “reales”, esto es, confeccionadas independientemente a partir de algún otro material (que lamentablemente no se ha conservado) e insertas mediante perforaciones o bien figuradas con pintura amarilla (fig. 21), lo que hace suponer que eran de oro o bronce. Pero la variedad

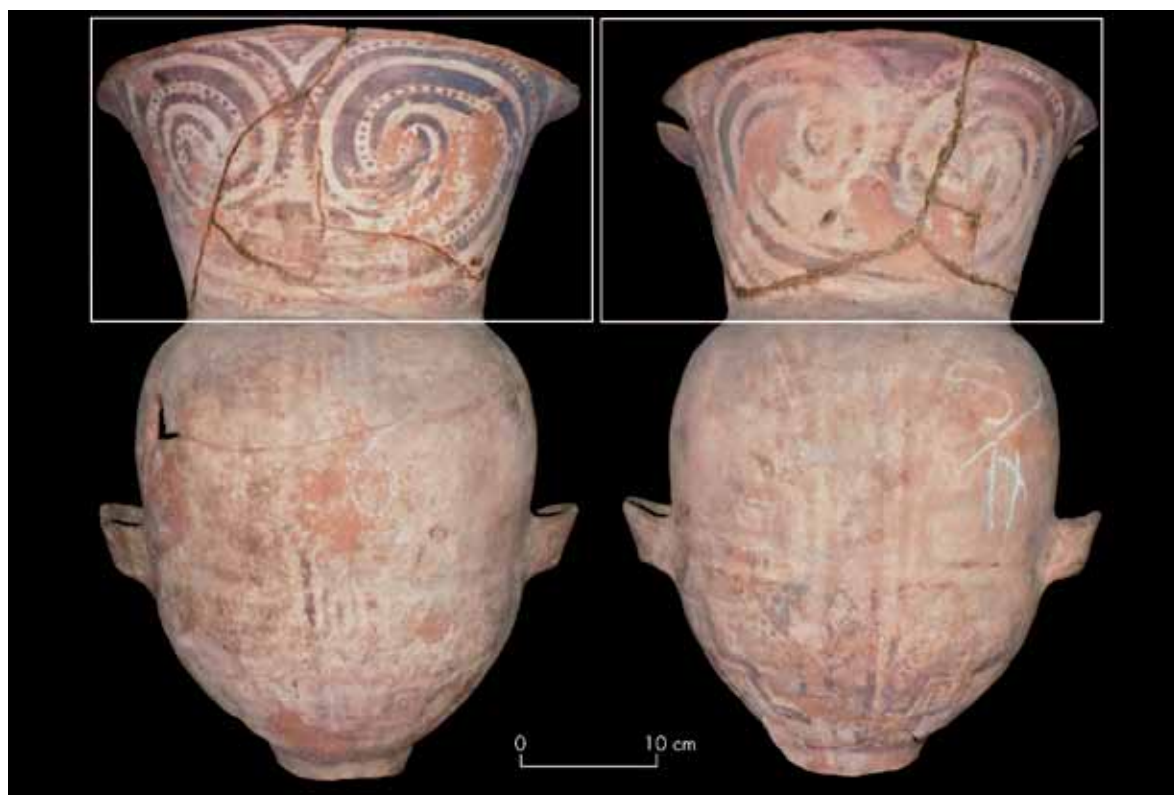


Figura 9. Ejemplo de urna con representación en el cuello de un motivo de ornamento facial: pieza número 1075 (_p1075). Procedencia desconocida. MEJBA, número de repositorio: 73-223.

Figure 9. Example of an urn with facial ornament motif on the neck: piece number 1075 (_p1075). Unknown origin. MEJBA, catalogue number: 73-223.



Figura 10. Ejemplo de urna con representación en el cuello de un motivo de ornamento facial. MEJBA, sin número de repositorio.

Figure 10. Example of an urn with facial ornament motif on the neck. MEJBA, no catalogue number.

mejor representada en las urnas santamarianas no es esta, sino otras dos. En primer lugar la transversal, consistente en ramificaciones alargadas que se disponen hacia los laterales de la nariz (figs. 22 y 23); la cual también tiene posibles antecedentes en piezas La Aguada. La

otra variedad –más frecuente en Santa María– es la semilunar (fig. 24), la cual ha sido documentada en diversos contextos culturales andinos, entre los cuales cabe destacar Moche (fig. 25). En los valles calchaquíes se han recuperado numerosos objetos de bronce con



Figura 11. Ejemplo de urna con representación en el cuello de un motivo de ornamento facial. Procedente del valle de Yocavil. MEJBA, número de repositorio 8797 (ex colección Quiroga).

Figure 11. Example of an urn with facial ornament motif on the neck. From the Yocavil Valley. MEJBA, catalogue number 8797 (formerly of the Quiroga Collection).



Figura 12. Ejemplo de urna con representación en el cuello de un motivo de ornamento facial. Procedente de Cafayate. MEJBA, número de repositorio: Z-10160.

Figure 12. Example of an urn with facial ornament motif on the neck. From Cafayate. MEJBA, catalogue number: Z-10160.

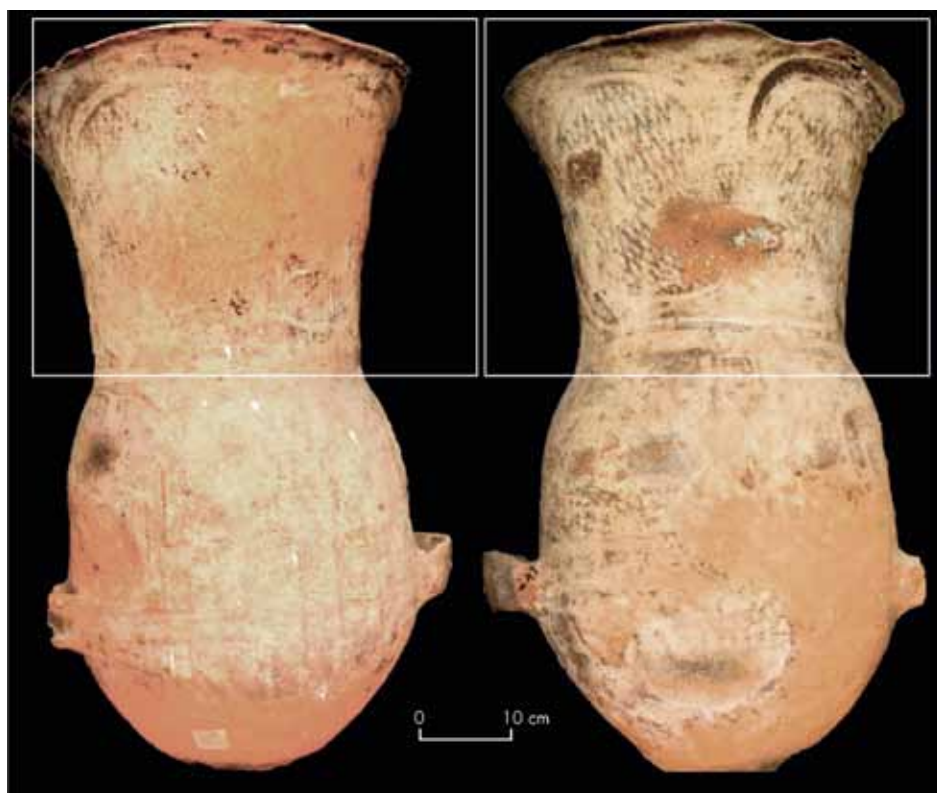


Figura 13. Ejemplo de urna con representación en el cuello de un motivo de ornamento facial. Sin procedencia. Museo Arqueológico Provincial Eric Boman (MAPEB), número de repositorio: 248 o 452/80.

Figure 13. Example of an urn with facial ornament motif on the neck. Unknown origin. Museo Arqueológico Provincial Eric Boman (MAPEB), catalogue number: 248 or 452/80.

esta forma y similar agujero de suspensión, que han sido clasificados como cuchillos (Mayer 1986; Ambrosetti 2011: 45-47). Si bien por cuestiones de peso el bronce no sería un material ideal para llevar colgando de la nariz, debe recordarse que dichos ornamentos también pudieron ser fabricados para ser colocados en los rostros de los muertos, como en el caso de la máscara funeraria Moche ilustrada en la figura 25.³

En Moche las narigueras también fueron profusamente representadas en la iconografía junto con las orejeras. Estas son tal vez el adorno facial más mencionado en las crónicas del siglo XVI, existiendo muchos testimonios materiales metálicos preinkaicos (fig. 26). Solo un caso se presta a su reconocimiento en el contexto santamariano, pero en virtud de su excepcionalidad no es posible aseverar su referente con seguridad (fig. 27).

Uno de nosotros ha acuñado la denominación de *sobre-rostros* para hacer referencia a la representación de rostros de animales por encima de rostros antropomorfos, tales como los de las figuras de las largas cejas (Nastri 2008). Los ojos, y en ocasiones también la nariz y la boca de estos sobre-rostros, son generados a partir de la técnica de pintura negativa, con lo cual se consigue un

efecto de resaltamiento del motivo (figs. 28, 29 y 30).⁴ En virtud de su posición y a partir de la comparación con piezas La Aguada modeladas, en las cuales se hace más explícita la representación, interpretamos tales motivos como atuendos cefálicos confeccionados con la cabeza y la piel de distintos animales: felinos y aves, principalmente (González 1998: 208-209; Nastri 2008). La comparación con imágenes arqueológicas de contextos peruanos (fig. 31) permite plantear que tales atuendos habrían sido atributos de jefes, sacerdotes y guerreros, a la vez que de deidades a imagen de los anteriores (Hocquenghem 2005). Y en una dirección similar apuntan las crónicas del inkario, destacando el uso de los atuendos en cuestión en los ritos de iniciación de los jefes:

Y hecho esto, poníanse unas *cabezas de leones fieros* y vuelven con gran estruendo a la plaza del Cuzco en donde estaba una gran maroma de oro que la cercaba toda, sosteniéndose en horcones de plata y de oro. En el comedio de esta plaza bailaban y hacían grandísimas fiestas a su modo; y los que han de ser caballeros cubiertos con las *cabezas de leones* que tengo dicho para dar a entender que serán valientes y fieros como lo son aquellos animales (Cieza de León 1943 [1871]: 63-64, el énfasis es nuestro).

El que había de ser Inca se vistía un día de una camisola negra, sin collar, de unas pinturas coloradas, y en la cabeza con una *trenza leonada* se ha de dar ciertas vueltas, y cubierto con una *manta larga leonada* ha de salir de su aposento é ir al campo á cojer un hace de paja [...] (Cieza de León 1943 [1871]: 61, el énfasis es nuestro).

Y dicen que por la comarca enviaron mensajeros que [a] todos los que viniesen a querer ser vecinos del Cuzco les serían dadas tierras en el valle y sitio para casas y serían privilegiados, y

asi vinieron de muchas partes. Pasado esto, el capitán Inga Yupangue salió a la plaza donde estaba la piedra de la guerra, *puesta en su cabeza una piel de león para dar a entender que había de ser fuerte como lo es aquel animal* (Cieza de León 1943 [1871]: 220, el énfasis es nuestro).

Refiriéndose a los cultos realizados a lo largo del año, Cristóbal de Molina (1959 [1573]: 77) describe una



Figura 14. Ejemplo de urna con representación en el cuello de un motivo de ornamento facial: p1061. Procedente de Fuerte Quemado. MEJBA, número de repositorio Z-8468 (colección Zavaleta).

Figure 14. Example of an urn with facial ornament motif on the neck: p1061. From Fuerte Quemado. MEJBA, catalogue number Z-8468 (Zavaleta Collection).

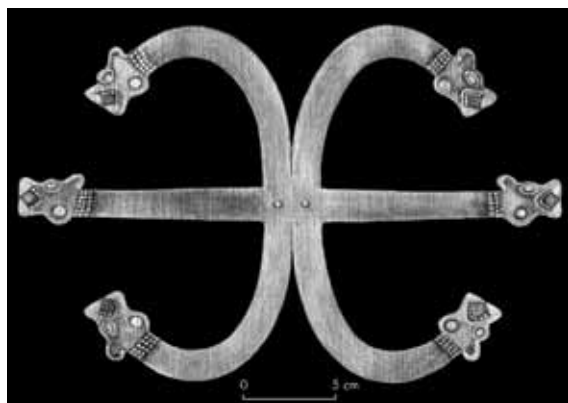


Figura 15. Mascarilla La Aguada procedente de la quebrada de Quixca Utula, provincia de Tucumán (modificado de González 1998: 152).
Figure 15. La Aguada Mask from Quixca Utula ravine, Tucumán Province (modified from González 1998: 152).



Figura 16. Representaciones de mascarilla en la cerámica La Aguada (modificadas de González 1998: 13,153).

Figure 16. Representation of masks in La Aguada ceramics (modified from González 1998: 13, 153).



Figura 17. A la izquierda, mascarilla de boca Nasca (Tucshingam 1976: 107); a la derecha, vasija Paracas (Museo de América: <http://www.mcu.es/novedades/2009/novedades_Textiles_Paracas.html> [consultado: febrero de 2012]) y vasija Nasca con representación de una mascarilla de boca y atuendo cefálico (Proulx 2006).

Figure 17. On the left, Nasca mouth mask (Tucshingam 1976: 107); on the right, Paracas vessels (Museo de América: <http://www.mcu.es/novedades/2009/novedades_Textiles_Paracas.html> [accessed: February 2012]) and Nasca vessel with representation of a mouth mask and beaddress (Proulx 2006).



Figura 18. Acuarela de Guamán Poma en la que se representa a "dos músicos del Contisuyu", uno de los cuales exhibe un adorno facial indicado por el recuadro verde (Murúa 2008 [1590]: lámina 4).

Figure 18. Watercolor by Guamán Poma depicting "two musicians from Contisuyu," one of whom is wearing a facial ornament (inside the green inset) (Murúa 2008 [1590]: plate 4).

fiesta instaurada por Manco Cápac, la cual se llevaba a cabo en noviembre. Concluida la adoración a las huacas y las reverencias a los muertos presentes en la fiesta,

[...] se asentaban todos por sus parcialidades, los de Anancuzco y Hurincuzco, tenían ya aparejados unos *leones desollados*, y las cabezas vacías teníanlas puestas, y en las orejas unas orejeras de oro, y en las cabezas unas *patenas de oro*, y en lugar de los dientes, que los habían sacado, les ponían dientes de oro, y en las manos unas ajorcas de oro que llaman chipana. Llamaban a estos leones huilca cunga chuqui cunga; poniéndoselos en las cabezas de suerte que todo el pescuezo y cabeza sobrepujaba sobre el que se vestía, y el cuerpo del león le quedaba en las espaldas (el énfasis es nuestro).

De los sobre-rostros registrados hasta el momento en el arte santamariano son minoritarios los casos en que los referentes de los mismos son felinos; las aves parecen tener preeminencia. Si el puma es sinónimo de fuerza, las aves lo son de vuelo y de visión. El mencionado caso del vaso modelado La Aguada que constituye el ejemplo más elocuente (Nastri 2008) corresponde a un murciélago, otro animal muy admirado en los Andes:

Al ave que ellos llaman Cúntur por su grandeza, y a las águilas adoraban ciertas naciones porque se precian descender de ellas y también del Cúntur. Otras naciones adoraban los balcones, por su ligereza y buena industria de haber por sus manos lo que han de comer; adoraban al búbo por la bermosura de sus ojos y cabeza, y al murciélago por la sutileza de su vista, que les causaba mucha admiración que viese de noche. Y otras muchas aves adoraban como se les antojaba. A las culebras grandes por su monstrosidad y fiereza (Garcilaso de la Vega 1941-1943 [1609]: capítulo IX, el énfasis es nuestro).



Figura 19. Grabado que representa a un encomendero y a dos jefes indígenas con adornos faciales indicados por recuadro verde (Guamán Poma 1988 [1615]: 568).

Figure 19. Engraving depicting an "encomendero" (Spanish feudal lord) and two indigenous chiefs with facial ornaments in the green inset (Guamán Poma 1988 [1615]: 568).



Figura 20. Nariguera de plata circular Moche (presenta sencilla decoración de puntos) (Schindler 2000: 94).

Figure 20. Moche circular silver nose ornament (with simple indentation decoration) (Schindler 2000: 94).



Figura 21. Pieza Condorhuasi representando un personaje con nariguera (tomado de Goretti 2006: 235). Procedente de Las Faldas (Departamento de Belén). Largo: 28 cm.

Figure 21. Condorhuasi piece representing a figure with nose ornament (from Goretti 2006: 235). From Las Faldas (Belén Department). Length: 28 cm.

Es interesante señalar que muchos de los casos de sobre-rostros cuentan también con un motivo rojo dispuesto sobre los ojos, a los costados de la nariz y por debajo de la boca que, probablemente, haya sido también un adorno facial (Nastri 2008: 16-17).

LO MISMO, LO OTRO Y LO ANÁLOGO

La comparación con especímenes materiales de adornos faciales y de su representación en la iconografía de los Andes centrales y del NOA, nos permite afirmar que lo representado en las mejillas de las urnas no habrían sido ni ornamentos sin significación o referente real, tampoco siempre directamente alteraciones analogistas de los referentes reales, sino en muchos casos ornamentos que en sus versiones originales fueron diseñados empleando este procedimiento.

La comparación entre dos contextos históricos distintos pone al investigador ante el desafío de articular



Figura 22. Nariguera transversal en pieza procedente de Ayuza, Alemania. Museo Antropológico de Salta Juan Martín Leguizamón, número de repositorio 834.

Figure 22. Horizontal nose ornament on a vessel from Ayuza, Germany. Museo Antropológico de Salta Juan Martín Leguizamón, catalogue number 834.

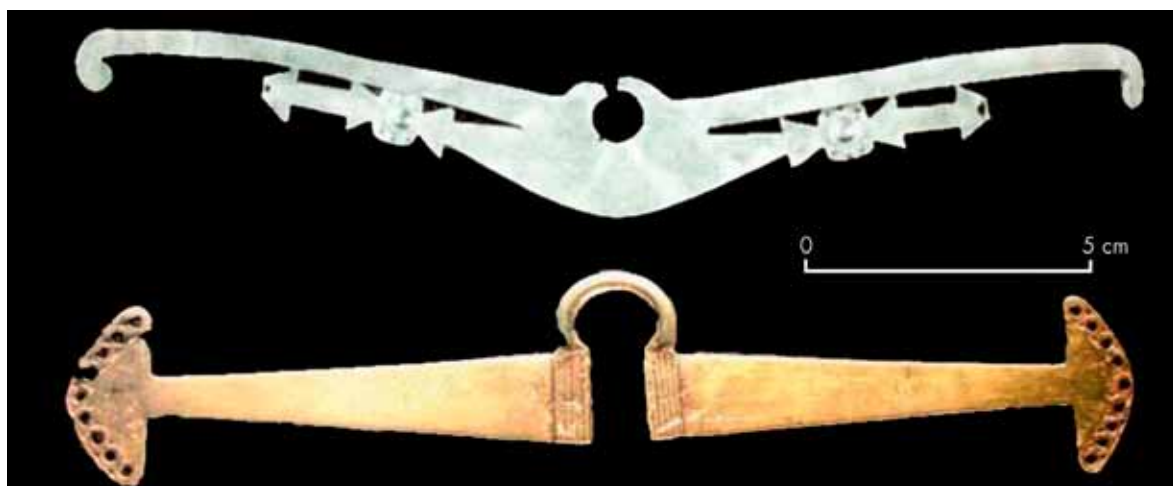


Figura 23. Narigueras transversales peruanas (Pérez de Barradas 1954: lámina 172 y Schindler 2000: 93).

Figure 23. Horizontal nose ornaments from Peru (Pérez de Barradas 1954: plate 172 and Schindler 2000: 93).

los modelos de *lo Mismo*, *lo Otro* y *lo Análogo* en la construcción histórica. El modelo de *lo Mismo* implica una cierta yuxtaposición temporal, en la medida en que se basa en una reestructuración del pasado (Ricoeur 1995: 840). A partir de reportes de los cronistas, o de los

diferentes contextos arqueológicos andinos conocidos, podemos revivir la vigencia de ornamentos faciales en la sociedad calchaquí, con una gran densidad de significaciones. Pero a esto se enfrenta la crítica historiográfica del modelo de *lo Otro*, el cual postula la



Figura 24. Nariguera semilunar en pieza sin procedencia. MASML, número de repositorio 16-101-82.

Figure 24. Half-moon nose ornament on a piece of unknown origin. MASML, catalogue number 16-101-82.



Figura 25. Nariguera semilunar peruana (Donnan 2008: 72).

Figure 25. Half-moon nose ornament from Peru (Donnan 2008: 72).



Figura 26. Orejera peruana de aleación de oro con círculos embutidos. Estilo Lambayeque o Sicán. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú (MNAHP).

Figure 26. Peruvian ear ornament of gold alloy with embossed circles. Lambayeque or Sicán style. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú (MNAHP).

alteridad radical del pasado y combate todo intento de proyección de análogos u otras ideas, como violencia interpretativa. Aquí cabe destacar la existencia de formas que no tienen un correlato exacto con ejemplos arqueológicos o iconográficos conocidos, lo cual pone

en duda su asignación y, por consiguiente, también las interpretaciones más generales que pueden desprenderse, por ejemplo, acerca de los motivos en cuestión como símbolos de poder. Finalmente, el modelo de lo Análogo constituye una conjugación de los dos anteriores –el



Figura 27. Representación de orejera en urna santamariana procedente de Pampa Grande (Salta). MEJBA, número de repositorio: 28193.
 Figure 27. Representation of ear ornament on a Santa Maria urn from Pampa Grande (Salta). MEJBA, catalogue number: 28193.

de lo Mismo y el de lo Otro— que Ricoeur (1995: 839) rescató de la obra de Platón. La analogía alude a la semejanza entre relaciones, antes que entre términos simples. El modelo de lo Análogo no reemplaza a los anteriores, sino que los complementa. De manera que, a partir de la comprensión de la utilización de adornos con determinados materiales, formas y dispositivos de sujeción, es posible imaginar variantes posibles y entender elementos desconocidos en términos de los anteriores. Similitud, diferencia y analogía resultan entonces factores cruciales tanto para relacionarse con el mundo por parte de las poblaciones del pasado —tal como se plantea en el esquema de Descola—, como para conocer dicho pasado a partir de la investigación arqueológica. No existe una fórmula o receta acerca de la medida en que la reefectuación del pasado, el descubrimiento de la alteridad y la analogía entre términos relacionados en distintos contextos se articulan para la generación de la representación del pasado más ajustado a la realidad histórica. Es la coherencia del panorama resultante, su correspondencia con el mayor número de datos y la generación de implicancias que puedan

ser puestas a prueba con nuevos hallazgos (tanto en el campo como en los depósitos de los museos), lo que permitirá alcanzar interpretaciones cada vez más completas y convincentes.

La similitud entre los objetos arqueológicos de contextos precolombinos tales como La Aguada, Nasca, Moche, Vicús y Chimú (Pérez de Barradas 1954; González 1974, 1998; Schorsh et al. 1996; Donnan 2008) y las representaciones pintadas de atributos de la figura de las largas cejas de la iconografía santamariana, indican que dichos símbolos de poder y de estatus eran al menos conocidos por la sociedad calchaquí. En una porción minoritaria de las piezas que integran el corpus (14%), la figura de las largas cejas presenta atributos de estatus como mascarillas faciales o bucales, narigueras y sobre-rostros. En la identificación, optamos por ser cautelosos y consignar solo los casos en los que se pudieran reconocer formas similares a objetos reales conocidos. Pero aun empleando criterios más laxos, difícilmente el porcentaje superaría el 20% de la muestra. Esta fracción es, no obstante, en números absolutos, lo suficientemente amplia como para indicar que en todas



Figura 28. Ejemplo de sobre-rostro en urna sin procedencia. MAPEB, número de repositorio: 262 o 56/75a o 20/91.
 Figure 28. Example of a "sobre-rostro" on an urn of unknown origin. MAPEB, catalogue number: 262 or 56/75a or 20/91.



Figura 29. Ejemplo de sobre-rostro en urna sin procedencia. MAPEB, número de repositorio: 6CB o 11/91 CB.
 Figure 29. Example of "sobre-rostro" on an urn of unknown origin. MAPEB, catalogue number: 6CB or 11/91 CB.



Figura 30. Ejemplo de sobre-rostro en pieza sin procedencia. MAPEB, número de repositorio: 256 CB.

Figure 30. Example of "sobre-rostro" on a piece of unknown origin. MAPEB, catalogue number: 256 CB.



Figura 31. Decoración pintada de escena de combate ritual en un cerámico moche (Donnan et al. 2008: 118).

Figure 31. Painted scene of ritual combat on a Moche ceramic vessel (Donnan et al. 2008: 118).

las áreas correspondientes a la distribución de las sub-tradiciones santamarianas (Nastri 2008) se conocían los objetos de adorno, que en sociedades andinas previas y contemporáneas a los calchaquíes fueron usadas en forma distintiva por nobles, gobernantes, sacerdotes u oficiantes de rituales.

Un desafío pendiente es articular los motivos representativos naturalistas con los abstracto-geométricos, como el caso de la no coexistencia en una misma pieza de representaciones de ornamentos y de particiones simbólicas. La determinación de las copresencias o la incompatibilidad de presencia de distintos referentes en una misma pieza constituyen pistas sumamente relevantes respecto del papel de ciertos símbolos en el orden social calchaquí. En este sentido resulta urgente ampliar el conocimiento del papel de las urnas en la vida cotidiana. Trabajos en curso muestran su participación aún fragmentada como contenedores en los pisos de ocupación de distintas clases de instalaciones (Nastri et al. 2011). Tal conocimiento permitirá comprender mejor qué representa la figura de las largas cejas: ¿al párvulo contenido en las urnas, investido en ocasiones con símbolos de estatus? ¿A personajes sociales no individualizados de la sociedad calchaquí? ¿A ancestros individualizados a quienes se tenía materialmente presentes en la vida cotidiana mediante su representación en la figura de las largas cejas hasta que, ante la muerte de un niño, las urnas pasaban a constituir su contenedor y eran depositadas en los cementerios?⁵

Vinculado con lo anterior, resta considerar los cambios experimentados por el género discursivo de las urnas, cuestión que requiere una base cronológica más amplia que la existente hoy. Por el momento puede decirse que los ornamentos identificados desaparecen hacia el final de la secuencia, cuando adquieren protagonismo motivos asociados a prácticas violentas, como la guerra y el sacrificio.

Finalmente, un tema importante es el de la evaluación de la relación entre representaciones y prácticas, a fin de determinar en qué medida las representaciones fueron una expresión de la realidad o fueron un instrumento ya sea para cambiar su curso, o para ocultarla. Si bien ambas alternativas no son excluyentes, recordar, de acuerdo con Geertz (1992: 122-123), que el carácter del arte es principalmente semiótico, antes que instrumental. Esto quiere decir que el hecho de que una práctica no se represente plásticamente en un momento dado no quiere decir que la misma no haya estado vigente. Mientras que cuando sí es representada, resulta difícil sostener un total desconocimiento de dicha práctica por parte de los agentes del pasado. De esta manera, el conocimiento de los ornamentos faciales y cefálicos por parte de los productores y los usuarios de urnas santamarianas se revela como un dato relevante en torno al debate contemporáneo acerca de la organización política de las sociedades calchaquies durante el Período Intermedio Tardío. Contra la visión tradicional que asumía una organización de señorío para las formaciones sociales del período en el NOA (Núñez Regueiro 1974; Raffino 1988; Sempé 1999; Tarragó 2000), se han levantado voces que cuestionan el carácter individualista y centralizador del poder (Nielsen 2006, 2007) y otras que directamente rechazan la existencia de desigualdad social, planteando un panorama regido por la “integración comunal” (Acuto 2007).

Nosotros pensamos que las posturas que asumen una única forma de organización política (sea esta más o menos compleja) para toda la región del NOA, para todo el Período Intermedio Tardío, continúan respondiendo a la concepción evolucionista cultural sobre los “niveles de complejidad”, más allá de sus críticas a la misma. Coincidimos con Nelson (1995) en que en lugar de preocuparnos por si la sociedad estudiada era más o menos compleja que otras, resulta más interesante interrogarse acerca del “cómo” de su complejidad. Y como punto de partida preferimos la hipótesis de existencia en el pasado de una variedad de formas contemporáneas de organización política a lo largo de tan dilatado territorio, en el seno de las cuales no habrían faltado las tensiones que llevaban a la alternancia de situaciones políticas variables, incluso opuestas, a lo largo del tiempo. Tal

como mostrara sugestivamente Isbell (1997) en relación con el fenómeno de las *chullpas*, es necesario historizar las instituciones andinas –incluso las supuestamente más ancestrales–, así como también no subestimar la importancia en el pasado de otros fenómenos –tales como la violencia y el sacrificio– hoy menos visibles en función de haber sido largamente reprimidos por la Iglesia y los dominios colonial y republicano (Arnold & Yapita 2006; Arnold & Hastorf 2008).

Luego de largas décadas de afianzamiento de la arqueología de los contextos culturales tras los excesos difusionistas de la primera mitad del siglo xx (González 1991-1992), es posible hoy nutrirse de la evidencia de contextos culturalmente relacionados como los andinos, a fin de trascender los límites de los modelos individuales de lo Mismo, lo Otro y lo Análogo, hacia el logro de una construcción histórica cabal, capaz de ser significada y puesta a prueba con los hallazgos producidos por las investigaciones de campo en curso.

CONCLUSIONES

La experiencia de investigación desarrollada nos enseña que a partir del despliegue de un método comparativo sobre muestras extensas, centrado en el seguimiento de las variantes de motivos, es posible acercarnos a la identificación de referentes que tienen importantes implicancias respecto de la cuestión de la organización social de las poblaciones del pasado. La consideración del corpus de investigación, en términos de género discursivo, abre la puerta para la comparación de la serie de productos culturales agrupados por el mismo, como unidades permutables dentro de un *continuum* de expresión de un discurso o narrativa. El seguimiento de las variantes de los motivos en términos de alteraciones permite superar la masa abigarrada de formas insignificantes o caprichosas e incluso la multiplicación casi infinita de analogías intencionales, tan extendidas en el ámbito andino, hacia la identificación de un mayor número de referentes más directamente vinculados con las prácticas sociales reales, aparte de con las imaginarias. Estos referentes contribuyen a la conformación de una base de conocimiento que, por identificación y analogía con otros contextos arqueológicos mejor conocidos, ayuda en la interpretación de aquellos elementos completamente desconocidos, sobre los que existe lógicamente mayor margen para el error. Partiendo de lo conocido, es posible orientar mejor la búsqueda de lo desconocido, reduciendo el enorme abanico de posibilidades en toda producción de carácter ideosincrático, como es la iconografía cerámica de las poblaciones agroalfareras surandinas.

NOTAS

¹ La preservación fragmentada de las urnas funerarias santamarianas en los sitios de habitación del valle homónimo ha impedido, hasta el momento, la reconstrucción de sus contextos de uso en la vida cotidiana. No obstante, esta situación está siendo superada en relación con los recientes avances en las investigaciones en la Sierra del Cajón, tanto en lo que respecta a las urnas santamarianas (Nastri et al. 2011), como a las urnas Belén (Nastri et al. 2010: 1163n6). En cuanto a los hallazgos de urnas en los cementerios, también son recientes los casos de documentación detallada de la disposición y las condiciones de hallazgos de las piezas. Cabe destacar el entierro de un párvulo en urna en el marco de una estructura ceremonial circular en Pichao (Tartusi & Núñez Regueiro 1993) y de numerosos casos de párvulos en urnas en los cementerios de Rincón Chico (Marchegiani 2008).

² La reconstrucción de los contextos excede los límites del presente trabajo.

³ En este sentido, resulta significativo que el adorno de plumas de oro hallado por Ambrosetti en La Paya tenga su contraparte en una pieza idéntica confeccionada en bronce y procedente de Santa María (Ambrosetti 2011: 82-83); a la vez que existe la versión en cobre de los artefactos semilunares con perforación central superior (como la de las narigueras peruanas), en el caso de una pieza obtenida por Max Uhle en Tilcara (Ambrosetti 2011: 45-46). Es necesario un nuevo análisis del conjunto de estos objetos que tenga como término de comparación los adornos faciales andinos.

⁴ O de ocultamiento, cuando los espectadores no están acostumbrados a reconocer las figuras ejecutadas con esa técnica. Así fue que el mencionado motivo pasó desapercibido a todos los investigadores que se ocuparon del tema, a pesar de estar presente en una importante cantidad de piezas.

⁵ En la gran mayoría de los casos en los que fue consignado el contenido de las urnas funerarias santamarianas, el mismo consiste de huesos de párvulos.

REFERENCIAS

- ACUTO, F., 2007. Fragmentación versus integración comunal: Repensando el Período Tardío del Noroeste Argentino. *Estudios Atacameños* 34: 71-95.
- AMBROSETTI, J., 2011. *El bronce en la región Calchaquí*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- AMEGHINO, F., 1881. *La antigüedad del hombre en el Plata*, Vol. 1. G. Masson & Igon Hermanos, Eds., París-Buenos Aires.
- ARNOLD, D. & J. YAPITA, 2006. *The metamorphosis of beads*. Pittsburgh: The University of Pittsburgh Press.
- ARNOLD, D. & C. HASTORF, 2008. *Heads of State*. Walnut Creek: Left Coast Press.
- BOMAN, E., 1991. *Antigüedades de la región andina de la República Argentina y del desierto de Atacama*. San Salvador de Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy.
- CIEZA DE LEÓN, P., 1932 [1553]. *La crónica del Perú*. Madrid: Espasa Calpe.
- 1943 [1871]. *Del señorío de los Incas*. Buenos Aires: Solar.
- DESCOLA, P., 1992. Societies of Nature and the Nature of Society. En *Conceptualizing Society*, A. Kuper, Ed., pp. 107-126. London: Routledge.
- 2012. *Más allá de naturaleza y cultura*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- DONNAN, C. B., 2008. Moche Masking Traditions. En *The Art and Archaeology of the Moche*, S. Bourget & K. L. Jones, Eds., pp. 67-80. Austin: University of Texas Press.
- DONNAN, C. B.; D. A. SCOTT & T. BRACKEN, 2008. Moche Forms for Shaping Sheet Metal. En *The Art and Archaeology of the Moche*. S. Bourget & K. L. Jones, Eds., pp. 113-128. Austin: University of Texas Press.
- GARCILASO DE LA VEGA, I., 1941-1943 [1609]. *Los comentarios reales de los incas*, Primera Parte, Tomo I. Lima: Librería e Imprenta Gil, S.A.
- GONZÁLEZ, A. R., 1974. *Arte, estructura y arqueología*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- 1991-1992. A cuatro décadas del comienzo de una etapa. Apuntes marginales para la historia de la antropología argentina. *Runa* 20: 91-110.
- 1998. *Cultura La Aguada. Arqueología y diseños*. Buenos Aires: Filmediciones Valero.
- GORETTI, M., 2006. *Tesoros precolombinos del noroeste argentino*. Buenos Aires: Fundación Centro de Estudios para Políticas Públicas Aplicadas.
- GUAMÁN POMA DE AYALA, F., 1988 [1516]. *Primer nueva crónica y buen gobierno*. México, D. F.: Siglo XXI.
- HABER, A., 1995. Supuestos teórico-metodológicos de la etapa formativa de la arqueología de Catamarca (1875-1900). *Publicaciones CIPFyH* 47: 31-54.
- HOCQUENGHEM, A. M., 2005. Sacrificios y calendario ceremonial en las sociedades de los Andes centrales. En *Chamanismo y sacrificio. Perspectivas arqueológicas y etnológicas en sociedades indígenas en América del Sur*, J. P. Chaumeil, R. Pineda Camacho & J. F. Bouchard, Eds., pp. 75-104. Bogotá: Banco de la República - Instituto Francés de Estudios Andinos.
- HODDER, I., 1993. The narrative and rhetoric of material culture sequences. *World Archaeology* 25 (2): 268-282. London: Routledge.
- ISELL, W., 1997. *Mummies and Mortuary Monuments: A postprocessual prehistory of Central Andean Social Organization*. Austin: University of Texas Press.
- LEVI-STRAUSS, C., 1958. *Antropología estructural*. Buenos Aires: Eudeba.
- MARCHEGIANI, M., 2008. Estilo y cronología. Los cambios en la cerámica funeraria de Rincón Chico entre los siglos X y XVII DC. En *Estudios Arqueológicos en Yocavil*, M. Tarragó & L. González, Eds., pp. 128-175. Buenos Aires: Asociación de Amigos del Museo Etnográfico.
- MARTÍNEZ SARASOLA, C., 2004. El círculo de la conciencia. Una introducción a la cosmovisión indígena americana. En *El lenguaje de los dioses. Arte, chamanismo y cosmovisión indígena en Sudamérica*, A. M. Llamazares & C. Martínez Sarasola, Eds., pp. 21-66. Buenos Aires: Biblos.
- MAYER, E. F., 1986. Armas y herramientas de metal prehispánicas en Argentina y Chile. *Materiales zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie*, Band 38. München: Verlag C. H. Beck.
- MOLINA, C. DE, 1959 [1573]. *Ritos y Fábulas de los Incas*. Argentina: Editorial Futuro.
- MURÚA, M. DE, 2008 [1590]. *Historia general del Perú*. Facsimile of Paul Getty Museum MS. Ludwig XIII. Los Angeles: Getty Research Institute.
- NASTRI, J., 2008. La figura de las largas cejas de la iconografía santamariana. Chamanismo, sacrificio y cosmovisión calchaquí. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 13 (1): 9-34.
- 2009. La noción de transformación en arqueología antropológica y la interpretación del simbolismo santamariano. En *Perspectivas actuales en arqueología argentina*, R. Barberena, K. Borrazo & L. Borrero, Eds., pp. 91-120. Buenos Aires: IMICHU.
- 2010. Begin making sense. Estilos de época y géneros discursivos tardíos en los Andes Meridionales. En *Arqueología argentina en el Bicentenario de la Revolución de Mayo*, Tomo II, R. Bárcena & H. Chiavazza, Eds., pp. 845-850. Mendoza: CONICET-INCHUSA.
- NASTRI, J.; L. STERN GELMAN & L. TULISSI, 2009. Símbolos de poder en el contexto de una sociedad pre-estatal: Indicios en el arte mortuario Calchaquí. En *Parentesco, patronazgo y Estado en las sociedades antiguas*, M. Campagno, Ed., pp. 297-340. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- NASTRI, J.; F. SCHAEFFERS & V. COLL MORITAN, 2010. Deconstruyendo la secuencia agroalfarera del NOA. Del Medio al Intermedio Tardío en Morro del Fraile, Sierra del Cajón (provincia de Catamarca). En *Arqueología argentina en el Bicentenario de*

- la Revolución de Mayo*, Tomo III, R. Bárcena & H. Chiavazza, Eds., pp. 1161-1167. Mendoza: CONICET-INCILUSA.
- NASTRI, J.; V. COLL MORITAN & C. BELOTTI LÓPEZ DE MEDINA, 2011. Los inicios del Intermedio Tardío en la Sierra del Cajón (provincia de Catamarca). Avance de las investigaciones en Morro del Fraile. *Estudios sociales del NOA*. San Salvador de Jujuy: EDIUNJU (en prensa).
- NELSON, B., 1995. Complexity, hierarchy and scale: A controlled comparison between Chaco Canyon, New Mexico, and La Quemada, Zacatecas. *American Antiquity* 60 (4): 597-618.
- NIELSEN, A., 2006. Plazas para los antepasados: descentralización y poder corporativo en las formaciones políticas preincaicas de los Andes circumpuneños. *Estudios Atacameños* 31: 63-89.
- 2007. *Celebrando con los antepasados*. Buenos Aires: Mallku Ediciones.
- NÚÑEZ REGUEIRO, V., 1974. Conceptos instrumentales y marco teórico en relación al análisis del desarrollo cultural del Noroeste argentino. *Revista del Instituto de Antropología* 5: 169-191.
- PÉREZ DE BARRADAS, J., 1954. *Orfebrería prehispanica de Colombia*. Volumen II: Estilo Calima. Madrid: Banco de la República.
- PODESTÁ, C. & E. PERROTA, 1973. Relaciones entre culturas del noroeste argentino. San José y Santa María. *Antiquitas* 17: 6-15.
- PROULX, D., 2006. *A Sourcebook of Nasca Ceramic Iconography: Reading a Culture through Its Art*. Iowa: University of Iowa Press.
- RAFFINO, R., 1988. *Poblaciones indígenas en Argentina*. Buenos Aires: TEA.
- RICOEUR, P., 1995. *Tiempo y narración*. México, D. F.: Siglo XXI.
- ROWE, J. R., 1972. El arte de Chavín: Estudio de su forma y su significado. *Historia y cultura* 6: 249-275.
- SCHINDLER, H., 2000. *La colección Norbert Mayrock del Perú Antiguo*. München: Staatliches Museum für Völkerkunde.
- SCHORSH, D.; E. HOWE & M. T. WYPYSKI, 1996. Silvered and gilded copper metal work from Loma Negra: Manufacture and aesthetics. *Boletín del Museo del Oro* 41: 145-163, Bogotá.
- SEGRE, C., 1985. *Principios del análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica.
- SEMPÉ, M. C., 1999. La cultura Belén. En *Actas del XII Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, Tomo II, pp. 250-258, La Plata.
- STEIMBERG, O., 1993. *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires: Editorial Atuel.
- STERN GELMAN, L., 2010. Atributos de poder y estatus en la iconografía de las urnas santamarianas. Consideraciones preliminares para su estudio. En *Arqueología argentina en el Bicentenario de la Revolución de Mayo*, Tomo V, R. Bárcena & H. Chiavazza, Eds., pp. 2033-2037. Mendoza: CONICET-INCILUSA.
- TARRAGÓ, M., 2000. Chacras y pukara. Desarrollos sociales tardíos. En *Los pueblos originarios y la Conquista. Nueva historia argentina*, M. Tarragó, Ed., pp. 257-300. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- TARTUSI, M. & V. NÚÑEZ REGUEIRO, 1993. Excavación de un montículo ceremonial tardío. *Publicaciones del Instituto de Arqueología* 2 (1 Investigaciones): 3-18.
- TUCSHINGAM, A. D., 1976. *Gold for the Gods*. Catálogo de exhibición. Toronto: Royal Ontario Museum.
- VELANDIA, C. A., 2005. *Iconografía funeraria en la cultura arqueológica de Santa María, Argentina*. Olavarría: Inculpa.
- WEBER, R., 1978. A seriation of the late prehistoric Santa María culture of Northwestern Argentina. *Fieldiana Anthropology* 68: 49-98.
- 1981. An analysis of Santa María urn painting and its cultural implications. *Fieldiana Anthropology* 2, nueva serie: 1-32.



UNIVERSO REPRESENTACIONAL DEL ARTE RUPESTRE DEL SITIO LOS MELLIZOS (PROVINCIA DEL CHOAPA): CONVENCIONES VISUALES Y RELACIONES CULTURALES

REPRESENTATIONAL UNIVERSE OF LOS MELLIZOS ROCK ART SITE (CHOAPA PROVINCE): VISUAL CONVENTIONS AND CULTURAL RELATIONS

PAOLA GONZÁLEZ CARVAJAL*

Este trabajo examina nuevos caminos metodológicos para el estudio de la iconografía del arte rupestre del sitio Los Mellizos. En particular, se emplean los principios geométricos de la simetría en la descripción y la comprensión de este arte visual. Luego se clasifican sus formas y estructuras subyacentes. Al mismo tiempo, la estructura del diseño ha demostrado ser un atributo sensible a problemas relacionados con la identidad de grupo y los procesos de intercambio e interacción. Para abordar este último aspecto, un segundo esfuerzo fue realizado al comparar los patrones decorativos de Los Mellizos con patrones decorativos de la decoración cerámica de culturas prehispánicas presentes en la región. Como resultado de este ejercicio identificamos una fuerte presencia de iconografía Inka o Diaguita-Inka, así como otras influencias culturales.

