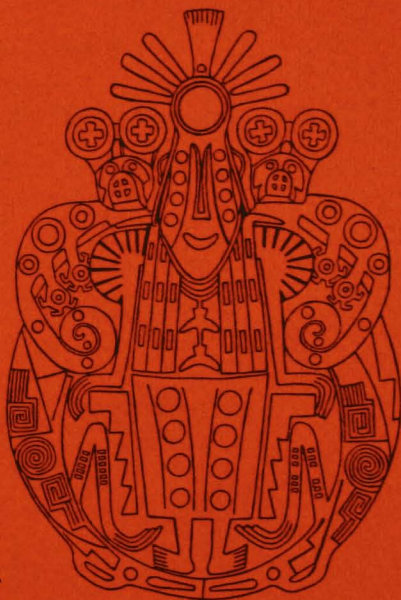




BOLETIN DEL  
MUSEO CHILENO  
DE ARTE PRECOLOMBINO

Santiago de Chile



Nº5

1991

## FUNDACION FAMILIA LARRAIN ECHENIQUE

*Presidente:* Sergio Larraín García Moreno, *Secretario:* Julio Philippi Izquierdo, *Tesorero:* Carlos Alberto Cruz Claro, *Consejeros:* Rector de la Universidad de Chile, Jaime Lavados Montes; Rector de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Juan de Dios Vial Correa; Alcalde de la Ilustre Municipalidad de Santiago, Jaime Ravinet de la Fuente; Director de Bibliotecas, Archivos y Museos, Sergio Villalobos Rivera; Presidente de la Academia Chilena de la Historia, Fernando Campos Harriet, y Representantes de la Familia Larraín Echenique, Luisa Larraín de Donoso y R. P. Gabriel Guarda Gewitz O.S.B.

## MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

*Director:* Carlos Aldunate del Solar; *Sub Director:* Francisco Mena Larraín; *Curador:* José Berenguer Rodríguez; *Conservadora:* Pilar Alliende Estévez; *Jefa Administrativa:* Julia Arriagada Palma; *Relacionadora Pública:* Carolina Blanco Vidal.

## BOLETIN DEL MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

*Representante Legal:* Carlos Aldunate del Solar; *Editor:* José Berenguer Rodríguez; *Asistente de Edición:* José Luis Martínez Cereceda; *Consejeros:* Carlos Aldunate del Solar, Luis Cornejo Bustamante, José Luis Martínez Cereceda, Francisco Mena Larraín y José Pérez de Arce Antoncich; *Productor:* Fernando Maldonado Roa.

*Cuerpo de Consultores:* José Alcina Franch, Warwick Bray, Michael D. Coe, Tom D. Dillehay, Christopher B. Donnan, Alberto Rex González, George Kubler, Betty Meggers, Gordon R. Willey.

*Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino.* Revista de aparición ocasional, que publica informes, notas, ensayos y monografías sobre arte precolombino y temas afines. Las opiniones expresadas en estas páginas no reflejan necesariamente el pensamiento de la Institución, la cual sólo responde del interés científico de los artículos. Circulación autorizada por Resolución Exenta N° 218, del 15 de marzo de 1985, Ministerio del Interior. Toda correspondencia sobre la revista debe dirigirse al Editor, casilla 3687, Bandera 361, Santiago de Chile.

Asesoría Artística  
Carlos Alberto Cruz Claro









ILUSTRE MUNICIPALIDAD DE SANTIAGO  
FUNDACION FAMILIA LARRAIN ECHENIQUE

BOLETIN DEL  
MUSEO CHILENO  
DE ARTE PRECOLOMBINO

Santiago de Chile

Nº5

1991



## CONTENIDO

PRESENTACION	Páginas 7
ESTUDIOS	
La imagen de la fuerza: ensayo sobre un mito mapuche <i>Pedro Mege R.</i>	9
Función y significado de un ceramio de la cultura La Aguada: ensayo de interpretación <i>Alberto Rex González y Marta I. Baldini</i>	23
Una imagen del Dios de la Lluvia en Cacaxtla y la iconografía teotihuacana <i>Zoltán Paulinyi</i>	53
INFORMES	
Análisis de un textil pintado Chavín <i>Paulina Brugnoli B. y Soledad Hoces de la Guardia Ch.</i>	67
Análisis técnico de una campana de bronce estañífero de la cultura Santa María, noroeste argentino <i>Heather Lechtman y Alberto Rex González</i>	83