Palabras clave: universo representacional, arte rupestre, Cultura Diaguita, análisis de simetría, aproximación metodológica

This paper examines new methodological approaches to the systematic study of Los Mellizos rock art iconography. In particular, we use the geometrical principles of symmetry to describe and understand this visual art, then classify the forms and underlying structures. At the same time, the structure of the design has been shown to be sensitive to issues of group identity, exchange and interaction. Therefore, a secondary effort compares Los Mellizos decorative patterns with ceramic decorative patterns of the pre-Hispanic cultures present in the region. As a result of this exercise, we identified the strong presence of Inka and Diaguita-Inka visual patterns and other cultural influences.

Key words: representational universe, rock art, Diaguita Culture, symmetry analysis, methodological approach

A continuación se presentan los resultados del estudio del arte rupestre (petroglifos) que se encuentra en el sitio Los Mellizos localizado en el curso superior del valle de Illapel (provincia del Choapa, Región de Coquimbo).¹ El valle de Illapel forma parte del Norte Semiárido chileno y se localiza en la frontera sur de este espacio geográfico. Por su extensión longitudinal y amplitud ha servido de lugar de asentamiento a numerosas poblaciones prehispánicas, especialmente a partir del Período Agroalfarero (100 DC). Este valle cuenta con numerosos pasos cordilleranos que lo comunican con valles allende los Andes (provincia de San Juan, Argentina). Estas vías de comunicación fueron utilizadas por las poblaciones precolombinas y continúan siendo transitadas por arrieros actuales, siguiendo el sistema de veranadas. En las últimas décadas, el arte rupestre de la provincia del Choapa ha recibido una creciente atención (Cabello 2001; Jackson et al. 2001; Artigas & Cabello 2004).

En particular, el arte rupestre del sitio Los Mellizos ha despertado el interés de diversos investigadores (Castillo 1991; Toro 1996; Ballereu & Niemeyer 1998; Troncoso 2001), cada uno de los cuales enfatizó diferentes aspectos en la comprensión de este sitio arqueológico. Destacamos especialmente el enfoque de Troncoso (2001: 15) quien, mediante una aproximación espacial e iconográfica, plantea que el sitio Los Mellizos juega un importante rol en el proceso de construcción social

* Paola González Carvajal, Las Dalias 2555, departamento 701, Providencia, Santiago, email: paoglez@gmail.com

del espacio durante el Período Agroalfarero Temprano (PAT) en el valle de Illapel. El autor señala que este sitio arqueológico (Los Mellizos) presenta un “carácter heterotópico” (*sensu* Foucault 1986) en atención a su cultura material y ubicación espacial.² Esta afirmación se basa en tres aspectos: a) ubicación del sitio en un área de frontera donde finaliza el valle y comienza la cordillera; b) presencia de gran cantidad de paneles de arte rupestre, siendo que en las restantes estaciones rupestres el número de paneles no excede la treintena, y c) complejidad iconográfica de los paneles, donde se registran “motivos extremadamente complejos en su diseño y elaboración” (Troncoso 2001: 15).

La presente aproximación busca aportar nuevas luces al conocimiento del sitio Los Mellizos mediante un análisis pormenorizado de sus expresiones iconográficas. Se propone la aplicación de una metodología que atiende a la caracterización de formas y lógica composicional (estructuración) de los motivos al interior del panel, mediante un enfoque teórico-metodológico que a continuación se detalla.

METODOLOGÍA APLICADA AL ESTUDIO DEL UNIVERSO REPRESENTACIONAL DE LA ESTACIÓN RUPESTRE LOS MELLIZOS

En primer término, es necesario precisar que nuestra aproximación se focaliza en las representaciones iconográficas presentes en los paneles de arte rupestre. No obstante, el arte rupestre –dado su carácter material, espacial y visual– debe ser entendido como un objeto de estudio multifacético, por lo cual no solamente la iconografía aporta información relevante para su comprensión. En efecto, existe un conjunto de entradas de información que son también relevantes para su estudio. Troncoso y colaboradores (2008) realizan una serie de proposiciones metodológicas para la comprensión del arte rupestre a partir de trabajos anteriores del mismo autor (Troncoso 2005) y de los aportes de Tilley (1991) y Santos (2005). Así, en este trabajo se plantea la distinción entre atributos intrínsecos y extrínsecos para el análisis del arte rupestre. Debe entenderse por atributos intrínsecos aquellos inherentes a la iconografía propiamente tal (motivos y estructuración en el panel), así como a las técnicas de producción, y a las relaciones espaciales “establecidas entre los diseños, entre los bloques y entre los sitios de arte rupestre” (Troncoso et al. 2008: 14). De acuerdo al trabajo referido, los atributos intrínsecos son de la mayor relevancia para entender

la variabilidad del arte rupestre y la discriminación de conjuntos diferentes (o estilos). En este trabajo se abordará en detalle un área de los atributos intrínsecos, específicamente la iconografía de los paneles, desde una perspectiva metodológica que enfatiza la forma de estas representaciones y su configuración en el espacio del panel. Este análisis no aborda las relaciones espaciales entre bloques ni la técnica de producción.

Los atributos extrínsecos, en tanto, dependen de las dinámicas sociales de los distintos grupos humanos y no serían tan gravitantes en la asignación cronocultural del arte rupestre, ni en su sistematización. Estos atributos incluyen, por ejemplo, la asociación con depósitos arqueológicos o asentamientos habitacionales y se refieren a la contigüidad espacial. Los atributos extrínsecos no bastan por sí mismos para establecer la vinculación cultural de un determinado arte rupestre, es necesario considerar previamente los atributos intrínsecos.

La propuesta metodológica de Troncoso y colaboradores (2008) para el análisis del arte rupestre, con la cual concordamos, plantea la necesidad de usar distintas líneas argumentativas para enriquecer la interpretación de este objeto de estudio. Es decir, debemos considerar la exploración de “diferentes aspectos del arte rupestre con el fin de construir cables argumentativos, donde los atributos intrínsecos siempre serán de una valoración mayor” (Troncoso et al. 2008: 15).

A partir de este contexto, a continuación ahondaremos en una aproximación metodológica que aborda de lleno uno de los componentes de los atributos intrínsecos que consideramos muy relevante en la comprensión del arte rupestre, nos referimos a la iconografía. A este respecto, la determinación de las unidades mínimas que serán estructuradas simétricamente en el campo del diseño (panel de arte rupestre) puede contribuir grandemente a establecer la variabilidad iconográfica de dicho arte y las reglas que gobiernan su composición. El enfoque metodológico propuesto en este trabajo presta atención a la organización de los motivos dentro del espacio del panel, ampliando el enfoque centrado solo en las unidades de diseño en sí mismas. Esta aproximación complementa un conjunto de nuevos enfoques teóricos y metodológicos para el estudio del arte rupestre en Chile (Gallardo et al. 2006; Gallardo 2009). También aporta a la asignación cultural del arte rupestre al hacer posible la comparación sistemática de las estructuras decorativas presentes en este con patrones simétricos presentes en otros soportes arqueológicos de datación conocida.

APORTE DEL ANÁLISIS DE SIMETRÍA EN LA CARACTERIZACIÓN DE ICONOGRAFÍA DEL ARTE RUPESTRE

Una primera idea que aporta a la presente discusión y que guía nuestra propuesta metodológica se refiere a que el concepto de simetría está siempre relacionado con la idea de categorización, con la clasificación de regularidades observadas en el mundo sensible, lo que, en último término, se relaciona con la noción de límites. No obstante, de acuerdo a Wade (2006) en sí misma la simetría es ilimitada; no existe ningún lugar que no sea penetrado por estos principios. Además, estos se caracterizan por la quietud o detención, pero también se relacionan con las ideas de transformación o movimiento. También es importante tener presente que cualquier concepto de simetría está siempre vinculado con el de asimetría, así como con la oposición entre orden y desorden. Estas afirmaciones aportan a la justificación de nuestra primera opción metodológica que busca la caracterización del universo representacional del arte rupestre del sitio Los Mellizos. Un primer paso fue separar este universo representacional entre diseños simétricos y no simétricos. Para dar cuenta de la totalidad de los motivos que componen este arte rupestre, distinguimos entre formas geométricas y no geométricas. Luego, establecimos dos categorías dicotómicas que están por encima de las recién reseñadas y que se refieren a la naturaleza figurativa y no figurativa de los motivos que integran este universo representacional.

Cuando reflexionamos acerca del rol de la simetría en el arte, una primera constatación se refiere a su universalidad y su vinculación con el concepto de estilo. De acuerdo a Wade (2006: 46) donde sea que exista simetría en el arte, ella estará íntimamente relacionada con las particularidades de un estilo, dado que la simetría implica siempre un principio ordenador u organizador. El autor plantea que los seres humanos somos criaturas conscientes de la simetría, somos buscadores de patrones (*pattern-seekers*) por naturaleza. Así, los principios de simetría no estarán nunca enteramente ausentes del arte, pese a que existen grandes variaciones culturales en el rol de la simetría en las expresiones artísticas. En algunas culturas esta juega un rol pequeño, mientras que en otras existe una obsesiva exploración de sus posibilidades. Comparar esta fascinación (o ausencia de ella) en un amplio rango de sociedades es un ejercicio interesante. De hecho, aunque la mayor parte de las culturas, en distintos períodos y lugares del mundo, han usado patrones simétricos como parte de su repertorio decorativo, algunas de ellas parecen haber estado especialmente dedicadas a desarrollar los patrones simétricos

como una forma de expresión artística (por ejemplo, el arte islámico, la iconografía celta). Wade (2006: 48) destaca que el empleo de patrones regulares involucra una medición del espacio a ser decorado. A partir de ello el artista, consciente o inconscientemente, se ve confinado a ajustarse a las reglas que gobiernan el tipo específico de simetría que está empleando. Estas limitaciones, sin embargo, siempre dejan abierta la posibilidad de incorporar cambios, generando variabilidad al interior del patrón. De este modo, la exploración (muchas veces inconsciente pero también sistemática) de los distintos tipos de simetría pareciera finalmente desdibujar la distinción existente entre la actividad artística de creación de patrones y la reflexión científica, cuyo objeto es la detección de nuevos patrones.

Profundizando un poco más en el análisis cultural de la simetría, destacamos que las estructuras simétricas nos comunican información porque son parte de un sistema mayor; lo integran y, a la vez, pueden llegar a ser una representación de él. En este sentido, el arte es redundante, comunica y repite información expresada en otras áreas de la cultura. Según Washburn y Crowe (1988: 15),

la simetría es una propiedad culturalmente significativa por dos razones. Por un lado señala elecciones culturales destinadas a seleccionar determinados principios simétricos para estructurar los diseños contribuyendo al proceso de autoidentificación de una cultura dada y, por otro lado, permite un acercamiento sistemático a los procesos de intercambio e interacción estilísticos entre culturas diferentes.

PROCEDIMIENTO DE ANÁLISIS DE SIMETRÍA

De acuerdo a Washburn (1977, 1983), el primer paso en el análisis de la simetría de un diseño es la definición de sus unidades fundamentales. Se entiende por tales a las partes asimétricas básicas que logran identidad consigo mismas, siguiendo uno de los principios que a continuación se reseñan.

Traslación: implica el movimiento simple de una parte fundamental a lo largo de la línea eje.

Rotación: requiere que la parte fundamental sea movida alrededor del punto eje. Las partes fundamentales pueden cambiar de orientación en cualquier punto dentro del arco de 360 grados.

Reflexión: requiere que la parte fundamental sea reflejada a través de la línea eje en una relación de imagen de espejo.

Reflexión desplazada: combina las nociones de reflexión tipo espejo, a través de la línea eje y la traslación. Este principio produce una figura que recuerda los

movimientos alternados, derecha-izquierda, involucrados en la movilidad humana.

Los cuatro conceptos vistos son usados para generar todos los patrones simétricos. Además, existirían tres principales categorías de diseño para un patrón de diseño plano.

Finito: son figuras únicas generadas alrededor de un único punto eje de línea media.

Unidimensional: son generadas a lo largo de un único eje de línea media.

Bidimensional: son generadas a lo largo de ambos ejes, horizontal (x) y vertical (y).

Una vez establecidas estas unidades y configuraciones estructurales que articulan el universo visual del panel, el paso siguiente es asociar esta información a otros atributos intrínsecos (Troncoso 2005), a fin de establecer agrupaciones o conjuntos diferenciales dentro del universo rupestre, que den cuenta de lógicas de producción específicas (conjuntos estilísticos).

RESULTADOS DEL ANÁLISIS DE FORMAS Y SIMETRÍA DE LA ESTACIÓN RUPESTRE LOS MELLIZOS

En el marco del Proyecto FONDECYT 1080360, se definieron los patrones decorativos que gobiernan el universo representacional del arte rupestre de Los

Mellizos, presentes en 176 bloques de petroglifos. En términos generales, buscamos establecer la lógica interna que subyace a este arte visual, desde un punto de vista formal. Esta lógica se expresa en la elección de determinadas formas para la construcción de los diseños y, en el caso de aquellos diseños de naturaleza simétrica, se refleja también en la elección de determinadas estructuras de diseño que actúan sobre dichas formas, distribuyéndolas en el espacio del panel. De igual modo, una vez identificadas estas estructuras de diseño se procedió a compararlas con otros patrones decorativos, previamente establecidos, provenientes de la iconografía cerámica o rupestre (Gordillo 1990, 2009; Tarragó et al. 1997; Fiadone 2006; González 2008; Nastri 2008), de culturas prehispánicas que tuvieron presencia en el Norte Semiárido, con el objeto de proponer asignaciones culturales específicas para estos diseños rupestres. En definitiva, se analizaron 647 diseños y se establecieron sus patrones decorativos, considerando diseños figurativos (figuras antropomorfas, zoomorfas y artefactos) y diseños no figurativos (abstractos). En la muestra analizada, al interior de los diseños figurativos, se reconocieron dos grandes categorías: figurativos geométricos simétricos y figurativos geométricos no simétricos. En los diseños no figurativos se registraron las siguientes categorías: geométricos simétricos; geométricos no simétricos; no geométricos simétricos, y no geométricos no simétricos (fig. 1).

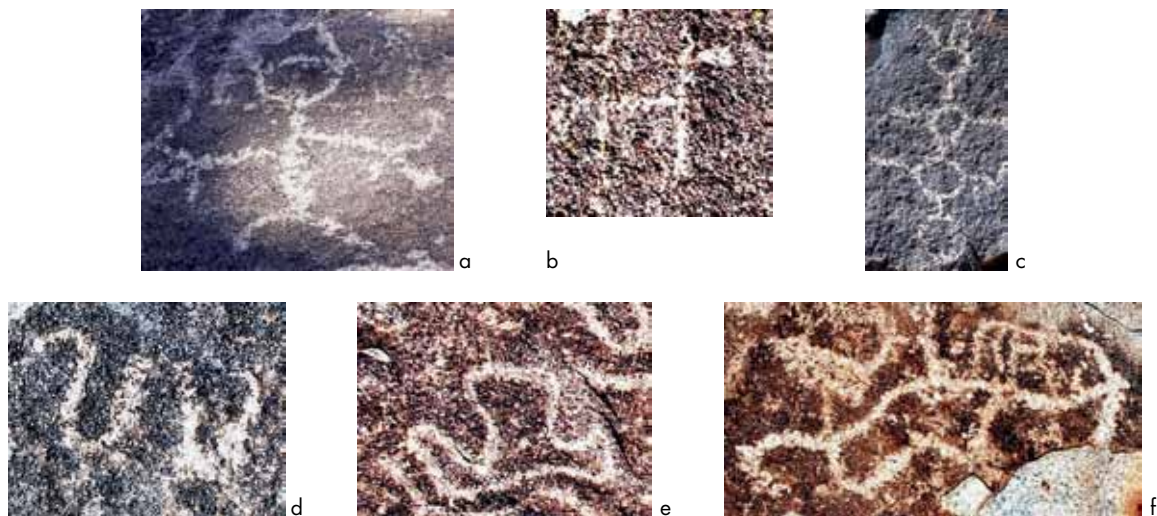


Figura 1. Ejemplos de categorías de diseños figurativos y no figurativos: a) Diseños figurativos geométricos simétricos: antropomorfo, soporte 43, panel A; b) Diseños figurativos geométricos no simétricos, soporte 29, panel B; c) Diseños no figurativos geométricos simétricos: círculos, curvas y rectas en reflexión vertical, soporte 37; d) Diseños no figurativos geométricos no simétricos: línea ondulada, soporte 72; e) Diseños no figurativos no geométricos simétricos, soporte 76, panel A; f) Diseños no figurativos no geométricos no simétricos, soporte 28.
 Figure 1. Examples of categories of figurative and non-figurative designs: a) Geometrical symmetrical figurative designs: human figure, support 43, panel A; b) Geometric asymmetrical figurative designs, support 29, panel B; c) Geometrical symmetrical non-figurative designs: circles, curves and straight lines in vertical reflection, support 37; d) Geometrical asymmetrical non-figurative designs: wavy line, support 72; e) Non-geometrical symmetrical non-figurative designs, support 76, panel A; f) Non-geometrical asymmetrical non-figurative designs, support 28.



Figura 2. Diseños de filiación Diaguita en el arte rupestre del sitio Los Mellizos, soporte 41.

Figure 2. Designs showing Diaguita influence in the rock art of Los Mellizos, support 41.

En cuanto a las filiaciones culturales identificadas, estas consideran diseños Diaguita (fig. 2); diseños Inka o Diaguita-Inka (fig. 3); diseños Aguada (figura 4a); diseños Ciénaga (figura 4b) y diseños santamarianos (figs. 4c y d).

Nuestra aproximación al estudio de la totalidad de la iconografía presente en esta estación rupestre reveló la existencia de un alto porcentaje de diseños de naturaleza no figurativa o abstracta, que alcanza a un 77,74% del total (503 diseños), en desmedro de los diseños figurativos. No obstante, en esta última categoría destacan importantes convenciones que dan cuenta de elecciones culturales que regulan las representaciones antropomorfas y zoomorfas.

Diseños figurativos

Se registraron un total de 144 diseños figurativos, de los cuales un 94,44% (136 diseños) corresponde a diseños geométricos simétricos, caracterizados por un alto grado de simpleza y estilización. Aunque los atributos característicos de hombres y animales se reducen a su

mínima expresión, no dejan de ser reconocidos como tales. Los ejecutores de este arte arribaron a convenciones esquemáticas y esenciales para representar seres antropomorfos y animales que, sin duda, desempeñaron un importante rol en su vida cotidiana.

Respecto a las figuras antropomorfas representadas de cuerpo entero (46 diseños), destacamos la existencia de ciertos patrones predominantes. Por una parte, un 100% de estas representaciones antropomorfas se construye según principio de reflexión vertical, esto le da al diseño una notoria rigidez, como opuesto a situaciones en que el cuerpo humano se representa en actividades dinámicas. También es interesante notar que dentro del universo de figuras antropomorfas regidas por reflexión vertical (un total de 13 variantes) dos de ellas alcancen una alta representación. Nos referimos a la categoría denominada “antropomorfo generado a partir de un círculo lleno, línea recta y apéndices rectos o curvos”, y también a la categoría “antropomorfo generado a partir de un círculo vacío, línea recta y apéndices curvos o rectos”, que en conjunto agrupan al 38,97% de los antropomorfos representados de cuerpo entero (46 diseños). Esto demuestra que, pese a la alta variabilidad, existe también un esfuerzo estandarizador con relación a determinados patrones de representación de la figura humana.

Es también en el ámbito de las representaciones antropomorfas donde es posible plantear algunas filiaciones culturales de quienes ejecutaron este arte rupestre. Nos referimos, por ejemplo, a las representaciones antropomorfas de origen santamariano, tres en total (ver figs. 4c y d). En ellas la figura humana se representa de frente, distinguiéndose un cuerpo rectangular con un estrechamiento en el sector medio, decorado interiormente mediante líneas horizontales paralelas (fig. 4c) o con la superficie raspada para generar un cambio de color (fig. 4d). Presentan también una cabeza con tocado de líneas oblicuas. Estos diseños son muy semejantes a ciertas figuras humanas propias de la iconografía santamariana en cerámica (ver Nastri 2008: 21, fig. 14) y arte rupestre (Tarragó et al. 1997: 231, fig. 6).

Asimismo, contamos con un diseño que evidencia una estrecha semejanza formal con las representaciones antropomorfas registradas en la cerámica diaguita-inka, nos referimos a la categoría denominada “antropomorfo generado por un cuadrado con rectángulos ajedrezados y apéndices rectos” (fig. 3a). De igual modo, destaca el conjunto de representaciones antropomorfas presentes en el soporte 78, donde se observa una figura humana con un hacha en sus manos, aledaña a dos figuras antropomorfas notoriamente más pequeñas, pensamos que puede tratarse de una representación

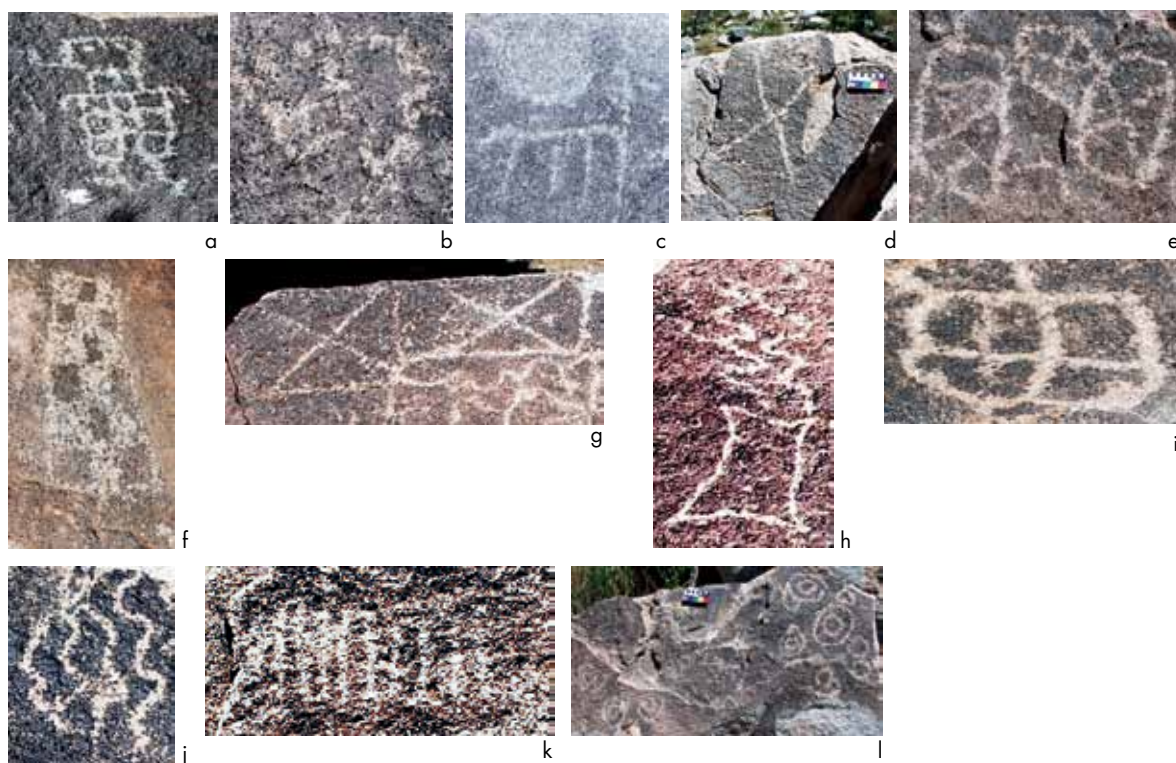


Figura 3. Algunos diseños de filiación cusqueña o Diaguita-Inka en el arte rupestre del sitio Los Mellizos: a) Antropomorfo con cuerpo ajedrezado, soporte 125; b) Tumi, soporte 120; c) Camélido estilizado, soporte 34; d) Clepsidra, soporte 91; e) Traslación rectángulos con cruz inscrita, soporte 124; f) Rectángulo ajedrezado, soporte 117; g) Traslación rectángulos con cruz inscrita, soporte 93; h) Rectángulo de paredes inflectadas, soporte 106; i) Cuadrado cruz inscrita, soporte 63; j) Traslación horizontal líneas onduladas, soporte 40; k) Greca Inka, soporte 29; l) Traslación horizontal y vertical de círculos concéntricos, soporte 97.

Figure 3. Some designs showing Inka or Diaguita-Inka influence in the rock art of Los Mellizos: a) Human figure with checkerboard body, support 125; b) Tumi, support 120; c) Stylized camelid, support 34; d) Hourglass, support 91; e) Duplicate rectangles with inscribed cross, support 124; f) Checkerboard rectangle, support 117; g) Duplicate rectangles with inscribed cross, support 93; h) Rectangle with concave walls, support 106; i) Square with cross inscribed, support 63; j) Horizontal wavy lines, support 40; k) Inka border, support 29; l) Horizontal and vertical placement of concentric circles, support 97.

de “El Sacrificador”. En cuanto a la asignación cultural de estas representaciones, planteamos su vinculación con el Período Diaguita-Inka, dado que en el mismo panel se observa la representación de un *tumi* (fig. 6).

En cuanto a la categoría de representaciones antropomorfas, denominada “máscaras”, varias de ellas aportan indicios acerca de su probable asignación cultural. Por ejemplo, las máscaras que evidencian el rasgo de “ceja continua”, con ojos representados como círculos llenos, pueden ser asociadas a patrones decorativos cerámicos del PAT (figs. 5a y b), que recurren al empleo de modelados e incisos. Si bien este rasgo de ceja continua y ojos circulares no basta por sí mismo para asignarlo al PAT, sí lo serían otros rasgos presentes en su diseño. En efecto, Cabello (2001: 1364) describe máscaras semejantes dentro del Tipo I, caracterizadas por ser máscaras curvilíneas, de contorno circular, ojos y boca curvilíneos y con segmentación en la parte media del rostro. La autora asocia el Tipo I al PAT, postulado

al cual adscribimos. También mencionaremos las máscaras de contorno rectangular con decoración interior de diseños escalonados y simetría en espejo vertical, asignable por sus unidades mínimas de diseño y estructura simétrica a los patrones decorativos de la Cultura Diaguita (fig. 2, Tabla 1).

Tabla 1. Diseños geométricos simétricos figurativos con influencia Diaguita o Diaguita-Inka: 4.

Table 1. Geometric symmetrical figurative designs with Diaguita or Diaguita-Inka influence: 4.

Principio simétrico	Diseño	Total
Reflexión vertical		
Antropomorfo	Máscaras rectangulares con escalonados a modo de ojos o boca	4
Total		4

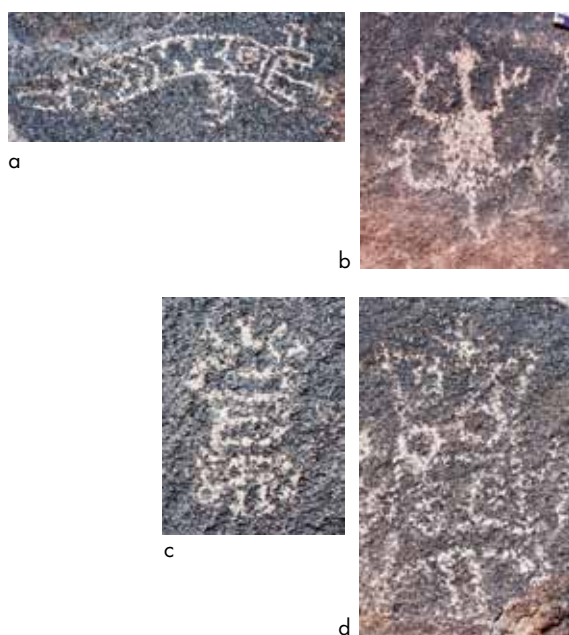


Figura 4. Diseños de filiación trasandina en Los Mellizos (Ciénaga, santamarianos y Aguada): a) “Figura zoomorfa fantástica”, soporte 57; b) Reptil Ciénaga, soporte 78; c) Antropomorfo santamariano, soporte 47; d) Antropomorfo santamariano, soporte 146.

Figure 4. Designs showing Northwestern Argentinean influence at Los Mellizos (Ciénaga, Santa María and Aguada): a) Imaginary zoomorphic figure, support 57; b) Ciénaga reptile, support 78; c) Santa María human figure, support 47; d) Santa María human figure, support 146.

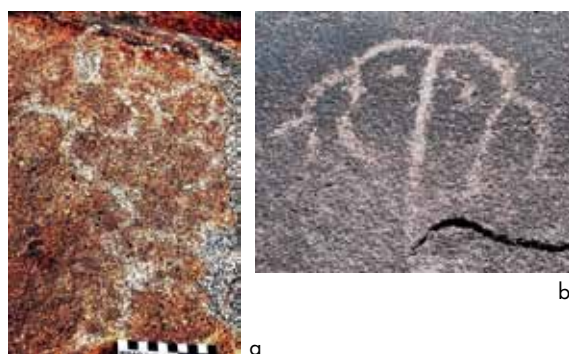


Figura 5. Diseños de filiación Agroalfarero Temprano: a) Máscara ceja continua, soporte 21; b) Máscara ceja continua, soporte 54.

Figure 5. Designs showing Early Agro-ceramicist influence: a) Mask of the long eyebrow, support 21; b) Mask of the long eyebrow, support 54.

En tanto, las representaciones zoomorfas se caracterizan por su ejecución mediante principios simétricos y formas geométricas, lo que les da una apariencia estática y rígida. Es evidente la existencia de un patrón bastante consistente en la ejecución de los camélidos. Por ejemplo, el llamado “camélido estilizado”, representado mediante la realización de una línea recta horizontal a modo de tronco, con apéndices verticales en traslación horizontal



Figura 6. Antropomorfo con hacha en las manos. Sacrificador, soporte 78.

Figure 6. Human figure with axe in hand, the Sacrificer, support 78.

a modo de patas (por lo general cuatro), y que presenta apéndices lineales para representar cabeza, hocico, orejas y cola, agrupa al 89,74% del total de representaciones de camélidos (70 diseños) y un 48,61% de los diseños figurativos. Otras variantes en la ejecución de camélidos son también de mucho interés, como es el caso del llamado “camélido inka” (fig. 3c) que aunque cuenta con escasa representación (cuatro diseños) se asemeja estrechamente a los camélidos asociados al arte rupestre del Período Inka (ver Sepúlveda 2008).

Otros animales representados en el arte rupestre de Los Mellizos, a los cuales puede asignarse un origen cultural específico consideran la representación de una “figura zoomorfa fantástica” (*sensu* Gordillo 2009: 110) y el diseño de un reptil, regidos por los principios simétricos de reflexión horizontal y reflexión vertical, respectivamente (figs. 4a y b). Para ambas representaciones puede sugerirse un origen trasandino. En el caso del reptil, este diseño es muy semejante a representaciones descritas para la Cultura Ciénaga (Sempé 1993) y también Santa María (Fiadone 2006; Nastri 2008, fig. 14), aunque la semejanza iconográfica es mayor con la iconografía de la Cultura Ciénaga. En el ejemplo del arte rupestre del sitio Los Mellizos, la “figura zoomorfa fantástica” (fig. 4a) se caracteriza por reunir caracteres de distintas representaciones zoomorfas, considerando la representación de una entidad mítica con cuerpo de reptil y una fauce felínica, en la cual se distinguen también garras curvas en el sector inferior del cuerpo. Rasgos idénticos fueron descritos por Gordillo (2009: 110) para una representación zoomorfa perteneciente a la iconografía Aguada.

En cuanto a la naturaleza de las relaciones establecidas entre poblaciones trasandinas y poblaciones locales, que explican la presencia de esta iconografía

en el arte rupestre de Los Mellizos, pensamos que se trata de íconos que poseen una fuerte carga simbólica y que sin duda desempeñaron un importante rol en el ámbito religioso-cultural de estos grupos, lo que explicaría su difusión allende los Andes. Esta circulación de ideas se ve facilitada por la existencia de numerosos pasos naturales que, desde épocas precolombinas hasta el presente, permitieron el traslado de grupos humanos desde y hacia el territorio argentino. Su baja representación apoya la interpretación de que se trata de una circulación de ideas, más que una ocupación efectiva de estos espacios por poblaciones de origen trasandino.

Finalmente, dentro de la categoría de artefactos, destaca la existencia de un cuchillo o *tumi*, para el que hemos sugerido un origen inkaico (fig. 3b).

Diseños no figurativos

El estudio de los diseños no figurativos aporta importantes antecedentes para la caracterización del universo representacional del arte rupestre del sitio Los Mellizos. Lo primero que destacamos es la gran representación de esta clase de diseños, que alcanzan a un 77,74% del total (503 ejemplares), de los cuales un 30,29% es de naturaleza geométrica simétrica, un 47% es geométrico no simétrico, un 0,15% es no geométrico simétrico y un 0,30% es no geométrico no simétrico.

Respecto a la categoría de diseños geométricos simétricos, observamos que la estructura simétrica con mayor representación es la traslación, que considerada en conjunto (en sus variantes horizontal, vertical y horizontal-vertical) agrupa a un 17,93% del total de la muestra y a un 59,18% de los diseños geométricos simétricos. Le sigue en frecuencia de representación la reflexión tipo espejo que, consideradas en conjunto la reflexión vertical y horizontal, alcanzan al 28,57% de los diseños geométricos simétricos. Debemos precisar que la reflexión vertical supera en un gran margen la representación de la reflexión horizontal (51 diseños frente a cinco diseños, respectivamente). El principio simétrico de la rotación, en tanto, alcanza porcentajes de representación mucho más discretos (2,16% del total de diseños) y un 7,14% de los diseños geométricos simétricos. Finalmente, el empleo conjunto del principio de reflexión vertical y traslación alcanza a un 5,10% de los diseños geométricos simétricos.

En cuanto a las unidades mínimas empleadas para generar esta categoría de diseños, es interesante notar que existe bastante coincidencia o repetición de ellas, independientemente de la estructura simétrica en que se encuentren insertos, destacándose el empleo de formas geométricas simples que consideran círculos,

óvalos, cuadrados, rectángulos, trapecios, y diseños lineales (rectas, curvas, onduladas, zigzag, ángulos), así como combinaciones de estas figuras geométricas y diseños lineales.

Los diseños geométricos no simétricos cuentan con la mayor representación, alcanzando al 47% del total de diseños analizados (304 ejemplares). Al observar la naturaleza de sus unidades mínimas notamos una fuerte coincidencia con las unidades mínimas utilizadas en los diseños geométricos simétricos, es decir, volvemos a encontrar la presencia de formas geométricas simples (círculos, óvalos, rectángulos, cuadrados, trapecios, triángulos) y diseños lineales (líneas rectas, curvas, onduladas, líneas quebradas, ángulos, cruces). Registran un mayor porcentaje de representación los círculos, los rectángulos y las líneas rectas, curvas y onduladas.

Una categoría interesante la constituyen los “diseños geométricos simétricos complejos”, compuesta por 19 variantes resultado de la combinación de diversas unidades mínimas geométricas (13,48% de los diseños geométricos no simétricos). En estos diseños, en su mayoría, se combinan tres o cuatro formas simétricas diferentes y, excepcionalmente, hasta seis formas geométricas. No obstante, dichas formas mantienen cierta distancia entre sí, encontrándose unidas por líneas, apéndices o intersecciones de las figuras. Una situación diferente presenta la última de estas variantes, que hemos denominado “figuras aglutinadas”, que se caracteriza por la representación de diseños abigarrados que combinan varias formas geométricas y diseños lineales, en una suerte de ensamblaje o “mórula”. Esta representación alcanza al 5,26% de los diseños geométricos no simétricos.

La representación de las dos últimas categorías de diseños no figurativos (no geométricos simétricos y no geométricos no simétricos) es muy escasa (0,15% y 0,30%, respectivamente), quedando en evidencia las fuertes pautas culturales que rigen este arte visual y que privilegian la representación de figuras geométricas.

Finalmente, hemos dejado para esta última parte la discusión de los antecedentes que nos permiten proponer una asignación cultural a un conjunto de diseños no figurativos pertenecientes al sitio Los Mellizos. Una primera constatación se refiere a que dentro de este conjunto de diseños encontramos mayoritariamente coincidencias formales con la iconografía de grupos culturales del Período Tardío, específicamente de la Cultura Inka, o Diaguita-Inka (ver figs. 3 a-l y tablas 2 a 4). Con las ya mencionadas excepciones de los elementos iconográficos adscribibles a poblaciones prehispánicas trasandinas (culturas Aguada, Ciénaga y Santa María), con porcentajes muy discretos de representación, así

Tabla 2. Diseños geométricos simétricos figurativos con influencia Inka o Diaguita-Inka: 3.
 Table 2. Geometric symmetrical figurative designs with Inka or Diaguita-Inka influence: 3.

Principio simétrico	Diseño	Total
Reflexión vertical		
Fitomorfo	Espiga	1
Antropomorfo cuerpo entero	Círculo vacío (cabeza), rectángulo (tronco) y apéndices rectos (extremidades)	1
Antropomorfo cuerpo entero	Cuadrado (cabeza), rectángulo ajedrezado (tronco) y apéndices rectos (extremidades)	1

Tabla 3. Diseños geométricos simétricos no figurativos con influencia Inka o Diaguita-Inka: 44.
 Table 3. Geometric symmetrical non-figurative designs with Inka or Diaguita-Inka influence: 44.

Principio simétrico	Diseño	Total
Reflexión vertical		7
	Clepsidra	1
	Cuadrado cruz inscrita	3
	Círculo con cruz inscrita	1
	Rectángulo cruz inscrita	1
Doble reflexión especular	Cuadrados y líneas en zigzag	1
Traslación horizontal		13
	Círculos vacíos o con punto central	3
	Rectángulos unidos	3
	Rectángulos con cruz inscrita	2
	Líneas onduladas	1
	Rombos	1
	Líneas en zigzag	2
	Equis	1
Traslación vertical		6
	Círculos con punto central	1
	Rectángulos vacíos unidos	1
	Líneas onduladas	3
	Puntos	1
Traslación horizontal-vertical		18
	Círculos	10
	Puntos	5
	Rectángulos con cuadrado interior	1
	Rectángulos vacíos unidos	1
	Cuadrados	1
Total		44

como ciertos diseños adscribibles a poblaciones del PAT ("ceja continua").

Nos detendremos brevemente también en ciertos diseños no figurativos que hemos vinculado con la Cultura Diaguita o Diaguita-Inka, tanto por la naturaleza de las unidades mínimas empleadas en estos diseños,

como por los principios simétricos involucrados en su configuración. Pese a su origen claramente Diaguita, no planteamos derechamente su filiación preinkaica debido a que en la Fase Diaguita III o Diaguita-Inka hemos detectado una gran supervivencia de diseños diaguitas preinkaicos, por lo cual una hipótesis que no debemos

Tabla 4. Diseños geométricos no simétricos no figurativos con influencia Inka o Diaguita-Inka: 13.

Table 4. Geometric asymmetrical non-figurative designs with Inka or Diaguita-Inka influence: 13.

Diseño	Total
Rectángulo vacío de paredes inflectadas	2
Rectángulo lados rectos	8
Cuadrado con círculo interior	1
Cruz doble contorno	1
Rombo	1
Total	13

Tabla 5. Diseños geométricos simétricos no figurativos con influencia Diaguita o Diaguita-Inka: 9.

Table 5. Geometric symmetrical non-figurative designs with Diaguita or Diaguita-Inka influence: 9.

Principio simétrico	Diseño	Total
Reflexión vertical		2
	Escalonados	2
Traslación vertical		3
	Escalonados	1
	Líneas en zigzag	2
Complejos		4
Reflexión vertical y traslación	Escalonados	1
Reflexión desplazada y traslación	Escalonados	2
Reflexión horizontal y traslación	Escalonados	1
Total		9

Tabla 6. Diseños geométricos no simétricos no figurativos con influencia Diaguita o Diaguita-Inka: 1.

Table 6. Geometric asymmetrical non-figurative designs with Diaguita or Diaguita-Inka influence: 1.

Diseño	Total
Laberinto o greca recta	1
Total	1

descartar es que estos diseños rupestres se ejecutaran durante la Fase III (1470-1536 DC). Estos diseños incluyen motivos escalonados en reflexión vertical, traslación de escalonados, escalonados en reflexión vertical y traslación, entre otros (tablas 5 y 6).

En cuanto a la abundante representación de diseños de origen cusqueño en el sitio de Los Mellizos, consideramos probable que esta actividad forme parte de una estrategia de legitimación del Inka frente a las poblaciones locales, en el proceso de incorporación de estos nuevos territorios al *Tawantinsuyu*. La profusa representación de esta iconografía foránea da cuenta, mediante un lenguaje visual, no discursivo, de una nueva

realidad social en la región que nos ocupa. Asimismo, su expresión espacial, la intervención del paisaje mediante estas marcas icónicas resulta un medio eficaz de hacer presente y reiterar visualmente, a una escala mayor que la manufactura cerámica, el surgimiento de esta nueva realidad social. En efecto, en el arte rupestre de Los Mellizos, tanto de naturaleza figurativa como no figurativa, simétricos y no simétricos, se reconocen un total de 70 diseños asignables a la iconografía Inka o Diaguita-Inka, un 10,82% del total de diseños registrados en el sitio (ver tablas 2 a 4). Resulta de gran interés esta fuerte presencia de diseños de cronología tardía, considerando además que se recogen no solo las unidades mínimas, sino también sus estructuras simétricas, muchas de ellas presentes en la cerámica Diaguita-Inka.

Hemos de prestar mucha atención en lo sucesivo a la distribución de este arte visual dentro del sitio y a lo largo del valle, dado que nos servirá para acrecentar nuestra comprensión de las interrelaciones y la naturaleza de los contactos establecidos por el Inka con las poblaciones locales, en los que las expresiones de arte rupestre jugaron, al parecer, un importante rol.

CONCLUSIONES PRELIMINARES

El sitio Los Mellizos es, sin duda, un lugar preponderante en la comprensión de los procesos sociales acaecidos durante la prehistoria del valle del Choapa y, en particular, del río Illapel. Es por ello que una aproximación centrada en el estudio de la lógica de acuerdo a la cual se articula el universo representacional de su arte rupestre es un ejercicio útil y necesario. El análisis de simetría de sus representaciones reveló interesantes coincidencias con patrones decorativos presentes en otras materialidades prehispánicas de datación conocida, que permiten adentrarnos en la asignación cultural de parte de su iconografía y, con ello, esbozar ideas acerca de los procesos de intercambio e interacción cultural. Un resultado interesante se refiere a la alta presencia de diseños adscribibles al Período Diaguita-Inka, que coexisten con otros de naturaleza más local. Esta situación se contrapone a la evidencia registrada en contextos habitacionales del valle de Illapel.

En trabajos anteriores (González 2008) hemos planteado la existencia de estrategias inkas de interacción diferencial en los distintos valles que conforman el territorio diaguita. Ciertamente, en los valles de Elqui y Limarí se aprecia una fuerte aculturación de las poblaciones locales en época Inka, que se ve reflejada en una gran influencia de los patrones decorativos cusqueños, tanto en formas como en decoración cerámica. Por otra

parte, se percibe una creciente diferenciación social manifestada en la existencia de bienes de prestigio inéditos (aros de plata) y un considerable enriquecimiento de las ofrendas mortuorias. En estas zonas geográficas (Elqui y Limarí), los contextos mortuorios se caracterizan porque los elementos inkas y locales aparecen entremezclados (Cantarutti 2002) y se produce un marcado aumento de la deformación craneana. Todo ello nos sugiere que en estos valles la relación entre el Inka y las poblaciones locales fue privilegiada, generándose una suerte de elite. En tanto, en la frontera sur del territorio diaguita (valle del Choapa), del cual el río Illapel es tributario, la relación establecida por el Inka con los grupos locales se desarrolló de una forma diferente. En el valle de Illapel, las evidencias del Período Inka son bastante más discretas y los asentamientos inkas se segregan de las poblaciones locales. Entonces, la evidencia entregada por el estudio del arte rupestre del sitio Los Mellizos aporta un punto de vista diverso a esta primera constatación, derivada del estudio de sitios habitacionales. Al parecer, en el ámbito propio del arte rupestre (petroglifos) este distanciamiento y segmentación entre lo Inka y los contextos locales ya no resulta tan evidente. Por otra parte, debemos atender también a los mecanismos de difusión de la iconografía cerámica y probablemente textil hacia el soporte rupestre, y cómo este cambio de soporte refleja matices en las estrategias de legitimación del Inka en estos territorios.

NOTAS

¹ Investigación financiada por Proyecto FONDECYT 1080360.

² Respecto al concepto de heterotopía, Troncoso (2001: 14) enfatiza en la definición de Foucault (1986) la característica de tratarse de “un no lugar, un asentamiento que a pesar de tener un emplazamiento definido y en relación con otros asentamientos, se diferencia, convirtiéndose en un lugar absolutamente distinto a todos los otros, generando una ruptura en el espacio y la vida ordinaria, pero que a la vez juega un importante rol en la vida social y organización del espacio cultural de los grupos humanos”.

REFERENCIAS

- ARTIGAS, D. & G. CABELLO, 2004. La otra fauna: Los animales olvidados del Choapa. *Revista Werken* 5: 121-126.
- BALLEREU, D. & H. NIEMEYER, 1998. Los sitios rupestres de la cuenca alta del río Illapel (Norte Chico, Chile). *Chungara* 28 (1-2): 319-352.
- CABELLO, G., 2001. Rostros que hablan: Máscaras del Valle de Chalinga. En *Actas del IV Congreso Chileno de Antropología*, Tomo II, pp. 1363-1376, Santiago.
- CANTARUTTI, G., 2002. Estadio Fiscal de Ovalle: Redescubrimiento de un sitio Diaguita-Inca en el valle de Limarí (IV Región de Coquimbo, Chile). Memoria para optar al título de Arqueólogo. Departamento de Antropología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile.
- CASTILLO, G., 1991 Ms. Desarrollo prehispánico en la hoya hidrográfica del río Choapa. Museo Arqueológico de La Serena.
- FIADONE, A., 2006. *El diseño indígena argentino. Una aproximación estética a la iconografía precolombina*. Buenos Aires: Imprenta La Cuadrícula SRL.
- FOUCAULT, M., 1986. Of Other Spaces. *Diacritics* 16 (1): 22-27.
- GALLARDO, F., 2009. Sobre la composición y la disposición en el arte rupestre de Chile. Consideraciones metodológicas e interpretativas. *Magallania* 37 (1): 85-98.
- GALLARDO, F.; I. MONTT, M. SEPÚLVEDA & G. PIMENTEL, 2006. Nuevas perspectivas en el estudio del arte rupestre en Chile. *Boletín Sociedad de Investigaciones del Arte Rupestre de Bolivia (SIARB)* 20: 77-87.
- GONZÁLEZ, P., 2008. Mediating Opposition: On redefinig Diaguita visual codes and their social role during the Inca Period. En *Lenguajes visuales de los Incas*, P. González & T. Bray, Eds., pp. 21-46. BAR International Series 1848, Oxford.
- GORDILLO, I., 1990. Entre pirámides y jaguares. *Ciencia Hoy* 8: 18-25, Buenos Aires.
- 2009. Dominios y recursos de la imagen. Iconografía cerámica del valle de Ambato. *Estudios Atacameños* 37: 99-121.
- JACKSON, D.; D. ARTIGAS & G. CABELLO, 2001. Nuevas manifestaciones de petroglifos en la precordillera del Choapa: Técnicas, motivos y significado. En *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología* 32: 43-49.
- NASTRI, J., 2008. La figura de las largas cejas de la iconografía santamariana. Chamanismo, sacrificio y cosmovisión calchaquí. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 13 (1): 9-34.
- SANTOS, M., 2005. Arte rupestre, estilo y construcción social del espacio en el noroeste de la península ibérica. Tesis doctoral. Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Santiago de Compostela.
- SEMPÉ, M. C., 1993. Principios normativos del estilo de decoración de la cerámica Ciénaga. *Publicaciones* 20. Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de San Juan.
- SEPÚLVEDA, M., 2008. Arte rupestre en tiempos incaicos: Nuevos elementos para una vieja discusión. En *Lenguajes visuales de los Incas*, P. González & T. Bray, Eds., pp. 99-111. BAR International Series 1848, Oxford.
- TARRAGÓ, M.; L. GONZÁLEZ & J. NASTRI, 1997. Las interacciones prehispánicas a través del estilo: el caso de la iconografía santamariana. *Estudios Atacameños* 14: 223-242.
- TILLEY, C., 1991. *Material Culture and Text: The Art of Ambiguity*. London: Routledge.
- TORO, M., 1996. El arte rupestre en el valle de Illapel. *Proyecto Arqueológico Río Illapel*, J. Rodríguez, Ed., pp. 116-132. Santiago: Comisión Nacional de Ciencia y Tecnología (CONICYT).
- TRONCOSO, A., 2001. De monumentos y heterotopías: Arte rupestre y paisaje en el curso superior del río Illapel, IV Región, Chile. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 8: 9-20.
- 2005. Hacia una semiótica del arte rupestre de la cuenca superior del río Aconcagua, Chile Central. *Chungara* 37 (1): 21-36.
- TRONCOSO, A.; F. ARMSTRONG, F. VERGARA, P. URZÚA & P. LARACH, 2008. Arte rupestre en el Valle El Encanto (Ovalle, Región de Coquimbo): Hacia una reevaluación del sitio-tipo del Estilo Limarí. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 13 (2): 9-36.
- WADE, D., 2006. *Symmetry. The Ordering Principle*. New York: Walker Publishing Company, Inc.
- WASHBURN, D., 1977. A symmetry analysis of Upper Gila Area ceramic design. *Papers of Peabody Museum of Archaeology and Ethnology*, Vol. 68. Cambridge: Cambridge Mass.
- 1983. Toward a theory of structural style in art. En *Structure and cognition in art*, D. Washburn, Ed., pp. 1-7. Cambridge: Cambridge University Press.
- WASHBURN, D. & D. CROWE, 1988. *Symmetries of culture. Theory and practice of plain pattern analysis*. Washington D. C.: University of Washington Press.



NIÑO JESÚS EN CUSCO COLONIAL Y AZAPA CONTEMPORÁNEO. UN EJERCICIO DE ANÁLISIS DE BULTOS COMO SOPORTES

THE CHILD JESUS IN COLONIAL CUSCO AND CONTEMPORARY AZAPA.
AN EXERCISE ANALYZING BULKS AS SUPPORTS

GERARDO MORA RIVERA* &
CAROLINA ODOÑE CORREA**

Dos bultos del Niño Dios son analizados como partes de un sistema de soportes andino. La primera, de Cusco colonial; la segunda, del valle de Azapa actual. Se propone que ambas pertenecen a un mismo metarrelato, de contenidos desconocidos, y son leídas estratigráficamente, desde sus respectivos contextos, a través de cuatro niveles: objeto, estructura, memoria y valores. Todo esto busca levantar una propuesta metodológica y conceptual sobre los bultos como soportes de discursos andinos, en una exploración que enfatiza la relación simultánea y complementaria de este sistema de soportes con otros, y de su visualidad con otras sensibilidades.

Palabras clave: bulto, sistema de soporte, memoria, Cusco, Azapa

Two bulks of Child Jesus are analyzed as parts of an Andean system of supports. The first is from colonial Cusco and the second from the contemporary Azapa Valley. The analysis proposes that both belong to the same metastory of unknown contents. Within their respective contexts, they are stratigraphically read at four levels: object, structure, memory and values. The intention is to propose a methodological and conceptual approach to the bulks as supports of Andean discourses, through an exploration that emphasizes the concurrent and complementary relationship of this system of supports with others, and the relation of its visual aspects to other sensibilites.

Key words: bulk, support system, memory, Cusco, Azapa

PRESENTACIÓN¹

En 1600, en Corpus Christi, indígenas de la cofradía del Nombre de Jesús desfilaron por el Cusco acompañando el paso del Niño Dios transportado en una vistosa anda.²

Actualmente, en San Miguel de Azapa, un Niño Jesús arribado desde Camiña (Tarapacá) recorre el pueblo y el valle durante Pastorcitos, acompañado por niños y músicos.³

Prestaremos atención a estas manifestaciones que corresponden a dos tiempos y espacios diferentes, el Cusco (actual Perú) colonial y San Miguel de Azapa (Chile) contemporáneo. Antes de la invasión europea, el primero era el centro imperial y luego la ciudad *Noble y Grande* del virreinato peruano; el segundo actualmente es una pequeña localidad cercana a Arica, la ciudad chilena elegida por el aparato estatal como frontera con Perú.

Proponemos que es factible abordar a estos Niños como partes de un metarrelato común, propio de los Andes, cuyo contenido desconocemos. A modo de un ejercicio de laboratorio, indagaremos posibles exégesis a través de la labor conjunta de la historia y la antropología, para aportar a la exploración metodológica y conceptual de estos bultos como soportes de discursos andinos.

Cabe aclarar que entendemos los Andes como un área geográfica articulada a partir de procesos históricos

* Gerardo Mora Rivera, Proyecto FONDECYT 1090110. AZAPA Producciones Ltda., Casilla 40, La Florida, Santiago, email: mora.rivera@azapa.org

** Carolina Odone Correa, Proyecto FONDECYT 1090110. Doctor © en Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile. Museo Chileno de Arte Precolombino, Casilla 51080, Correo Central, Santiago, email: modoneco@uc.cl

y culturales compartidos, donde es posible reconocer afinidades entre diferentes prácticas culturales. Y somos nosotros quienes comprendemos como “andinos” a los protagonistas de nuestros relatos, aunque ellos no necesariamente proclamen tal condición para sí (fig. 1).⁴

Los bultos del Niño Dios son representaciones tridimensionales de Jesús, desde su nacimiento hasta su niñez.⁵ Fueron inicialmente pensados para el sistema devocional católico, el cual está constituido por una serie de imágenes, objetos y prácticas que coexisten en los espacios públicos de la catequesis, la liturgia, las procesiones, las rogativas y los sermones, y en los momentos íntimos de la oración.

Para el historiador Jaime Valenzuela, el Tercer Concilio Limense (1582-1583) otorgó gran importancia al uso de las imágenes como medios para “la adquisición de la fe por medio de los sentidos” (2006a: 493). En el Tercero catecismo de 1585 se señalaba que Cristo, la Virgen María y los santos “están en el Cielo vivos y gloriosos y no están en aquellos bultos e imágenes

sino solamente pintados” (Valenzuela 2006a: 501). Es decir, bultos e imágenes se reverenciaban por lo que representaban, pero lo representado no estaba en ellas, la especial atención que se les brindaba subyace en la experiencia sensorial y vivencial inigualable que provoca su devoción: “yd a las yglesias por las mañanas; y allí hazed oracion cada día, sin faltar ninguno y tambien a las tardes, tomando agua bendita y besando la cruz, y mirando las ymagenes” (Ricardo 1585: 182v en Valenzuela 2006a: 495).⁶

A partir de estas prescripciones los indígenas eran invitados a ingresar en el mundo celestial desde la vivencia dramatizada de la fe. Imaginación, intuición y sensaciones encaminaban la experiencia religiosa. Los bultos no solo representaban el mensaje de la doctrina y sus dogmas. Su contemplación permitía que los indígenas rememorasen su existencia, así su significado se traía al presente y la memoria celestial se actualizaba (Valenzuela 2006b; Estenssoro 2003: 271).

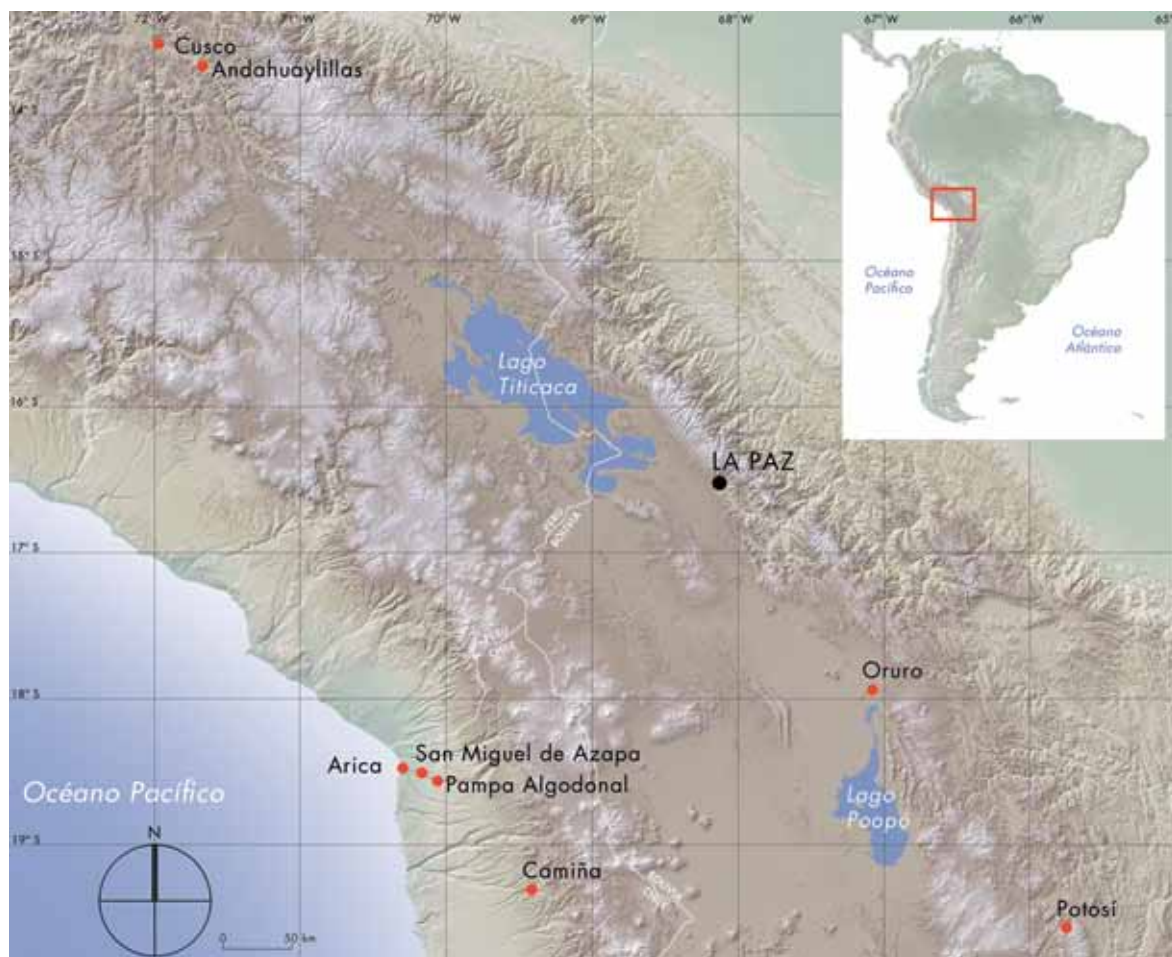


Figura 1. Principales localidades mencionadas en el estudio.

Figure 1. Main locations mentioned in the study.

Claramente la representación del Niño Dios proviene de la tradición cristiana, pero la devoción y adoración a bultos no era ajena al mundo andino antes de su arribo. El uso del término *bulto* para designar al “fardo de ropa”, al “fardo conteniendo las uñas y cabellos” y al cuerpo momificado del Inka o *malqui*, por parte de algunos cronistas españoles del siglo xvi (Alonso 1989: 110-111), nos permite inferir que ellos de manera fluida encontraron el paralelismo entre prácticas católicas y andinas. También en la Colonia era común el empleo de la expresión *son del tiempo del Ynga*, usada para referirse a las huacas andinas que “[d]e ordinario son de piedra y las más de las veces sin figura ninguna; otras tienen diversas figuras de hombres o mujeres [...] otras tienen figuras de animales” (Arriaga 1968 [1621]: 202 en Castro 2009: 239), aunque sabemos que algunas eran incluso preinkaicas (Castro 2009: 226).

Los bultos continúan vigentes en los Andes contemporáneos fuera de prácticas cristianas o en sus bordes. Por ejemplo, en la cuenca de San Pedro de Inacaliri se hacen *wake* por grupos familiares dentro de la fiesta de San Antonio (Mora & Odone 2011) donde, tal como en Ayquina y Toconce, el bulto (un cántaro lleno de alcohol y hojas de coca) y la ceremonia llevan el mismo nombre para denominar a esta ofrenda a las divinidades, a los abuelos e incluso al rey Inka (Castro et al. 1994: 56-70 y 107); en San Miguel de Azapa, el *abuelo Carnavalón*, muñeco antropomorfo de dimensiones humanas que representa a los antiguos, al cual debe tratarse con cariño durante su breve paso por este mundo en cada carnaval (Borie et al. 2008), y las *ñatitas*, calaveras exhumadas que reciben atenciones y ofrendas el domingo siguiente al Día de Muertos en el Cementerio General y la iglesia de San Francisco en La Paz (Bolivia) (Fernández Juárez 2010).⁷

A continuación presentaremos al Niño de Cusco colonial y al Niño de Azapa actual como soportes, es decir, objetos que se producen y que presentan, registran y comunican temas que, en este caso, aún desconocemos. Para abordar su comprensión realizaremos una exploración estratigráfica por cuatro niveles de lectura: uno superficial del hecho/objeto; un segundo estructural para apreciar categorías ordenadoras; un tercero que refiere a la memoria, y un cuarto, a los valores (Martínez, J. L. 2010: 158). Inicialmente nos ocuparemos de los dos primeros niveles, para recoger los siguientes en los acápites finales.

Antes de iniciar esta lectura, cabe aclarar que si bien los soportes estudiados son bultos, es decir, objetos tridimensionales, no profundizaremos en su materialidad y/o manufactura ni en sus elementos constructivos, sino más bien en sus variaciones y particularidades culturales,

y en sus diálogos con otros soportes, como la música, la corporalidad, la espacialidad y la oralidad. Es necesario señalar que al estudiar los bultos o cualquier otro soporte que llame nuestra atención primeramente por la vista, se hace pertinente abrir el campo de exploración más allá de lo visual, o al menos tener en consideración la presencia de los otros sentidos. Porque nos es claro que para estudiar materiales visuales no basta con atender a la mirada. Ni la propia como investigadores ni la de los devotos-creadores de esos materiales. Primero, porque se trata de soportes que no operan individualmente, sino que lo hacen en necesaria relación con otros, y segundo, porque no registran y comunican solo desde la visualidad, sino que desde la multisensorialidad (Martínez, R. 2009).

EL NIÑO DEL CUSCO COLONIAL

En la ciudad del Cusco, en la segunda mitad del siglo xvi, los jesuitas impulsaron la devoción al Niño a través de la cofradía llamada Nombre de Jesús, integrada mayoritariamente por indígenas principales.

La creación de esa cofradía se dio en un momento histórico en el cual la evangelización jesuita coincidía con las directrices pastorales de la Contrarreforma, el Concilio de Trento (1545-1563) y el Segundo Concilio Limense (1567).⁸ Además, fue contemporánea al arribo del virrey del Perú, Francisco de Toledo (1570-1581), y al inicio de su proceso de reforma y control del territorio y sus habitantes (Valenzuela 2006a: 491-492). A su vez, las instrucciones pastorales del Tercer Concilio Limense (1582-1583) fueron centrales en la experiencia misional jesuita, así la celebración de las fiestas religiosas, la devoción de las imágenes sagradas y la conformación de cofradías o hermandades eran los puntos de apoyo de la tarea de cristianización (Valenzuela 2006b).

Una crónica anónima de 1600 señala que “los yndios se mueven mucho por pinturas, y muchas veces más que con muchos sermones” (Mateos 1944 [1600], tomo II: 36). Esta delicada observación nos es sobrecogedora; el cronista no solo parece apuntar al poder de convocación y persuasión –promovido por los evangelizadores– de las imágenes entre los indígenas, sino también a la experiencia visual indígena como forma de conocimiento, comprensión y traducción del mundo, que mantenía mucho de su fuerza a pesar de la severidad de la cristianización.

Un ejemplo de esa vitalidad se observa en la celebración de Corpus Christi en Cusco a fines del siglo xvi. Aquella ciudad había sido el centro de la administración política, ritual y social del *Tawantinsuyu*. Antes de la

invasión europea, en sus dos grandes plazas, se celebraban las más importantes ceremonias, desfiles públicos, fiestas y rituales (Flores Ochoa 1990: 95).

Corpus Christi, desde 1537, “fue incluida en la lista de días de guardar entre los habitantes del Nuevo Mundo” (Flores Ochoa 1990: 100). Era una conmemoración móvil festejada después de la Pascua de Resurrección, en otoño. Su carácter móvil y sus vínculos con el calendario ceremonial y sagrado andino permiten plantear que se habría acoplado a los antiguos ritos de la cosecha y del año nuevo agrícola (Zuidema 1999: 199). A su vez, desde una mirada inkaico-cusqueña, se señala que se habría engarzado a fiestas religiosas inkaicas, como el *Inti Raymi* (Murúa 1946 [1611], Libro Tercero, cap. LXXII: 349).

En 1572, el virrey Toledo reglamentó su modo de celebración en el Cusco, aunque la festividad estaba vigente hacía varios años.⁹ La fiesta era un momento de gran esplendor. El Cuerpo de Dios recorría toda la ciudad, siguiendo un trazado que partía de la Catedral y luego se dirigía hacia sus límites. El Cusco, durante nueve días, era una ciudad en procesión. Por sus calles desfilaban andas bellamente adornadas, llevando en altares portátiles imágenes de la Virgen María, de santos y santas, que en peregrinación acompañaban al Santísimo. Autoridades civiles, políticas y eclesiásticas marchaban por las calles. Los vecinos principales, con sus repartimientos de indios, componían algunas de las andas con las imágenes sagradas. Asimismo, participaban los caciques principales del distrito de la ciudad, acompañados por sus indios y parientes, vistiendo los emblemas de su linaje, las ropas y los ornamentos que se usaban en tiempos de los inkas. Danzas, representaciones y cantares seguían el recorrido de las comitivas. Las seis parroquias con sus cofradías e imágenes religiosas salían con sus carros o andas en sucesión. Sastreros, zapateros, herreros, plateros, y demás oficios de la ciudad mostraban sus pendones, trabajos y danzas (Garcilaso de la Vega 1962 [1617], Libro octavo, cap. I: 1085-1087; Flores Ochoa 1990: 101).

Para el Corpus del año 1600, cerca de quinientos indígenas de la cofradía del Nombre de Jesús desfilaron por el Cusco con cirios encendidos. Los indios vestían “con camisetas blancas y acollas o mantas coloradas vnos de grana y otros de damasco carmesí; y las yndias con lliquillas y yacsas que son sus mantas y sayas o vasquillas de los mismos colores”; un grupo importante de la cofradía lo conformaban “su prioste y mayordomos y demás oficiales o veintiquatros [sic] [...] que en esta cofradía son ciento y cincuenta poco más o menos”, los principales (Mateos 1944 [1600], tomo II: 35 y 37). El grupo de los 24 correspondería a “los descendientes

directos de los doce ayllus o panacas reales de los inkas elegidos anualmente de las dos parcialidades de la ciudad imperial, Cusco Alto y Bajo”; a su vez, este grupo sería parte de los 150 indios principales de la cofradía (Mujica 2004: 103).

Encabezaba la cofradía el alferez real o “prioste que es siempre un Ynga principal ricamente vestido”, con un pendón en su mano “primamente labrado de damasco carmesí, con las insignias de la cofradía [...] lleno de vidrieras y cristales puestos en encajes muy galanes” y una vara de plata; detrás del alferez iban “las andas del Niño Dios, de mucha labor, precio y estima. Llevanlas en los ombros yndios principales muy bien aderezados”; acompañaban su paso instrumentos de viento: “orlos, chirimías, trompetas, flautas”, y “cantores y ministeriles tocando” (Mateos 1944 [1600], tomo II: 35 y 37).

En 1610, para celebrar la beatificación de Ignacio de Loyola, la cofradía sacó en andas al Niño Jesús “en hábito de Inga, vivamente aderezado y con muchas luces” (Del Canto 1610: 4-5 en Estenssoro 2003: 310).¹⁰

El año de 1613, en la Villa Imperial de Potosí, durante la conmemoración de dicha beatificación, “más de mil indios pertenecientes a la cofradía del Nombre de Jesús desfilaron cargando un anda de plata maciza con un Niño Jesús enjoyado y vestido de inka” (Mujica 2004: 104).

Durante la segunda mitad del siglo XVII, una serie de pinturas retrató la celebración cusqueña del Corpus y el paso del Santísimo, los santos y las Vírgenes María por la ciudad.¹¹ Una de ellas reproduce el anda del Niño Jesús luciendo una corona real de tipo europeo. Delante va el alferez vestido con una túnica blanca de encaje, con el sol dorado y algunos *tocapus* en el centro. Encima lleva una capita, al parecer compuesta por cinco piezas confeccionadas con finos hilos de colores rojo, blanco, negro y dorado. Sobre ese atuendo viste una capa y porta una vara de plata con un estandarte. Usa un tocado con forma de cintillo y un diseño de flores hechas con pedrería sobre el cual sobresalen aplicaciones de flores y aves. De su frente cae la borla roja o *mascapaycha* (fig. 2).¹²

Señala Estenssoro (2003: 310; 2005: 140) que vestir al bulto del Niño Dios como Inka no fue un hecho aislado. En una parroquia cercana a Cusco, en Andahuaylillas, no se sabe desde cuándo “estaba expuesto sobre el altar mayor hasta que fue retirado por orden del obispo Mollinedo en 1687 [...], un niño Jesús con la *mascapaycha* ceñida en la cabeza, atributo del inca [...]”; recomendándose “que en su lugar se le colocasen rayos o una corona imperial”. Mujica agrega que el acto de prohibir y censurar la *mascapaycha* en el Niño Jesús explicaría por qué en la serie del Corpus cusqueño aparece con



Figura 2. Alférez vestido de Inka. Gentileza de Delia Martínez (Universidad de Chile).

Figure 2. "Alférez" in Inka attire. Courtesy of Delia Martínez (Universidad de Chile).

"la corona imperial europea recomendada por el obispo madrileño" (Estenssoro 2004: 104).

Sin embargo, en dos lienzos virreinales de fines del siglo XVII y comienzos del siglo XVIII se pintó al Niño Jesús vestido de Inka. En uno de ellos (fig. 3), conocido como "Niño Jesús de Huanca Inca" (Estenssoro 2005: 140), de autoría desconocida, él está de pie, con la mano derecha alzada y una cruz alta en su mano izquierda. Está vestido con una túnica amplia, al parecer de brocado con aplicaciones de encajes, bordada con hilos de oro y plata, en la que se aprecian el relieve de diminutas *kantutas* (flor del altiplano) y *tocapus* bordados. Sobre la túnica se cruzan dos anchos collares de perlas. Otros collares confeccionados con plumas multicolores rodean el cuello y bordean sus piernas. De sus hombros cae una capa roja con forro negro, fijada por dos cabezas de felino, adorno que se repite en las sandalias que calza y en sus muslos. Sobre su cabeza lleva un tocado en forma de cintillo confeccionado con perlas y encima de este tiene una pluma jaspeada de color blanco y negro. De su frente cae la borla roja, la *mascapaycha*. La figura está suspendida sobre un cojín encarnado y entre dos floreros. El Niño no toca el suelo (Mujica 2004: 101-102).



Figura 3. Niño Jesús de Huanca Inka. (Estenssoro 2005: 139).

Figure 3. Child Jesus of Huanca Inka (Estenssoro 2005: 139).

En el otro lienzo (fig. 4), el Niño está de pie, tiene la mano derecha alzada y en su mano izquierda sostiene una cruz papal dispuesta sobre un orbe. Lleva una amplia túnica, al parecer de brocado y con aplicaciones de encajes, de color dorado y adornos geométricos y diminutas *kantutas* bordadas en relieve. De sus hombros cae una capa dorada, con forro negro. Calza sandalias ornamentadas con cabezas de felino. Sobre su cabeza lleva un tocado en forma de corona y sobre ella un escudo de armas con las insignias de un torreón circular, cetros y un arco iris. De su frente cae la borla roja, la *mascapaycha*. La figura está suspendida sobre un soporte que se asemeja a un incensario y entre dos floreros. El Niño no toca el suelo (Mujica 2004: 101).

Desde la segunda mitad del siglo XVI, son claras las noticias sobre la práctica indígena de vestir a la imagen de bulto del Niño con ricos y hermosos atuendos. A partir de 1600, el Niño Jesús comienza a ser engalanado con ropajes y ornamentos del Inka, práctica que se mantiene vigente en el siglo XVII. Esta continuidad está también permeada con la práctica española de ataviar la imagen del Niño con un ajuar y adornos que comunican que esa imagen de bulto es la del Niño Dios, rey de los cristianos.



Figura 4. Anónimo cusqueño. Niño Jesús Inka. Siglo XVIII. Colección particular, Lima. Gentileza de Natalie Guerra (Universidad de Chile).
 Figure 4. Anonymous from Cusco. Inka child Jesus. Eighteenth century. Private collection, Lima. Courtesy of Natalie Guerra (Universidad de Chile).

EL NIÑO EN AZAPA CONTEMPORÁNEO¹³

A mediados del siglo XX, la ciudad de Arica y sus valles interiores vivieron un período de gran crecimiento impulsado por Carlos Ibáñez del Campo en sus dos gobiernos (1927-1931 y 1952-1958), quien implementó el Puerto Libre y la Junta de Adelanto. El decaimiento de la actividad salitrera en el Norte Grande de Chile y la Revolución de 1952 en Bolivia, entre otros procesos, levantaron a Arica como polo de atracción demográfica, destacando el valle de Azapa en cuanto espacio de confluencia de poblaciones provenientes del interior de Arica e Iquique, de grupos afrodescendientes, de familias de Ovalle (Norte Chico de Chile), y santiaguinos trasladados durante la dictadura militar, junto a bolivianos de Oruro y La Paz.

En ese concierto, durante las décadas de 1940 y 1950 se produjo un desplazamiento de personas desde el valle de Camiña (Tarapacá) al de Azapa. Mayoritariamente se instalaron en el, por entonces, pequeño poblado de San Miguel (kilómetro 12 desde Arica) y en el sector de Pampa Algodonal (kilómetro 35). Esta movilidad guarda relación con una crisis en los recursos naturales que contrajo la producción agropecuaria y afectó las economías familiares,

sumada al acceso de los menores a la educación formal en las ciudades (ver González 2010).¹⁴

Entre quienes llegaron a San Miguel estaba la señora Aurelia Salinas, quien traía consigo una imagen del Niño Sagrado envuelta cariñosamente en un aguayo. Hacía muchos años ya que en los pueblos del valle de Camiña existían cultos al Niño: Nama, Yala Yala, Apamilca, Chapiquilta y Camiña. Probablemente el bulto que ella portaba era parte de esa cartografía devocional.

A fines de la década de 1940, doña Aurelia decidió reunir a un grupo de camiñanos, azapeños y de otros lares para dedicarle la fiesta de Pastorcitos al Niño en Azapa. Enseñó mudanzas, escribió libros de cantos y mostró los cuidados que debía tener el Niño. Dicen que por entonces el Niño llevaba un traje de lana gruesa, dicen también que iba desnudo cubierto solo por un aguayo, dicen que iba de *pastorcito*.

Durante una fiesta posterior la señora Dolores Pérez, fundadora de uno de los carnavales de San Miguel (Borie et al. 2008: 6-7), vio llorar al Niño. Pidió a la señora Aurelia tenerlo a su cuidado, ella se lo entregó. Con el paso del tiempo, doña Dolores quedó ciega. Entonces dejó el Niño al cuidado de la señora Bernardina Flores Márquez, con el compromiso de que a su muerte lo heredara la única mujer entre los hijos de Bernardina, por cuanto las hijas de Dolores no tenían interés por el Niño y era importante que se mantuviera en una sola familia. La señora Bernardina aceptó. Sin embargo, su hija, Nelly García Flores, falleció recientemente. Esto ha puesto en entredicho el futuro del Niño. Por una parte, la familia de doña Dolores quiere recuperarlo, por otra, la “yerna” [nuera] de la señora Bernardina se está preparando para recibirlo.

Tentamos la posibilidad de un vínculo de este Niño con Oruro (Bolivia) o tal vez a través de él pueda expresarse el nexo que tienen sus devotos con dicho sector. La señora Bernardina nació en Oruro y llegó a Chapiquilta (valle de Camiña) a la edad de seis años. Allí se casó y tuvo a sus primeros hijos. Luego se trasladó con su marido a Azapa, donde nacieron sus otros hijos. La señora Dolores estaba casada con un camiñano cuya familia provenía de Oruro y la señora Aurelia también tenía parentela en ese lugar.

La señora Bernardina organizó por primera vez, en 1965, la celebración de Pastorcitos. Cuenta que lo recibió sin ropas, sin nada. El aguayo y la falda que hoy lleva el Niño fueron un regalo de don Paulino.

Durante el transcurso del año el Niño está en casa de la señora Bernardina, dentro de un altar (fig. 5), donde bultos de Jesús crucificado, San Lorenzo de Tarapacá, San Martín de Porres, la Virgen del Carmen con una banda tricolor (blanco, azul y rojo) cruzada al



Figura 5. Altar del Niño. Fotografía Gerardo Mora, 2009.

Figure 5. Child's shrine. Photograph by Gerardo Mora, 2009.

pecho y otros, junto a imágenes del Sagrado Corazón de Jesús, la Virgen María, el Papa Juan Pablo II, la Sagrada Familia y fotografías de la propia familia de la señora Bernardina, rodean una pequeña urna cubierta por velos blancos con encajes de hojas palmeadas. Sobre ella, una enredadera de fantasía. En las paredes a su alrededor lucen más fotografías familiares, recuerdos de fiestas religiosas (certificados, banderines y cintas) y la Virgen de Guadalupe.

Al recorrer los velos de la urna, se revela un bulto de suaves telas albas gentilmente dispuesto sobre un delicado tejido blanco. Las telas envuelven, a modo de mortaja, al Niño, quien viste una túnica blanca con bordados color oro y zapatos de encaje blanco con detalles en dorado y rojo. Está vestido, según dicen, de *santo* (fig. 6).

De sus ropas asoman billetes dejados por los devotos para financiar su cuidado. Quienes desean pedirle favores se comunican con la señora Bernardina y le entregan algunas velas que enciende ante él. Por su parte, ella acostumbra a ponerle velitas dos veces al mes: “Yo, con el Niño, todo lo que le pido me da”.

El Niño es una deidad que recibe peticiones y las cumple de manera particular, también tiene gestos que son recibidos como presagios. Aunque hay muchos bultos de Niños en el valle de Azapa, no tienen este poder. Si el Niño le sonríe a una mujer, cuando solo ella le mira, puede ser señal de un pronto embarazo. Hay casos de mujeres con hijos ya jóvenes o adultos que han pedido tener un bebé en los albores de su menopausia, y ha sido una de sus hijas o varias las que han quedado encinta. Se le reconoce como “pícaro”, a veces guiña un ojo para señalar que la fortuna de quien le contempla cambiará, sin dar mayores pistas. Siembra una inquietante y feliz incertidumbre. Da todo lo que se le pide, pero nunca se sabe cómo cumplirá.¹⁵



Figura 6. Niño vestido de santo. Fotografía Gerardo Mora, 2009.

Figure 6. Infant Jesus dressed as a saint. Photograph by Gerardo Mora, 2009.

La primera quincena de octubre de cada año, el Niño es sacado de su altar y llevado en su aguayo hacia el extremo sureste del poblado, al final de la calle Los Misioneros, la cual nace en la iglesia. Allí se hacen *las*

veces, un ensayo general de Pastorcitos, donde se reúnen quienes se comprometieron a participar al final de la celebración anterior y se realiza una ceremonia tal cual como se hará en víspera de Navidad.

Durante las semanas siguientes, los niños con más experiencia y los adultos a cargo enseñan a quienes se integran por primera vez a la celebración, los cantos, las mudanzas y los bailes. Así, comienzan a aprender a *ser pastores*. Asumen sus propias responsabilidades. Sus padres los apoyan pero no los acompañan en este proceso. Quedan sujetos a las duras correcciones de las personas mayores presentes. Deben presentarse a las horas indicadas, vestidos según las prescripciones dadas. Van solos, nadie los va a dejar ni a buscar, es el primer paso para llegar a comportarse como pastorcitos.

El 24 de diciembre por la tarde se reúnen los niños, los pastorcitos, en casa de la señora Bernardina. Junto a ella y los alféreces de Navidad, encabezados por los caporales, acompañan al Niño hasta la iglesia de San Miguel. Allí se reúne con el Niño de la iglesia en el pesebre.

Pastorcitos transcurre entre el 24 de diciembre y el 8 de enero y puede ser entendida en cinco hitos: Navidad, Inocentes, Año Nuevo, Reyes y Despedida, cada uno de los cuales cuenta con dos alféreces. Además hay dos visitas: el día 2 de enero bajan a San Miguel los pastorcitos de Pampa Algodonal acompañando a su Niño que viene a visitar al protagonista de este relato, y al día siguiente sucede lo contrario.¹⁶

Los alféreces suelen tener una relación de parentesco, sin restricciones de género o edad: matrimonio, hermanos, madre e hija, abuelo y nieto, etc. En menor medida hay casos de amigos, pero son amistades muy antiguas. Ellos asumen la responsabilidad de atender con comida y bebida a los pastorcitos, los músicos y el resto de los acompañantes. Algunas veces, según sus posibilidades, voluntad y fe, cambian las ropas del Niño.

Los hitos señalados duran dos días: víspera y fiesta. En la primera jornada los pastorcitos van al atardecer a saludar al Niño a la iglesia. Se reúnen en casa de la señora Bernardina y salen en formación siguiendo al bombo y la quena. Una vez al interior de la iglesia hacen una serie de mudanzas y cánticos, prescritos por la señora Aurelia Salinas. Al día siguiente, en la fiesta, los pastorcitos realizan lo mismo al alba, al mediodía y al caer el sol.

Un lugar importante de la celebración, muy notorio en el pueblo, es el peregrinaje que realizan los pastorcitos a saludar a otros Niños (en los pesebres de las familias de San Miguel) y al cementerio (a visitar a quienes formaron parte de la celebración en sus inicios) (fig. 7). Sus trajes brillan bajo la luz del sol, las huasquillas agitadas al viento y sus sonrisas alegran, el sonido de las quenass convoca y las percusiones remecen el valle, incluso a lo lejos. En algunas ocasiones, el Niño va con ellos y es recibido con gran emoción y agradecimiento.



Figura 7. Pastorcitos recorren San Miguel. Fotografía Gerardo Mora, 2009.

Figure 7. "Pastorcitos" walking by San Miguel. Photograph by Gerardo Mora, 2009.



Figura 8. Despedida. Fotografía Gerardo Mora, 2009.

Figure 8. "Despedida". Photograph by Gerardo Mora, 2009.

La Despedida es diferente, allí se comprometen los alferazgos para la próxima ocasión (fig. 8). Los alféreces de esa jornada suelen contratar músicos (conjuntos de lakitas y bandas de bronce), llegan por la noche, cuando está reunida la gente en calle Los Misioneros, tocan tres cuecas andinas y luego un trote para llevar a todos en ronda hasta la casa del alférez donde se hace una fiesta con comida (generalmente un picante) y baile (cumbias, sayas, morenadas, etc.).¹⁷ Es común y bien recibido que se sume mucha gente al trote y a la fiesta.

Como hemos visto, este Niño posee la movilidad peregrinante de los bultos andinos. A diferencia de las imágenes católicas, cuya procesiones solo se mueven por el espacio habitado, el Niño sale del pueblo, de San Miguel, y viaja por el espacio inhabitado para llegar a otro espacio poblado: Pampa Algodonal. También el Niño moviliza a sus pastorcitos por todo el pueblo, por el espacio de los vivos y los muertos, por la intimidad de los hogares y también por calles y plazas. Los niños recorren el espacio que habitan como pastores que conocen los lugares donde han de ejercer su labor. De acuerdo a Pablo Cruz (2009), en los Andes "el mundo se explica caminando". Entonces, los niños conocen (y establecen vínculos con) su mundo social presente (sus

vecinos), su pasado cercano (los finados) y su pasado remoto, incluso mítico. Integran así en sus vidas (y se integran a) su propia historia.

NIÑOS HECHOS DE MEMORIA

Ya señalamos que comprendemos a estos bultos como soportes que operan dentro de un sistema. Así, cada cual es una unidad discreta y sensible, reconocida por una comunidad específica que la identifica "como parte de un sistema con determinadas reglas de significación o sistemas semióticos más vastos con estéticas propias, al mismo tiempo que 'dialogantes' entre sí" (Martínez, J. L. 2008a: 5).

De acuerdo a los relatos expuestos, durante Corpus Christi en Cusco colonial y Pastorcitos en Azapa actual, el Niño Jesús se presenta preciosamente adornado y vestido con una túnica. Sus movimientos son acompañados por cantos e instrumentos de viento. Hombres y mujeres se disponen a su alrededor bajo criterios jerárquicos, entre ellos destaca un prioste (principal o alférez) que porta un distintivo (pendón, vara o matraca). Esto nos permite sostener que la presencia de otros soportes materiales, como los instrumentos

musicales, pendones y varas, e inmateriales, como los cantos, hacen parte del desplazamiento del objeto tridimensional, dialogando entre sí, al mismo tiempo, según reglas específicas, lo que también es extensible a los movimientos y las posiciones que ocupan los participantes. No se trata de un soporte que funcione de un modo aislado, sino que de una constelación de soportes que se complementan y donde circulan temas y significados compartidos.

Luego, los Niños como soporte hacen parte de un sistema mixto o complejo, que requiere de cierta simultaneidad multisituada.¹⁸ Operan gracias a la presencia conjunta de varios soportes, que en estos casos hacen parte de la dramatización, uno de los campos en los que tradicionalmente han circulado saberes andinos desde tiempos prehispanicos (Martínez, J. L. 2010: 160), y donde el propio cuerpo de los devotos se constituye en un soporte (Martínez, D. 2012). Así, su carácter multisensorial excede el vínculo sonoridad-visualidad, y abarca un universo más amplio de percepciones humanas.¹⁹ Para Antoinette Molinié (1997) y José Luis Martínez (2010), las dramatizaciones públicas, tanto las actuales como las descritas por algunos cronistas en los Andes, corresponden a coreografías, movimientos, músicas y letras que remitirían a temas o motivos de conocimiento colectivo, sean míticos, de memoria, políticos u otros, que circulaban y eran transmitidos en diferentes soportes.

¿Entonces, de qué estaban hechas estas imágenes y bultos del Niño Jesús? Para responder retomaremos la lectura estratigráfica desde su tercer nivel: la memoria.

¿Qué es lo que recubría al Niño Jesús vestido de Inka en la Colonia?

Fray Martín de Murúa en su recopilación sobre la historia del *Tawantisuyu* relata que:

Cápac Yupangui fué el primero que mandó hacer las casas y templos de *Quisuarcancha*, donde puso estatua del Hacedor, que en lengua llamaban *Pachayacháchic*, y era de oro, del tamaño de un muchacho de diez años, y era figura de un hombre puesto en pie, el brazo derecho alto, con la mano casi cerrada, y los dedos pulgar e índice altos como persona que estaba mandando (Murúa 1946 [1611]: 267-268, cursivas de la edición).