## PRESENTACION

*Después de un período de ausencia, me corresponde en el presente número reasumir como Editor de este Boletín. Durante el tiempo en que Francisco Mena Larraín estuvo a cargo de la revista, ésta alcanzó un excelente nivel académico y una amplia difusión. Se incorporó también una sección Informes que ha representado todo un acierto. Confío en mantener el estándar establecido por mi predecesor.*

*Como ya es habitual en la revista, la presente edición trae varios ensayos correspondientes a diferentes regiones del Continente. Pedro Mege realiza una fina exégesis del mito mapuche de Kai-Kai y Treng-Treng, del centro sur de Chile, con proyecciones que rebasan en mucho el campo del propio relato. Las imágenes verbales, por ejemplo, adquieren "visualidad" en los iconos usados por las tejedoras, en donde al referente concreto de dos serpientes entrecruzadas se superpone otro conceptual, aquel de dos fuerzas opuestas -en tensión- tras la permanente búsqueda de una sinergia. Alberto Rex González y Marta I. Baldini incursionan en ciertos aspectos sintácticos, pragmáticos y semánticos de la iconografía de una notable pieza cerámica de la cultura La Aguada del noroeste argentino. Su trabajo es un buen ejemplo de cómo una pieza carente de referencias contextuales puede, sin embargo, ser de utilidad para entender mejor a una cultura prehistórica. Zoltan Paulinyi se ocupa de las relaciones entre la imagen del Dios de la Lluvia y la del guerrero victorioso presentes en el Mural de la Batalla, de Cacaxtla, uno de los centros políticos aparecidos en el altiplano central de México en las postrimerías del Estado de Teotihuacán. Su análisis sugiere, en forma convincente, que la yuxtaposición entre dicha deidad y quien parece ser el jefe de un ejército triunfante, responde a un principio similar al que rigió en los siglos más tardíos, donde la relación íntima que los principales establecían con los dioses les permitía arrogarse o quizás gozar de sus poderes divinos. La sección Informes -que continúa dedicada a análisis de piezas del Museo Chileno de Arte Precolombino- trae esta vez dos colaboraciones. Paulina Brugnoli y Soledad Hoces de la Guardia realizan un pormenorizado estudio de las características técnicas y propiedades formales de un excepcional tejido Chavín con diseño circular. Formadas como diseñadoras textiles, las autoras ofrecen una perspectiva de análisis e interpretación que es, sin duda, diferente y complementaria a la de los especialistas que suelen ocuparse de esta clase de objetos. Finalmente, Heather Lechtman y Alberto Rex González combinan su vasta experiencia y conocimientos, para ofrecernos una cuidadosa reconstrucción de los moldes empleados para vaciar una de las conocidas campanas de bronce del noroeste argentino. En ausencia de moldes encontrados arqueológicamente, la interpretación de estos autores viene a aclarar varios detalles claves sobre la manufactura de estos artefactos de vaciado.*