A su vez, Juan de Betanzos narra que el *Ynga Yupangue* “mando que hiciesen un niño de oro macizo e vaciadizo e que fuese el tamaño del niño del altor e proporcion de un niño”, que fue vestido con:

[U]na camiseta muy ricamente tejida de oro y lana e diversas labores e púsole en la cabeza cierta atadura según y uso y costumbres dellos y púsole luego una borla según la del estado de los señores y encima de ella le puso una patena de oro y en los pies le calzó unos zapatos ojotas [...] así mismo de oro (Betanzos 1987 [1551]: 49-53).

El bulto fue llevado a las *casas del Sol* e “hizo poner en el medio de la plaza del Cusco [...] una piedra de la hechura de un pan de azucar puntiguada para arriba y enforrada de una faja de oro” para que la gente común, que no podía ingresar a esas casas, le adorase. Mandó el Inka adornar unas andas, que fueron forradas en oro. Los señores principales y el Inka las tomaron, sobre ellas estaba el pequeño bulto, y recorrieron toda la ciudad, “las andas que llevaban que aquel era el sol que bendecía su pueblo e a sus hijos” (Betanzos 1987 [1551]: 49-53).

Mujica (2004: 104) propone, siguiendo a Bernabé Cobo, que los jesuitas quisieron sustituir la devoción del Niño Jesús ataviado de Inka por el culto al bulto de oro del Coricancha o Templo del Sol, Punchao: “el Señor del día y hacedor de la luz y del sol y estrellas y todas las demás cosas” (Cobo 1964 [1653]: 105-107).²⁰ El pequeño bulto era el lugar donde se “guardaban los corazones de todos sus antepasados inkas”, así lo había confesado Túpac Amaru luego de recibir el bautismo y antes de ser ejecutado en la plaza central del Cusco.

¿Es posible pensar que la devoción al bulto del Niño Jesús vestido de Inka es más que la sustitución de un culto y ejemplo de sincretismo cultural? Creemos que sí. Apreciamos que el bulto del Niño Jesús Inka contiene una narrativa que guarda relación con el relato textual que los cronistas elaboraron. Es decir, existiría una congruencia entre la propuesta tridimensional y la propuesta textual. Ello nos permite proponer que el bulto del Niño fue construido para constituirse en un hecho de memoria: la representación de Punchao, el pequeño bulto, el Hacedor.

Para Pierre Norá (1998: 32), el hecho de memoria (*lieu de mémoire*) excede a todo acontecimiento digno de memoria u objeto puramente material, palpable y visible, es más bien “una noción abstracta, puramente simbólica, destinada a desentrañar la dimensión rememoradora de los objetos, que pueden ser materiales, pero sobre todo inmateriales”. Se busca así indagar en la relación entre historia y memoria, a través de sus formas de emergencia. En ese sentido, intentamos poner en relieve la construcción de una representación y la formación de un objeto histórico a lo largo del tiempo.

Los bultos coloniales aquí referidos soportan al menos dos proyectos. Por una parte, la pertinencia de legitimar una nobleza inkaica como también la idea del retorno del Inka, el regreso de los decapitados, la profunda emoción de la desarticulación tras la ejecución pública de Atahualpa y de Túpac Amaru. Pero, por otra parte, los miembros de la cofradía del Nombre de Jesús colocaron en el Niño, con ayuda de los jesuitas, la memoria de Punchao, que aún se guardaba en el corazón de la ciudad sagrada.²¹

Esto evidencia una “forma específica de integrar el acontecimiento en un funcionamiento de la memoria determinada por la cultura” (Molinié 1997: 694). Hacen una historia sin relato, sin ningún discurso que les dé sentido. Se trata de relatos fuera del texto. Compartimos la interrogante de Molinié (1997: 692) cuando observamos el tratamiento dado a los Niños. ¿Estamos ante una manera andina de hacer historia? O, en palabras de Norá, ¿son estos bultos objetos donde emergen trazas de memoria andina?

¿Qué es lo que recubre al Niño Jesús en Azapa?

Por una parte, es un soporte donde está dispuesto, no de manera evidente ni clara, un imaginario mestizo, de raigambre andina, con una profundidad histórica cuyas raíces se hunden más allá del arribo del Niño al valle.

Podríamos pensar al Niño Sagrado como soporte de una memoria propia de los camiñanos y sus descendientes que viven actualmente en el valle de Azapa. La señora Bernardina enseña a los pastorcitos, no solo cómo hacer la fiesta, sino que también les cuenta de la vida de quienes participaron antes, y de la vida que llevaron sus padres y abuelos, y los abuelos de estos. Así, la oralidad es clave para que este soporte opere.

Los niños, no los sagrados sino los pequeños habitantes de Azapa, asumen responsabilidades y deberes, incorporan elementos simbólicos a través de la visibilidad y el gesto, integran, en cierta medida, el soporte y lo soportado, y ellos mismos pasan a ser parte del soporte. El bulto del Niño no basta por sí mismo, sin las enseñanzas primigenias de la señora Aurelia, protegidas por doña Dolores, no son posibles los bailes, los trajes, la puesta en escena, mucho menos este vínculo dramático/dramatizado entre poblaciones agricultoras contemporáneas del valle costero y grupos pastores altiplánicos de siglos precedentes.

Su oralidad comprende un relato que recorre desde Oruro hasta Azapa pasando por Camiña, tal como las historias de las señoras Bernardina, Dolores, Aurelia y sus familias, que llegaron desde Camiña y tienen parientes en Oruro. Se evidencia aquí la memoria de una movilidad, afín a una manera discontinua de habitar el espacio, donde no solo transitan personas de un lugar a otro, sino también prácticas y relatos.²²

Desde los inicios de la celebración en San Miguel, los niños de todo el pueblo, independientemente de la procedencia de su familia, participan de esta fiesta. Ese sentido de movilidad geográfica transgeneracional los une –en tanto personas con orígenes muy disímiles– en torno a un mismo hecho de memoria que puede recibir distintas interpretaciones. El relato de movilidad que porta el Niño entrega sentido de pertenencia a los sanmiguelinos, cuyas familias se “movieron” al valle de

Azapa hace una o más generaciones. La historia colocada sobre el Niño es, en cierto modo, la historia de todos.

Otra afinidad con un pensamiento andino que encontramos en el Niño Sagrado de Azapa, es lo pequeño como poderoso. El bulto del Niño se presenta como una miniatura ante nuestros ojos, pero es colosal por su poder. Es un “santo” peligroso, más aun, impredecible. Los bultos que rodean su altar no están allí para resguardarlo, sino para contenerlo, para protegernos. *Las veces y los pagos* no son solo para pedir y agradecer, son también para aplacar, para tener al Niño contento, sonriendo.

Los bultos presentados fueron cubiertos para soportar una memoria. En ellos no nos es tan pertinente la revisión denotativa de las vestimentas sino la connotativa. Es decir, no interesa si las ropas corresponden a las que pudo –o no– haber usado el Inka o un Pastor, sino que sus constructores y sus devotos las signifiquen de esa manera.

En el Niño del Cusco colonial, el vínculo de sus ropas con las del Inka es posterior al inicio de la devoción. Recién a inicios del siglo XVII, la imagen de bulto del Niño Jesús es ataviada con ropajes que evocaban la presencia del Inka: el “hábito de Inga”. Posteriormente, la *mascapaycha* fue el ornamento que claramente comunicaba esa representación.

En cuanto al Niño de Azapa, se dice que cuando llegó a San Miguel traía ropas de lana, que un aguayo lo viste actualmente de Pastor y que su túnica corresponde a la de un Pastor. Lo importante es que durante la fiesta de Pastorcitos el Niño *va vestido de pastor*, “como los que cuidan animales en la cordillera”, sin que podamos desatender la relación semántica con los pastores bíblicos y los actuales pastores cristianos.

Como ya señalamos se trata de bultos que son hechos de memoria, el acontecimiento se refiere a un pasado que se actualiza: el Inka vuelve en la Colonia, la vida pastoril se extiende hacia la costa. Sin embargo, no estamos en condiciones de determinar los contenidos de esas memorias. Para el Cusco, ¿se trata de una memoria inkaica, de élite y/o cusqueña? En Azapa, ¿es orureña, camiñana y/o azapeña? Solo podemos afirmar que, por la manera en que operan y sus referentes, hacen parte de un metarrelato andino.

¿Es significativo que esas memorias cubran un objeto de dimensiones pequeñas? Punchao y el Pastor se sitúan en la miniatura, en lo pequeño como contenedor de lo grande. Son imágenes colosales que desafían, no porque desafíen la medida del cuerpo humano, sino porque en el mundo andino lo pequeño es un poder. Esos bultos siguen siendo poderes en cuyo corazón se guardan los antepasados.

NIÑOS HECHOS CON VALOR

En este acápite retomamos la lectura estratigráfica de ambos Niños, desde su cuarto nivel: los valores.

A partir del (des)cubrir la figura, ese pasado que se transforma en actualidad levantaría memorias que enfatizan valores y actitudes asociados a dicho pasado. Así, lo Inka y lo Pastor se asomarían en tanto referentes de aquello que se consideraría como *debidos de aprender y recordar de ese pasado*.

En Corpus Christi, los indígenas de la cofradía del Nombre de Jesús muestran públicamente, con música y canto en procesión, la imagen de un Inka presente y la colosalidad de Punchao, contenida en su miniatura. Expresan así, desde toda su corporalidad, un hecho de memoria soportado por la imagen de bulto.

En Pastorcitos, los niños aprenden a ser pastores, es decir, adquieren los valores culturales y biográficos de los pastores, de quienes cuidaron animales en el altiplano antes de que ellos nacieran, como sus abuelos sanguíneos, y también sus ancestros más remotos, incluso simbólicos. Aprenden y recuerdan –vale decir, incorporan y exteriorizan– esos valores a través de la oralidad, al recorrer su geografía inmediata y por medio de la dramatización. Emerge así, en su propia experiencia, un hecho de memoria soportado por la imagen de bulto.

Estos bultos, entonces, forman parte de un sistema de soporte cuya distinción radicaría tanto en la valoración cultural de las personas que las (re)crean, como en las estrategias de superposición y yuxtaposición de narrativas que están fuera del objeto. El Niño contiene la autoría de los devotos-creadores, quienes lo (re)componen, desde valores que son parte de una memoria y también de un presente, con arraigo y afinidades en formas pretéritas. Pensamos que no son meros objetos sincréticos, “pensados” por la Iglesia para ser apropiados por los indígenas y los grupos mestizos para lograr su incorporación a la fe. Consideramos que abordar al Niño en tanto un “bulto híbrido”, donde se mezclan elementos hispano/indígenas/mestizos, permite la comprensión del protagonismo de las agencias locales y marginales, abriéndose luego a la posibilidad de dar cuenta de los complejos y ambiguos procesos que lo articulan, en tanto objeto con historicidad.

Como consecuencia, la manera en que los devotos se apropian de ambos Niños es un gesto de tenacidad, que se puede apreciar en la movilidad hacia el “extramuro” del espacio habitado, en las pequeñas dimensiones que les otorgan para que contengan la colosalidad de su poder divino y en los relatos que depositan en ellos, los cuales se enraízan antes de su llegada al Cusco o a Azapa.

Es un objeto que constantemente es actualizado por los devotos-creadores, pues transita para ser transformado, introduciéndose en él formas y usos innovadores (Turner 1987), dentro de un contexto histórico-social que pese a los innumerables procesos de dominación, mantienen una tenacidad que es expresión de una memoria con sus valores, “una fuerza de resistencia” que “está dirigida más bien hacia el porvenir que hacia el pasado” (Touraine 2002: 202) pues, en cierto sentido, los niños son la posibilidad de un futuro, un anhelo configurable como tal. En el Cusco colonial y el valle de Azapa actual, los devotos intervienen los pequeños bultos desde un saber que está “arraigado, aunque tenga que negociar su decir frente o de espaldas a las nuevas instituciones y a los nuevos roles sociales”; es un saber que está constituido “por los hábitos y las costumbres, por memorias compartidas y maneras de hacer las cosas y concebir lo que se hace” (Mignolo 1995: 17 y 19), y donde hay un horizonte de espera, un expresar y pensar el presente y el pasado, desde la actualidad. En los bultos del Niño Dios están lo encontrado, lo vivido, lo inventado, lo buscado y lo pretendido, constituyéndose en objetos que se construyen con relación a la circulación de saberes, memorias, valores, voluntades y sentimientos.

RECONOCIMIENTOS Agradecemos a todos quienes aportaron en la elaboración de este artículo con experiencias, conocimientos, materiales y comentarios. En terreno, a Bernardina Flores y su familia, junto a las familias de Dolores Pérez y Aurelia Salinas, y a *alféreces*, *pastorcitos* y músicos. También al equipo de investigación encabezado por José Luis Martínez; a quienes participaron del I Taller sobre Sistemas de Representación Andinos y del simposio “Cómo vemos: El saber-hacer metodológico frente a la materialidad visual en arqueología” (XVIII Congreso Nacional de Arqueología Chilena); a Luis Massa, Delia Martínez y Natalie Guerra por facilitarnos la búsqueda de imágenes del Niño colonial, y a los evaluadores anónimos de este documento. Dedicamos este trabajo a Nelly García Flores, fallecida hace algunos años. Siempre nos alegrará recordar sus flores de papel.

NOTAS

¹ Este artículo es resultado del Proyecto FONDECYT 1090110 “Discursos coloniales. Soportes, confluencias y transformaciones”.

² A lo largo de nuestra escritura usaremos indistintamente los términos “Niño”, “Niño Dios”, “Niño Jesús” y “Niño Sagrado” para referirnos al bulto en sí.

³ Fiesta consagrada al Niño Dios que, con distintos nombres y manifestaciones, existe alrededor del mundo. En San Miguel de Azapa evoca la actividad pastoril en tierras de altura. Es celebrada cada año, entre el 24 de diciembre y el 8 de enero, con procesiones, bailes y cantos realizados por un grupo de niños vestidos de *pastorcitos*, acompañados por quena y bombo, quienes visitan a los Niños de los pesebres del pueblo y de la iglesia local, y están consagrados a uno en particular, aquel que llegó junto a los camineros a mediados del siglo XX. En Arica y otros espacios, las cuyacas participan en esta fiesta.

⁴ Para profundizar en el debate sobre la noción de “lo andino” ver Martínez, J. L. (2004).

⁵ Es decir, se trata de un objeto que no “tiene sólo largo y ancho, sino una expansión con profundidad física” (Wong 1981: 102).

⁶ En la Colonia, se dieron muchos debates sobre las imágenes como medio de evangelización. Se discutía su carácter representacional (es una presencia divina o su forma de materialización); sus poderes protectores e interventores, y cuáles debían ser objeto de devoción y/o veneración, considerándose que solo el cuerpo de Cristo era objeto de adoración (Valenzuela 2006a y 2006b).

⁷ Agradecemos a Luz Castillo (Museo Nacional de Etnografía y Folklore, La Paz, Bolivia) por esta información.

⁸ La Reforma Católica y sus expresiones buscaban el resurgir de una Iglesia centrada en la firmeza de la Doctrina y sus dogmas. El Concilio de Trento representó la síntesis de ese proceso.

⁹ José Luis Martínez (2008b) analiza el relato del cronista Garcilaso de la Vega de Corpus Christi.

¹⁰ Si bien es la misma cofradía, no sabemos si corresponde al bulto del año 1600.

¹¹ Serie conocida como Procesión del Corpus de la Parroquia Santa Ana (ca. 1670-1690) y pensada para esa Iglesia. El obispo Mollinedo y Angulo fue el principal promotor de su ejecución. Se desconoce la autoría de los 15 lienzos, que habrían sido producidos en el taller de Basilio de Santa Cruz Pumacallao y Quispe Tito (Wuffarden 2004: 81-87). Cada taller contaba con oficiales y aprendices, dirigidos por un maestro, responsable del boceto inicial de la pintura y su acabado. Se trataba, por lo tanto, de una obra colectiva (Mariátegui 1954). Para más antecedentes sobre la serie de la Procesión del Corpus en Cusco, ver Millones (1995).

¹² Sobre la representación del Inka en la Colonia ver Cummins (1993).

¹³ Acápite construido, principalmente, con información recogida en terreno los años 2008 y 2009.

¹⁴ Acogemos la noción de movilidad, antes que la de migración, pues no se trata de un viaje unidireccional y sin retorno, sino más bien de “una comunidad de personas cuyas redes sociales se extienden actualmente mucho más allá del espacio histórico tradicional” (González 2010: 538).

¹⁵ Dejamos abierta la posibilidad de explorar la relación entre el Niño y el espacio *saqra* (*sensu* Cruz 2006) por su carácter creador y caótico.

¹⁶ El topónimo Pampa Algodonal revela una traza afrodescendiente, allí ellos trabajaban el algodón. Los lazos familiares y comerciales entre camañanos y “negros” —como se llaman a sí mismos— están extendidos y consolidados. Quizás este Niño soporte también un imaginario de pertenencia afrodescendiente.

¹⁷ Las lakitas —instrumento llamado genéricamente zampoña— tal como los bronceos (trompetas, trombones y tubas), suelen formar comparsas con varios vientos y percusiones (bombo, caja y platillo) y son parte fundamental de fiestas en Arica y el interior.

¹⁸ La noción de “simultaneidad” se recoge de José Luis Martínez (2010: 159).

¹⁹ Un caso interesante es la celebración realizada, hasta hace medio siglo, en el cerro Cuevas Pintadas (Salta, Argentina). En Navidad se llevaba al sector más alto, en misachico, con banderas, bombo y violín, una imagen de bulto del Niño Dios para su adoración; la ceremonia finalizaba con comida y bebida. Además, en los aleros con pintura rupestre se encuentran huellas de uso devocional actual (Podestá et al. 2005). Acá hay numerosos soportes operando simultáneamente, incluso podemos tentar la inclusión de pintura rupestre.

²⁰ Sobre la complejidad de Punchao ver Duviols (1976) y Pérez Gollán (1986).

²¹ En el Reino de Chile, en Pascua de Resurrección, la cofradía de los indios salía de la iglesia de la Compañía muy lucida alumbrando al Niño Jesús con velas. Iba “vestido a su usanza [...], y otras insignias, andas y variedad de pendones” (Ovalle 1969 [1646]: 186). ¿Es posible pensar que hay procesos y prácticas similares para construir memoria?

²² Para el Norte Grande de Chile, Martínez, J. L. (1991), Hidalgo (1986) y Odone (1994) abordan la movilidad desde la etnohistoria.

REFERENCIAS

- ALONSO, A., 1989. Las momias de los Incas: su función y realidad social. *Revista Española de Antropología Americana* XIX: 109-135, Universidad Complutense de Madrid.
- ARRIAGA, P. J., 1968 [1621]. *Extirpación de la Idolatría del Piru*. Tomo CCIX, E. Barba, Ed., pp. 193-227. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles.
- BETANZOS, J. DE, 1987 [1551]. *Suma y narración de los Incas*. Madrid: Editorial Atlas.
- BORIE, C.; A. FORTUNATO, G. MORA & J. SOLAR, 2008. *Azapa. El Ño Carnavalón*. Santiago de Chile: AZAPA Producciones Ltda.
- CASTRO, V., 2009. *De ídolos a santos. Evangelización y religión en los Andes del Sur*. Santiago de Chile: Universidad de Chile, FACSO – DIBAM, Centro de Investigaciones Barros Arana.
- CASTRO, V. & V. VARELA (Eds.), 1994. *Ceremonias de Tierra y Agua. Ritos Milenarios Andinos*. Santiago de Chile: Kuppenheim y Cía.
- COBO, B., 1964 [1653]. *Historia del Nuevo Mundo*. T. 91-92. Madrid: Eds. Atlas.
- CRUZ, P., 2006. Mundos permeables y espacios peligrosos. Consideraciones acerca de *punkus* y *qaqas* en el paisaje altoandino de Potosí, Bolivia. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 11 (2): 35-50.
- 2009 Ms. El mundo se explica al andar. Consideraciones en torno a la sacralización del paisaje en los Andes del sur de Bolivia (Potosí, Chuquisaca). Proyecto de Cooperación Internacional, Santiago de Chile, Proyecto FONDECYT 1090110.
- CUMMINS, T., 1993. La representación en el siglo XVI: La imagen colonial del Inca. En *Mito y simbolismo en los Andes. La figura y la palabra*. H. Urbano, Comp., pp. 87-136. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas.
- DEL CANTO, F., 1610. *Relación de las fiestas que en la ciudad del Cuzco se hicieron por la beatificación del bienaventurado padre Ignacio de Loyola*. Lima: Imprenta Franciscano del Canto.
- DUVIOLS, P., 1976. “Punchao”, ídolo mayor del Coricancha. Historia y tipología. *Antropología Andina* 1-2: 156-183, Cusco.
- ESTENSSORO, J. C., 2003. *Del paganismo a la santidad. La incorporación de los indios del Perú al catolicismo 1532-1750*. Lima: IFEA, Instituto Riva-Agüero.
- 2005. Construyendo la memoria: La figura del inca y el reino del Perú, de la conquista a Túpac Amaru II. En *Los incas, reyes del Perú*, N. Majluf, Coord., pp. 93-173. Lima: Banco de Crédito.
- FERNÁNDEZ JUÁREZ, G., 2010. La revuelta de las “ñatitas”: “Empoderamiento ritual” y ciclo de difuntos en la ciudad de La Paz (Bolivia). *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 65, Nº 1, Madrid.
- FLORES OCHOA, J., 1990. La fiesta de los cuzqueños: La procesión del Corpus Christi. En *El Cuzco. Resistencia y continuidad*, J. Flores Ochoa, Ed., pp. 95-158. Cusco: Centro de Estudios Andinos.
- GARCILASO DE LA VEGA, I., 1962 [1617]. *Historia General del Perú*. J. Durand, Ed. Lima: Biblioteca de Cultura Peruana, Serie histórica 9.
- GONZÁLEZ, H., 2010. Comunidad rural en crisis o comunidad translocalizada entre los aymara del norte de Chile. En *Actas 6º Congreso Chileno de Antropología*, Tomo I, pp. 537-550. Santiago de Chile: Colegio de Antropólogos de Chile.
- HIDALGO, J., 1986. Multietnicidad en Arica, siglo XVI. Evidencias etnohistóricas y arqueológicas. *Chungara* 16-17: 137-149.
- MARIÁTEGUI, R., 1954. *Pintura cuzqueña del siglo XVII en Chile*. Lima: Alma Mater Distribuidores.
- MARTÍNEZ, J. L., 1991. Interetnicidad y complementariedad: Dinámicas de las estrategias de supervivencia de los atacameños en el siglo XVII. *Separata Revista Histórica* Vol. XV, Nº 1: 27-42, Perú.
- 2004. La construcción de identidades y de lo identitario en los estudios andinos (ideas para un debate). *América Indígena*, Vol. LX, Nº 2: 6-20, México.
- 2008a Ms. Discursos coloniales. Soportes, confluencias y transformaciones, Proyecto FONDECYT Nº 1090110.
- 2008b. Pensarse y Representarse. Aproximaciones a algunas prácticas coloniales andinas de los siglos XVI y XVII. En *Lenguajes*

- visuales de los Incas*, P. González & T. Bray, Eds., pp. 147-161. Oxford: B.A.R. International Series 1848.
- 2010. "Mandó pintar dos aves...": Relatos orales y representaciones visuales andinas. *Chungara* 42 (1): 157-167.
- MARTÍNEZ, R., 2009. Musiques, mouvements, couleurs dans la performance musicale andine. Exemples boliviens. *Terrain* 53: 84-97.
- MARTÍNEZ, D., 2012. Indagaciones sobre el cuerpo como soporte de teatralidades andinas coloniales. *Diálogo Andino* 38 (en prensa).
- MATEOS, F., S. J., (Ed.), 1944 [1600]. *Historia General de la Compañía de Jesús en la Provincia del Perú. Crónica anónima de 1600 [...]*. Tomo II. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo.
- MIGNOLO, W., 1995. Decires fuera de lugar: Sujetos dicentes, roles sociales y formas de inscripción. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 21, N° 41 [online] pp. 9-31. <<http://www.jstor.org/stable/4530794>> [Revisado 01-06-10].
- MILLONES, L., 1995. Las ropas del Inca: Desfiles y disfraces indígenas coloniales. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 21, N° 41 [online] pp. 51-66. <<http://www.jstor.org/stable/4530796>> [Revisado 12-04-10].
- MOLINIÉ, A., 1997. Buscando una historicidad andina: Una propuesta antropológica y una memoria hecha rito. En *Arqueología, antropología e historia en los Andes. Homenaje a María Rostworowski*, R. Varón & J. Flores, Eds., pp. 691-708. Lima: I.E.P.-Banco Central de Reserva del Perú.
- MORA, G. & C. ODONE, 2011 Ms. Estandartes como cartografías espacio contemporáneos. Geografía semantizada en la quebrada de Azapa y la cuenca de San Pedro - Inacaliri. Ponencia presentada en el Taller sobre Sistemas de Representación Andinos II.
- MUJICA, R., 2004. El "Niño Jesús Inca" y los jesuitas en el Cusco virreinal. En *Catálogo Perú indígena y virreinal*, R. López, Ed., pp. 102-106. Barcelona y Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, SEACEX.
- MURÚA, F. M. DE, 1946 [1611]. *Historia del origen y genealogía real de los Reyes Incas del Perú*. Madrid: Instituto Santo Toribio de Mogrovejo.
- NORÁ, P., 1998. La aventura de "Les lieux de mémoire". *AYER* 32: 17-34. Madrid: Asociación de Historia Contemporánea - Marcial Pons.
- ODONE, C., 1994. La territorialidad indígena y española en Tarapacá colonial (siglos XVI-XVIII): Una proposición. Tesis para optar al grado de Licenciada en Historia, Instituto de Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- OVALLE, A. DE, 1969 [1646]. *Histórica relación del Reino de Chile*. Santiago de Chile: Universidad de Chile.
- PÉREZ GOLLÁN, J. A., 1986. Iconografía religiosa andina en el noroeste argentino. *Bulletin de l'IFEA* XV (3-5): 71-72.
- PODESTÁ, M.; R. RAFFINO, D. ROLANDI & M. SÁNCHEZ, 2005. *El arte rupestre de Argentina indígena: Noroeste*. Buenos Aires: Union Académique Internationale, Academia Nacional de la Historia.
- RICARDO, A., 1585. *Tercero catecismo, y exposicion de la doctrina christiana por sermones*. Lima.
- TOURAINÉ, A., 2002. Memoria, historia, futuro. En *¿Por qué recordar?*, Academia Universal de las Culturas, Ed., pp. 199-205. Barcelona: Granica.
- TURNER, V., 1987. *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*. New York: Cornell University Press.
- VALENZUELA, J., 2006a. Ambigüedades de la imagen en la cristianización del Perú: Trento, los jesuitas y el Tercer Concilio. *Investigaciones Sociales* Año X (17): 491-503, UNMSM/IIHS, Lima.
- 2006b. "... que las ymagenes son los ydolos de los christianos". Imágenes y reliquias en la cristianización del Perú. *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas* 43: 41-66, Böhlau Verlag Köln/Weimar/Wien.
- WONG, W., 1981. *Fundamentos del diseño*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A.
- WUFFARDEN, L., 2004. Las escuelas pictóricas virreinales. En *Catálogo Perú indígena y virreinal*, R. López, Ed., pp. 81-87. Barcelona y Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, SEACEX.
- ZUIDEMA, T., 1999. La Fiesta del Inca. En *Celebrando el Cuerpo de Dios*, A. Molinié, Ed., pp. 191-243. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.



COLORES Y SURCOS. UNA PROPUESTA METODOLÓGICA PARA EL ANÁLISIS DE LAS REPRESENTACIONES PLÁSTICAS DE LA REGIÓN DE FIAMBALÁ (TINOGASTA, CATAMARCA, ARGENTINA)

COLORS AND TRACES. A METHODOLOGICAL APPROACH FOR ANALYZING THE PLASTIC ART REPRESENTATIONS OF FIAMBALÁ REGION (TINOGASTA, CATAMARCA, ARGENTINA)

MARA BASILE* & NORMA RATTO* *

Se presenta una propuesta metodológica que facilita el manejo y la integración de una muestra compuesta por una gran cantidad de representaciones plasmadas en soportes expresivos de características diferenciadas: piezas cerámicas y bloques rocosos. Se construyen variables analíticas confiables y no ambiguas para dar cuenta de los recursos visuales (caja de herramientas y modos de resolución) utilizados en la realización de las representaciones y así acceder a la interrelación que existe entre gestos, elementos y técnicas utilizadas en la resolución de las imágenes desplegadas en cada uno de los soportes expresivos. El procedimiento propuesto es ejemplificado por medio del análisis de una muestra de 772 representaciones del Período de Desarrollos Regionales o Período Intermedio Tardío (ca. 1200-1400 DC) plasmadas sobre piezas cerámicas y bloques rocosos de la región de Fiambalá.

Palabras clave: propuesta metodológica, representaciones en roca y cerámica, caja de herramientas, modos de resolución

We introduce a methodological approach that facilitates the handling of large samples of representations found on different supports—ceramic vessels and boulders. Reliable and unambiguous analytical categories are constructed for the visual resources (toolbox and modes of resolution) used to produce the representations, in order to access the interrelation of gestures, elements and techniques used to resolve the images found on each support. The proposed procedure is demonstrated through an analysis of a sample of 772 representations from the Regional Development Period or Late Intermediate Period (ca. 1200-1400 AD) found on ceramic vessels and boulders in Fiambalá region.

Key words: methodological proposal, representations on rock and ceramics, toolbox, modes of resolution

A lo largo del tiempo, las representaciones plásticas han sido introducidas o descartadas como vía de análisis para contestar diferentes preguntas, de acuerdo a los marcos teóricos vigentes en la disciplina arqueológica e independientemente del tipo de soporte en el que se plasmaran. Aquí enfocamos el análisis de estos materiales sosteniendo que a través de la realización de las manifestaciones plásticas las personas expresaron y fijaron en las rocas o en los objetos cerámicos sus preferencias visuales, configurando mediante ellas una parte significativa de sus modos de ver, imaginar, pensar, experimentar y construir el mundo en que vivían (Gallardo 2005). Desde esta perspectiva, los conjuntos de imágenes ligados a los soportes expresivos escogidos definen un lenguaje visual anclado en un espacio y tiempo particulares y tendrán ciertas características distintivas en función de la red de relaciones, las selecciones y los códigos de diseño compartidos por quienes participen de un mismo entramado social; solo pueden ser interpretadas considerando los contextos prácticos en los que fueron elaboradas, experimentadas, reproducidas, reinterpretadas y utilizadas. En este trabajo presentamos una propuesta metodológica que nos permite aportar a la definición del lenguaje visual plasmado en soportes rupestres y cerámicos del Período de Desarrollos Regionales o Período Intermedio Tardío (ca. 1200-1400 DC) de la región de Fiambalá (Catamarca, Argentina).

* Mara Basile, CONICET, Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti (FFyL-UBA), Moreno 350 (1091), Buenos Aires, email: mara_basile@yahoo.com.ar

** Norma Ratto, Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti (FFyL-UBA), Moreno 350 (1091), Buenos Aires, email: nratto@filo.uba.ar

En esta dirección nos orientamos a delinear los recursos visuales utilizados en la realización de cada una de las imágenes. Esto demandó la construcción de dos unidades analíticas (*caja de herramientas* y *modos de resolución*) que comprendieron a su vez la definición de variables con estados específicos. Dichas unidades, cuyas características desarrollaremos más adelante, facilitan el manejo de una muestra compuesta por una gran cantidad de representaciones impresas en dos tipos de soportes expresivos de características diferentes: piezas cerámicas y bloques rocosos. Abordar este tipo de comparaciones demanda, por un lado, la definición explícita, no ambigua y replicable de los criterios metodológicos que guían la comparación y, por el otro, la conducción de un tratamiento estadístico multivariado que permita un análisis exploratorio e integral fundamental para el ordenamiento inicial de la variabilidad registrada. El núcleo de nuestra propuesta metodológica consiste en acceder a la interrelación que existe entre los gestos, los elementos y las técnicas utilizadas en la realización de las imágenes en cada uno de los soportes expresivos considerados. Conducir este análisis de las representaciones rupestres y cerámicas de manera conjunta demanda trabajar específicamente al nivel de cada una de ellas aislándolas de las particularidades de sus soportes de ejecución, integrando en esta instancia solo aquellas variables que, siendo equivalentes y factibles de relevar en ambos soportes, nos permiten realizar esta comparación a un mismo nivel analítico. Existen intentos anteriores de abordar la comparación de representaciones plasmadas en soportes expresivos diferentes (roca y cerámica) que sin embargo se basan en formas de clasificación, unidades, métodos analíticos y

objetivos diferentes a los que definen nuestra propuesta (ver por ejemplo Prieto & Santos 2009).¹

Para ejemplificar nuestro procedimiento metodológico trabajamos con 772 representaciones desplegadas en los bloques grabados del sitio Guanchincito y en los campos decorativos de una muestra de piezas cerámicas enteras, ambos procedentes de nuestra región de estudio en el oeste tinogasteño de la provincia de Catamarca, Argentina.

REPRESENTACIONES EN DIFERENTES SOPORTES; DEFINIENDO LA PROPUESTA METODOLÓGICA

El primer paso fundamental en cualquier análisis de representaciones plásticas consiste en identificarlas y clasificarlas a partir de la definición de categorías con diferentes grados de inclusión (subclases, clases y conjuntos de clase de motivo, por ejemplo). Este primer paso se lleva a cabo de acuerdo con los criterios empleados por cada equipo de investigación, que se desprenden de los enfoques teórico-conceptuales que definen la mirada sobre estos materiales. En nuestro caso consideramos que cada una de las representaciones constituye una unidad visual y conceptual definida por la percepción de una contigüidad lineal (figs. 1a-b) o de una tensión espacial resultante de la proximidad (figs. 1c-j) (Scott 1962 [1951]; Aschero 1975; Gordillo 2009).² Dichas representaciones son la unidad de entrada a partir de la cual estructuramos el registro de la base de datos para proceder al análisis que permitirá establecer la comparación intersoportes que se propone.

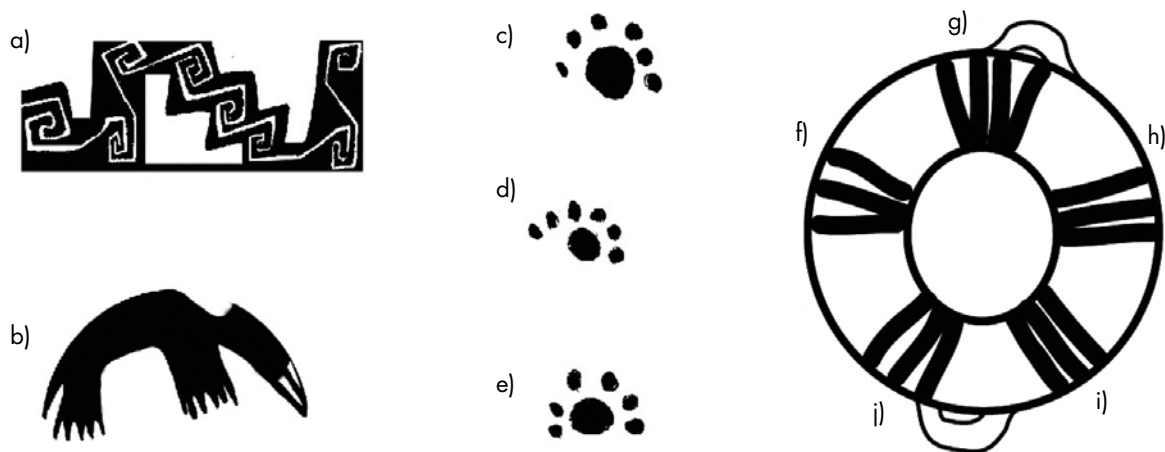


Figura 1. Ejemplos de representaciones definidas por contigüidad lineal (a-b) o tensión espacial (c-j).
 Figure 1. Examples of representations defined by linear contiguity (a-b) and spatial tension (c-j).

Asimismo, entendemos que la producción de cualquier representación visual implica la transformación de materias primas específicas (arcilla, roca, pigmentos) en imágenes, a través de la implementación de ciertas técnicas y de la utilización de elementos e instrumentos particulares. Este proceso creativo demanda inversión de energía, tiempo, habilidades, destreza manual, conocimiento y percepción (Fiore 2007, 2009).

De acuerdo con estos criterios y a fin de aportar a la definición del lenguaje visual del lapso en estudio (*ca.* 1200-1400 DC) nos propusimos delinear los recursos visuales utilizados para la realización de las imágenes. Esto demandó la construcción de dos unidades analíticas que comprendieron a su vez la definición de variables con estados específicos. La primera se dirigió al interior de cada una de las representaciones para delinear la *caja de herramientas* (Basile & Ratto 2009, 2010) utilizada en su configuración. Para ello se determinaron la combinación de las unidades morfológicas (UM) y las formas de articulación (ver *infra*). El segundo, en contraste, se orientó a definir los *modos de resolución* de cada una de las representaciones, analizando el tamaño en que se realizaron y las técnicas implementadas en cada caso. La integración de estas variables permitió definir estadísticamente los *grupos de recursos visuales* utilizados en las representaciones rupestres y cerámicas analizadas.

Consideramos que los tratamientos numéricos multivariados constituyen una herramienta analítica adecuada para integrar las dos unidades de análisis definidas para dar cuenta de recursos visuales utilizados en la realización de las imágenes desplegadas en los distintos soportes. Ahora bien, cualquier método estadístico tiene alcances y limitaciones, debiéndose controlar si las características de las variables utilizadas reúnen las condiciones para la aplicación de tal o cual método. En nuestro caso, se observa que de las cuatro variables mencionadas anteriormente, tres son cualitativas y una es cuantitativa. Ante esta situación el método estadístico de Análisis de Correspondencia Múltiple (ACM) es el procedimiento adecuado para integrar estas variables, dado que los atributos que las definen pueden ser transformados a escalas ordinales jerárquicas (ver *infra*). A continuación desarrollamos en detalle cada uno de los componentes de nuestra propuesta metodológica.

La caja de herramientas

El primer paso de nuestra propuesta es definir la *caja de herramientas* utilizada en la configuración de las imágenes que conforman el repertorio temático de cualquier muestra. Se considera que esta caja de herramientas tiene

una dimensión doble dado que, por un lado, involucra una intención gestual particular y, por el otro, una selección de ciertos elementos visuales que manifiestan la existencia de preferencias estéticas y conocimientos compartidos acerca de cómo las cosas deben hacerse en el marco del entramado social particular en que son enseñadas, reforzadas, modificadas, reemplazadas y/u ocultadas (Basile & Ratto 2009; Basile 2011). Para la definición de la *caja de herramientas* se construyeron las variables que denominamos: combinación de unidades morfológicas y tipos de articulación.

Combinación de unidades morfológicas

Todas las representaciones analizadas están compuestas por un número determinado de elementos mínimos que denominamos unidades morfológicas (*sensu* Aschero 1975) y que remiten a un movimiento y a una intención gestual particular.³ Hemos definido ocho tipos de unidades morfológicas básicas (fig. 2) sobre la base de los trabajos de Kandinsky (2007 [1926]), Scott (1962 [1951]) y Aschero (1975, 2012). Estas pueden presentarse en forma aislada pero, en general, la definición de las representaciones resulta de la combinación de una única unidad en sí misma o de más de una de ellas. Para dar cuenta de la variabilidad generamos un número binario que expresa la presencia y la ausencia de cada una de las UM definidas (Basile & Ratto 2010). Luego, a cada una de las combinaciones expresadas en números binarios se les asigna una ubicación específica y jerárquica dentro del total de las combinaciones posibles, que ascienden a 255 sobre la base de las ocho UM básicas definidas. El ordenamiento jerárquico se realiza considerando como criterio la cantidad de UM combinadas y el tiempo, el grado de control y la precisión que las mismas demandan para su ejecución. En esta dirección, consideramos que realizar un punto (UM1) implica un menor grado de control sobre el trazado y menos inversión de tiempo que la ejecución de un trazo espiralado (UM7). De la misma forma, realizar una imagen a partir de una única UM demandará menor tiempo, control y precisión que la ejecución de una que demande la combinación de varias UM. De esta manera, dicho ordenamiento comienza en el estado 10000000 y finaliza en 11111111 (ver ejemplos en fig. 3). Es factible que no todas las combinaciones posibles estén presentes en la muestra que se analice. Por lo tanto, para integrar esta variable al tratamiento numérico multivariado es necesario reenumerar en forma consecutiva las combinaciones registradas respetando su ubicación en la secuencia original.⁴




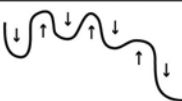




Tipo de unidad morfológica	CARACTERÍSTICAS (adaptado de Kandinsky 1926 [2007])	
UM1 Puntos	Resulta del choque entre el instrumento y la superficie material. Si se presenta en forma aislada no manifiesta tendencia alguna al movimiento.	
UM2 Trazos rectilíneos	Surgen de una fuerza que se origina fuera del punto y que lo arrastra en alguna dirección (vertical, horizontal, diagonal) de trayectoria invariable.	
UM3 Trazos angulares	Resultan del efecto ejercido por dos fuerzas alternantes sobre un punto y su variabilidad reside en las diferencias de amplitud de los ángulos o de longitud de los segmentos.	
UM4 Trazos libremente ondulados	Resultan de la ejecución, sobre un trazo rectilíneo, de presiones positivas y negativas que se alternan en forma irregular.	
UM5 Trazos curvilíneos simples	Resultan del desvío de una recta a través de una presión lateral constante sobre su arco.	
UM6 Trazos en gancho	Resultan de la modificación del trazo curvilíneo simple. Su inicio ingresa sutilmente en su interior pero continúa desplazándose hacia afuera evitando cerrarse sobre sí mismo.	
UM7 Trazos espiralados	Son resultado de la ejecución de un trazado continuo que parte de un punto central y tiende a presentar longitudes amplificadas a medida que la mano se aleja de él.	
UM8 Elementos plásticos	Son aquellas con las que se construyen sólidos tridimensionales a través del modelado y el agregado de materia sobre el plano.	

Figura 2. Tipos de unidades morfológicas básicas definidas. Adaptado de Basile 2011.

Figure 2. Definitions of basic morphological units. Adapted from Basile 2011.

Tipos de articulaciones

Para analizar la forma en que las UM se articulan entre sí para configurar las representaciones se definieron diferentes tipos de articulaciones sobre la base de los trabajos de Gardin (1978) y Aschero (2012). Como no todas las representaciones se ejecutan mediante la articulación de diferentes UM, también consideramos su ausencia como un estado de registro para esta variable. De esta manera, se generaron ocho estados que dan cuenta de los tipos de articulaciones básicas y de sus combinaciones (fig. 4). Los diferentes estados se ordenan jerárquicamente para

integrarlos al tratamiento numérico multivariado, tomando como criterio la inversión de trabajo diferencial involucrada en la realización de cada tipo de articulación.

Los modos de resolución

El segundo paso de la propuesta metodológica para el análisis de las imágenes consiste en precisar la forma en que estas se resuelven en cada uno de los soportes. Para la definición de los *modos de resolución* se construyeron las variables que denominamos: técnicas de ejecución y tamaño de la representación.



Figura 3. Ejemplos de jerarquización de combinaciones de unidades morfológicas.
 Figure 3. Examples of hierarchization of combinations of morphological units.

Técnicas de ejecución

Las técnicas utilizadas en la modificación de los soportes (modelado, pulido en líneas, inciso, exciso, grabado y pintura) se clasifican considerando que si bien todas implican el uso de instrumentos o elementos particulares (porciones de pasta, puntas, percutores, pinceles o pigmentos), difieren respecto de la cantidad de operaciones que involucran. Por lo tanto, los estados de esta variable presentan un orden jerárquico determinado por la cantidad de operaciones e inversión de trabajo (*sensu* Fiore 2007) que involucran, poniendo en juego un conocimiento y una habilidad particulares que permiten conjugar los tiempos de ejecución de cada una en el momento correspondiente. Por lo expuesto, consideramos que el modelado es la técnica que se resuelve de manera más sencilla seguida por el pulido en líneas, el inciso o exciso, el grabado y, finalmente, la pintura. De nuevo, estas técnicas pueden presentarse en forma combinada para la realización de representaciones particulares. A fin de dar cuenta de esta variabilidad generamos un número binario que expresara la presencia y la ausencia de cada una de las técnicas. Luego, a cada una de las combinaciones se les asigna una ubicación específica y jerárquica dentro del total de combinaciones posibles, las que ascienden a 31 sobre la base de las cinco técnicas definidas. El ordenamiento jerárquico se realiza considerando como criterio la cantidad de operaciones, los instrumentos y los elementos que demandan para su ejecución, comenzando y finalizando en los estados 10000 y 11111, respectivamente.

Tamaño de la representación

Dado que nuestra propuesta metodológica apunta a relacionar representaciones plasmadas en soportes expresivos (bloques rocosos y piezas cerámicas) que pueden tener dimensiones diferentes, es necesario construir un número índice que dé cuenta de la relación existente entre la superficie de la representación y la del espacio plástico que la contiene.

Para calcular la superficie de cada motivo se considera el alto y el ancho máximo encuadrándolos dentro de una figura virtual de ángulos rectos para definir el área de la representación (Martel 2010).

Por su parte, el cálculo de la superficie de soportes tridimensionales demanda un tratamiento especial. En el caso de los bloques rocosos, en terreno debe determinarse la forma geométrica de la roca (poliedros o cuerpos redondos) a efectos de tomar las medidas necesarias para calcular, con un grado de aproximación confiable, el área disponible para ser intervenida visualmente. Para ello se utilizan las fórmulas del cálculo de áreas de cuerpos, debiéndose tener en cuenta la superficie de apoyo de la roca para corregir el valor obtenido. En el caso de las piezas cerámicas se las encierra dentro de un cilindro calculando su área lateral externa, generando un promedio de los diámetros (base, cuerpo, cuello y boca) para considerar las restricciones o inflexiones de sus contornos.⁵ A diferencia de los bloques, las piezas cerámicas también tienen un espacio interno disponible para su representación. Por lo tanto, en el caso de las piezas abiertas (pucos, escudillas, cuencos) se duplica el área lateral externa calculada ya que toda la superficie interna es accesible para la intervención visual. En

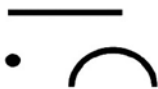




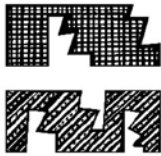


Tipo de articulación		Características distintivas	
1	No articulada	Las UM se presentan aisladas, no combinadas.	
2	Aditiva y/o interseca	Incluye los casos en los que las UM se combinan en sí mismas o con otras a través de la yuxtaposición de trazos por adición o intersección. Esta combinación puede ser lineal o generar estructuras poligonales.	
3	Radial y/o simétrica	Incluye los casos en los que las UM se disponen en forma radial o simétrica.	
4	Inscrita y/o solapada	Incluye tanto los casos en los que las UM definen un espacio delimitado en cuyo interior se inscriben otras UM, como los casos en que estas se suceden parcialmente superpuestas.	
5	Combinación entre articulación 2 y 3	Incluye los casos en los que las UM se combinan por adición o intersección disponiéndose, además, en forma radial o simétrica.	
6	Combinación entre articulación 2 y 4	Incluye los casos en los que las UM se combinan por adición o intersección, y, además, (i) definen un espacio delimitado en cuyo interior se inscriben otras UM, o (ii) se suceden parcialmente superpuestas.	
7	Combinación entre articulación 3 y 4	Incluye los casos en los que las UM se disponen en forma radial o simétrica y (i) definen un espacio delimitado en cuyo interior se inscriben otras UM, o (ii) se suceden parcialmente superpuestas.	
8	Combinación entre articulación 2, 3 y 4	Incluye los casos en los que las UM se combinan por adición o intersección, y, además, (i) definen un espacio delimitado en cuyo interior se inscriben otras UM, (ii) se suceden parcialmente superpuestas, y (iii) se disponen en forma radial o simétrica.	

Figura 4. Tipos de articulaciones básicas y combinadas definidas. Adaptado de Basile 2011.

Figure 4. Definitions of basic and combined types of articulations. Adapted from Basile 2011.

cambio, en el caso de las piezas cerradas (tinajas, ollas) tan solo se considera el área interna del borde y cuello dado que el resto de la superficie interior presenta un acceso limitado para la representación.⁶

Por todo lo expuesto, el tamaño de las imágenes de ambos soportes se expresa en un número índice que se transforma en una variable ordinal en función del rango de intervalo que tenga la muestra en estudio.⁷

Integración de la caja de herramientas y los modos de resolución

Tal como hemos explicado previamente, las cuatro variables que definen las unidades analíticas *caja de herramientas* y *modos de resolución* presentan un ordenamiento jerárquico que da cuenta del incremento progresivo en la inversión de trabajo (*sensu* Fiore 2007). Esto permite la realización de un tratamiento estadístico multivariado para la integración de estas variables que consistió en la combinación de métodos factoriales (ACM) y Análisis de Conglomerados Jerárquicos (ACJ) (Pardo & Del Campo 2007).

El ACM no solo permite estudiar las relaciones de interdependencia entre variables cualitativas, sino que también permite conocer cómo está estructurada esa relación, habiendo tenido el método amplia difusión en las ciencias humanas. Con los valores de los ejes factoriales obtenidos al aplicar ACM se realiza un ACJ (Método Ward y distancia Euclidiana). El análisis del dendrograma correspondiente permite determinar la cantidad de *grupos de recursos visuales* (GRV) que define la muestra, caracterizados por una combinación particular de las cuatro variables interrelacionadas (combinación de UM, tipo de articulación, técnica de ejecución y tamaño de la representación).

En resumen, el tratamiento numérico multivariado permite obtener un primer perfil de la estructura de la muestra de representaciones plásticas que se analiza. Al respecto, el procedimiento detallado es ejemplificado a través del análisis de una muestra de 772 representaciones del PDR o PIT (ca. 1200-1400 DC) desplegadas sobre piezas cerámicas y bloques rocosos de la región de Fiambalá.

LA METODOLOGÍA EN ACCIÓN: EL CASO DE LAS REPRESENTACIONES EN SOPORTES RUPESTRES Y CERÁMICOS DE LA REGIÓN DE FIAMBALÁ

Para comenzar a delinear el lenguaje visual mediante la metodología propuesta, analizamos una muestra

compuesta por 516 representaciones registradas sobre piezas cerámicas y 256 plasmadas sobre bloques rocosos. Las piezas cerámicas proceden de intervenciones arqueológicas en sitios de la región y/o del relevamiento de colecciones privadas o depositadas en museos. En todos los casos se trata de contextos funerarios de tumbas en cista (Finca Justo Pereira, Finca Istataco y Las Champas) y en urna (Bebé de La Troya), emplazados en diferentes cotas altitudinales del valle mesotérmico de la región de Fiambalá (1350-1900 msnm), ascendiendo la muestra total a 50 piezas (fig. 5) (Basile 2009; Basile & Ratto 2010; Ratto & Basile 2010). Para todos estos casos se cuenta con fechados radiocarbónicos que permiten ubicarlas dentro del rango temporal del 1200 a 1400 DC. Estas piezas presentan un repertorio temático que es característico de estos momentos en nuestra área de estudio en el que predominan las volutas, los escalonados, los rectángulos, los trazos ondulados, las espirales, los ganchos, los triángulos, los rastros, las figuras humanas, las lechuzas, los quirquinchos y los ofidios, entre otros (fig. 6).

Por su parte, la muestra de 256 representaciones rupestres procede de 22 bloques de arenisca roja del sitio Guanchincito emplazado también en el valle mesotérmico en cota de 1700 msnm (fig. 5). Las formas predominantes de estos bloques son prismáticas y cilíndricas. Aquí destacan las espirales, los ganchos, los círculos, los trazos rectilíneos, ondulados, los rastros, los camélidos y las figuras humanas (fig. 6). Por las características de las imágenes presentes, la mayoría de ellas fueron adscritas al PDR de la historia regional (Ratto et al. 2000-2002; Ratto et al. 2010; Basile 2010, 2011).

Las 772 representaciones, figurativas (162:772) y no figurativas (610:772), fueron clasificadas en cinco conjuntos de clases, 22 clases y 52 subclases de motivos considerando la propuesta elaborada por Aschero (2006, 2012).⁸ Esta clasificación se basa en definir la diversidad de imágenes (clases) y especificar la variabilidad (subclase) dentro de cada una de las clases, por ejemplo, dentro de la clase "trazos lineales" se incluyen las subclases "trazos simples aislados", "trazos agrupados", "trazos reticulados", "trazos angulares", entre otros. Cabe aclarar que toda clasificación involucra un proceso interpretativo porque implica siempre una doble traducción, de un lenguaje visual a uno textual y de una perspectiva cultural a otra (Velandia 2003). Si bien acordamos en que la simple clasificación de imágenes en términos de semejanza respecto de algún modelo que consideramos referente no ofrece mucho más que una mera sustitución verbal que resulta poco informativa (Black 1983) creemos que es central como punto de partida para definir el repertorio y profundizar después el análisis.

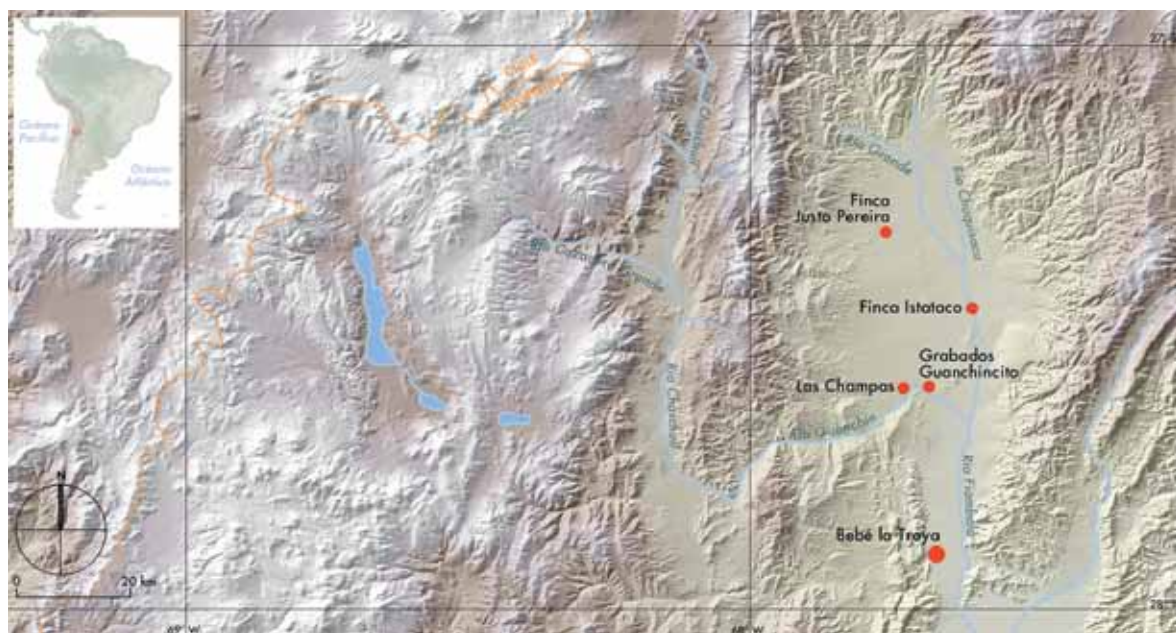


Figura 5. Ubicación de los sitios de procedencia de la muestra de representaciones de la región de Fiambalá.

Figure 5. Location of the sites of origin of sample representations of Fiambalá region.



Figura 6. Ejemplos de los bloques grabados de Guanchincito (a-c) y de las piezas cerámicas analizadas (d-i).

Figure 6. Some engraved boulders at Guanchincito (a-c) and the ceramic pieces analyzed (d-i).

Esta clasificación tiene el potencial de facilitarnos trabajar en forma flexible y a distintos niveles de inclusión y resolución. Para ilustrar los resultados obtenidos y lograr una mejor expresión gráfica (ver *infra*) decidimos expresar la interrelación entre las variables de las unidades analíticas (*caja de herramientas* y *modos de resolución*) a nivel del conjunto de clases de motivos

(fig. 7). Aunque somos conscientes de la alta inclusión y baja resolución de este nivel de la clasificación, se recuerda que el análisis del repertorio temático no es una variable considerada dentro de las unidades analíticas contempladas en esta instancia.

A cada una de las 772 imágenes se le asignó y/o calculó: (i) la combinación de UM registrándose 48 sobre

Representaciones no figurativas primarias (puntiformes, hoyuelos, trazos lineales, angulares, círculos, triángulos)	
Representaciones no figurativas compuestas (escalonados, rectángulos, espirales, trazos lineales, círculos, triángulos)	
Rastros o pisadas (huellas de ave –tridígitos– o felino)	
Figuras zoomorfas (representaciones de camélidos, aves, quirquinchos, ofidios)	
Figuras humanas (resolución diversa)	

Figura 7. Conjuntos de clases de representaciones definidas.

Figure 7. Classes of representations identified.

las 255 combinaciones posibles; (ii) el tipo de articulación, presentándose los ocho tipos definidos; (iii) la técnica de ejecución registrándose seis sobre las 31 combinaciones posibles, y (iv) el tamaño, generándose ocho clases de intervalos que dan cuenta de su variación en las representaciones. Luego cada una de las cuatro variables fue transformada y posteriormente interrelacionadas mediante análisis estadístico multivariado siguiendo el procedimiento metodológico propuesto (ver *supra*). El análisis generó tres ejes factoriales donde los dos primeros explican el 95,5% de la varianza total de la muestra. Se observa que el peso de las variables que definen la *caja de herramientas* y los *modos de resolución* se descompone diferencialmente en ambos ejes. Al respecto, el primer eje está definido por la carga positiva de la variable combinación de UM y la negativa de las técnicas de ejecución y el tamaño de la representación. Por su parte, en el segundo eje prevalece la carga positiva de la variable tipo de articulación. Luego de la realización del ACJ, se observa que los ejes se organizan en siete grupos de recursos visuales dentro del espacio factorial (figs. 8-9 y también apoyarse en figs. 2-4) que presentan valores semejantes en función de las variables implicadas en el análisis. Por lo tanto, un grupo de recursos visuales determinado integra aquellas

imágenes que tienden a compartir (i) combinaciones de UM, (ii) tipos de articulación, (iii) técnicas de ejecución y (iv) tamaño, dando cuenta de una misma forma de realización de las representaciones. Estos *grupos de recursos visuales* presentan las tendencias que se explicitan a continuación:

Grupo N° 1 (122:772). Predominan las imágenes resueltas con UM básicas (trazos lineales o angulares) no articuladas, elaboradas por medio de pintura o grabado, definidas en tamaños medianos a grandes. Incluye el 18,6% y 10,2% de las representaciones en soporte cerámico y rupestre, respectivamente.

Grupo N° 2 (44:772). Incluye imágenes resueltas con un tipo de UM básica (trazos lineales) o combinada (trazos lineales y angulares) que presenta solo dos tipos de articulación, una básica (aditiva-intersecta) y una combinada (aditiva-intersecta + inscrita-solapada). Son exclusivamente pintadas y están realizadas en tamaños mediano-grande y grande. Incluye el 8,5% de las representaciones en soporte cerámico.

Grupo N° 3 (255:772). Está compuesto por imágenes resueltas con ciertas UM (trazos curvilíneos simples, en gancho o espiralados), articulación básica (radial-simétrica) o combinada (radial-simétrica + inscrita-solapada),

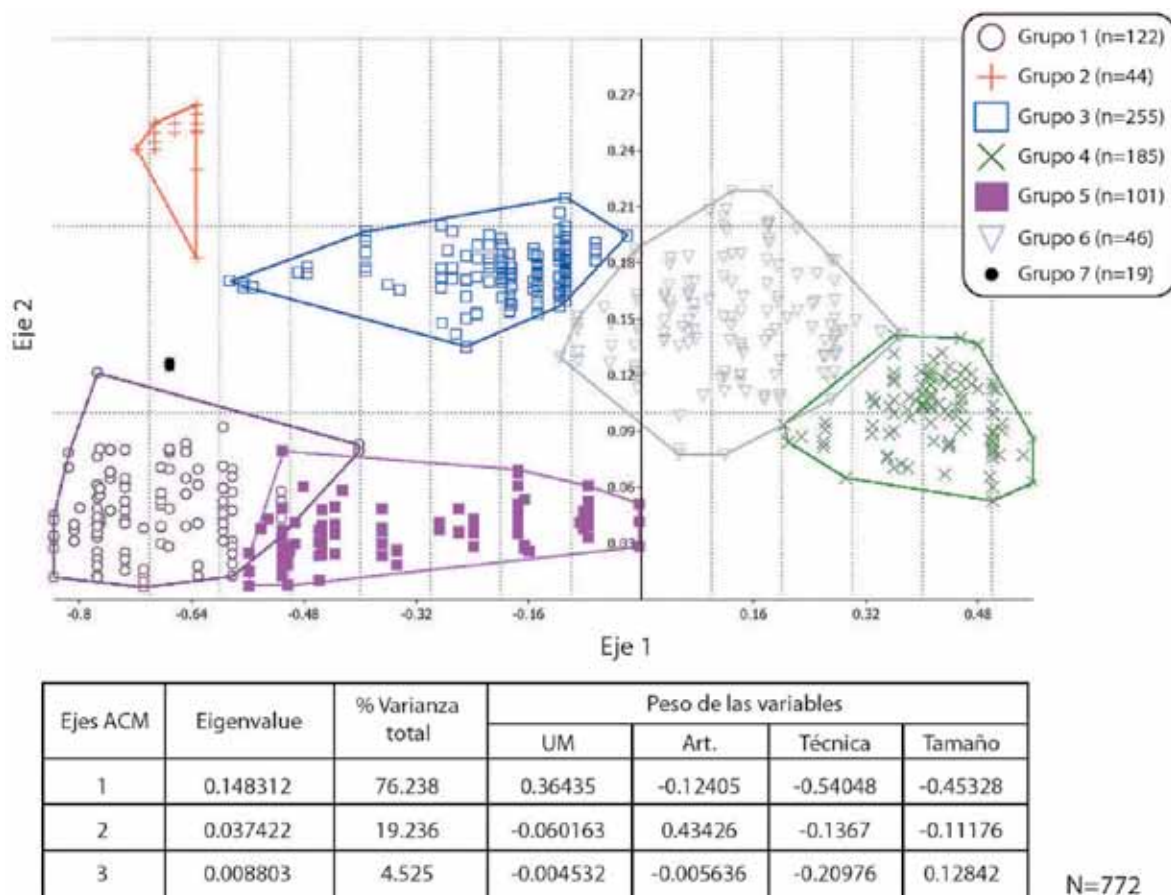


Figura 8. Relación de los ejes factoriales 1 y 2 del Análisis de Correspondencia Múltiple. Ploteo en función de los grupos de recursos visuales definidos luego de la aplicación del Análisis de Conglomerados Jerárquicos.

Figure 8. Ratios of factorial axes 1 and 2 of the Multiple Correspondence Analysis. Plotting of groups of visual resources defined after application of the Hierarchical Conglomerates Analysis.

elaboradas por medio de pintura o grabado, en tamaños de pequeño-mediano a grande-muy grande. Este grupo incluye el 31% y 37,1% de las representaciones en soporte cerámico y rupestre, respectivamente.

Grupo N° 4 (185:772). Incluye imágenes resueltas con las UM combinadas de mayor complejidad de la muestra pero que se realizan tanto con tipos de articulaciones básicas como combinadas. Se documentan todas las técnicas registradas y los tamaños son mediano, mediano-grande y grande. Este grupo incluye el 25,2% y 21,5% de las representaciones en soporte cerámico y rupestre, respectivamente.

Grupo N° 5 (101:772). Incluye fundamentalmente imágenes resueltas con UM básicas (trazos libremente ondulados) sin articulación. Realizadas por medio de pintura o grabado y en tamaños mediano y mediano-grande. Este grupo incluye el 16,5% y 6,3% de las representaciones en soporte cerámico y rupestre, respectivamente.

Grupo N° 6 (46:772). Incluye las imágenes resueltas con determinadas UM básicas (trazos curvilíneos simples y en gancho) que, a diferencia de las incluidas en el Grupo N°3, se presentan sin articulación. Están realizadas por medio de la técnica de grabado y en tamaños pequeños. Este grupo incluye el 17,6% de las representaciones en soporte rupestre.

Grupo N° 7 (19:772). Incluye las imágenes resueltas con UM básicas (puntos) sin articulación, realizadas con la técnica de grabado y en tamaños muy pequeños. Este grupo incluye el 7,4% de las representaciones en soporte rupestre.

Si estos resultados los relacionamos con los tipos de imágenes registradas, observamos tendencias interesantes que se presentan a nivel de conjuntos de clase de representaciones para garantizar una mejor expresión gráfica (fig. 10). Por un lado, se utilizan iguales *cajas de herramientas* y *modos de resolución* para realizar representaciones figurativas y no figurativas, tanto

Grupo de recursos visuales	Variables combinadas				Soporte		Ejemplos de representaciones
	Combinación de UM	Tipo de articulación	Técnica	Tamaño	Roca	Cerámica	
1	N° 2/3	Sin articular	Pintura Grabado	md md-gde gde	X	X	
2	N° 11,2	Ad-Int Ad-Int+Insc-Sol	Pintura	md-gde gde		X	
3	N° 5, 6, 7	Rad-Sim Rad-Sim + Insc-Sol	Pintura Grabado	pq-md gde gde-muy gde	X	X	
4	N° 23/42/14/ 15/34	Ad-IntRad- Sim+Insc-Sol Ad-Int+ Rad-Sim+ Insc-Sol	Pintura Grabado Modelado	md md-gde gde	X	X	
5	N° 4	Sin articular	Pintura Grabado	md md-gde	X	X	
6	N° 5/6	Sin articular	Grabado	pq pq-md	X		
7	N° 1	Sin articular	Grabado	muy pq	X		
Referencias: Tipos de articulación: Ad-Int: Aditiva-intersecta; Rad-Sim: Radial-simétrica; Insc-Sol: Inscrita-solapada. Tamaños de representación: muy pq: muy pequeño; pq: pequeño; pq-md: pequeño-mediano; md: mediano; md-gde: mediano-grande; gde: grande; gde-muy gde: grande-muy grande; muy gde: muy grande.							

Figura 9. Síntesis de las tendencias distintivas de cada grupo de recursos visuales y del tipo de representaciones incluidas en cada uno de ellos.

Figure 9. Summary of distinctive trends in each group of visual resources and the type of representations included in each.

primarias como compuestas.⁹ Por el otro, las representaciones no figurativas primarias y compuestas son las que presentan la mayor variabilidad con respecto a las unidades analíticas consideradas, ya que estas imágenes se distribuyen en seis y cuatro de los siete grupos definidos, respectivamente.

En síntesis, el análisis exploratorio realizado nos permite vislumbrar, por una parte, que imágenes diferentes se resuelven por medio de los mismos recursos visuales (definidos por el uso de *cajas de herramientas*

y *modos de resolución* similares), presentándose en forma conjunta en los mismos grupos. Por otra, que un mismo tipo de imágenes puede resolverse por medio de diversas combinaciones de UM, articulaciones, en tamaños y a través de técnicas distintas, distribuyéndose en grupos diversos. De esta manera, nos habilita a señalar, en función de la muestra analizada, que en el oeste tinogasteño y para el lapso considerado (*ca.* 1200-1400 DC), si bien existen imágenes que se plasman con mayor frecuencia en un soporte (roca o cerámica) y no

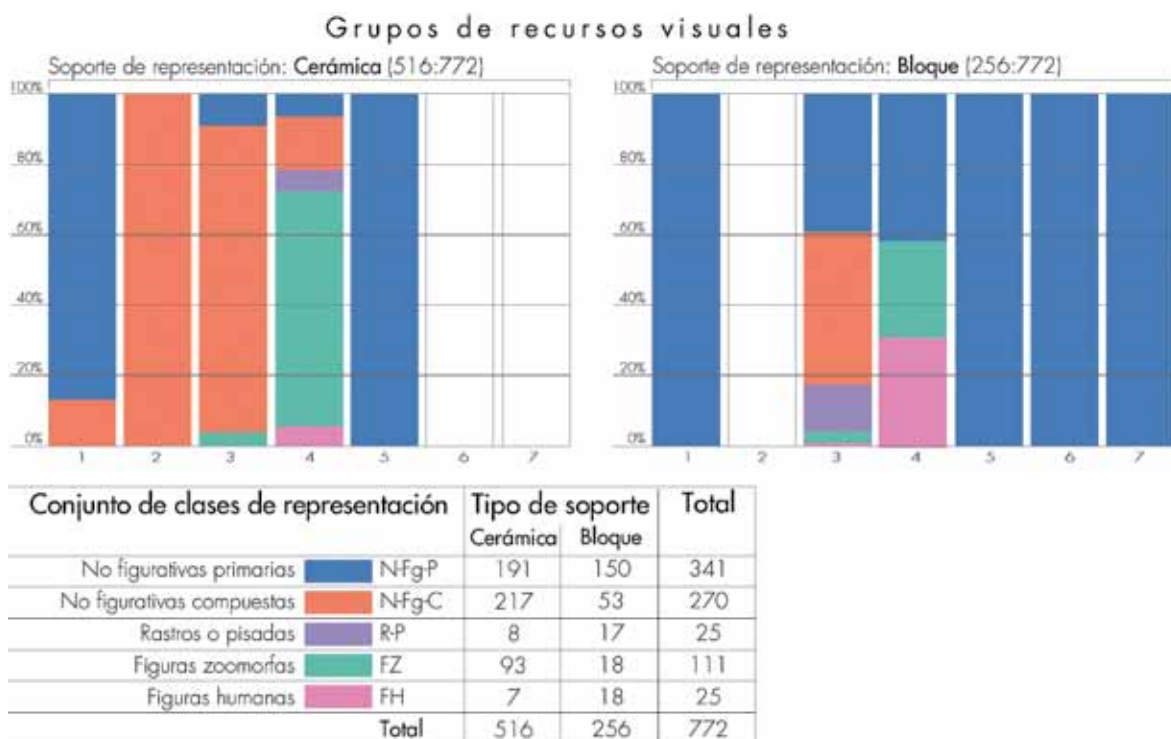


Figura 10. Relación entre los grupos de recursos visuales definidos y los conjuntos de clase de representaciones plasmadas en cada soporte.
 Figure 10. Ratios of the visual resources defined and classes of representations depicted on each support.

en otro, existe una unidad que reside justamente en la similitud de las formas de resolución de estas imágenes.

CONCLUSIONES

El objetivo central de este trabajo fue presentar una propuesta metodológica que define unidades analíticas confiables y no ambiguas en base a criterios que, al estar explícitos resultan replicables, permitiendo comparar muestras compuestas por una gran cantidad de representaciones plasmadas en soportes expresivos diferentes. Dicha propuesta conlleva una construcción de los datos que posibilita el tratamiento numérico de las variables que dan cuenta de los recursos visuales (*caja de herramientas* y *modos de resolución*) utilizados en la realización de las representaciones. Este análisis exploratorio e integral facilitó el ordenamiento inicial de los datos que constituye un paso fundamental para organizar la gran variabilidad registrada. Además, tiene la potencialidad de aportar a la definición de las regularidades decorativas propias de cada región a partir del análisis realizado sobre piezas cerámicas enteras, permitiendo posteriormente la integración de las representaciones documentadas sobre material cerámico fragmentario.¹⁰

Asimismo, facilita la inclusión de imágenes plasmadas sobre soportes diferentes de los rupestres y cerámicos (textiles, vegetales, entre otros) contribuyendo de esta manera a delinear los lenguajes visuales regionales.

En el ejemplo desarrollado trabajamos el análisis de los grupos de recursos visuales al nivel de los conjuntos de clases de representaciones, sabiendo que estos empaquetan la variabilidad del repertorio temático de la muestra. Sin embargo, dado que la unidad de registro es cada representación clasificada a nivel de subclases y clases, la metodología propuesta permite desarrollar y profundizar el análisis a distintos grados de resolución dentro de cada uno de los grupos definidos.

Los procedimientos de construcción e interrelación de las variables y sus estados aportan pero no cubren todas las aristas que intervienen en la definición de los lenguajes visuales. Dado que nuestra unidad de análisis comparativa en esta instancia fue la representación y no la forma en que estas se combinan dentro de un espacio plástico específico, quedaron fuera del análisis la forma en que se estructuraron y utilizaron los espacios plásticos definidos por cada soporte. Nuestro desafío es construir nuevas variables que fortalezcan la metodología propuesta ampliando las que conforman las denominadas *caja de herramientas* y *modos de resolución* de

las representaciones para contribuir a la definición de la multidimensionalidad de los lenguajes visuales que circulan en un espacio y un tiempo determinados. Sin embargo, dado que el foco del trabajo fue la integración de las imágenes plasmadas en dos soportes expresivos contrastantes –no solo en términos de materia prima, sino también de dimensiones, visibilidad, movilidad y localización en el paisaje–, la selección de las variables que se incorporen debe limitarse específicamente a aquellas que permitan llevar adelante esa comparación.¹¹

RECONOCIMIENTOS A las coordinadoras del simposio “Cómo vemos: El saber-hacer metodológico frente a la materialidad visual en arqueología” del XVIII Congreso Nacional de Arqueología Chilena, por invitarnos a participar. A Carlos Aschero por su gran generosidad. A Dolores Carniglia por ayudarnos con las traducciones. A los evaluadores anónimos de este trabajo por sus valiosas sugerencias y comentarios. La investigación fue realizada en el marco de los proyectos UBACYT F-139 y PICT-2007-01539 dirigidos por la Dra. N. Ratto.

NOTAS

¹ El análisis realizado por estos autores es, a diferencia del que aquí proponemos, exclusivamente cualitativo y no involucra la aplicación de métodos estadísticos multivariados, orientándose a caracterizar los patrones de regularidad espacial que se materializan en la decoración cerámica y rupestre (Prieto & Santos 2009).

² El concepto de *contigüidad lineal* remite a la definición de imágenes que se recortan del fondo por el delineado de un contorno continuo que las unifica, mientras que el de *tensión espacial* define el efecto de la atracción resultante de la proximidad existente entre elementos de la imagen que si bien no están unidos por contigüidad lineal, son percibidos por los observadores como una unidad que se segrega del fondo (Scott 1951). A modo de ejemplo, en la figura 1c se observa que los círculos si bien no están conectados, la tensión resultante de su proximidad y la segregación espacial existente entre cada uno de ellos define que se los perciba como tres unidades diferentes, tres huellas felínicas, en este caso concreto.

³ Si bien la continuidad de los trazados resultantes es variable dependiendo, por ejemplo, del tiempo de repetitividad de la acción, del instrumental utilizado y de la dureza del soporte sobre el que se ejecutan, nos interesa particularmente la intencionalidad gestual existente detrás de los mismos.

⁴ Por ejemplo, suponiendo un caso ideal donde las combinaciones posibles expresadas en números binarios adquieran la ubicación N° 5, 30, 45, 60, 65, 72, 78, 88, 89 y 90, la reenumeración se realiza del N° 1 al 10 respetando el orden de la secuencia original.

⁵ La fórmula para el cálculo del área lateral del cilindro es: $S = [(2\pi r) \times (h + r)]$.

⁶ Este cálculo se puede realizar más ajustadamente utilizando integrales pero nos parece que la alternativa propuesta es más simple y ofrece, de todas maneras, un procedimiento replicable.

⁷ En los casos en los que se comparan tamaños de representaciones muy diferentes es posible que antes de clasificar los atributos de esta variable sea necesario normalizar la muestra.

⁸ Esta propuesta fue elaborada por Carlos Aschero para el análisis del arte rupestre de la vecina región de Antofagasta de la Sierra ubicada al norte del Departamento de Tinogasta (Catamarca).

⁹ Cabe aclarar que el criterio para diferenciar las representaciones no figurativas primarias de las compuestas fue que las primeras se resuelven mediante una única UM, mientras que las segundas se definen con la combinación de dos o más UM.

¹⁰ Se aclara que los materiales fragmentarios incluidos en el análisis tienen que reunir ciertas características, particularmente deben presentar puntos característicos que permitan inferir la forma y el tamaño de las piezas.

¹¹ En esta dirección, en un trabajo reciente de una de nosotras (Basile 2011) se sumó al análisis una nueva variable, *contorno de representación*, que considera la forma en que las imágenes se recortan del fondo tomando en cuenta su contenido que puede ser lineal, pleno o relleno. Creemos que esto permite seguir afinando esta metodología.

REFERENCIAS

- ASCHERO, C., 1975. Motivos y objetos decorados del sitio precerámico Inca Cueva 7 (provincia de Jujuy). *Antiquitas* 20-21: 2-7, Buenos Aires.
- 2006. De cazadores y pastores. El arte rupestre de la modalidad río Punilla en Antofagasta de la Sierra y la cuestión de la complejidad en la Puna Meridional argentina. En *Tramas en la piedra. Producción y usos del arte rupestre*, D. Fiore & M. M. Podestá, Eds., pp. 103-140. Asociación Amigos del Instituto Nacional de Antropología (AINA), World Archaeological Congress (WAC) y Sociedad Argentina de Antropología. Buenos Aires: Altuna Impresores.
- 2012 Ms. Arte rupestre, contexto y sociedad en el desierto puneño. Tesis doctoral en preparación, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- BASILE, M., 2009. Recorriendo trazos. Un aporte a la definición del estilo decorativo Belén. *Revista Arqueología* 15: 13-40, Buenos Aires.
- 2010. Lugares grabados en la roca. Contrastes y contactos entre los bloques de Guanchincito y Suri Potrero (Fiambalá, Catamarca). En *Actas del XVII Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, Tomo II, pp. 863-868, Mendoza.
- 2011. Continuidades y rupturas en las representaciones plásticas del Formativo (ca. 200 AD) a la ocupación incaica (ca. 1480 AD) en la región de Fiambalá (pcia. de Catamarca). Tesis de Doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- BASILE, M. & N. RATTO, 2009. Interacting images. Analysis of rock-art paintings and engravings in western Tinogasta from 2500 to 1500 BP (Catamarca, Argentina). *Fundamentos* IX (4): 1269-1283. Piauí: Fundação Museu do Homem Americano.
- 2010. Imágenes sobre rocas del sudoeste tinogastense (Catamarca, ca. 2500 y el 1300 AP). *Arqueología* 17: 13-34, Buenos Aires.
- BLACK, M., 1983. ¿Cómo representan las imágenes? En *Arte, percepción y realidad*, E. H. Gombrich, J. Hochberg & M. Black, Eds., pp. 127-169. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- IORE, D., 2007. The economic side of rock art. Concepts on the production of visual images. *Rock Art Research* 24 (2): 149-160.
- 2009. La materialidad del arte. Modelos económicos, tecnológicos y cognitivo-visuales. En *Perspectivas actuales en arqueología argentina*, R. Barberena, K. Borrazzo & L. A. Borrero, Comps., pp. 121-154. IMHICIHU. Buenos Aires: Editorial Dunken.
- GALLARDO, F., 2005. Arte rupestre, contenido cultural de la forma e ideología durante el Formativo Temprano en el río Salado (desierto de Atacama, Chile). *TAPA* 33: 37-52.
- GARDIN, J. C., 1978. *Code pour l'analyse des ornements*. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique.
- GORDILLO, I., 2009. *Organización socioespacial y religión en Ambato, Catamarca. El sitio ceremonial de La Rinconada*. British Archaeological Reports, International Series 7, Oxford.
- KANDINSKY, W., 2007 [1926]. *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. La Plata: Terramar Ediciones.
- MARTEL, A., 2010. Arte rupestre de pastores y caravaneros. Estudio contextual de las representaciones rupestres durante el período Agroalfarero Tardío (900-1480 DC) en el Noroeste Argentino.

- Tesis doctoral inédita, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- PARDO C. E. & P. C. DEL CAMPO, 2007. Combinación de métodos factoriales y de Análisis de Conglomerados en R: el paquete FactoClass. *Revista Colombiana de Estadística* Vol. 30 (2): 231-245.
- PRIETO, P. & M. SANTOS, 2009. Propuesta metodológica para el análisis de los códigos decorativos: comparando piedras y cerámica. *Estudios Atacameños* 37: 123-138.
- RATTO, N. & M. BASILE, 2010. Una historia de encuentros de imágenes en vasijas del oeste tinogasteño (Catamarca, Argentina). Trabajo presentado en el "Taller de trabajo: Diseño, estilo e interacción social en arqueología". Cajón del Maipo, 22 al 25 de julio, Santiago de Chile.
- RATTO, N.; M. ORGAZ & S. CALETTI, 2000-2002. Relevamiento arqueológico del campo de grabados de Guanchincito (Fiambalá, depto. Tinogasta, Catamarca). *Cuadernos* 19: 551-572, Buenos Aires.
- RATTO, N.; M. ORGAZ & L. COLL, 2010. Paisajes agrícolas prehispánicos en el oeste tinogasteño, Catamarca. En *Actas del XVII Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, Tomo II, pp. 419-424, Mendoza.
- SCOTT, R., 1962 [1951]. *Fundamentos del diseño*. Buenos Aires: Editorial Lerú.
- VELANDIA, C., 2003 Análisis estructuralista de la iconografía funeraria en la cultura arqueológica de Santa María, Argentina. *Icónica Antiquitas* 1. <www.ut.edu.co/ma/iconica/v1n1/velandia/index.html> [Acceso: 10 de agosto de 2005].



ARQUEOLOGÍA POLICROMA. EL USO Y LA ELECCIÓN DEL COLOR EN EXPRESIONES PLÁSTICAS

POLYCHROME ARCHAEOLOGY. COLOR USE AND CHOICE IN PLASTIC ART EXPRESSIONS

FLORENCIA ÁVILA *

El color es una de las vías mediante la cual el mundo (cosas, personas, lugares) se incorpora sensiblemente a la práctica social. Actualmente, los modos de abordar la variación cromática desde la arqueología se han basado en mediciones con la Carta Munsell de colores tierra, o análisis físicos y químicos de pigmentos. Pero si nuestro objetivo es reincorporar el color a la experiencia de las personas, tendremos que analizarlo con relación al lugar que ocupa en situaciones reales. Por ello trabajaremos a partir de los fenómenos perceptivos que produce la relación entre colores, proponiendo así nuevas herramientas metodológicas para el tratamiento de materiales arqueológicos.

Palabras clave: color, cerámica arqueológica, fenómenos perceptivos

Color is one of the ways in which the world (people, places, things) is consciously incorporated into social practice. Currently, color variation is most commonly treated in archaeology on the basis of Munsell Color Chart measurements or physical and chemical analyses of pigments. However, if our goal is to reincorporate color into human experience, then we must analyze it in connection with the role it plays in real-life situations. We will therefore examine the perceptual phenomena produced by relations among colors and use these to propose new methodological tools for analyzing archaeological materials.

Key words: color, archaeological ceramics, perceptual phenomena

Nuestra propuesta en este trabajo es centrar la atención en el color de los objetos en el pasado. ¿Por qué? Porque el color es una de las vías fundamentales mediante las cuales el mundo (las cosas, las personas) se incorpora “sensiblemente” a la experiencia y, a través de ella, a la práctica social. Bajo esta premisa, es importante tener en cuenta los fenómenos perceptivos que unen los objetos coloreados a los actores. Considerar algunos de estos aspectos sensitivos nos permitirá poner de relieve la experiencia del color.

Vivimos en un mundo con elecciones cromáticas permanentes. Un mundo “coloreado”, siendo el color tanto el fondo como el marco de la experiencia vivida. Si todo está imbuido por el color, ¿por qué la elección de algunos es más importante que la de otros? ¿Cómo operan ciertos colores en el desarrollo de las prácticas sociales? ¿Bajo qué criterios se eligen? ¿Qué hace que algunos tengan más “protagonismo” que otros? La creación y el uso de una paleta entranan diversas prácticas que le dan valor a la tonalidad, desde el proceso de extracción y producción (a través de una combinación de minerales, agua y elementos biológicos), pasando por el uso, la circulación y el consumo. De este modo, los colores, a lo largo de su historia de vida, suponen múltiples prácticas y encuentros con lo material (*material engagements*), configurando así una red social y de sentido que involucra personas, objetos, acciones, gestos, momentos y lugares.

* Florencia Ávila, CONICET-INAPL, 3 de febrero 1378, Buenos Aires, Argentina, email: florenciaavila@gmail.com

Dicho esto, aclaramos que no es nuestra intención disociar el color de la iconografía, el objeto en que se plasma, los materiales con que está hecho o sus usos. Sin embargo, creemos que es importante en una primera instancia distinguir analíticamente estos aspectos de la realidad para así ahondar en las posibilidades que nos ofrece su conocimiento. Por tal razón, en este trabajo nos centramos en discutir herramientas teórico-metodológicas para el estudio de manifestaciones cromáticas, entendiendo que este es solo un primer paso en la comprensión del papel del color en la materialidad de la práctica social. Hacia el final del trabajo, y solo a modo de ejemplo, aplicamos algunas de estas herramientas al estilo alfarero Yavi-Chicha, correspondiente al período prehispánico Tardío (*ca.* 1000-1550 DC) en los valles meridionales de Bolivia.

EL ESTUDIO DEL COLOR

Los fenómenos cromáticos han sido objeto de investigación en distintas disciplinas. Partiendo de que todos los seres humanos tienen capacidad de discriminar colores, se puede afirmar que la percepción del color es una característica universal del aparato cognitivo humano. Desde esta premisa se han desplegado abordajes filosóficos, psicológicos, artísticos, lingüísticos y neurofisiológicos al estudio del color. Los enfoques neurofisiológicos, por ejemplo, se preguntaron si los colores son algo “real”, que se encuentra “afuera” en el mundo, o si son producidos por nuestro cerebro como expresiones sensitivas. Cualquiera fuera la alternativa elegida, esta aproximación buscó definir lo más “objetivamente” posible los estímulos cromáticos, dándoles un valor cuantitativo (Hardin & Maffi 1997; Saunders 2002). Desde un punto de vista antropológico, el problema de estos enfoques radica en que nuestra percepción y cognición se encuentran indefectiblemente influidas por la experiencia (cultural) previa y por el contexto (social) de interacción (Toren 1993). Nuestra experiencia no está solo constreñida por la fisiología de nuestros sentidos, sino también por el sentido que damos a lo percibido, por cómo lo empleamos en el hacer y el relacionarnos (Dedrick 2002).