*No podría cerrar esta página sin referirme al sensible fallecimiento de la Dra. Grete Mostny Glasser. En sus escritos y clases, la Dra. Mostny exploró constantemente la interfaz entre arte, arqueología y etnología. Particularmente estimulantes fueron sus trabajos sobre arte rupestre, en donde procuró interpretar a las pictografías y petroglifos a la luz de la cultura que las produjo. Fue ella, además, la que acuñó el término "geoglifo", hoy en día de amplio uso en la literatura sobre el tópico. En 1983, con motivo de las Primeras Jornadas de Arte y Arqueología -dedicadas al Arte Rupestre en Chile- no dudó en colaborar con este Museo en la organización del evento y en oficiar de relatora de uno de los simposios. Más tarde, cuando esta revista se hizo realidad, aceptó generosamente integrar nuestro Cuerpo de Consultores. Así, el Museo Chileno de Arte Precolombino tiene sobrados motivos para dedicar a la Dra. Mostny el presente número de su Boletín.*





## LA IMAGEN DE LAS FUERZAS: ENSAYO SOBRE UN MITO MAPUCHE

Pedro Mege R.

### NURSERY TALES

Hay mitos que son cuentos; no son narrados para demostrar, sino para educar ejemplarmente. Enseñan en el drama, involucran sutilmente a los que escuchan en una dimensión particular del pensamiento. Los eventos que se narran parecen *inofensivos*, pero esconden siempre una intencionalidad cultural: instruir, enculturar. La eficacia de un buen cuento reside en desarrollar un relato mitológico sin moralizar y sin explicitar de manera muy evidente la intención pedagógica que oculta el drama.

Revisaremos uno de los primeros cuentos a la que es sometida la imaginación de un niño mapuche. Evidentemente es un mito diseñado especialmente para activar una *manera de imaginar*.<sup>1</sup> En sus constituyentes elementales no hay material para reflexionar -para moralizar o especular éticamente- sino, más bien, categorías a aprender. Todo en él supone una lección del *cómo*, del modo en que hay que fantasear y, por extensión, del cómo hay que conocer en mapuche. El relato llega a ser tan didáctico en su esquemática y dirigida estrategia narrativa, que obliga al niño mapuche a aprender-se-la-lección de imaginación.

Impresiona que sea uno de los mitos registrados más tempranamente y con mayor recurrencia. Ya en el siglo XVII el padre Diego de Rosales lo escuchaba con ocultas intenciones de teologizar en sincretismo.<sup>2</sup> Contárselo a los visitantes significaba un es-

fuerzo aparentemente predeterminado de la narrativa mapuche por inaugurar en una mente europea una particular forma de imaginación mitológica. Parece como si los informantes hubieran preferido partir por el *principio* -cuando se trataba de mostrar sus mitos- enseñándoles a sus extranjeros la totalidad del universo narrativo desde el comienzo, enmarcando el relato dentro de una estrategia didáctica que con sus niños siempre dio resultado hasta el día de hoy.

La persistencia etnográfica del relato es tenaz, lo hemos recogido en Quetrawe, Lumaco<sup>3</sup> (fig.1), manteniendo éste toda su fuerza expresiva y dramática. El padre Martín Gusinde, al registrarlo, siente el mismo sobresalto por su consistencia narrativa. Etnógrafo virtuoso, lo recoge con la minuciosidad y delicadeza que le era habitual. Reproduciremos este cuento a partir de la versión que obtuvo Gusinde, la que iremos complementando con registros de otros especialistas y el nuestro. Suponemos una tolerancia del texto mítico, como para soportar algunas adiciones que tan sólo lo complementen sin sumarle nada que no esté contenido. Son adiciones que no pretenden agregar, sino desarrollar. Adiciones a un mismo "tema", sin ser "variaciones", sino itinerarios del mismo circuito temático. Tan sólo aumentan el caudal de información dentro del marco semémico -si se me permite la expresión- del relato, sin traspasarlo ni perturbar su interpretación (Lévi-Strauss 1972: 43-82).<sup>4</sup>

El informante del padre Martín lo llamó: "*Tripa-lafquén*", palabra compuesta de *tripan* = salir, irse



estas dos fuerzas enemigas normalizan nuevamente la naturaleza.