Otra forma de acercamiento al color fue proponerlo como un sistema de clasificación propio del lenguaje. Esta posición se basa en el supuesto de que la discriminación de la tonalidad está de alguna manera unida a la existencia de términos para los colores, lo que lleva a preguntarse por la naturaleza de la relación entre percepción cromática y lenguaje: ¿podemos conocer colores no categorizados por la lengua? ¿Hay un vínculo directo entre

lo que conocemos y lo que podemos decir sobre el color? (Hardin & Maffi 1997: 355). Berlin y Kay (1996 [1969]) fueron los pioneros en plantear de una manera sistemática esta relación. Tomaron las nociones de colores básicos sugiriendo que su percepción era neurofisiológicamente determinada y, por lo tanto, de naturaleza universal. Al querer estudiar la percepción universal en contraposición con la elección lingüística que determina la percepción de los colores, quisieron identificar los colores básicos o elementales tomando como marco de referencia la Carta Munsell. Definieron estos colores elementales por su *generalidad* –en tanto sus significados no estuvieran subsumidos en otro término (v. gr., verde manzana, azul petróleo) y fueran aplicables a una gran diversidad de objetos– y por su *saliencia*, una gran frecuencia y consenso en su uso dentro de una misma lengua. A partir de esto propusieron la existencia de distintos estadios culturales que dividirían los colores desde su percepción, de lo más simple a lo más complejo. El nivel más básico distinguiría dos colores: blanco y negro. En el segundo nivel aparecería la tríada blanco, negro y rojo. Ya en un escalón superior se agregaría a los tres anteriores el verde o el amarillo, para luego seguir complejizándose llegando al círculo cromático. Este modelo ha sido severamente criticado por múltiples autores principalmente por su premisa de que “el lenguaje determina la percepción” (Wierzbicka 1990; Lucy 1997; Saunders & van Brakel 1998; Jones & MacGregor 2002, entre otros).

En la antropología simbólica, en cambio, el énfasis estuvo puesto en la búsqueda de reglas universales que dieran cuenta del significado de tonalidades específicas, particularmente en la tríada del negro, rojo y blanco, especialmente en el contexto de *performances* rituales (Barth 1975; Turner 1980). Aunque estos trabajos muestran que los colores poseen significados que *representan* cierto conocimiento compartido (Munn 1973) o lo *comunican* (Morphy 1991), no permiten concluir que estas sean las únicas cosas que los colores hacen ni las más relevantes en el seno de una cultura determinada. Además, al focalizarse solo en los momentos rituales y los objetos de arte, estos estudios dejaron de lado otros aspectos de la vida social, ignorando el papel activo del color en contextos mundanos y en el flujo de la experiencia cotidiana.

Más allá de las críticas mencionadas, todos estos enfoques comparten un problema que es especialmente relevante para la arqueología. Al poner de relieve las respuestas neurológicas a estímulos descontextualizados, su clasificación lingüística, su simbolismo o su función comunicativa generan un alejamiento de la realidad material del color. Al pasar por alto lo que la gente hace con los objetos coloreados y, recursivamente, lo que ellos le hacen a la gente dentro de la dinámica de

la práctica social, lo “des-materializan” (Owoc 2002; Miller 2005; Young 2006). ¿Cómo reinsertar el color en el mundo material?

EL CONTRASTE COMO HERRAMIENTA PARA EL ABORDAJE DEL COLOR

Nuestro punto de partida es analizar cómo se confeccionan ciertos conjuntos de objetos en patrones cromáticos reiterados, generando una unidad (perceptiva) que es prácticamente reconocida por un grupo de personas en un tiempo y en un espacio determinado. Buscamos identificar configuraciones particulares que producen *efectos* que se experimentan de forma compartida, resultando en prácticas comunes.

La Teoría de la Gestalt o Psicología de la Forma es una de las corrientes que más ha estudiado la percepción como parte integral de la experiencia. Este cuerpo teórico ha tenido como principal objetivo abordar el problema de la procedencia del significado en las artes visuales, preguntándose cómo se perciben y qué comunican las mismas.¹ Con este fin la Gestalt desarrolló un cuerpo de principios a partir de experimentaciones sobre percepción sensorial (principalmente visual), fundamentando que cualquier acontecimiento visual es una forma con contenido, pero el contenido está intensamente influido por la significancia de las partes que lo constituyen, como el color, el tono, la textura, la dimensión, la proporción y sus relaciones compositivas con el significado (Gombrich 1999). De acuerdo con esto, los psicólogos de la Gestalt enumeraron ciertos principios de la forma, también llamados *fenómenos perceptivos*, como: a) principio de agrupamiento (por proximidad, semejanza y posición); b) principio de buena forma; c) principio de buena curva; d) principio de la buena forma; e) principio de cerramiento; f) principio de figura y fondo; g) principio de pregnancia; h) principio de transportabilidad (simetrías). Estas operaciones no se autoexcluyen y están directamente relacionadas con cualidades pictóricas tales como la configuración, el tamaño, la posición, la actitud, el valor, el color y la textura (Scott 1950; Wong 1979; Kanizsa 1986).

Como nuestro interés radica en los efectos cromáticos y en los fenómenos perceptivos que ellos disparan, primero tendremos que desmenuzar los componentes del color, para luego jugar con las formas en que se pueden interrelacionar, derivando en efectos particulares. Los componentes cromáticos se definen por tres variables físicas y gráficas. El tinte (*bue*) es el valor diferencial de un color o su magnitud pregnante, definiéndose en relación con otro color o en relación con su posición situacional frente a los demás (monocromos, análogos, alternos, etc.); es decir, qué color es.² El valor (*value* o *tone*) es el grado de luminosidad que tiene un color, la medida de la cantidad de gris que posee; cuanto más luminoso es un color, su valor o matiz es más alto y viceversa. Por último, la saturación (*saturation* o *chroma*) es el grado de pureza o brillantez que posee un color cuando carece de blanco o de negro (Moles & Janiszewski 1992) (fig. 1).

El color es esencialmente “inestable”, no puede definirse si no es con relación a otro (como sucede en el círculo cromático). En este sentido los colores son mutuamente *dependientes*. La naturaleza relacional del color es particularmente evidente en situaciones de contraste, razón por la cual es una de las resoluciones cromáticas más recurrentemente utilizadas. Proponemos, entonces, centrarnos en los contrastes, aunque aclarando que estos pueden ser rígidos o flexibles, suaves o severos, obvios o difusos, simples o complejos; el contraste

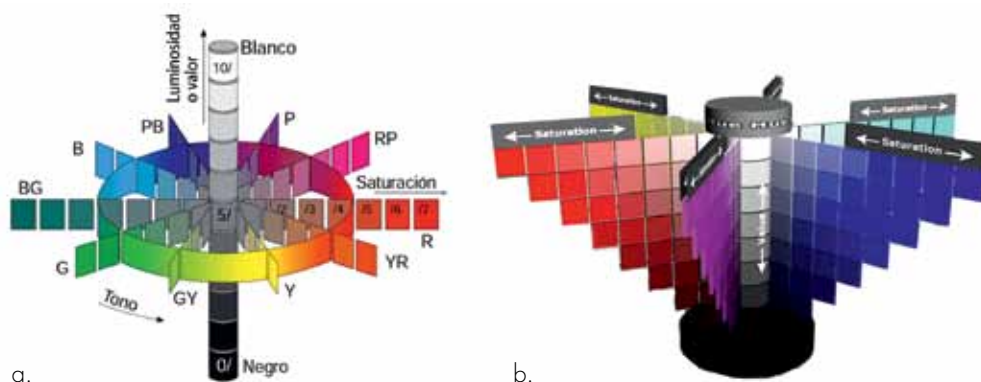


Figura 1. Estructura cromática: a) Interrelación entre tinte, valor y saturación; b) Esquema tridimensional de las variables cromáticas utilizadas en la estructura de la tabla Munsell.

Figure 1. Chromatic structure: a) Interrelation of tint, value and saturation; b) Three-dimensional scheme of chromatic variables used in the Munsell table.

es solo una clase de comparación. Para aplicarlo como herramienta tomaremos los siete contrastes propuestos por Johannes Itten (1961).³ Estos son:

Contraste de tintes. Contraste entre dos colores puros en su máxima saturación. La distancia extrema sería entre los colores primarios amarillo/rojo/azul, aunque cualquier tinte llevado a su máximo nivel de saturación puede participar en un nivel de contraste semejante.

Contraste claro-oscuro. Representa la escala de valores de luz de los colores, siendo el negro y el blanco, obviamente, los dos extremos de contraste. Estos niveles no solo pueden presentarse en intervalos precisos, sino también como transiciones imperceptibles, una suerte de *glissando* que debe ser considerado para evaluar la intensidad del contraste.

Contraste frío-cálido. Generalmente, dentro del círculo cromático, se reconoce como colores cálidos a los amarillos anaranjados, los naranjas, los rojos anaranjados, los rojos y los rojos violáceos, y como fríos al amarillo verdoso, el verde, el azul verdoso, el azul, el azul violáceo y el violeta. Como sucede en todos los tipos de contrastes, los tintes intermedios entre ellos en el círculo cromático pueden ser fríos o cálidos de acuerdo a si son contrastados con tonos más cálidos o más fríos.

Contraste de complementarios. Son colores que están opuestos diametralmente en el círculo cromático. Son opuestos pero se requieren uno al otro. Hay un solo complementario para un color dado, y esto se define cuando sus pigmentos, al ser mezclados, dan un gris neutro. Los colores complementarios más comunes son: amarillo-violeta, azul-naranja, rojo-verde.

Contraste simultáneo. Implica la ilusión óptica de que a partir de la utilización de un color, el mismo exige simultáneamente su complementario y, si no le es dado, lo produce por sí mismo. Por ejemplo, una tela roja con pequeñas bandas negras ejerce un fuerte contraste de simultaneidad. El fondo rojo hace parecer verdosas las bandas negras, generando una molestia visual que puede ser resuelta bajando la intensidad del negro con gotas de azul o marrón.

Contraste de saturación. En tintes puros se aplican blancos o negros produciendo pérdida de luminosidad y una modificación de los atributos. Esto causa un cambio de saturación, generando un contraste opaco-brillante dentro de, por ejemplo, un mismo tinte.

Contraste de área. Es el contraste cualitativo que concierne a la relación del tamaño del área coloreada. Sería el tamaño o la disposición de la mancha de color en comparación con el otro.

A partir de los contrastes anteriormente señalados se pueden cumplir también los siguientes fenómenos (Moles & Janiszewski 1992):

Ley de diferencia aumentada: en los contrastes de valor, saturación o tinte, pareciera que las diferencias son más grandes de lo que son.

Inducción complementaria: los grises serán inducidos complementariamente de acuerdo al color que tengan al lado.

Asimilación: cuando los matices contiguos son lo bastante semejantes (colores análogos), o cuando las áreas son lo bastante pequeñas, los colores se aproximan entre sí en vez de marcar un contraste.

De acuerdo con estos fenómenos, podemos decir que el color es dinámico e influye directamente en la percepción de las formas coloreadas, ordenando, jerarquizando, resaltando u ocultando diferencias o similitudes, compensando pesos y neutralizando matices. Estos aspectos perceptuales son relevantes al momento de entender cómo inciden los objetos coloreados en los actores dentro de su experiencia. De hecho, algunos autores han planteado que cuando los colores actúan juntos producen en las personas un efecto de fascinación, atracción y hasta seducción (Coote 1992; Gell 1992, 1998; Gage 1993).

La herramienta paradigmática para medir “objetivamente” el color en arqueología es la Carta Munsell de Suelos. La organización de la misma interrelaciona las variables tinte, valor y saturación de forma tridimensional con el fin de proponer ordenamientos cromáticos (fig. 1).⁴ En nuestra disciplina es usada, por ejemplo, para definir una paleta en materiales “coloreados” a partir de los colores tierra codificados por la carta. Estos datos han sido tomados como una “descripción objetiva” del color de los materiales, o han sido utilizados para abordar preguntas sobre especialización artesanal, estandarización o intercambio. Lo cierto es que al analizar un conjunto alfarero, por ejemplo, la categorización de un color suele estar dada por una gran cantidad de lecturas Munsell. Piezas o conjuntos caracterizados por una tonalidad roja, o por un contraste negro sobre crema, dan una variabilidad de lecturas dentro de cada color que no refleja la percepción que se tiene del conjunto alfarero como unidad. ¿Qué alcance interpretativo tiene el identificar un color como 2.5 YR 5/4?

Las sociedades usan paletas en las que se prefieren ciertos colores o combinaciones de colores sobre otras más allá de las diferencias microtonales. Es este gesto plástico el que crea una experiencia y una práctica distintiva. Por ello, la utilización aislada de la Carta Munsell corre el riesgo de enmascarar en la diversidad de las lecturas—derivada tal vez de las distintas técnicas, materias primas disponibles o mezclas empleadas para preparar las pinturas— la recurrencia de las consecuencias visuales buscadas por los artesanos y reconocidas

espontáneamente por los miembros del grupo. Es por esto que, aunque la Carta Munsell es útil para registrar inicialmente el color de los artefactos y para comunicarlo entre investigadores, no puede ser la única herramienta descriptiva o analítica.

Es necesario, entonces, desarrollar una metodología que incluya el “efecto cromático”. Para ello resulta interesante tomar en cuenta sistemáticamente los fenómenos perceptivos que generan las expresiones plásticas, como los de reversibilidad, contraste, pregnancia, invisibilidad y enmascaramiento, entre otros, analizándolos no como alternativas excluyentes, sino desde su conjunción perceptual. Por cierto, un proyecto como este excede nuestras posibilidades; en el próximo apartado, sin embargo, ejemplificamos las características de un enfoque de este tipo a través del análisis de un caso.

EL CONJUNTO ALFARERO YAVI-CHICHA

Al conjunto alfarero Yavi-Chicha se le ha estimado una cronología aproximada que va desde el siglo xi al xvi.

Es el estilo alfarero predominante durante esta época en los valles de la cuenca del río Grande de San Juan, una región que comprende actualmente el norte de la Puna jujeña en Argentina y las provincias de Sud Chichas y Nor Chichas en Bolivia (Krapovickas 1987/1988; Raffino 1988; Krapovickas & Aleksandrowicz 1990; Ángelo 1999; Ávila 2008, 2009) (fig. 2). Su estudio ha revestido una gran importancia para el entendimiento de las relaciones sociales en el ámbito circumpuneño, dado que piezas de dicho estilo se han encontrado en lugares distantes de su región de origen, en contextos de distintos momentos. Para épocas preinkaicas aparece como material foráneo en la Quebrada de Humahuaca (Cremonte 1994; Nielsen 2007), la puna de Casabindo (Mamaní 1998; Albeck 2007), las tierras bajas tarijeñas (Rendón 2008) y los oasis de San Pedro de Atacama (Tarragó 1989; Stovel 2002). En época inkaica su dispersión se amplió hacia el río Loa (Aldunate 1993), Coquimbo (Cantarutti & Mera 2004), la provincia de Salta (Cremonte & Williams 2007) y Potosí (Ibarra Grasso 1973).

Las piezas Yavi-Chicha se reconocen principalmente por su color, dado que poseen cuatro variedades

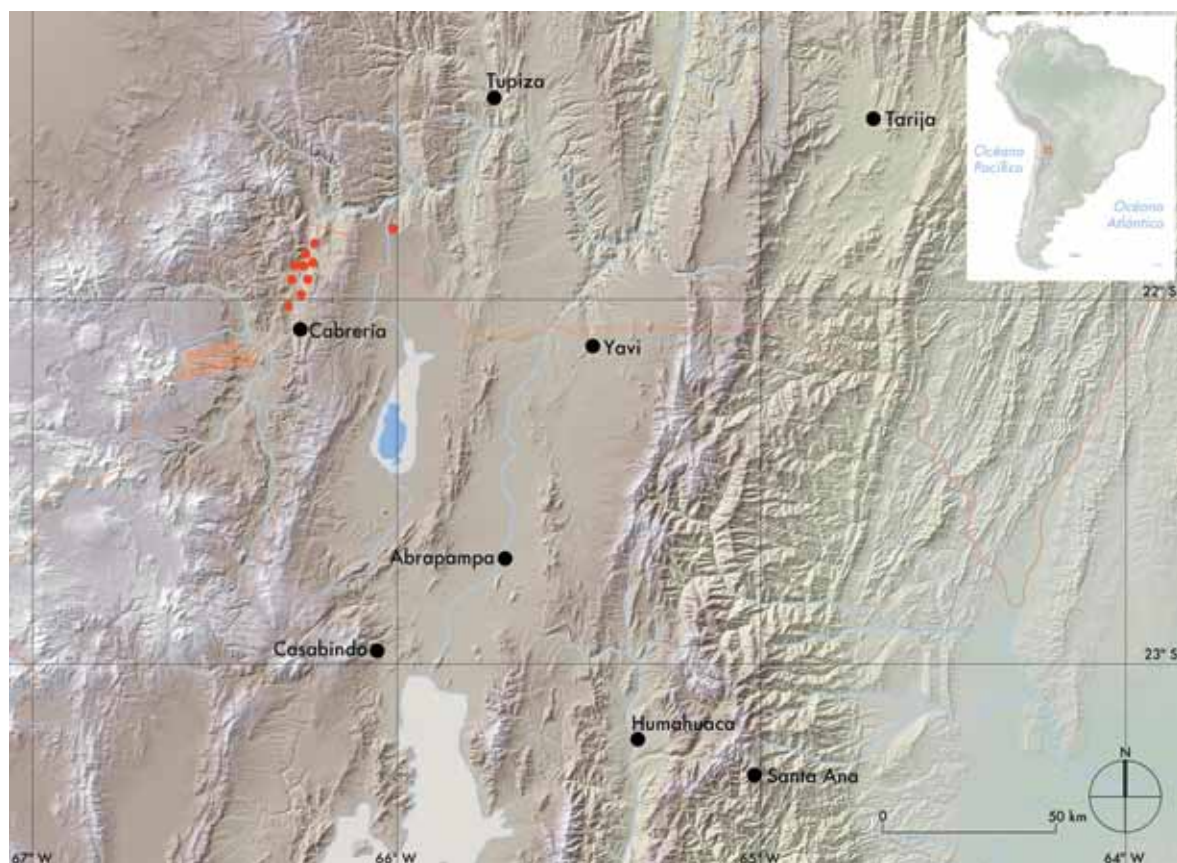


Figura 2. Cuenca del río Grande de San Juan con detalle de la cuenca media especificando en el espacio los sitios trabajados.
 Figure 2. Basin of the Río Grande in San Juan, with detail of the middle basin indicating sites investigated.

cromáticas diferentes que se combinan de forma pautada. Ellas son: morado, ante, rojo y negro desleído; con menor frecuencia se han registrado crema y violáceo. El negro desleído es el único color que se emplea para el diseño pictórico, los demás se utilizan como colores plenos en las piezas, pudiendo ser monocromas (moradas, rojas o antes) o bicromas (moradas sobre ante).

Cuando se emplea la bicromía, se produce un efecto cromático llamativo: la pieza se “divide perceptualmente” en espacios diferenciados, tenga diseño pictórico o no. La experiencia perceptiva del color interviene en el reconocimiento y la delimitación de estas áreas distintas generando una situación de *contraste*. En términos de Itten (1961) un *contraste claro-oscuro* dentro de una paleta cálida (morado y ante) que aumentan su diferencia por ser colores alternos; por el contrario, el rojo, su análogo, siempre aparece como único color. El intervalo entre los tintes se mantiene más allá del grado de saturación de los mismos, lo que produce que siempre se llegue a la misma consecuencia cromática. La pregnancia de las piezas está dada por este juego perceptivo, por esta situación de contraste (fig. 3).

Pero en situaciones reales no se interactuaba con solo “una pieza”, como hacemos los arqueólogos al analizar los materiales, sino con todo un conjunto de ellas. Esto lleva a pensar que el contraste de claros y oscuros también estaría operando *entre* vasijas. Los porcentajes de piezas monocromas de los distintos colores son muy similares y se encuentran presentes en todos los contextos, como veremos más adelante. Esto produce que, aunque no estemos a una distancia cercana de los objetos, inmediatamente reconozcamos las combinaciones cromáticas y los colores que las forman, por más variaciones microtonales que cada uno de ellos presente (fig. 4). Si bien estos colores son análogos (ante-rojo-morado) dentro de la gama de los cálidos, la alternancia se refuerza en las piezas bicromas. El contraste claro oscuro sigue operando como el efecto cromático pregnante.

Por otro lado, en los conjuntos expuestos hay una clara diferencia entre piezas “coloreadas” y piezas “no coloreadas” o alisadas, ¿producen un efecto cromático? Aunque las piezas no estén coloreadas, el solo hecho de pulir la pasta o solo alisarla causa un efecto contrastante



Figura 3. Situación de contraste claro-oscuro del diseño cromático morado sobre ante en piezas enteras bicromas Yavi-Chicha (con línea de puntos la delimitación de los campos de color).

Figure 3. Contrasting dark-light color design (purple over light brown) in whole bichromatic Yavi-Chicha pieces (with dotted lines delimiting color fields).



Figura 4. Situación de contraste claro-oscuro entre piezas monocromas y bicromas Yavi-Chicha.

Figure 4. Contrasting light-dark designs in monochromatic and bichromatic Yavi-Chicha pieces.

de brillo, es decir, un *contraste de saturación*. Si a ello le agregamos color a las vasijas y las pulimos, el contraste de saturación se hace aun más evidente (“ley de diferencia aumentada”). Los colores se saturan en brillantez, mientras que los alisados parecen, en relación, sin brillo y opacos (fig. 5).

Estas combinaciones se repiten de forma recurrente en contextos de diferente funcionalidad. Así, se las registra con frecuencias muy similares, tanto en las colecciones de piezas enteras conservadas en museos –en su mayoría procedentes de contextos mortuorios–⁵ como en conjuntos domésticos recuperados mediante recolecciones superficiales y excavaciones estratigráficas en distintos sitios de la cuenca media del río Grande de San Juan (Ávila 2008; Nielsen et al. 2010).⁶ Las recolecciones superficiales se realizaron de forma sistemática abarcando 14 sitios sobre el río Grande de San Juan, desde las localidades de Cabrería hasta el Angosto (Puna de Jujuy, Argentina), y uno en la localidad de Chipihuayco (quebrada de Talina, Bolivia) (ver fig. 2). El material en estratigrafía proviene de una excavación en área en un complejo habitacional y de dos sondeos realizados en basureros, todos del sitio Chipihuayco.

Por ejemplo, si comparamos la cantidad de piezas coloreadas pulidas versus las alisadas observamos las

siguientes tendencias. Para la muestra de colecciones (n=325), el 16% se encuentra alisado mientras que el 85%, pulido. Suponemos que esto se debe a que su procedencia es mayoritariamente de contextos mortuorios, pero al compararlo con las muestras contextuales las tendencias son muy similares. Tomando solo los fragmentos de borde, de modo de reducir los sesgos en la comparación con piezas enteras, en las recolecciones superficiales (n=775) el 32% está alisado y el 68%, pulido, mientras que para las excavaciones (n=338) el 41% está alisado y el 59% está pulido.

Nos falta un último factor, el diseño pictórico. Este se encuentra subordinado al cromático; el negro desleído se esfuma aun más bajo el contraste de color. Este diseño se plasma de la misma forma en piezas grandes y pequeñas, accesibles y contenedoras, siempre se presenta en tamaño reducido y con tinte desleído. Se produce entonces un *contraste de asimilación* de un negro aguado sobre un fondo saturado (fig. 6). A diferencia de lo que sucede con los demás colores y sus marcados contrastes, ese profuso diseño, caracterizado por un complejo juego de simetrías y reversibilidades, solo actúa en forma proxémica, seguramente sobre un reducido grupo de actores que pueden observar la vasija a corta distancia o tenerla entre sus manos. Por la baja presencia que



Figura 5. Situación de contraste de saturación entre piezas alisadas y piezas pulidas Yavi-Chicha.
 Figure 5. Contrasting saturations in smooth and polished Yavi-Chicha pieces.

tenemos en todos los conjuntos estudiados (representan un 48% para las piezas de colecciones y menos de un 10% para los fragmentos de los N anteriormente mencionados) podemos pensar, además, que el contexto de exhibición revestiría situaciones particulares (contextos mortuorios, de circulación, de exposición, etc.).

Estas características del estilo Yavi-Chicha plantean una serie de interrogantes: ¿por qué razón los diseños pictóricos han sido concebidos para ser vistos a corta distancia? ¿Qué prácticas se encuentran implicadas en su uso? ¿Cuál es la relación entre lo casi invisible de lo pictórico y lo evidente del morado, el ante y el rojo en el juego cromático? Estos gestos plásticos parecen estar invitando a distintas prácticas, modos de interacción y formas de entramarnos en la realidad.

La ubicuidad de las vasijas coloreadas, la alta visibilidad de los contrastes de valor que emplean y la reiteración de estas mismas combinatorias en distintos contextos (mortuorios, de actividad doméstica) revela un esfuerzo deliberado por mantener la uniformidad cromática de la experiencia. Esta homogeneidad crearía un sentido del gusto compartido, de afinidad, que reforzaría los vínculos entre los miembros (conocidos o no) de una misma colectividad, distanciándolos sensiblemente de grupos habituados a otros patrones cromáticos.

La escasa visibilidad del diseño pictórico que resulta de su asimilación, en cambio, junto con su complejidad formal, interpelan a un grupo más cercano. En sentido literal, puesto que solo se percibe y aprecia a corta distancia, pero también social, ya que requiere una íntima familiaridad con el repertorio de motivos y configuraciones para valorar la destreza y las sutiles variaciones que conlleva su realización.

CONCLUSIÓN

En síntesis, abordar el color en forma relacional (Owoc 2002; Young 2006) nos marca algunos caminos potencialmente fructíferos a seguir en su estudio arqueológico. Primero, pone de relieve que las relaciones cromáticas (p. ej., los contrastes) son más relevantes para entender la experiencia cromática que los colores en sí mismos o sus valores absolutos cuantificables a través de dispositivos tales como la Carta Munsell. Sin dejar de lado el uso de métodos "objetivos" o capaces de revelar variaciones microtonales que pueden ser interesantes para abordar preguntas sobre tecnología o producción (entre otras), es importante emplear categorías descriptivas que pongan de relieve los contrastes cromáticos presentes en cada pieza, entre vasijas y, eventualmente, entre la alfarería y



Figura 6. Situación de asimilación del diseño pictórico en piezas Yavi-Chicha. El dibujo resalta la pictografía para apreciar el efecto de asimilación.

Figure 6. Assimilation of pictorial designs in Yavi-Chicha pieces. The drawings highlight the pictographs so the assimilation effect can be appreciated.

otros materiales que integran el contexto, por ejemplo, arquitectura, textiles, entorno físico, etc.

Segundo, nos invita a pensar en los efectos (buscados o no) que estas combinaciones producían en las personas, en sus consecuencias “sociales” (Gell 1998; Latour 2005). ¿Cómo se distribuyen distintos tipos de contrastes en el espacio o en diversos contextos de acción? ¿Qué tan pautadas o regimentadas se encuentran estas relaciones? ¿Qué continuidades o discontinuidades marcan entre las personas entre sus distintas prácticas? Como podemos observar, preguntas que nos llevan, por lo menos para el Estilo Yavi-Chicha, a comenzar a desentrañar el rol de los objetos en el entramado de las relaciones sociales.

RECONOCIMIENTOS Quisiera agradecer los comentarios, las sugerencias y las correcciones tanto de los evaluadores como del comité editorial del *Boletín*, los cuales me han ayudado a repensar el artículo y poder expresarlo con mayor claridad. Extiendo también mi gratitud hacia mi director, Dr. Axel Emil Nielsen, por el invaluable seguimiento en toda mi investigación y al equipo del PAAS (Malena Vázquez, Juan Maryański, Julio Ávalos, Karina Menacho) por su generoso trabajo y apoyo. Por último, este artículo e investigación ha sido subvencionado por una beca doctoral del CONICET y un subsidio de la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica (PICT 30059).

NOTAS

¹ Entre los pioneros en plantear esta problemática podemos mencionar a Christian von Ehrenfels, Max Wertheimer, Wolfgang Köhler, Kurt Koffka, entre otros (Koffka 1973). El investigador que

le dio mayor alcance, sin embargo, fue Rudolf Arnheim (1983, 1986a, 1986b), quien no se limitó a estudiar el funcionamiento de la percepción, sino que investigó la calidad de las unidades visuales individuales y las estrategias de su unión en un todo final y completo.

² Con *pregnancia* nos referimos a la fuerza de la forma. Es la capacidad de imponerse como imagen mental y en el recuerdo.

³ Johannes Itten (1961) fue uno de los maestros de la Bauhaus en el desarrollo de los fundamentos y las características de los materiales, la composición y el color. De allí nació la obra *The Art of Color*, referente hasta hoy en día de los estudios cromáticos.

⁴ En la Carta Munsell el eje lineal corresponde al *valor* y el eje circular corresponde al círculo cromático o *tinte*. La distancia que hay desde el eje circular hasta el eje de valor nos da el tercer eje que es el de la *saturación*. Se llega así a una figura de tres dimensiones.

⁵ Se analizaron 325 piezas pertenecientes a los museos de Argentina: Eduardo Casanova (Tilcara), Colección Yavi Chico (Yavi Chico), Provincial (Jujuy), Municipal y Mosoj Nam (La Quiaca), Ambrosetti (Ciudad de Buenos Aires), Ciencias Naturales (La Plata). De Chile: Gustavo Le Paige (San Pedro de Atacama).

⁶ La muestra con la que se trabajó fue de 11.427 fragmentos provenientes de 15 sitios de la cuenca del río Grande de San Juan.

REFERENCIAS

- ALBECK, M., 2007. El Intermedio Tardío: Interacciones económicas y políticas en la Puna de Jujuy. En *Sociedades precolombinas surandinas: Temporalidad, interacción y dinámica cultural del NOA en el ámbito de los Andes centro-sur*; V. Williams, B. Ventura, A. Callegari & H. Yacobaccio, Eds., pp. 125-146. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- ALDUNATE, C., 1993. Arqueología en el Pukara de Turi. En *Actas del XII Congreso Nacional de Arqueología*, Vol. 2, pp. 61-78, Temuco.
- ANGELO, D., 1999. Tráfico de bienes, minería y aprovechamiento de recursos en la región de los valles del sur boliviano. Tesis de licenciatura en Arqueología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Mayor de San Andrés, La Paz.
- ARNHEIM, R., 1983. *Arte y percepción visual*. Madrid: Editorial Alianza forma.
- 1986a. *El pensamiento visual*. Barcelona: Editorial Paidós.
- 1986b. *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía*. Madrid: Editorial Alianza.
- ÁVILA, F., 2008. Un universo de formas, colores y pinturas. Caracterización del estilo alfarero Yavi de la Puna nororiental de Jujuy. *Intersecciones en Antropología* 9: 197-212.
- 2009. Interactuando desde el estilo. Variaciones en la circulación espacial y temporal del estilo alfarero Yavi. *Estudios Atacameños* 37: 29-50.
- BARTH, F., 1975. *Ritual and Knowledge among the Baktamen of Papua New Guinea*. New Haven: Yale University Press.
- BERLIN, B. & P. KAY, 1996 [1969]. *Basic Color Terms: Their Universality and Evolution*. Berkeley: University of California Press.
- CANTARUTTI, G. & R. MERA, 2004. Estadio fiscal de Ovalle: redescubrimiento de un sitio Diaguita-Inca en el Valle del Limarí. *Chungara* 36: 833-845.
- COOTE, J., 1992. Marvels of Everyday Vision: The Anthropology and Aesthetics and the Cattle-Keeping Nilotes. En *Anthropology, Art and Aesthetics*, J. Coote & A. Shelton, Eds., pp. 245-273. Oxford: Clarendon Press.
- CREMONTE, M. B., 1994. Tendencias en relación a la producción y distribución de la cerámica arqueológica de la Quebrada de Humahuaca. En *Taller "De Costa a Selva". Producción e intercambio entre los pueblos agroalfareros de los Andes Centro Sur*; M. E. Albeck, Ed., pp. 177-198. Tilcara: Instituto Interdisciplinario Tilcara, Universidad de Buenos Aires.
- CREMONTE, M. B. & V. WILLIAMS, 2007. La construcción social del paisaje durante la dominación Inka en el noroeste argentino. En *Procesos sociales prehispánicos en el sur andino. La vivienda, la comunidad y el territorio*, A. Nielsen, C. Rivolta, V. Seldes, M. Vázquez & P. Mercolli, Eds., pp. 207-236. Córdoba: Brujas.
- DEDRICK, D., 2002. The roots/routes of color term reference. En *Theories, Technology, Instrumentalities of Color. Anthropological and Historiographic Perspectives*, B. Saunders & J. Brakel, Eds., pp. 53-68. Lanham, MD: University of America Press.
- GAGE, J., 1993. *Color and Culture: Practice and meaning from antiquity to abstraction*. London: Thames & Hudson.
- GELL, A., 1992. The technology of enchantment and the enchantment of technology. En *Anthropology, Art and Aesthetics*, J. Coote & A. Shelton, Eds., pp. 40-66. Oxford: Clarendon Press.
- 1998. *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press.
- GOMBRICH, E., 1999. *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*. Madrid: Debate.
- HARDIN, C. & L. MAFFI, 1997. *Color Categories in Thought and Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- IBARRA GRASSO, D. E., 1973. *Prehistoria de Bolivia*. La Paz: Los Amigos del Libro.
- ITTEN, J., 1961. *The Art of Color*. New York: Van Nostrand Reinhold.
- JONES, A. & G. MACGREGOR, 2002. *Colouring the past: The significance of colour in archaeological research*. Oxford: Berg.
- KANIZSA, G., 1986. *Gramática de la visión: Percepción y pensamiento*. Barcelona: Editorial Paidós.
- KOFFKA, K., 1973. *Principios de la psicología de la forma*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- KRAPOVICKAS, P., 1987/1988. Nuevos fechados radiocarbónicos para el sector oriental de la Puna y la Quebrada de Humahuaca. *Runa* 17: 207-219.
- KRAPOVICKAS, P. & S. ALEKSANDROWICZ, 1990. Breve visión de la cultura Yavi. *Anales de arqueología y etnología* 12-13: 83-127.
- LATOUR, B., 2005 *Reassembling the social: An introduction to actor-network-theory*. Oxford: Oxford University Press.
- LUCY, J., 1997. The Linguistic of Color. En *Color Categories in Thought and Language*, Hardin & Maffi, Eds., pp. 320-346. Cambridge: Cambridge University Press.
- MAMANI, H., 1998. El paisaje arqueológico en el sector occidental de la cuenca de Pozuelos (Jujuy, Argentina). En *Los desarrollos locales y sus territorios*, M. B. Cremona, Ed., pp. 257-284. San Salvador de Jujuy: UNJU.
- MILLER, D., 2005. *Materiality*. Durham, NC: Duke University Press.
- MOLES, A. & L. JANISZEWSKI, 1992. *Gratismo funcional. Enciclopedia del diseño*. Barcelona: Ediciones CEAC.
- MORPHY, H., 1991. *Ancestral connections: Art and an aboriginal system of knowledge*. Chicago: Chicago University Press.
- MUNN, N., 1973. *The Walbiri Iconography*. Chicago: Chicago University Press.
- NIELSEN, A., 2007. *Celebrando con los antepasados. Arqueología del espacio público en los Amarillos, Quebrada de Humahuaca, Jujuy, Argentina*. Buenos Aires: Mallku.
- NIELSEN, A.; F. ÁVILA & M. VÁZQUEZ, 2010. Notas sobre la arqueología de la cuenca media del río Grande de San Juan (1000-1450 DC). Ponencia presentada en el XVII Congreso Nacional de Arqueología Argentina, Mendoza.
- OWOC, M., 2002. Munselling the Mound: The use of soil colour metaphor in British Bronze Age funerary ritual. En *Colouring the past: The significance of colour in archaeological research*, A. Jones & G. MacGregor, Eds., pp. 127-140. Oxford: Berg.
- RAFFINO, R. A., 1988. *Poblaciones indígenas de Argentina*. Buenos Aires: Tea.
- RENDON, P., 2008. El conjunto cerámico meridional: Singularidades y variabilidad de la cerámica local de la microrregión del Saire relacionada a los estilos cerámicos Tarija, Yavi y Chicha. Arqueología de las tierras altas, valles interandinos y tierras bajas de Bolivia. Ponencia presentada en el I Congreso de Arqueología de Bolivia, La Paz.
- SAUNDERS, B., 2002. Getting in touch with the world. En *Theories, Technology, Instrumentalities of Color. Anthropological and Historiographic Perspectives*, B. Saunders & J. Brakel, Eds., pp. 91-104. Lanham, MD: University of America Press.

- SAUNDERS, B. & J. VAN BRAKEL, 1998. Re-evaluating basic color terms. *Cultural Dynamics* 1: 359-378.
- SCOTT, R., 1950. *Fundamentos del diseño*. Buenos Aires: Editorial Víctor Lerú.
- STOVEL, E., 2002. The importance of being atacameño: Political identity and mortuary ceramics in northern Chile. Tesis de doctorado en filosofía y antropología, Graduate School of Binghamton University, State University of New York.
- TARRAGÓ, M., 1989. Contribuciones al conocimiento arqueológico de los oasis de San Pedro de Atacama en relación con los otros pueblos puneños, en especial, el sector septentrional del Valle Calchaquí. Tesis de doctorado, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Rosario.
- TOREN, C., 1993. Making history: The significance of childhood cognition for a comparative anthropology of mind. *Man* 28: 461-478.
- TURNER, V., 1980. *La selva de los símbolos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- WIERZBICKA, A., 1990. The meaning of color terms: semantics, culture and cognition. *Cognitive Linguistics* 1 (1): 99-150.
- WONG, W., 1979. *Fundamentos del diseño bi y tridimensional*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- YOUNG, D., 2006. The color of the things. En *Handbook of Material Culture*, C. Tilley, W. Keane, S. Küchler, M. Rowlands, P. Spyer, Eds., pp. 173-185. London: Sage Publications.



MATERIALIDAD VISUAL Y ARQUEOLOGÍA DE LA IMAGEN. PERSPECTIVAS CONCEPTUALES Y PROPUESTAS METODOLÓGICAS DESDE EL SUR DE SUDAMÉRICA

*VISUAL MATERIALITY AND ARCHAEOLOGY OF THE IMAGE. CONCEPTUAL
PERSPECTIVES AND METHODOLOGICAL PROPOSALS FROM SOUTHERN
SOUTH AMERICA*

DANAE FIORE*

Este trabajo se centra en el tema de la materialidad de las producciones visuales y su análisis arqueológico desarrollado por diversos autores del sur de Sudamérica. Para ello, se presentan dos secciones complementarias. Por una parte, se realiza una revisión sistemática de seis trabajos relativos a este tema, publicados en el presente volumen. Esta incluye referencias y reflexiones acerca de temas, materiales, métodos, unidades de análisis, propiedades formales y conceptos usados. Por otra parte, se realiza una propuesta de criterios relevantes para el estudio de la materialidad de las imágenes, que incluye aspectos relativos a composición visual; representación de referentes; escalas y unidades de análisis; tecnología y economía; contexto, y datos cuantitativos. Así, el trabajo pone el foco en la experiencia actual de develar huellas que la agencia humana ha dejado como resultado de las prácticas de mirar y hacer arte en el pasado.

Palabras clave: materialidad visual, imagen, arqueología, agencia, percepción, práctica

This paper focuses on the materiality of visual productions and their archaeological analysis by several South American authors. To this end, two complementary sections are presented. The first section contains a systematic review of six papers related to this topic, which are published in this issue. The review includes references as well as reflections on topics, materials, methods, analytical units, formal properties and concepts used in the papers. The second section proposes several criteria relevant to the study of the materiality of images, including aspects related to the visual composition of images; the representation of referents; scales and analytical units; technology and economy; context, and quantitative data. Thus, this paper focuses on the present-day experience of decoding the marks left by human agents through the practices of looking at and creating art in the past.

Key words: visual materiality, image, archaeology, agency, perception, practice

INTRODUCCIÓN: NO HAY IMAGEN SIN MATERIA, O POR QUÉ ES RELEVANTE ANALIZAR LA MATERIALIDAD VISUAL EN LA ARQUEOLOGÍA DEL ARTE

Este trabajo realiza una propuesta sintética de elementos teórico-metodológicos relevantes para la arqueología de la imagen desde puntos de vista centrados en su materialidad. Para ello se desarrollan dos ejes complementarios. Por una parte, se ofrece una integración comparativa de seis ponencias presentadas en el Simposio “Cómo vemos: El saber-hacer metodológico frente a la materialidad visual en arqueología”, coordinado por Indira Montt y Daniela Valenzuela en el marco del XVIII Congreso Nacional de Arqueología Chilena (5 al 10 de octubre de 2009, Valparaíso) y publicadas en este volumen del *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*.¹ Se comparan los temas abordados, los tipos de materiales analizados, los métodos y las unidades de análisis usados, las propiedades formales estudiadas, la clasificación de las imágenes de acuerdo a su capacidad representativa (su vínculo –o no– con un referente externo) y los conceptos empleados en los análisis y las interpretaciones de cada caso de estudio. Se identifican elementos en común y discrepancias en las perspectivas desarrolladas por los distintos autores, enfatizando en qué puntos son complementarias. Por otra parte, se sintetiza una serie de conceptos, criterios

* Danae Fiore, CONICET-AIA-UBA, Bartolomé Mitre 1131 7 “G” CP (1036) Buenos Aires, Argentina, email: danae_fiore@yahoo.es

e indicadores elaborados por distintos especialistas –con especial énfasis en autores del sur de Sudamérica– que permiten ampliar la evaluación de datos necesarios para analizar la materialidad de la imagen en arqueología.²

El título del simposio remite a la “materialidad visual” y por esta razón es pertinente reflexionar brevemente sobre qué implican estos dos términos. Lo *visual* en arqueología puede, en principio, remitirse a cualquier cualidad perceptible mediante el sentido de la vista: desde el color de una lasca hasta el grado de deterioro tafonómico de un resto óseo. Sin embargo, la totalidad de los trabajos presentados en este simposio se han dedicado a temas que pueden clasificarse como relativos a materiales artísticos-decorados.³ Lo visual, en estos objetos (sean artefactos o estructuras), tiene mayor “peso específico” que en otros porque las propiedades formales de sus diseños –forma, color, tamaño, etc.– están orientadas a producir una *imagen*, definida en términos muy básicos como una forma (sea representativa o no representativa) que se destaca respecto de un fondo (Arnheim 1956). En tal sentido resulta claro que lo *visual* en arqueología ha sido coincidentemente interpretado por todos los autores de los trabajos aquí comentados no solo como algo visible (una propiedad perceptible por el sentido de la vista en cualquier material arqueológico), sino como algo generalmente *producido para ser visto* (una propiedad no solo perceptible por el sentido de la vista sino también diseñada para tal fin).

Esa producción implica inexorablemente *materialidad* porque, en esencia, requiere el uso de una o varias tecnologías para transformar una materia prima y generar una imagen-objeto plasmada:

- a) como un diseño bidimensional sobre la superficie de un artefacto o de una estructura (la decoración de una pieza cerámica, un motivo de arte rupestre, un friso en un menhir, etc.), y/o
- b) como un diseño tridimensional a partir del volumen de un artefacto (una estatuilla, un ornamento corporal, etc.).

Así, *lo visual es material*, porque el tamaño, el color, la forma y el soporte de las imágenes bidimensionales y tridimensionales están hechos de materia. Pero el término *materialidad* no remite solamente al hecho de que los artefactos artísticos-decorados sean objetos físicos, sino, principalmente, al hecho de que *las características materiales de esos artefactos tienen improntas específicas generadas por quienes los produjeron y/o usaron y simultáneamente esas características ejercieron efectos concretos sobre las personas que interactuaron con ellos en sus contextos de uso* (Jones 2004; Fahlander 2008). En tal sentido, la noción de materialidad remite al concepto de agencia, tanto debido a que la materialidad

de artefactos y estructuras es fruto de la acción humana (Dobres 2000), como debido al hecho de que dichos artefactos y estructuras tienen la potencialidad de continuar los efectos de la acción de sus productores más allá del momento inicial de su uso, orientando futuras acciones de futuras personas que interactúen con dichos objetos (Gell 1998).

Analizar e interpretar dichas implicaciones ha permitido abrir una línea de investigación potencialmente fructífera sobre este tipo de materiales y sus creadores/usuarios, cuyo potencial se encuentra actualmente en desarrollo.