La manera como *Kai-kai* destruyó la tierra, es ésta: las aguas no sólo venían del cielo en forma de lluvias, al contrario, *Kai-kai* guardaba almacenadas en las entrañas de la tierra enormes masas de agua congelada,<sup>8</sup> las cuales, al ponerlas éste en libertad, salieron en inmensas cantidades, inundándola completamente y reduciéndola a un grandioso barrial; sólo aquellos cerros donde moraba *Treng-treng*, no fueron disueltos, porque su poder mantenía la solidez por medio de su canto, y a medida que iban subiendo las aguas, aquellos cerros flotantes crecían continuamente.

Los hombres conocían las altas moradas de su divino bienhechor y al producirse esta inmensa catástrofe corrieron apresurados a ponerse bajo su protección, ocupando las únicas partes sólidas mantenidas por el poder de su benigno dios; pero desgraciadamente este terrible trastorno se desarrolló con suma rapidez no dejando tiempo a los hombres de llegar oportunamente a los cerros y ponerse a salvo a pesar de sus desesperados esfuerzos; además, para colmo de la fatalidad, la voz y los cánticos de *Treng-treng* no eran en manera alguna claros sino más bien como un suave murmullo que no podía indicar con certeza a la atribulada humanidad el punto a dónde debía dirigirse; de modo que muchos corrieron a cerros donde el cruel *Kai-kai* podía ejercer su influencia demoleadora, y así corrieron engañados a su perdición.

A medida que subió el agua, inundando todo, crecieron también las montañas hasta que al fin no hubo más agua disponible; entonces *Kai-kai* desistió de su intento y las aguas bajaron.

En las montañas, que habían seguido subiendo, se salvaron sólo algunas personas; éstas, después poblaron otra vez la tierra (Gusinde 1922: 189-193).

El relato se nos acorta bruscamente. La densidad de la narración es sorprendente, si se la compara con otros registros, pero al llegar al acto del sufrimiento de los hombres en el dominio del “buen *Treng-treng*”, no encontramos su resolución en el acto sacrificatorio de los últimos hombres, sino que en un supuesto agotamiento de las reservas energéticas de *Kai-kai*. En su revisión de los registros del mito, Oyarzún (1922) encuentra en todos ellos el acto sacrificatorio como el evento determinante de la *fábula* del relato (Serge 1976), es decir de la *coherente* ordenación de los sucesos aleccionadores.

La explicación que recoge Gusinde es absolutamente paradójico en el contexto de la *fábula* del mito, donde el poder de cada fuerza debe definirse por *sometimiento semiótico*, y no por *agotamiento semiótico*.

De todas maneras, Gusinde, si no remarca la importancia de lo dicho, la subordinación de las fuerzas míticas a la habilidad de imposición del propio

significante sobre el del adversario (prolegómeno de la educación retórica, base del ejercicio político adulto, entrenamiento de la voz fuerte y clara), destaca la relevancia del “cántico” de las divinidades, acto puro de expresión formal, de un significante hueco.

Nunca sabremos si el informante prefirió callar frente a un observador demasiado atento, agudo y perspicaz en lo tocante a temas divinos, o si el cristianismo ya había dulcificado el relato para armonizarlo con la tragedia de Noé.

## NARRACION (eje sintagmático)

El relato mítico comienza con una asimetría inicial, producida por una contradicción, basada en una translocación de las cualidades de la sustancia de una de las dos divinidades que intervienen en la acción dramática.

*Kai-Kai* ha sufrido una transmutación de su sustancia líquida en sólida, su materialidad es mutada de agua en hielo. En el relato son cambiados los atributos de su materialidad: de maleable y blanda (líquida), en rígida y dura (hielo).

*Treng-Treng* posee el privilegio de “absorber” la sustancia de su enemiga, de tragársela capturándola en su centro.

El relato nos propone una lógica de la transmutación de la materia, las esencias más rígidas pueden asimilar a las más blandas y hacerlas transitar en su constitución a lo que son ellas; como también las blandas pueden, eventualmente, imponer sus atributos materiales a las rígidas.