TRABAJOS DEL SIMPOSIO: PRESENTACIÓN DE TEMAS

Los seis trabajos analizados en este texto abarcan estudios de distintos tipos de materiales, períodos y regiones, pero mantienen como tema en común el abordaje de la materialidad visual de las evidencias bajo análisis, aunque desde perspectivas muy disímiles. Acuto y colaboradores presentan el análisis de representaciones visuales plasmadas en vasijas cerámicas e inscritas sobre rocas, para “reconstruir las relaciones con otros objetos y las experiencias subjetivas, prácticas e interacciones con las que vasijas y rocas grabadas, y sus representaciones, estaban articuladas” en el Período Intermedio Tardío (1000-1450 DC) en el valle Calchaquí Norte (NOA).

Nastri y Stern se proponen analizar elementos del estilo cerámico santamariano de los calchaquíes de Andes del Sur (NOA) entre los siglos XI y XVII de la Era, con el objeto de “reflexionar acerca de los problemas que se presentan en el estudio del registro iconográfico de una sociedad iletrada del pasado, atendiendo a la diferencia cultural en términos de ontologías de la praxis y a las estrategias de construcción histórica en función del tipo de relación (identificación, distancia, analogía) que se establece con ese pasado”.

González estudia el arte rupestre del sitio Los Mellizos, Provincia de Choapa (IV Región de Coquimbo, Chile), evaluando aspectos relativos a la cualidad representativa o abstracta de los motivos.

Odone y Mora analizan las figuras del Niño Jesús –de origen europeo– en dos contextos sudamericanos: Cusco (Perú, siglo XVI) y San Miguel de Azapa (siglo XX) y sus apropiaciones locales, identificadas mediante cambios específicos en sus vestimentas.

Basile y Ratto desarrollan la comparación de las formas de composición de diseños rupestres y cerámicos en el bolsón de Fiambalá (Catamarca, Argentina) durante el Período de Desarrollos Regionales o Intermedio Tardío.

Ávila plantea el estudio del diseño cromático de la cerámica decorada del conjunto alfarero Yavi, que abarca la Puna jujeña, Argentina y las provincias de Sud Chichas y Nor Chichas, Bolivia entre los siglos xi y xvi; posteriormente, en épocas inkaicas el conjunto analizado se expande incluyendo la Quebrada de Humahuaca, las regiones puneñas de Casabindo (NOA), las tierras bajas de Tarija (Bolivia) y los oasis de San Pedro de Atacama (Chile).

COMPARACIONES METODOLÓGICAS

Materiales

Los tipos de materiales analizados directamente o evocados mediante citas de manera comparativa incluyen: cerámica decorada, arte rupestre, estructuras arquitectónicas, ornamentos faciales, estatuas/figuras, tabletas inhalatorias, fuentes escritas y visuales (ver Tabla 1). En la presentación de los materiales realizada en los resúmenes de las ponencias hay diferencias en cuanto a la especificación del N de la muestra analizada: el aporte de ese dato resulta siempre valioso en tanto que permite al lector tener un conocimiento más cabal del corpus de evidencia bajo estudio y por lo tanto de la especificidad de las tendencias o las interpretaciones desarrolladas por los autores. Posiblemente los autores que han aportado estos datos en el resumen, lo hayan hecho en la versión final de su texto (ver trabajos en este volumen).

Acuto y colaboradores incluyen en su análisis representaciones visuales de 41 urnas y 49 pucos, de los petroglifos del sitio Los Cerrillos, vinculados al Período Intermedio Tardío (1000-1450 DC) en el valle Calchaquí Norte. Nastri y Stern analizan 825 urnas funerarias de estilo cerámico santamariano y las comparan con materiales ornamentales provenientes de otros contextos de los Andes del Sur. Odone y Mora estudian figuras del Niño Jesús vestidas de inka o de pastorcito, provenientes de contextos de Cusco (Perú, siglo xvi) y de San Miguel de Azapa (siglo xx), pero no indican su cantidad; como en el caso anterior, los autores complementan la información con datos provenientes de documentos históricos. Basile y Ratto analizan 486 diseños pintados, incisos o modelados en 50 piezas cerámicas provenientes de contextos funerarios (alojadas en colecciones museográficas) y 252 grabados sobre 21 bloques rocosos que conforman el campo de petroglifos de Guanchincito, correspondientes al Período de Desarrollos Regionales o Intermedio Tardío del bolsón de Fiambalá (Catamarca, Argentina). Las piezas cerámicas son ubicadas en el rango temporal

de 1200-1400 DC mediante el fechado de materiales orgánicos asociados; mientras que la datación rupestre es relativa, y se ha realizado mediante indicadores estilísticos. Ávila propone herramientas teóricas y metodológicas para el análisis e interpretación del diseño cromático del conjunto alfarero Yavi (en el resumen expandido de su trabajo no se especifica cantidad ni tipo de piezas), centrándose en el estudio de materiales arqueológicos pero complementando con información provista por testimonios de pobladores actuales.

Tabla 1. Tipos de materiales arqueológicos analizados en los trabajos.

Table 1. Types of archaeological material analyzed in the studies.

Materiales analizados	Acuto et al.	Ávila	Basile y Ratto	González	Odone y Mora	Nastri y Stern
Cerámica decorada	x	x	x	x		x
Arte rupestre	x		x	x		
Estructuras arquitectónicas	x					
Ornamentos faciales						x
Estatuas/figuras					x	
Tabletas inhalatorias					x	
Fuentes escritas y visuales					x	
Información actual-testimonios		x			x	

MÉTODOS

La variedad de métodos empleados por los autores puede sintetizarse en la información presentada en la Tabla 2.

El resumen expandido presentado por Acuto y colaboradores indica que se realizará un análisis detallado de la arquitectura, organización espacial de los sitios, la evidencia de superficie y la evidencia excavada. En dicho texto no se especifican detalles sobre qué criterios y qué variables han sido usados para realizar estos análisis ni sobre qué tamaño de muestra han sido aplicados, por lo cual sugerimos remitirse al texto completo, publicado en este volumen. Sin embargo, en la ponencia los autores hicieron clara referencia a la importancia metodológica de evitar las separaciones artificiales entre distintas formas de evidencia –cerámica, arte rupestre, estructuras arquitectónicas–, destacando que estas separaciones son exclusivamente analíticas y que “lo que estudia la arqueología no es una categoría de objetos por sí misma, sino la vida social en el pasado [...] dicha vida social no estuvo construida y no está

representada por los instrumentos de piedra, las ollas o los textiles aisladamente”. Más aun, los autores sostienen que “se ha asumido, por lo general implícitamente, que nuestras compartimentalizaciones analíticas y prácticas fueron significativas para las sociedades pasadas que estudiamos”, y agregan “también se ha asumido que la producción y el uso de cada tipo de objetos en todo tiempo y lugar constituyó una esfera de prácticas y relaciones sociales discretas e independientes” (Acuto et al., resumen expandido)⁴.

En el trabajo de Nastri y Stern los autores proponen “desarrollar mecanismos que permitan asignar significados posibles de ser contrastados mediante el desarrollo de los análisis y la incorporación de nuevos datos” (Nastri & Stern, resumen expandido). Para comprender las asociaciones de motivos y significados, el método consiste en realizar un examen de cada motivo a lo largo de una serie extensa, ya que ello provee mayores posibilidades de encontrar patrones y asociaciones concretas de motivos. La interpretación que otorgue sentido a la evidencia es realizada mediante la adaptación del método comparativo de Lévi-Strauss (1968, en Nastri & Stern). Al respecto, los autores presentan un gráfico constituido por tres dimensiones, explicando que: “los sucesos que se disponen diacrónicamente para conformar la historia mítica (*primera dimensión*) son colocados en columnas determinadas (*segunda dimensión*), en función de un rasgo común que se trata de descubrir ... estos a su vez se corresponden con elementos homólogos de otras versiones del mismo mito, que constituyen la *tercera dimensión*” (Nastri & Stern, resumen expandido; el énfasis es mío; ver también Nastri 2009). Si bien el planteamiento es claramente muy original e innovador, no me queda clara la aplicación al análisis de las urnas: si la primera dimensión corresponde a “los sucesos que se disponen diacrónicamente para conformar la historia mítica” (que en este caso supongo que serían los rasgos de las urnas), y la tercera corresponde a “elementos homólogos de otras versiones del mismo mito” (que en este caso serían las distintas urnas a analizar), resulta confuso a qué corresponden las columnas que forman la segunda dimensión. Más allá de este detalle, la metodología propuesta es comparativa entre distintos tipos de artefactos y profundamente detallista, en tanto que los autores proponen buscar análogos entre motivos de iconografía santamariana y objetos o representaciones de otros contextos del NOA y Andes Centrales.

La metodología de González se orienta a caracterizar el arte rupestre del sitio Los Mellizos (Choapa, IV Región de Coquimbo, Chile) mediante la cuantificación de motivos

no figurativos versus motivos figurativos y en la presentación de sus respectivas proporciones. Estos datos son empleados para identificar pautas culturales que rigen el arte visual bajo estudio y para realizar una asignación cultural de grupos de patrones decorativos del sitio.

Por su parte, Odone y Mora proponen un análisis de la vestimenta de las figuras de Niño Jesús, para evaluar sus intervenciones visuales como forma de apropiaciones culturales en distintos contextos sujetos a procesos de evangelización (Cusco y Azapa). El método consiste básicamente en una descripción cualitativa de las ropas usadas por cada figura y su vínculo con las propiedades visibles de roles sociales usados como referentes de las figuras re-vestidas –el inka, el pastor– que usan tipos específicos de ropa en cada contexto particular.

Basile y Ratto son las únicas autoras que presentan una aproximación cuantitativa al análisis de la materialidad visual en su caso de estudio. Para desarrollar este método, en primer lugar sostienen que es necesario presentar una “definición ajustada y no ambigua de los criterios metodológicos que guían la comparación [entre diseños sobre piezas cerámicas y sobre soportes rocosos] en base a los que se construyen las interpretaciones sobre la forma en que se articulan los diseños, los materiales y las prácticas de las sociedades del pasado” (Basile & Ratto, resumen expandido). Asimismo, caracterizan las muestras bajo estudio proveyendo el N de piezas y el N de motivos, tanto para el material rupestre como para el cerámico. Posteriormente, proceden a definir los tipos de unidades morfológicas que constituyen a los motivos, y los tipos de articulaciones que pueden darse entre estos (ver acápite sobre unidades de análisis y propiedades formales). A partir de cuantificar esta información, realizan análisis estadísticos empleando tests de diversidad (riqueza y homogeneidad de la muestra) así como el tratamiento multivariado de datos (Basile & Ratto, resumen expandido).⁵ Ello les permite arribar a conclusiones estadísticamente significativas, sobre las cuales luego basan sus interpretaciones acerca de las prácticas humanas subyacentes a la construcción y el uso de un lenguaje visual materializado en piedra y cerámica.

El trabajo de Ávila propone distinguir analíticamente el diseño cromático del diseño pictórico en las manifestaciones plásticas que ornamentan la alfarería Yavi, pero hábilmente aclara desde el inicio del texto que dicha distinción es exclusivamente analítica puesto que ambos aspectos del diseño son de hecho inseparables. Sin embargo, esta distinción analítica le permite realizar un recorte metodológico para “ahondar en las posibilidades que nos da el color para el entendimiento de las prácticas sociales” (Ávila, resumen expandido). La autora sostiene que la aproximación al diseño cromático puede

realizarse desde distintos lineamientos: “histórico-teórico, metodológico, arqueométrico, psíquico perceptivo, etc.” y, de ellos, elige centrarse en el lineamiento metodológico. Para ello propone evitar detenerse “en *microaspectos* materiales que se alejan de cualquier tipo de intención, discursiva o no discursiva, en las prácticas sociales” (Ávila, resumen expandido: subrayado en original), y orientarse hacia evaluar las creaciones y elecciones de una paleta de colores “más allá de las diferencias microtonales que tengan de acuerdo al código dado por la Carta Munsell priorizando las consecuencias visuales en detrimento de la homogeneidad de las mezclas”.⁶ Dicha evaluación es efectuada mediante un “método flexible”, centrado en “observar los fenómenos perceptivos [sic] que generan las expresiones plásticas” (Ávila, resumen expandido; ver más abajo detalles sobre dichos fenómenos en acápite sobre Propiedades Formales).⁷

Unidades de análisis

Comparando las unidades de análisis empleadas en los distintos trabajos, resulta notorio que los seis trabajos usan –con distinto énfasis– la unidad “motivo” y/o la de “figura”, centrales en la identificación de los elementos que componen a un diseño (Arnheim 1956; Gombrich 1984; ver Tabla 3). Uno de ellos, además, descompone los motivos en unidades de análisis más pequeñas (“unidades morfológicas”) jerarquizando así dos escalas: la del motivo, que es más abarcativa y la de la unidad morfológica que es menos abarcativa (Basile & Ratto, resumen expandido), lo cual implica que el motivo puede ser analizado a partir de los elementos básicos que lo componen. También estas autoras clasifican a los motivos en clases y subclases, lo que les permite la búsqueda de patrones en dos niveles de análisis paralelos, facilitando

Tabla 2. Métodos de análisis de datos empleados en los trabajos.
Table 2. Data analysis methods used in the studies.

Métodos de análisis de datos	Acuto et al.	Ávila	Basile y Ratto	González	Odone y Mora	Nastri y Stern
Comparaciones entre casos de un tipo de mismo material	x	x	x	x	x	x
Comparaciones entre casos de distintos tipos de materiales	x		x			x
Método comparativo derivado del análisis de mitos de Lévi-Strauss						x
Perspectiva estructural				x		
Análisis de frecuencias y/o proporciones	x		x	x		
Tests estadísticos: análisis de diversidad y tratamiento multivariado de datos			x			
Observación de fenómenos perceptivos generados por expresiones plásticas		x				

Tabla 3. Unidades de análisis empleadas para estudiar los materiales en los distintos trabajos.
Table 3. Units of analysis used to study the material.

Unidades de análisis	Acuto et al.	Ávila	Basile y Ratto	González	Odone y Mora	Nastri y Stern
Unidad morfológica			x			
Motivo	x	x	x			x
Figura	x			x	x	x
Conjunto de atributos		x				
Tema			x		x	
Estilo				x		x
Artefacto		x			x	x
Clasificación de motivos en clases y subclases			x			

que emerjan tendencias que podrían quedar soslayadas si se usa solamente uno de los niveles y no ambos. Asimismo, Ávila enfatiza la necesidad de integración de los distintos “atributos” en los que puede dividirse operativamente un diseño para organizar su estudio, con el objeto de “percibir el conjunto de manera total” (Ávila, resumen expandido) y poder así realizar una interpretación que dé cuenta de los juegos de forma y juegos cromáticos que se desarrollan sobre la pieza cerámica concebida como soporte del diseño pintado. Por su parte, otros dos trabajos usan la noción de tema (Basile & Ratto, Odone & Mora), lo cual es coincidente con la búsqueda de contenidos representados en las imágenes, tales como escenas, actos o sucesos.

PROPIEDADES FORMALES

A pesar de sus muy distintos objetivos y aproximaciones metodológicas, los trabajos coinciden en poner el foco en la *forma* de las imágenes, sea de manera explícita (dos trabajos, marcados con una “x” en la Tabla 4) o implícitamente (cuatro trabajos, marcados con una “v” en la misma tabla). Esta coincidencia no es azarosa, en tanto

que la forma es la cualidad básica para la percepción visual de una imagen en general y para su composición artística en particular (Arnheim 1956; Gombrich 1984).

Cada trabajo, por su parte, está orientado al análisis de propiedades formales específicas que permiten cualificar a las imágenes bajo estudio según sus características más destacadas y también según las preguntas de los investigadores. En el caso de Acuto y colaboradores, el eje ha sido puesto en la estructura de los diseños, buscando si tienen o no simetría, división dual y evaluando su “organización decorativa”, es decir, si dicha estructura es rígida o no rígida, lo cual permite a los autores arrojar luz sobre las diferencias entre las imágenes rupestres y las plasmadas en artefactos cerámicos.

Nastri y Stern se centran también en la estructura del diseño. Respecto de la forma, trabajan con la identificación de la “figura de las largas cejas” cuyo carácter antropomorfo les resulta relevante para considerar la “problemática del modo de identificación de la sociedad en cuestión... [sobre] la representación plástica de la humanidad”. Un punto particularmente interesante respecto de las propiedades formales es el análisis del color, en tanto que los autores identifican que ciertos

Tabla 4. Propiedades formales de las imágenes analizadas en los materiales en los trabajos.

Table 4. Formal properties of the images analyzed.

Propiedades formales	Acuto et al.	Ávila	Basile y Ratto	González	Odone y Mora	Nastri y Stern
Forma	v	v	x	v	x	v
Color - tono		x			x	x
Tamaño - dimensión		x				
Simetría	x	x		x		
Textura		x				
Proporción		x				
Estructura del diseño	x			x		x
División dual	x					
Organización decorativa (rígida vs. no rígida)	x					
Formas de articulación de unidades morfológicas o relaciones compositivas		x	x			
Movimientos: rotación, traslación, reflexión				x		
Técnica		x	x			
Frecuencia y/o proporción	x		x	x		
Uso del artefacto/objeto		x				
Fenómenos perceptivos: reversibilidad, contraste, pregnancia, invisibilidad, enmascaramiento		x				

ornamentos corporales –reales en el mundo andino– son representados en las urnas invariablemente mediante ciertos colores específicos (mascarillas en rojo, narigueras en negro). En tal sentido, puede decirse que aquí el color no es tomado como una propiedad descriptiva y pasiva, sino como una cualidad simbólica y activa, determinable gracias a la identificación del referente representado.

El trabajo de González presenta también un análisis estructural de los diseños, centrado en su simetría, estilización y simpleza. A su vez, la autora ha identificado el uso del movimiento de reflexión de los motivos, en la conformación de los diseños simétricos. Esto resulta de particular relevancia puesto que son pocos los trabajos que aprovechan la noción de los movimientos de rotación, traslación y reflexión (Gombrich 1984), sumamente útiles en la determinación de las operaciones subyacentes al desplazamiento espacial de los motivos en el soporte. Por su parte, la forma y el color de las ropas que visten las figuras del Niño Jesús son las propiedades centrales en el análisis de Odone y Mora.

Basile y Ratto analizan no solamente las unidades morfológicas mínimas que conforman las representaciones, sino también las formas de articulación entre las mismas (aditiva/poligonal/intersecta; radial/simétrica; inscrita/solapada), proponiendo un análisis estructural basado tanto en las formas como en su articulación espacial dentro del diseño.

Las autoras sostienen que “cada una de las representaciones constituye una unidad visual y conceptual que se distingue del fondo y puede estar definida por la percepción de una contigüidad lineal [...] o de una tensión resultante de la proximidad y la segregación espacial” (Basile y Ratto). Si bien la afirmación relativa a la unidad visual está claramente asentada en fundamentos gestálticos en cuanto a la distinción fondo-forma, la contigüidad lineal y la tensión generada por la proximidad de formas no-contiguas (Arnheim 1956), en mi opinión que las representaciones constituyan una “unidad conceptual” no es siempre el caso, ya que en ocasiones los motivos no representan un referente –es decir, no son representaciones (ver más abajo)– y en ocasiones la unidad conceptual está en realidad representada por la conjunción de dos o más motivos vinculados entre sí en una misma composición plástica (p. ej., Gradín 1978).

Este trabajo es el único que incluye algunos detalles sobre las técnicas empleadas para ejecutar las imágenes, denominadas por las autoras como “positiva” –es decir, aditiva– y “negativa” –esto es, sustractiva– (Basile & Ratto, resumen expandido). Interesantemente, las autoras destacan las propiedades visuales de cada técnica, que “manifiestan distintos grados de intensidad en su resalte, datos por la profundidad de los surcos o la cantidad y

el volumen de los elementos plásticos agregados”. Esto vincula directamente la técnica con las propiedades formales de las imágenes producidas, lo cual es un hecho conocido pero poco explorado y claramente relevante a la hora de caracterizar su materialidad.

En el caso del trabajo de Ávila, la propiedad formal analizada es el color, junto a propiedades derivadas o vinculadas con este como el tono, el contraste y la textura. Asimismo, se señala la existencia de “fenómenos perceptivos” como “de reversibilidad, de contraste, de pregnancia, de invisibilidad y de enmascaramiento” que se propone analizar “no desde relaciones autoexcluyentes sino desde su conjunción perceptual”, evitando así los sesgos derivados de las metodologías formalistas que subdividen en exceso sin tratar luego la información de manera integrada. Estos fenómenos no se encuentran definidos ni citados en el resumen expandido, por lo cual no profundizaremos sobre ellos en este trabajo: sugerimos remitirse al texto completo, publicado en este volumen. Interesantemente, la autora propone también distinguir y emplear cuatro planos de análisis, relativos al tamaño del objeto, su uso, su color y las categorías de diseño (que relacionan el diseño pictórico con el cromático). Esto resulta de particular relevancia porque alude no solamente a las propiedades formales y prácticas de los diseños visuales, sino también a la de los objetos que funcionan como soporte de aquellos, lo cual alude a su materialidad de manera tangible y directa, y permite una aproximación concreta a elementos tales como la distancia requerida para observar el objeto –y ver sus diseños pintados–, o a los contextos en los cuales los artefactos entraban en acción.

COMPARACIONES CONCEPTUALES: LA MATERIALIDAD EN LA REPRESENTACIÓN Y EN LA ACCIÓN

Materialidad y representación

La totalidad de los trabajos presentados utiliza el término “representación” (ver Tabla 5). De ellos, cuatro discuten temas relativos al referente representado, mientras que tres mencionan diseños figurativos y tres mencionan diseños no figurativos o abstractos. En tal sentido, los trabajos demuestran que la existencia de una imagen, sea plasmada en un soporte 2D o corporizada en un soporte 3D, genera la idea de que se trata de una representación.

En el trabajo de Acuto y colaboradores se identifican “representaciones masculinas o sexualmente neutras”, lo cual está claramente evidenciado a partir de los rasgos

genitales de los motivos masculinos, o de la carencia de rasgos que indiquen género; sin embargo, cabe agregar que lo femenino podría estar codificado en motivos que parezcan “abstractos” y que un observador actual no pueda decodificar. Seguidamente, los autores sostienen que “se quiebra el sentido de igualdad creándose una distinción entre géneros, donde un género es resaltado y el otro ocultado”: si bien esta interpretación es muy plausible, este ocultamiento depende de que se estén identificando correctamente los referentes y, por lo tanto, se estén interpretando acertadamente los significados denotativos de los motivos y sus potenciales connotaciones. Al carecer de información sobre lo que aparentan ser motivos abstractos, no se posee la misma calidad de datos para todo el corpus del repertorio bajo análisis; por supuesto esto no debe ser un obstáculo para presentar la interpretación arriba señalada, que resulta sumamente atractiva, sino que solo sería interesante dejar en claro este potencial sesgo, que proviene de una limitación actual que poseemos todos los observadores contemporáneos.

Nastri y Stern también se remiten al tema de la representación y su vínculo con la cosmovisión de los productores, cuando enfatizan que el carácter antropomorfo de las figuras analizadas es relevante para considerar la “problemática del modo de identificación de la sociedad en cuestión [puesto que] en la representación plástica de la humanidad puede esperarse encontrar pistas acerca de la cosmovisión de la sociedad” (Nastri & Stern, resumen expandido).

Dicha cosmovisión se interpreta a partir del análisis de la representación de humanos y animales: en las urnas santamarianas, los “animales están presentes en forma subordinada o contenida por la representación humana, pero en muchas ocasiones fusionadas con esta. De este modo, en muchas piezas de las fases I y II los ojos de la figura de las largas cejas son las cabezas de suris dispuestos sobre las mejillas [...] y en piezas fase V los brazos de la figura de las largas cejas también rematan en cabezas de serpiente [...] en definitiva, muchos motivos se combinan con otros, sugiriendo relaciones metafóricas, lo cual sería muy compatible con la expresión de la cosmología analogista” (Nastri & Stern, resumen expandido). En este caso la identificación del referente humano a partir de una figura antropomorfa y del referente animal a partir de alguna porción reconocible de su anatomía, facilitan y justifican la interpretación propuesta.

La distinción entre diseños figurativos y no figurativos es también central en el trabajo de González sobre el arte rupestre de Los Mellizos, quien los distingue a partir del reconocimiento de los referentes representados: los

motivos figurativos (que son los menos frecuentes) son antropomorfos y zoomorfos, es decir, referentes cuya apariencia real ha sido representada visualmente de forma suficientemente similar entre imagen y referente como para que un observador externo y distante en el tiempo pueda seguir reconociéndolos. Nuevamente, cabe la duda sobre si otros motivos aparentemente no figurativos serán realmente abstractos en términos de no haber representado un referente externo, o si, por el contrario, eran motivos representativos para quienes los ejecutaron en el pasado, y se trata solamente de una limitación de nuestro conocimiento al respecto del código visual subyacente a su creación e interpretación.

Los motivos rupestres y decorativos de cerámica son considerados también “representaciones” por Basile y Ratto, con los sesgos potenciales que ello implica en los casos de que algunos motivos no fueran representativos (ver comentarios más arriba en la sección sobre Propiedades formales y más abajo en la sección de Conclusiones).

En el caso de la figura del Niño Jesús, esta es considerada por Odone y Mora como una representación, mientras que su vestimenta como inka o como pastor implica la existencia de referentes temáticos de un pasado que se actualiza en el acto de vestir a la figura (Odone & Mora). Este caso no reviste los potenciales sesgos de los casos prehistóricos, debido al conocimiento del contexto histórico del cual provienen las imágenes analizadas.

Por su parte, si bien Ávila remite brevemente a “motivos icónicos”, lo cual implica que constituyen una representación, este no es el tema central de su ponencia, orientada hacia cuestiones relacionales que implican el vínculo de personas y objetos a lo largo de determinadas prácticas sociales.

Materialidad y acción

Los trabajos comentados en este texto utilizan varios conceptos distintos para abordar el tema de la materialidad visual, pero en términos generales tienen algo en común: remiten a la acción humana (ver Tabla 6).

De todos los trabajos analizados, es el de Acuto y colaboradores el que más desarrollo conceptual propone, mostrando un profundo interés por contribuir al debate relativo al uso del concepto de materialidad y sus implicaciones. Así, los autores son los únicos que proporcionan una definición de materialidad: “Por materialidad no entiendo categorías específicas de artefactos, tal como la conciben algunos arqueólogos en la actualidad (materialidad lítica, materialidad cerámica, materialidad arquitectónica, etc.), sino que me refiero a un orden material históricamente producido y dentro

Tabla 5. Clasificación e interpretación de imágenes según el vínculo de sus propiedades formales con un referente.
Table 5. Classification and interpretation of images based on the link between formal properties and referents.

Vínculo con referente	Acuto et al.	Ávila	Basile y Ratto	González	Odone y Mora	Nastri y Stern
Representación	x	x	x	x	x	x
Figurativo - icónico		x	x	x		
No figurativo - abstracto			x	x		
Referente			x		x	x
Significado						

del cual se constituye una vida social particular. Se trata de una red de objetos interconectados que adquieren una configuración espacio-temporal específica y que se articulan dialécticamente con prácticas, relaciones sociales y cosmologías determinadas” (Acuto et al., resumen expandido). Por lo tanto, desde este punto de vista, “el objetivo de la arqueología debería ser reenhebrar la materialidad de casos históricos particulares usando como hilo conector las relaciones sociales, las prácticas y las experiencias [...] Si bien por cuestiones operativas podemos analizar la evidencia material por separado, una epistemología arqueológica que busca dar cuenta de la materialidad del pasado debe realizar este paso de reenhebración en donde, en la trama final, se diluyen las separaciones analíticas para comenzar a aparecer la naturaleza de la vida social del pasado” (Acuto et al., resumen expandido). En ese tejido metafórico, constituido por las narrativas arqueológicas, la interpretación pasa al primer plano.

A su vez, los autores remarcan un tema central relativo a la materialidad, que es el papel activo de los objetos en lo que podríamos denominar como “la prolongación de la agencia humana”, en palabras de los autores: “Los objetos que participaban de estos lugares eran activos en la producción y reproducción de dichas experiencias, relaciones y representaciones”. De hecho, la agencia de las personas que los crearon se prolongaría –por lo menos parcialmente– a lo largo de la vida útil de estos objetos, durante su reutilización por sus propios productores e influyendo sobre las acciones de nuevos usuarios durante su interacción con dichos objetos. En tal sentido, la propuesta de Acuto y colaboradores se centra en una epistemología basada en la espacialidad y centrada en las tramas intrínsecas e inextricables generadas entre orden material y orden social.

En el caso de Nastri y Stern, centran sus interpretaciones a partir de cuatro formas de ontologías de la praxis (siguiendo a Descola, ver Nastri & Stern, resumen expandido): totemismo, animismo, naturalismo, analogismo. A partir de ellas, desarrollan cuatro categorías generales de análisis, que combinan lo andino, lo amazónico, el totemismo, y el animismo, cuyo objetivo es “promover la formulación de interrogantes y sugerir dimensiones de búsqueda para lograr un conocimiento más profundo, lo cual requiere de un afinamiento de la escala de análisis al nivel de sociedades o colectivos particulares” (Nastri & Stern, resumen expandido). En tal sentido, los análisis de la materialidad visual santamariana se basan en la búsqueda de lo mismo (similitud), lo otro (diferencia) y lo análogo (“semejanza entre relaciones, antes que entre términos simples”), con el objeto de desentrañar algunas de las formas en que los animales y los humanos son visualmente representados mediante relaciones metafóricas, compatibles con la cosmología analogista. Ello le permite a los autores interpretar posibles formas materiales que condicen con “la aproximación existencial que el indígena tiene acerca de la totalidad que lo rodea” (Martínez Sarasola 2004: 24, en Nastri & Stern en este volumen). En el trabajo subyace la idea, entonces, de que cosmovisión y praxis no son términos disociados, y que su conjunción subyace a la materialidad visual de piezas de arte cerámico.

En el caso de González, posiblemente debido a que no contamos con el resumen expandido, el desarrollo teórico conceptual del trabajo no queda del todo documentado en el texto de la ponencia. Sin embargo, la noción de acción humana subyace en realidad a que el arte visual está regido por pautas culturales que permiten, mediante la identificación de semejanzas formales, identificar indicios de filiaciones culturales de los ejecutores del arte rupestre. En tal sentido, el texto parece enrolarse más bien en una epistemología clásica y normativa de la arqueología del arte, que usa a los materiales como indicadores de relaciones interculturales, más que como evidencias de prácticas de creación activa de una realidad material socialmente construida.

La noción de la agencia humana subyacente a la materialidad visual se encuentra claramente explicitada en el trabajo de Odone y Mora, mediante el concepto de *performatividad*. Según los autores, el hecho de que en dos contextos sudamericanos –Cusco (Perú, siglo xvi) y San Miguel de Azapa (siglo xx)– se desvista la figura del Niño Jesús y se lo vista con ropas de inka o de pastor, es un procedimiento “que genera actuaciones y actualizaciones sociales asociadas a un pasado” (Odone & Mora, resumen expandido). A su vez, este “sistema de soporte”, que no aparece claramente definido en

el texto del resumen expandido, pero está claramente asociado a la figura del Niño y sus ropas, funciona como “una arquitectura efímera, donde la intervención hecha, el des(vestir), transforma el sentido de su percepción, no sólo visual, sino significativa”. En síntesis: la agencia humana transforma la materia, y la materia transformada, si resulta significativa, es replicada, “exitosa” (*sensu* Odone y Mora) y por lo tanto esa acción materializada influye sobre nuevas acciones futuras.

Basile y Ratto trabajan con la noción de “lenguaje visual”, que, pensado en términos amplios y no exclusivamente subsumidos al lenguaje verbal, permite que se aproximen al análisis de las imágenes descomponiendo sus diseños en unidades mínimas a las cuales luego pueden evaluar en términos de sus frecuencias, proporciones y articulaciones sobre dos formas de soporte distinto (rupestre y cerámico). Interesantemente, las autoras señalan que “los tipos de articulación definidos presentan un orden jerárquico determinado en función del tiempo, el grado de control y la precisión que demandan para su ejecución”. En tal sentido, la propia

composición visual de un diseño involucra distintos grados de habilidad técnica e inversión laboral (Fiore 2009); la imagen y la práctica quedan entonces fundidas en un mismo proceso: el acto de hacer arte.

La idea de acción es también clave en el trabajo de Ávila, quien la traduce en por lo menos tres conceptos: práctica, intención y percepción. Para Ávila, la conexión tridimensional que se establece con la percepción del objeto hace que la configuración compositiva del diseño cromático oriente la experiencia perceptual; así, la composición invita a “recorridos de lectura determinados”. En el caso de la alfarería Yavi dicha configuración implica elecciones específicas de paleta: el diseño pictórico es siempre de color negro desleído, realizado sobre morado, ante y/o rojo. Dicho contraste hace que el diseño pictórico esté subsumido al diseño cromático, por lo cual para verlo, es necesaria una distancia proxémica con el objeto: el diseño parece intencionalmente realizado para ser visto desde cerca. Así, la práctica de hacer y la práctica de mirar se entranan en la materialidad de un objeto intencionalmente pintado para ser visto por unos pocos.

Tabla 6. Conceptos usados para analizar los materiales visuales.
Table 6. Concepts used to analyze the visual materials.

Conceptos	Acuto et al.	Ávila	Basile y Ratto	González	Odone y Mora	Nastri y Stern
Materialidad	x	x				
Arte visual				x		
Espacialidad	x					
Lenguaje visual			x			
Performatividad					x	
Metáfora						x
Memoria					x	
Pregnancia - enmascaramiento - invisibilidad		x				
Experiencia - actualización - uso	x				x	
Cosmovisión						x
Intencionalidad gestual - modos de hacer - gesto plástico		x	x			
Técnica como forma de expresión		x				
Redundancia				x		
Articulación, permeabilidad, redundancia, homogeneidad	x					
Interpretación	x					
Epistemología	x					
Ontología						x

SABER MIRAR, SABER HACER: LA MATERIALIDAD DE LO VISUAL Y SUS ABORDAJES EN ARQUEOLOGÍA

La información contenida en el presente trabajo muestra que las investigaciones sobre materialidad visual en el sur de Sudamérica tienen un estado de desarrollo claramente heterogéneo, tanto en relación con los puntos de vista teóricos sobre los que se los fundamenta, como en relación con los métodos, las técnicas, los criterios y los indicadores para analizar la evidencia. A partir de estos trabajos y de otros generados también por autores del sur sudamericano (sin pretender exhaustividad en las citas, lo cual sería imposible por cuestiones de espacio), podemos proponer un conjunto de aspectos y criterios relevantes para el análisis de la materialidad visual en arqueología, teniendo en cuenta que se los presenta divididos analíticamente, pero que en la realidad operan todos inextricablemente unidos, tal como lo han señalado Acuto y colaboradores, Ávila, y Nastri y Stern (en este volumen).

1) Aspectos formales de la composición visual

1a) La composición visual de un diseño artístico puede analizarse tomando en cuenta el diseño completo, pero generalmente requiere de su división analítica en los motivos que lo componen, para ser evaluados por separado, puesto que ello permite hallar tendencias que subyacen al acto de la composición plástica (los seis trabajos aquí comentados dan cuenta de esto: Acuto et al.; Ávila; Basile & Ratto; González; Mora & Odone; Nastri & Stern, en este volumen; ver también Podestá et al. 2008; Re & Guichón 2009; Fiore 2011, entre otros). Para ello es necesario definir explícitamente los criterios mediante los cuales se guiará la identificación de los motivos, de manera tal que se rija siempre por las mismas reglas, puesto que es esencial que su delimitación sea siempre consistente (Gradín 1978; Loendorf 2001; Aschero & Martel 2003-2005).

1b) La caracterización de cada motivo (rupestre o decorativo) implica identificar sus cualidades plásticas. Como se ha visto más arriba, los distintos autores citados han elegido distintas cualidades, las que se relacionan claramente con el tipo de preguntas que formulan. Desde mi punto de vista, las cualidades plásticas básicas de un motivo son: su forma, su tamaño, su color, su textura, su posición, su orientación y su repetición en el soporte/artefacto (Arnheim 1956; Gombrich 1984; Fiore 2002; ver figuras 1, 2, 3, 4). Dicha repetición se da a partir del uso de una o varias operaciones básicas: la rotación,

la traslación y la reflexión (Gombrich 1984; Hernández Llosas 1988, González en este volumen). A partir de la combinación de estas cualidades plásticas básicas es posible identificar numerosas cualidades plásticas derivadas; por ejemplo: la repetición de determinadas formas con cierta posición y orientación genera diseños simétricos; la posición de determinadas formas con determinados tamaños distintos genera la sensación de perspectiva; la repetición de motivos en una misma posición genera superposiciones; etc. (Fiore 2002).

2) Aspectos relativos a la representación de referentes

2a) Los trabajos aquí analizados, así como la mayoría de los trabajos sobre materiales visuales, usan generalmente términos relativos a la capacidad de representación que poseen algunas imágenes visuales, pero generalmente el significado del término “representación” no está explicitado en los textos. Desde mi punto de vista, resulta fundamental distinguir entre la capacidad de que una imagen represente un referente externo y la cualidad plástica de que dicha imagen se vincule visualmente con la apariencia de dicho referente, es decir, distinguir entre *si se representa algo* (o no), y *cómo se lo representa* (Fiore 2002). En este sentido, considero que el término *representativo* implica que la imagen en cuestión representa a un referente externo (real o imaginario). Esta representación puede darse de manera *figurativa* (manteniendo un vínculo icónico entre la apariencia real o imaginaria del referente y la imagen que lo representa), o *no figurativa* (abstracta, no manteniendo ningún vínculo icónico entre la apariencia real o imaginaria del referente y la imagen que lo representa). Contrariamente, el término *no representativo* implica que la imagen en cuestión no representa a un referente externo (en este caso es abstracta, por la carencia de referente externo; ver gráfico 1 y figuras 1 a 4). El problema surge entonces al considerar *a priori* que toda imagen es una representación, cuando en realidad, si carecemos del conocimiento del código visual subyacente a su producción, cuando una imagen nos resulta abstracta porque no conocemos su referente, no podemos confirmar que haya sido una representación no figurativa, o directamente que no haya sido una representación (Fiore 2002). Esto resulta de particular importancia en el caso del estudio de la materialidad visual, puesto que podemos estar otorgándole cualidades representativas a imágenes que no lo fueron (Bednarik 2001) y por lo tanto estar suponiendo que la agencia humana actuó de determinada manera –por ejemplo, generando una realidad simbólica– cuando ciertamente puede haber



Figura 1. Guanacos (o animales cuadrúpedos) grabados sobre soporte basáltico del sitio Bajada del Dibujo, Región Margen Norte del río Santa Cruz, Santa Cruz, Argentina. Nótese las similitudes en forma de las figuras, las diferencias en tamaño y en posición.
Figure 1. Guanacos (or quadrupeds) engraved on basalt at the site of Bajada del Dibujo, Region of Margen Norte del río Santa Cruz, Santa Cruz, Argentina. Note the similar shape of the figures and the different sizes and positioning.

operado de manera distinta, por ejemplo, generando una realidad visual y visible, pero no necesariamente simbólica. Claramente muchos autores usan el término “representación” de una manera más laxa y/o expresando que tienen en cuenta las limitaciones conceptuales de su uso, pero considero importante tener esta problemática en cuenta por las implicaciones teóricas que trae.

2b) La potencialidad de las imágenes para transmitir información también puede caracterizarse no solo a partir de la identificación de un referente externo representado de una manera figurativa y reconocible para un observador actual, sino también a partir de la estandarización de los motivos (Llamazares 1992; Fiore 2006). Si sus cualidades plásticas (p. ej., forma, tamaño, posición, etc.), se reproducen en distintos casos (p. ej., entre distintos artefactos decorados, entre distintos paneles de un sitio o de distintos sitios), esta estructura visual similar puede haber posibilitado la transmisión de información, porque su estandarización permite su codificación y decodificación visual (Fiore 2006) y puede haber simultáneamente respondido a códigos subyacentes de composición plástica de la imagen, relativos



Figura 2. Guanacos pintados del sitio Cueva Grande del Arroyo Feo, Santa Cruz, Argentina. Nótese la similitud en la composición de la escena con la figura 1, respecto de la posición y el tamaño de los animales representados y de su forma general (no así en detalle). Nótese las diferencias de color y textura generadas por la técnica de pintura versus la de grabado.

Figure 2. Painted guanacos at the Cueva Grande site at Arroyo Feo, Santa Cruz, Argentina. Note how the composition of the scene is similar to that of Figure 1, especially the position and size of the animals represented and their general (not detailed) shape. Note the differences in color and texture produced by painting as opposed to engraving.

a pautas estilísticas (modos de hacer las cosas) y/o pautas estéticas (pautas sobre qué elementos plásticos son adecuados para componer, exponer y visualizar una imagen en determinado contexto). Si bien la distinción entre ambos es dificultosa debido a la equifinalidad de ambos procesos, la identificación de estructuras estandarizadas en la composición de imágenes resulta de particular relevancia para analizar la materialidad visual, porque implica la transmisión efectiva de una práctica y su reproducción intencional en el tiempo-espacio, es decir, es una clara impronta de la agencia humana que no es atribuible al capricho del azar.

3) Aspectos de escalas y unidades de análisis

3a) Definir las unidades de análisis mediante las cuales se va a registrar y analizar la información visual es esencial a la hora de caracterizar la materialidad visual de cualquier forma artística. En términos de la imagen, estas incluyen por lo menos dos: el diseño y el/los motivos que lo componen (ver punto 1).

3b) Escalas espaciales (de menor a mayor): motivo - panel - unidad topográfica - sitio - región; motivo

- diseño - artefacto decorado - sitio - región (Acuto et al.; Ávila; Basile & Ratto; González; Mora & Odone; Nastri & Stern, en este volumen).

3c) Tamaño de la *superficie disponible* del soporte material –rupestre, artefactual, etc.– para ejecutar los motivos artísticos (Ratto & Basile 2009).

3d) Tamaño de la *superficie efectivamente cubierta* por motivos rupestres (Ratto & Basile 2009).



Figura 3. Circunferencia y tridígito grabados sobre soporte de arenisca del sitio El Rincón, Región Margen Norte del río Santa Cruz, Santa Cruz, Argentina. Nótese la diferencia de textura respecto de los grabados sobre soporte basáltico de figura 1, así como posiblemente diferencias técnicas en el uso de raspado e incisión. El tridígito es habitualmente considerado una imagen *representativa figurativa* al vincularlo con la representación de la huella de un ave; la circunferencia es habitualmente considerada como una imagen *no representativa* (abstracta) puesto que no se la asocia icónicamente a ningún referente externo; sin embargo, podría también tratarse de una imagen *representativa no figurativa* de la cual desconocemos su código visual.

Figure 3. Circle and three-digit figure engraved on sandstone support at El Rincón site, Region of Margen Norte del río Santa Cruz, Santa Cruz, Argentina. Note the difference in texture between these engravings and the basalt ones in Figure 1, as well as possible differences in the use of scraping and incision techniques. The three-digit figure is commonly considered a figurative representation of a bird track, while the circle is usually seen as a non-representative (abstract) image as it is not associated iconically with any particular referent. However, the figure could also be a non-figurative representative image whose visual code is unknown to us.



Figura 4. Puntas de arpón bidentadas decoradas con figura con forma de óvalo almendrado, procedentes de los sitios Túnel I (izq.) y Sados (der.), Región del Canal Beagle, Tierra del Fuego (Foto: Luis A. Orquera). Nótese la similitud de la forma, tamaño, textura, posición y orientación de ambos motivos; su repetición en artefactos de distintos sitios permite sugerir la existencia de una estandarización que podría haber respondido a un código visual en común, tanto estético como simbólico, en cuyo caso podrían haber funcionado como motivos representativos, aparentemente no figurativos.

Figure 4. Two-pronged harpoon heads with rounded, almond-shaped figures, from the sites of Túnel I (left) and Sados (right), Beagle Channel Region, Tierra del Fuego (Photo by Luis A. Orquera). Note the similar shape, size, texture, position, and orientation of the two motifs. Their repetition in artifacts from different sites suggests a degree of standardization that could indicate the existence of a common esthetic and symbolic visual code that would have functioned with representative motifs that were apparently non-figurative.

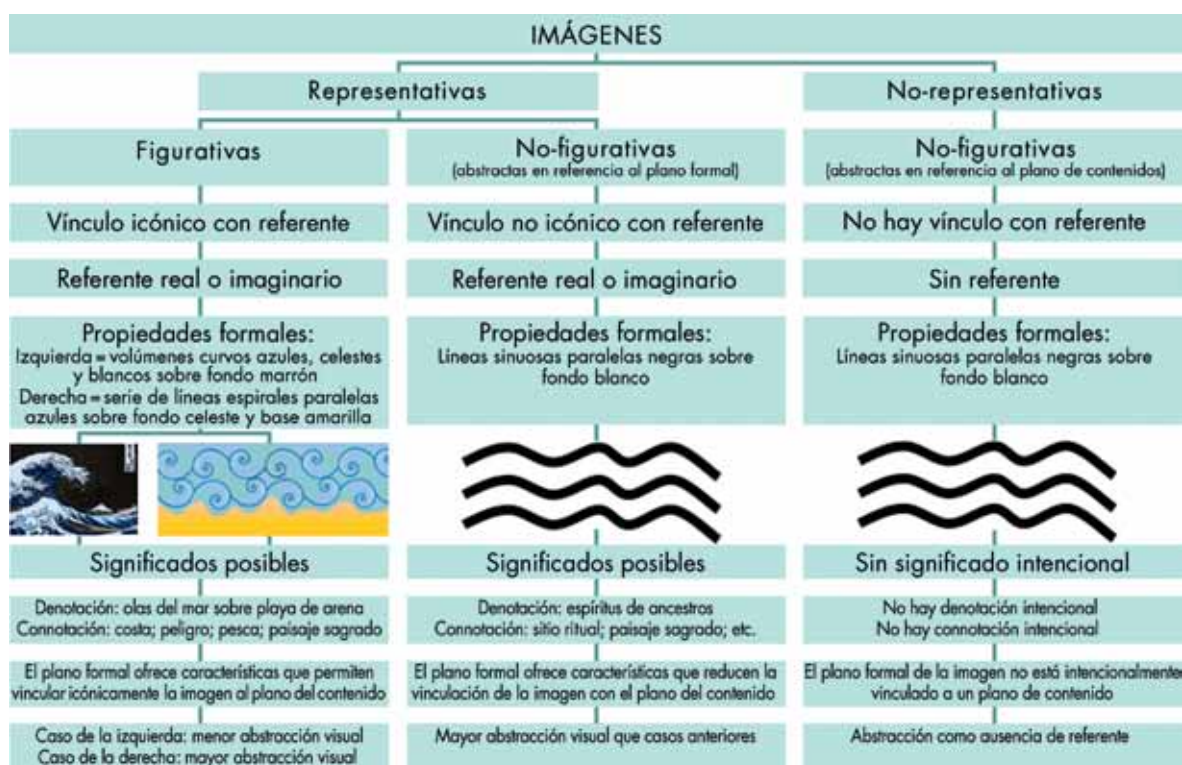


Gráfico 1. Esquema de clasificación de imágenes de acuerdo al plano formal y al plano de contenidos potencialmente representados. Nota: El dibujo de la izquierda corresponde a una de las versiones de la estampa japonesa "La gran ola" del pintor Katsushika Hokusai (publicadas entre 1830-1833).

Graphic 1. Classification of images according to their form and potentially represented content. Note: The drawing on the left corresponds to one of the versions of the Japanese woodblock print "The Great Wave off Kanagawa" by artist Katsushika Hokusai (published between 1830 and 1833).

3e) Tamaño de los motivos y de los soportes/artefactos (Ratto & Basile 2009; Podestá et al. 2008; Ávila en este volumen).

3f) Clasificación inclusiva de motivos en tipos, grupos, clases, etc., con el objeto de analizar tendencias a distintas escalas, con distintos grados de resolución, de manera de identificar patrones que emergen a determinadas escalas pero no a otras, mayores o menores (Fiore & Ocampo 2009; Ratto & Basile 2009).

4) Aspectos técnicos y económicos

4a) Técnicas empleadas en la producción de las imágenes plasmadas sobre determinados soportes (2D) o corporizadas en el volumen de un artefacto o estructura (3D) (Aschero 1988; Álvarez & Fiore 1995; Álvarez et al. 2001; Vázquez et al. 2008; Sepúlveda & Laval 2010; Fiore 2011; Blanco 2011; Sepúlveda et al. 2012): las técnicas *per se* implican, entre otros factores, mayor o menor inversión laboral (a su vez, el trabajo invertido en producir las imágenes revela aspectos sobre su valoración

para sus productores y sobre sus intenciones al exhibirlas), y mayor o menor facilidad de uso, que genera amplitudes o restricciones respecto de quiénes saben y pueden usarlas y transmitir las (mediante imitación o enseñanza-aprendizaje).

4b) Costos de obtención, procesamiento y uso de recursos en la producción de imágenes mediante técnicas extractivas (p. ej., grabados) y técnicas aditivas (p. ej., pinturas), que implican una mayor o menor inversión laboral en la producción material de las imágenes bajo estudio (Fiore 2007, 2009, 2011).

4c) Costos por riesgo de deterioro de imágenes por exposición a elementos climáticos (p. ej., erosión, insolación, etc., de soportes con arte rupestre) y/o por riesgo de pérdida o fractura de artefactos decorados (p. ej., fractura por fragilidad del artefacto según su materia prima, Fiore & Borella 2010), fractura o pérdida por acciones práctico-mecánicas de alto impacto durante su uso (Fiore 2011); estas implican acciones y elecciones específicas de los productores respecto de la valoración de la imagen por sobre el riesgo de su

deterioro o pérdida (a pesar de la potencial pérdida de la labor invertida en su producción), o, caso contrario, la preferencia por minimizar la inversión laboral eligiendo hacerla con materiales o técnicas menos costosas y/o no hacerla en determinado soporte para evitar el riesgo de su daño o pérdida total.

4d) Frecuencia, porcentaje y complejidad visual de motivos como indicadores de inversión laboral (Fiore 2009); ver detalle de aspectos cuantitativos más abajo.

Cabe notar en particular que estos aspectos tecnoeconómicos no están concebidos desde una lógica formalista de la economía, en la cual se supone que prime exclusivamente la optimización racional mediante la minimización de costos y la maximización de beneficios. Por el contrario, estos aspectos tecnoeconómicos se proponen desde la premisa que indica que las personas no son seres exclusivamente racionales sino también simultáneamente afectivos, perceptivos y con distintas habilidades, razón por la cual sus acciones no son constantemente óptimas (ver desarrollo y discusión en Fiore & Zangrando 2006 y Fiore 2009). De esta manera, el uso más o menos frecuente de una técnica, o el uso de un determinado tipo de materia prima, no estuvo necesariamente regido exclusivamente por su efectividad material para lograr un resultado práctico-mecánico-físico, sino también por los valores afectivos y perceptuales que sus usuarios les hayan otorgado por medio de su cognición y de los sistemas ideológicos y simbólicos de la sociedad a la que pertenecieron.

5) Aspectos contextuales

5a) Visibilidad del arte rupestre desde fuera del sitio; visibilidad del paisaje desde un sitio con arte rupestre; vínculos entre rasgos topográficos y localizaciones del arte rupestre; acceso a sitios con arte rupestre (Carden 2008)

5b) Ubicación de sitios con arte rupestre en rutas de movilidad (Núñez 1976; Aschero 2000; Valenzuela et al. 2006, Ratto & Basile 2009).

5c) Emplazamiento de sitios con arte rupestre y/o de artefactos de arte mobiliario en sitios exclusivos para tal fin o en sitios con evidencias de tareas múltiples y en contextos cotidianos, no cotidianos, domésticos, no domésticos, socializados o circunscritos a un grupo, etc. (Carden 2008; Podestá et al. 2008; Ratto & Basile 2009; Fiore 2011; Acuto et al., en este volumen).

5d) Función y contextos de uso de los artefactos decorados, que dan cuenta del vínculo inextricable entre objeto y sujeto productor/consumidor, entre artefacto y acción, entre diseño y percepción, entre materia y experiencia (Acuto et al.; Ávila; González; Mora & Odone; Natri & Stern, en este volumen).

Todos ellos resultan relevantes tanto para evaluar los contextos de producción de la materialidad visual de un sitio rupestre o un artefacto decorado, como para analizar sus contextos de uso, que permiten dar cuenta de la agencia humana subyacente al *display* de estos materiales, es decir, su exposición, visualización e interacción con ellos.

6) Aspectos cuantitativos

6a) Cuento *total* de frecuencias de *motivos* –cuántos motivos rupestres hay en total en un sitio o cuántos motivos decorativos hay en total en un conjunto artefactual de arte mobiliario– (González, en este volumen; Carden 2008, Podestá et al. 2008; Re & Guichón 2009). Este dato sirve como indicador para evaluar la intensidad de inversión laboral en la producción artística en un sitio (Fiore 2007, 2009).

6b) Cuento total de tipos de motivos que constituyen el *repertorio* –cuántos tipos de motivos rupestres hay en un sitio o cuántos tipos de motivos decorativos hay en un conjunto artefactual de arte mobiliario– (Acevedo et al. 2010; Fiore 2011). Este dato sirve como indicador para evaluar la variabilidad del repertorio utilizado y, por lo tanto, también aporta información sobre la intensidad de inversión laboral (la cual, en términos generales, aumenta cuando el repertorio es mayor; Fiore 2009, 2011; Acevedo et al. 2010).

6c) Cuento de frecuencias de *cada tipo de motivo*, cuántos casos hay de cada tipo de motivo en particular. Este dato es el más frecuentemente evaluado en las publicaciones sobre arte rupestre, y sirve como indicador para evaluar la intensidad con la cual se seleccionó determinado tipo de motivo para ser replicado en un sitio o en una región, mostrando así elecciones subyacentes a la composición plástica de la imagen (Carden 2008; Podestá et al. 2008; Re & Guichón 2009; Fiore 2009; Acevedo et al. 2010; ver gráfico 2). Interesantemente, la identificación de preferencias de los productores por determinadas formas respecto de otras implica no solamente que ciertas formas hayan sido más “exitosas” que otras por ser más replicadas numéricamente, sino también que las menos replicadas podrían haber sido sumamente valiosas para el grupo productor si, por ejemplo, se las encuentra ubicadas en determinadas porciones del soporte rocoso o artefactual, o ubicadas en sitios con determinadas características de emplazamiento topográfico-paisajístico (Carden 2008; Troncoso & Jackson 2010).

6d) Evaluación de las frecuencias y las proporciones de los tipos de motivos en términos del tamaño de la muestra (N tipos sobre N motivos rupestres;

Conteo de tipos de motivos

Ejemplo caso 1



N total de motivos = 80
N de tipos de motivos = 4

Comparativamente hay menos variedad de tipos de motivos que en el caso 2, pese al mayor tamaño de la muestra.

La totalidad del repertorio del caso 1 se registra también en el caso 2.

Tipo de motivo más frecuente = C (50% de la muestra; coincidiendo con el caso 2).

El resto de los tipos de motivos muestran frecuencias y proporciones distintas al caso 2.

Conteo de tipos de motivos

Ejemplo caso 2



N total de motivos = 60
N de tipos de motivos = 6

Comparativamente hay más variedad de tipos de motivos que en el caso 1, pese al menor tamaño de la muestra.

Del repertorio de 6 tipos de motivos, 4 están presentes en el caso 1.

Tipo de motivo más frecuente = C (50% de la muestra; coincidiendo con el caso 1).

El resto de los tipos de motivos muestran frecuencias y proporciones distintas al caso 1.

Gráfico 2. Gráficos de ejemplos de conteos de tipos de motivos.

Graph 2. Sample graphic count of different motif types.

N tipos sobre N motivos decorativos; N tipos sobre N artefactos decorados) con el objeto de evaluar si las tendencias cuantitativas halladas –por ejemplo, que exista un mayor o menor repertorio en determinado sitio o en determinado conjunto artefactual– responden a sesgos del tamaño de la muestra –y por lo tanto son el producto de distribuciones al azar– o si responden a patrones estadísticamente significativos –y por lo tanto son el producto de acciones humanas– (Fiore 2002, 2011; Re & Guichón 2009). Esta misma evaluación puede hacerse con otros rasgos de los materiales bajo estudio, tales como colores, tamaños, posiciones, etc.

6f) Densidad de motivos rupestres en un sitio o localidad (N motivos por m² en el soporte rocoso; Podestá et al. 2008); este indicador también podría usarse para arte mobiliario (calculando N motivos por artefacto decorado y N motivos por tamaño de artefacto decorado). El dato resulta relevante para indicar y evaluar la intensidad de producción artística comparativa entre un conjunto de sitios o de artefactos decorados.

6g) Densidad de sitios de arte rupestre (N sitios por km²; Re & Guichón 2009). Este indicador remite tanto a la intensidad de producción del arte rupestre en una región como a la construcción material del paisaje mediante su marcación visual con dicho arte rupestre.

6h) Combinando los indicadores anteriores, para las investigaciones de arte rupestre es posible, por ejemplo, evaluar, dentro de un sitio o localidad en particular: 1) la frecuencia y la proporción de unidades topográficas con y sin arte, y para cada unidad topográfica con arte, el N de motivos, el N de tipos de motivos, el N de casos de motivos combinados (cuántas y cuáles son las unidades topográficas donde se combinan distintos tipos de motivos; 2) cuáles son los tipos que se combinan en una misma unidad topográfica, cuántos son y en qué proporciones aparecen combinados) y el N de casos de motivos aislados (cuántas y cuáles son las unidades topográficas donde solo aparece un tipo de motivo aislado, sin combinación con otros; 3) cuáles son los tipos de motivos que no se combinan con otros, cuántos son y en qué proporciones aparecen aislados (Acevedo et al. 2010). Esto permite identificar patrones que dan cuenta de la marcación visual del espacio para construir un paisaje socializado por las imágenes artísticas, y revela algunas de las características materiales concretas subyacentes a la experiencia de habitar dicho paisaje de acuerdo a la cantidad, la variedad y la densidad de tipos de motivos distribuidos/concentrados en el soporte rocoso.

COMENTARIOS FINALES: EL CAMINO ABIERTO ENTRE SABER MIRAR Y SABER HACER

La revisión analítica de los trabajos aquí presentados demuestra claramente que la producción y el uso de objetos artístico-decorados implican siempre múltiples aspectos: formales, tecnoeconómicos, funcionales-contextuales, etc. Es de destacar que el término “materialidad” no es directamente sinónimo del material con el cual está fabricado el objeto: no creo que convenga usarlo como un sustantivo femenino, sino como un adjetivo que cualifica la condición física del objeto remitiendo así

a *todos* los aspectos que lo conforman. En tal sentido, varios de los trabajos aquí analizados muestran que las formas, los colores, los diseños y sus emplazamientos en soportes transportables (artefactos) o no transportables (soportes rocosos, estructuras, etc.) forman parte de la materialidad del objeto, escapando así a la división arbitraria que subyace a vincular lo material solamente con los elementos físicos constituyentes de un objeto. Sin embargo, paradójicamente, si bien la materialidad de los artefactos artísticos no se reduce al análisis de las materias primas o las técnicas con las cuales estos fueron producidos, pocos trabajos han explorado detenidamente estos aspectos. En mi opinión esta línea de análisis debería ser insoslayable cuando se aborda dicha temática, puesto que el conocimiento detallado y profundo sobre las secuencias de producción y usos de estos artefactos aporta información crucial para comprender las múltiples interacciones entre agencia humana e imágenes artísticas, porque la materialidad visual está constituida precisamente por dicha interacción.

Esta interacción es abordable desde múltiples perspectivas teóricas, que tal como hemos visto en los trabajos aquí citados, enfatizan determinados aspectos de acuerdo a las preguntas de investigación planteadas por los autores. Sin embargo, es importante recordar que el recorte de un determinado aspecto a estudiar es analítico pero no ontológico: la materialidad de un artefacto no es solo simbólica, solo estilística o solo tecnológica, sino que responde a todos estos –y otros– factores integrados entre sí en la práctica.

Los estudios de la materialidad visual nos dan la oportunidad de vincular, en nuestro análisis, las formas de mirar/experimentar el mundo y de construir imágenes que tuvieron las personas en el pasado, y las formas que usaron para hacerlo. Y para ello, nos exigen que refinemos nuestras formas de saber mirar el arte y nuestras formas de saber hacer su análisis.

La investigación sobre la materialidad artística claramente no se agota en identificar una fuente de aprovisionamiento de un pigmento, en describir los gestos técnicos de una manera de pintar, o en identificar los componentes formales de un diseño visual; pero estos datos, interpretados bajo la luz de la agencia humana, nos permiten analizar las prácticas concretas que condujeron a su existencia y a su vez analizar algunos de los efectos que estos materiales habrían tenido sobre las acciones humanas subsiguientes. Este último aspecto se ve reflejado en las “imágenes exitosas” (Odone & Mora, en este volumen), en los “diseños cromáticos” que resultan “pregnantes” en determinados contextos de interacción entre personas y objetos (Ávila, en este volumen), en las semejanzas en los tipos de articulación de las unidades

morfológicas rupestres y cerámicas pese a sus distintos repertorios temáticos (Basile & Ratto, en este volumen) y en la representación de artefactos ornamentales reales, visibles en la decoración de piezas cerámicas (Nastri & Stern, en este volumen).

El análisis de la materialidad visual en arqueología rompe entonces con la tradicional ontología idealista sustentada en la división cartesiana cuerpo-mente, materia-idea, economía-ideología y se enraiza en una ontología de la práctica, donde la materialidad de la imagen es *simultáneamente* económica e ideológica, tecnológica y cognitiva, materia prima y diseño. En el estudio de la materialidad visual, el saber mirar y saber hacer de los arqueólogos nos permite entonces crear múltiples aproximaciones al saber hacer y saber mirar de la gente en el pasado.

RECONOCIMIENTOS A Indira Montt y Daniela Valenzuela por invitarme como comentarista del simposio “Cómo vemos: El saber-hacer metodológico frente a la materialidad visual en arqueología” (XVIII Congreso Nacional de Arqueología Chilena, 5 al 9 de octubre de 2009, Valparaíso), y por su pleno interés en la publicación de este trabajo. A los autores de las ponencias, por darme la oportunidad de conocer más sobre sus respectivos trabajos y de reflexionar a partir de este corpus de investigaciones sudamericanas sobre materialidad visual. A Carlos Aschero, Mercedes Podestá y María Isabel Hernández Llosas, por sus múltiples y valiosas influencias sobre mi propia visión sobre este tema, y a los “no especialistas” en arte Luis Orquera, Myrian Alvarez, Luis Borrero, Nora Franco, Ernesto Piana, Pancho Zangrando y Gustavo Neme por su apoyo a lo largo de los años para que desarrolle mis ideas sobre la arqueología de las producciones visuales. Por supuesto, ninguno de ellos es responsable por los contenidos de este trabajo.

NOTAS

¹ En dicho Simposio se presentó un total de 14 ponencias, las cuales, al cierre del mismo, fueron objeto de nuestros comentarios, basados tanto en la lectura de los resúmenes precirculados, como en las propias ponencias orales allí presenciadas. Este trabajo se centra en seis de dichas ponencias, publicadas en el presente volumen; para realizarlo hemos contado con los resúmenes expandidos de cinco de los textos (Acuto et al., Ávila, Basile & Ratto, Odone & Mora, Nastri & Stern) y con el resumen breve del texto restante (González). Las citas textuales realizadas en este trabajo proceden de dichos resúmenes. Debido a cuestiones del cronograma de publicaciones del *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, no se ha podido consultar la versión final de los textos completos puesto que ello habría retrasado la publicación del presente volumen, razón por la cual es posible que algunos detalles de los trabajos publicados no hayan sido tomados en cuenta en esta revisión.

² El énfasis en los autores del sur de Sudamérica responde tanto al tenor regional del Simposio como al hecho de que resulta importante destacar las contribuciones locales de trabajos de diversas tendencias teórico-metodológicas para recalcar su potencial respecto del tema de la materialidad visual.

³ Los términos “arte” y “decoración” han sido objeto de numerosos debates que exceden la discusión del presente trabajo. Solamente mencionaremos que dentro de la categoría *arte* pueden incluirse materiales como el arte rupestre y el arte mobiliario. A su vez, el término *decoración* remite al adorno de artefactos –tanto utilitarios como no utilitarios– mediante la creación de imágenes

sobre su superficie; en tal sentido, desde mi punto de vista, la decoración de artefactos constituye una de las formas de arte mobiliario.

⁴ Con este punto no concuerdo totalmente, en tanto que varios autores han insistido en la importancia de integrar distintas formas de evidencia –cuyos estudios podrán ser realizados separadamente por cuestiones prácticas relativas a los métodos y las técnicas requeridos para su procesamiento– de manera tal de dar cuenta de la complejidad de los procesos subyacentes a las prácticas humanas en las que dichos materiales fueron producidos y usados. En términos teóricos, hemos planteado, por ejemplo, que las esferas de subsistencia, tecnología, arte, etc., son separables *solo de manera analítica* pero *no de manera ontológica* puesto que *en la práctica se encuentran superpuestas* (Álvarez & Fiore 1993). En términos prácticos, esta perspectiva ha sido aplicada a casos de estudio concretos, integrando, por ejemplo, artefactos líticos con imágenes rupestres en sitios de Patagonia para dar cuenta de la superposición de distintas cadenas operativas en las secuencias de producción artística (Álvarez & Fiore 1995) o datos zooarqueológicos y artísticos para dar cuenta de cuestiones relativas a la superposición entre la esfera de la subsistencia, la esfera del arte ceremonial y la esfera del simbolismo de los cazadores-recolectores-pescadores del sur de Tierra del Fuego (Fiore & Zangrando 2006).

⁵ En términos muy básicos, la riqueza informa sobre la cantidad de estados de una variable, y la homogeneidad informa sobre las frecuencias similares o diferentes entre los distintos estados de una variable.

⁶ Si bien la cuestión de los “microaspectos” responde más a un lineamiento arqueométrico, que no es el elegido por la autora, cabe acotar que los microaspectos tienen la potencialidad de revelar información sobre prácticas sociales, tanto intencionales –p. ej., mezclar un pigmento inorgánico con un ligante orgánico para producir una pintura con mayor capacidad de adhesión– como no intencionales, p. ej., usar con muy alta frecuencia una fuente de pigmentos próxima a un sitio puesto que no hay otras alternativas cercanas.

⁷ Posiblemente dichos fenómenos podrían cualificarse como “perceptibles”, ya que el término “perceptivos” parece más adecuado para cualificar a los sujetos que los construyen y perciben.

REFERENCIAS

- ACEVEDO A., M. OCAMPO, D. FIORE & N. FRANCO, 2010. El arte rupestre de los cañadones Yaten Guajen y El Lechuzá, margen norte del río Santa Cruz: nuevos resultados y tendencias. En *Libro de resúmenes VIII Simposio Internacional de Arte Rupestre*, pp. 1-5. San Miguel de Tucumán: ISES, CONICET/UNT, CIUNT, IAM, FCN e IML, UNT.
- ÁLVAREZ, M. & D. FIORE, 1993. La arqueología como ciencia social: Apuntes para un enfoque teórico-epistemológico. *Boletín de Antropología Americana* 27: 21-38. México, D. F.: IPGH.
- , 1995. Recreando imágenes: Diseño de experimentación acerca de las técnicas y los artefactos para realizar grabados de arte rupestre. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología* 16: 215-240.
- ÁLVAREZ, M.; D. FIORE, E. FAVRET & R. CASTILLO GUERRA, 2001. The use of lithic artifacts for making rock art engravings: Observation and analysis of use-wear traces in experimental tools through optical microscopy and SEM. *Journal of Archaeological Science* 28: 457-464.
- ASCHERO, C., 1988. Pinturas rupestres, actividades y recursos naturales, un encuadre arqueológico. En *Arqueología contemporánea argentina*, H. Jacobaccio, Ed., pp. 51-69. Buenos Aires: Búsqueda.
- , 2000. Figuras humanas, camélidos y espacios en la interacción circumpuneña. En *Arte en las rocas. Arte rupestre, menhires y piedras de colores en Argentina*, M. M. Podestá & M. de Hoyos, Eds., pp. 15-44. Buenos Aires: Sociedad Argentina de Antropología.
- ASCHERO, C. & A. MARTEL, 2003-2005. El arte rupestre de Curuto-5. Antofagasta de la Sierra (Catamarca, Argentina). *Cuadernos del INAPL* 20: 47-72.
- ARNHEIM, R., 1956. *Art and visual perception. A psychology of the creative eye*. London: Faber & Faber Ltd.
- BEDNARIK, R., 2001. *Rock art science. The scientific study of Palaeoart*. Turnhout: Brepols.
- BLANCO, R. & V. LYNCH, 2011. Experimentos replicativos de grabados en piedra. Implicancias en el arte rupestre de la localidad arqueológica de Piedra Museo (Santa Cruz, Argentina). *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 16 (1): 9-21.
- CARDEN, N., 2008. *Imágenes a través del tiempo. Arte rupestre y construcción social del paisaje en la Meseta Central de Santa Cruz*. Buenos Aires: SAA.
- DOBRES, M. A., 2000. *Technology and Social Agency: Outlining Practice Theory for Archaeology*. Malden, MA: Blackwell Publishers.
- FAHLANDER, F., 2008. Differences that matter. Materialities, material culture and social practice. En *On the materiality of society and culture*, H. Glorstand & L. Hedeager, Eds., pp. 127-154. Lindome: Bricoleur Press.
- FIORE, D., 2002. Body painting in Tierra del Fuego. The power of images in the uttermost part of the world. PhD Thesis, University of London, UCL.
- , 2006. Poblamiento de imágenes: arte rupestre y colonización de la Patagonia. Variabilidad y ritmos de cambio en tiempo y espacio. En *Tramas en la piedra. Producción y usos del arte rupestre*, D. Fiore & M. M. Podestá, Eds., pp. 43-61. Buenos Aires: World Archaeological Congress, Asociación Amigos del Instituto Nacional de Antropología, Sociedad Argentina de Antropología.
- , 2007. The economic side of rock art. Concepts on the production of visual images. *Rock Art Research* 24 (2): 149-160.
- , 2009. La materialidad del arte. Modelos económicos, tecnológicos y cognitivo-visuales. En *Perspectivas actuales en arqueología argentina*, R. Barberena, K. Borrazo & L. A. Borrero, Eds., pp. 121-154. Buenos Aires: CONICET-IMIHCITU.
- , 2011. Art in time. Diachronic rates of change in the decoration of bone artefacts from the Beagle Channel region (Tierra del Fuego, Southern South America). *Journal of Anthropological Archaeology* 30: 484-501.
- FIORE, D. & A. F. ZANGRANDO, 2006. Painted fish, eaten fish. Artistic and archaeofaunal representations in Tierra del Fuego, Southern South America. *Journal of Anthropological Archaeology* 25: 371-389.
- FIORE, D. & M. OCAMPO, 2009. Arte rupestre de la región Margen Norte del Río Santa Cruz: una perspectiva distribucional. En *Arqueología de Patagonia: Una mirada desde el último confín*, M. Salemm, F. Santiago, M. Álvarez, E. Piana, M. Vázquez & M. E. Mansur, Eds., pp. 499-513. Ushuaia: Editorial Utopías.
- FIORE, D. & F. BORELLA, 2010. Geometrías delicadas. Diseños grabados en cáscaras de huevo de Rheidae recuperados en la costa norte del golfo San Matías, Río Negro. *Intersecciones. Revista de Antropología* 11: 277-293.
- GELL, A., 1998. *Art and agency. An anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press.
- GOMBRICH, E., 1984. *The sense of order. A study in the psychology of decorative art*. London: Phaidon.
- GRADÍN, C., 1978. Algunos aspectos del análisis de las manifestaciones rupestres. *Revista del Museo Provincial*, Tomo 1 (Arqueología. Neuquén): 120-133.
- HERNÁNDEZ LLOSAS, M. I., 1988. Las calabazas prehispánicas de la Punta Centro-Oriental (Jujuy, Argentina). Análisis de sus representaciones. *Anales de Arqueología y Etnología*, Tomo 38-40.
- JONES, A., 2004. Archaeometry and materiality: materials-based analysis in theory and practice. *Archaeometry* 46 (3): 327-338.
- LLAMAZARES, A. M., 1992. Imágenes e Ideología: algunas sugerencias para su estudio arqueológico. *Ancient Images, Ancient Thought. The Archaeology of Ideology*, A. S. Goldsmith, S. Garvie, D. Selin & J. Smith, Eds., pp. 151-158. Proceedings of the Twenty-Third

- Annual Conference of the Archaeological Association of the University of Calgary.
- LOENDORF, L., 2001. Rock art recording. En *Handbook of Rock Art Research*, D. Whitley, Ed., pp. 55-79. Oxford: AltaMira Press.
- NASTRI, J., 2009. La noción de transformación en arqueología antropológica y la interpretación del simbolismo santamariano. En *Perspectivas actuales en arqueología argentina*, R. Barberena, K. Borrazo & L. A. Borrero, Eds., pp. 89-120. Buenos Aires: CONICET-IMIHCIHU.
- NÚÑEZ, L., 1976. Geoglifos y tráfico de caravanas en el desierto chileno. En *Homenaje al Dr. R. P. Gustavo Le Paige*, H. Niemeyer, Ed., pp. 147-201. Antofagasta: Universidad del Norte.
- PANOFSKY, E., 1972. *Studies in Iconology: humanistic themes in the art of the Renaissance*. New York: Harper and Row.
- PODESTÁ, M. M.; C. BELLELLI, R. LABARCA, A. M. ALBORNOZ, A. BASSINI & E. TROPEA, 2008. Arte rupestre en pasos cordilleranos del bosque andino-patagónico (El Manso, Región de Los Lagos y provincia de Río Negro, Chile y Argentina). *Magallania* 36 (2): 143-153.
- RATTO, N. & M. BASILE, 2009. Un recorrido "marcado": los grabados de Suri Potrero (Fiambalá, Dpto. Tinogasta, Catamarca). En *Entrelazando ciencias: Sociedad y ambiente antes de la conquista española*, N. Ratto, Ed., pp. 31-66. Buenos Aires: EUDEBA.
- RE, A. & F. GUICHÓN, 2009. Densidad y distribución de representaciones rupestres en la meseta del Strobel (Provincia de Santa Cruz). En *Arqueología de Patagonia: Una mirada desde el último confin*, M. Salemm, F. Santiago, M. Álvarez, E. Piana, M. Vázquez & M. E. Mansur, Eds., pp. 527-540. Ushuaia: Editorial Utopías.
- SEPÚLVEDA, M. & E. LAVAL, 2010. Aplicación y aplicabilidad de métodos físico-químicos para el estudio de las pinturas rupestres. Ejemplo de estudio en la localidad del río salado (II Región, norte de Chile). En *Actas del XVII Congreso Nacional de Arqueología Chilena (2006)*, Tomo II, pp. 825-834, Valdivia.
- SEPÚLVEDA, M.; E. LAVAL, L. CORNEJO & J. ACARAPI, 2012. Elemental characterization of prehispanic rock art and arsenic in northern Chile. *Rock Art Research* 49 (1) (en prensa).
- TRONCOSO, A. & D. JACKSON, 2010. Images that travel: Aguada rock art in North-Central Chile. *Rock Art Research* 27 (1): 43-60.
- VALENZUELA, D.; L. BRIONES & C. SANTORO, 2006. Arte rupestre en el paisaje: contextos de uso del arte rupestre en el Valle de Lluta, norte de Chile, períodos Intermedio Tardío y Tardío. En *Tramas en la piedra. Producción y usos del arte rupestre*, D. Fiore & M. M. Podestá, Eds., pp. 205-220. Buenos Aires: World Archaeological Congress, Asociación Amigos del Instituto Nacional de Antropología, Sociedad Argentina de Antropología.
- VÁZQUEZ, C.; M. MAIER, S. D. PARERA, H. YACOBACCIO & P. SOLÁ, 2008. Combining TXRF, FT-IR and GC-MS information for identification of inorganic and organic components in black pigments of rock art from Alero Hornillos 2 (Jujuy, Argentina). *Annals of Bioanalytical Chemistry* 391: 1381-1387.



GUÍA PARA LA PUBLICACIÓN DE ARTÍCULOS EN EL BOLETÍN DEL MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

El *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* es una revista bianual fundada en 1985. Se publican ensayos, artículos e informes de investigación en español o inglés sobre arte aborígen americano, especialmente arte preeuropéo. Se reciben contribuciones en áreas tales como arquitectura, artes visuales, cognición, cosmología, ecología, economía, etnicidad, historia cultural, ideología, musicología, simbolismo, tecnología y otras materias relacionadas, siempre que el contenido y el material gráfico de estas contribuciones muestren una clara y justificada vinculación con el tema central de la revista (arte aborígen de América). Aquellos artículos que combinan dos o más de estas áreas temáticas son especialmente bienvenidos.

El acuso de recibo de un manuscrito es vía e-mail y no supone su aceptación. Todos los manuscritos son revisados por el Editor, el Comité Editorial del *Boletín* y, anónimamente, por al menos tres consultores externos calificados. Nuestro sistema de evaluación es de "doble ciego", es decir, considera el anonimato del evaluador y del autor hasta el momento de la publicación del artículo.

El proceso de evaluación puede requerir varios meses, pero es responsabilidad de la Coeditora informar a los autores tan pronto como sea posible acerca de la aceptación o el rechazo de un manuscrito.

Las sugerencias de los evaluadores, junto a observaciones del Comité Editorial y los editores, son remitidas a los autores, quienes deben acusar recibo de este material y responder según el plazo especificado, indicando qué aspectos se consideraron y cuáles fueron omitidos, justificando su opción en este caso. Una vez recibido el manuscrito corregido, la revista decide finalmente sobre su aceptación o rechazo.

Los autores son responsables del contenido de sus contribuciones, la exactitud de las citas y referencias bibliográficas y el derecho legal de publicar el material propuesto, por lo que deben contar anticipadamente con el permiso para reproducir figuras y datos protegidos por la legislación vigente.

Los trabajos deben ser originales e inéditos durante el proceso de edición en esta revista y no pueden estar bajo consideración editorial en otra publicación. Una vez publicados por el *Boletín*, no pueden ser divulgados en otra revista, salvo en un idioma distinto al original.

Presentación del escrito

Los manuscritos se reciben en cualquier momento y serán publicados en orden de aceptación. Los trabajos (el texto y las figuras en alta resolución) deben enviarse grabados en un CD, dirigido a:

José Berenguer R.
 Editor *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*
 Bandera 361, Casilla 3687
 Santiago, Chile.

Se solicita enviar también el texto (y las figuras solo en una versión liviana) vía email al Editor, con copia a la Coeditora, Andrea Torres, a las siguientes direcciones electrónicas:

jberenguer@museoprecolombino.cl
 atorres@museoprecolombino.cl

Se asume que los autores retienen en su poder una copia de su artículo al momento del envío.

Formalidades de la presentación

El texto debe estar en versión de procesador de textos Word, con sus páginas correctamente foliadas, en tamaño carta (216 x 279 mm), en una fuente de tamaño 12, a doble espacio, con márgenes de 3 cm en todas las direcciones de la página. Considerando todas las secciones (resumen y *abstract*, texto, referencias, notas, figuras, anexos, etc.), el trabajo no debe sobrepasar las 9.000 palabras.

Primera página

Incluye solamente el nombre, filiación institucional (si corresponde), dirección postal y dirección electrónica del autor, así como los agradecimientos (si los hay). Esto se hace con el fin de facilitar el anonimato en el proceso de revisión.

Segunda página (previa al texto)

Incluye el título en castellano e inglés del artículo, además de un resumen de no más de 150 palabras, también en versión bilingüe. Se debe incluir además una lista de tres a siete palabras clave en ambos idiomas. Las traducciones al inglés serán revisadas por un profesional y modificadas de acuerdo a su criterio, pero con la supervisión del Editor.

Titulaciones

El título del artículo y los subtítulos en el texto deberán ser concisos, en particular estos últimos. El Editor se reserva el derecho de modificarlos, si es necesario. Los subtítulos primarios, secundarios o terciarios deben estar claramente jerarquizados, ya sea por tamaño de letra, números u otro tipo de notación.

Numeraciones

Los autores procurarán evitar el exceso de numeraciones (p. e., itemizaciones o descripciones “telegráficas”), en favor de un desarrollo más literario y fluido.

Notas al texto

Se acompañan en hoja aparte bajo el epígrafe de “Notas” y sus llamados en el texto se indican en forma consecutiva con números arábigos en modo superíndice. Estos últimos van siempre después de un punto seguido o punto aparte, nunca en medio de una oración. Debe evitarse el exceso de notas y limitarse su extensión. El Editor podrá reducir aquellas demasiado extensas.

Citas en el texto

Las citas textuales deben ir entre comillas y claramente referidas a la bibliografía, incluyendo paginación, según la siguiente fórmula: (Cruzat 1898: 174-178).

Si en el texto se menciona el autor, su apellido puede aparecer seguido del año de publicación del título entre paréntesis, y con el número de página si la referencia lo amerita: Cruzat (1898: 174-178) afirma que...

Se citan hasta dos autores. Si son más de dos, se nombra al primer autor y se agrega et al.: (Betancourt et al. 2000: 312).

Los autores de diferentes publicaciones citados en un mismo paréntesis o comentario, deben ordenarse cronológica y no alfabéticamente.

Aquellas citas que excedan las 40 palabras –con un máximo de 80–, van sin comillas y a renglón seguido del texto (hacia arriba y hacia abajo), con sangría en su margen izquierdo y con una fuente de tamaño 10, es decir, dos puntos inferior al texto general. Al término de la cita se deberá indicar entre paréntesis la referencia correspondiente (autor, año y página). Para estos efectos no se deben utilizar notas, salvo que la cita requiera de alguna precisión o comentario. En ese caso, el número de la nota va inmediatamente después de la referencia entre paréntesis.

Referencias

En hoja aparte y bajo el epígrafe de “Referencias”, debe incluirse un listado bibliográfico limitado exclusivamente a aquellas referencias citadas en el texto, en las notas al texto y en los pies de ilustraciones, tablas y cuadros. Dicho listado va ordenado alfabéticamente por autor y cronológicamente en el caso de dos o más títulos por un mismo autor.

Los datos editoriales de cada referencia deben estar completos y deberán ordenarse de la siguiente manera: autor(es), año de edición, título, lugar de publicación, imprenta o editorial y otros datos cuyas características variarán según se trate de una referencia a libro, artículo, revista, etc. Los siguientes son algunos ejemplos para distintos tipos de obras:

Libros

MURRA, J., 1978. *La organización económica del Estado Inca*. México, D. F.: Siglo XXI Editores.

Si corresponde, se debe poner año de primera edición o del manuscrito original entre corchetes, principalmente en el caso de las fuentes coloniales:

BERTONIO, L., 1956 [1612]. *Vocabulario de la lengua aymara*. Cochabamba: Ediciones Ceres.

Capítulos o artículos insertos en libros

Todos los artículos de revista o los artículos insertos en publicaciones de libros, deben llevar el número de páginas. El nombre de la publicación debe ir en cursivas.

KUBLER, G., 1981. Period, style and meaning in ancient American art. En *Ancient Mesoamerica*, J. Graham, Ed., pp. 11-23. Palo Alto: A Peek Publication.

Artículos en revistas

CONKLIN, W. J., 1983. Pukara and Tiahuanaco tapestry: Time and style in a Sierra weaving tradition. *Ñawpa Pacha* 21: 1-44. Berkeley: Institute of Andean Studies.

LLAGOSTERA, A.; C. M. TORRES & M. A. COSTA, 1988. El complejo psicotrópico en Solcor-3 (San Pedro de Atacama). *Estudios Atacameños* 9: 61-98.

Artículos en publicaciones de congresos o anales

IRIBARREN, J. & H. BERGHOLZ, 1972. El camino del Inca en un sector del Norte Chico. En *Actas del VI Congreso de Arqueología Chilena*, H. Niemeyer, Ed., pp. 229-266. Santiago: Universidad de Chile/Sociedad Chilena de Arqueología.

Manuscritos

SINCLAIRE, C., 2004 Ms. Ocupaciones prehispánicas e históricas en las rutas del despoblado de Atacama: primera sistematización. Informe parcial arqueológico, Proyecto FONDECYT N° 10400290.

Memorias, seminarios de título o tesis

VILCHES, F., 1996. Espacio y significación en el arte rupestre de Taira, río Loa, II Región de Chile: Un estudio arqueoastronómico. Memoria para optar al título de Arqueóloga, Departamento de Antropología, Universidad de Chile.

Recursos electrónicos

MERCADO, C., 1996. Música y estados de conciencia en fiestas rituales de Chile central. Inmenso puente al universo. *Revista Chilena de Antropología* 13, 1995-1996 [online] pp. 106-125 <http://csociales.uchile.cl/publicaciones/antropologia/13/docs/antropologia_13.pdf> ISSN 0716-2790 [Citado 21-07-06].

Películas

MENESES, M., 1994. *Wichan: El juicio*. 25 min. Kien Producciones, Chile.

Figuras

Cada trabajo puede contener hasta 30 ilustraciones, considerando fotografías, diagramas, planos, mapas y dibujos. Todas las ilustraciones se denominan “figuras” y en el texto deben ser llamadas de forma abreviada: (fig.1), (figs. 3-7). Además, deben ser numeradas secuencialmente, en el mismo orden que son citadas en el texto. En documento aparte deben entregarse los textos asociados a las imágenes, también numerados correlativamente. Los textos deben ser breves (no más de 30 palabras), pero señalando los créditos correspondientes.

Toda ilustración que lo precise debe llevar indicaciones de tamaño en sistema métrico; una escala gráfica en el caso de los mapas y dibujos, y medidas en el caso de las fotografías (ancho, largo o alto). Las leyendas que vayan dentro de la caja de ilustración serán hechas digitalmente o a través de otro procedimiento estandarizado (en ningún caso irán manuscritas).

Las figuras deben entregarse en formato digital, en archivos independientes, formato JPEG o TIFF. Las fotografías originalmente digitales o escaneadas deben tener una resolución no inferior a los 300 dpi o 120 píxeles por centímetro. Es posible enviar fotografías convencionales en papel, así como dibujos, diagramas, mapas y planos impresos, pero siempre que su calidad sea óptima y a nivel profesional. Si se dispone de material impreso que deba ser escaneado, es preferible la entrega de los originales. El Editor se reserva el derecho de decidir el tamaño de las ilustraciones y de evaluar su publicación en color o en blanco y negro, a menos que el autor señale expresamente la necesidad de uno u otro. La calidad técnica y artística de las ilustraciones es un criterio importante en la aceptación del artículo.

En el caso de los mapas, no es necesaria una resolución ni tamaño de archivo específico, ya que la cartografía es rediseñada según un estilo ya definido. Para esto, es fundamental que los autores señalen las coordenadas geográficas exactas del área que necesita ser representada. Además, en una versión digital del área aludida, los autores deben marcar los principales topónimos y/o accidentes geográficos citados en el texto.

Tablas, cuadros y gráficos

Todas las tablas, los cuadros y los gráficos deberán entregarse en la forma de archivos del procesador de palabras Word. El material debe identificarse con un breve título descriptivo, debe ordenarse correlativamente con números arábigos y presentarse en hoja aparte bajo el epígrafe de “Tablas”, “Cuadros” o “Gráficos”. Este tipo de material debe aparecer citado en el texto.