La eventualidad que permite la metamorfosis profunda de la sustancialidad de *Kai-Kai* es el producto directo de su captura. *Treng-Treng*, al tenerla prisionera en su propio centro, que no es nada más que el centro de la tierra, aleja a *Kai-Kai* del sol, perdiendo ésta temperatura hasta congelarse. En el dominio de *Treng-Treng*, toda materia sufre una transformación hacia lo seco. Eventualmente, todo lo que se somete en demasía a su influjo se rigidiza, endureciéndose, hasta petrificarse por exceso de sequedad.

Coincidentemente, el hielo también quema, ya no por exceso de calor, sino por carencia de éste. La materia orgánica sufre, al contacto con el hielo en términos prácticos, una transformación similar, aunque ésta ocurra sólo en el plano sensible de la per-



cepción. ¿No será el hielo agua seca y dura que quemar por inversión de su calidad material (el hielo tiene vapor)?

En definitiva, estando *Kai-Kai* congelada en el dominio de *Treng-Treng*, toda la materia orgánica sometida a su contacto se afecta, como lo hace toda sustancia viva en ese contexto; se rigidiza-seca-quema. *Treng-Treng* logra así transformar la esencia de la acción de *Kai-Kai*, de su trabajo; y al cambiar fundamentalmente los efectos de la acción de esta última sobre los seres vivos, ya no puede humedecer para disolver en la podredumbre; sino todo lo contrario, debe reducir por quemadura y petrificación toda materia orgánica que se le aproxime. En la esfera de *Treng-Treng*, *Kai-Kai* ve reducida su acción a una verdadera metáfora de la sequedad (pareciera como si una herida, producto de la acción del hielo, fuera metafóricamente equivalente a una por extrema sequedad). Así *Treng-Treng* hace suya la praxis de su enemiga capturándola en su núcleo.

Se supone que *Treng-Treng* es la divinidad positiva y en asociación ontológica al dominio de la luz solar. Lo sorprendente para una visión dicotómica, ortodoxamente binaria, es que *Kai-Kai* también necesita del sol, entidad básica del dominio del cielo, *wenumapu* -la esfera celeste- que supuestamente se le opone; si no, su condición primordial, el poseer un ser líquido que disuelve, queda neutralizado. A su vez, *Treng-Treng*, es también capaz de producir la oscuridad en su seno; está en ella la posibilidad de producir las tinieblas, símbolo indiscutido de la destrucción que se expresa en contradicción a su asociación con la luz solar como fuente de vida.

Ambas son divinidades complejas, que se asocian respectivamente al sol y a la oscuridad -*Treng-Treng*, sol; *Kai-Kai*, oscuridad- pero de manera no dicotómica, cada una de ellas integra el dominio de la otra en su ser, en algún sentido.

La fuerza que subordina a *Kai-Kai* es producto de una eficacia fonética, que se alcanza por la efectividad del uso de los significantes de *Treng-Treng*. Efectividad generada por la enunciación, sin solución de continuidad, de la expresión /treng-treng/ a un volumen de voz mayor que el que produce *Kai-Kai* con su expresión tipo /kai-kai/. *Treng-Treng*, al hablar más fuerte, domina con sus significantes la acción y condición de su divinidad rival.

Parece fundamental al mito el especial privilegio que se le asigna de manera tan explícita a la palabra.

Al ser ésta la fuerza activa de las dos divinidades centrales, está contenida en los significantes de la expresión de ambas; /kai-kai/ y /treng-treng/, no teniendo otra denotación que la de ser los significantes privilegiados de ambas divinidades.

Para los mapuches ambas expresiones son asociadas fonéticamente a los dominios a que pertenecen, /kai-kai/ les suena y sugiere en referencia a lo líquido, en asociación a lo fluido; a diferencia de /treng-treng/, que es asociado a lo duro y seco. La musicalidad de los sonidos evoca un dominio semántico de los objetos, a un juego realista de referentes, a una práctica pre-estoica de etimologías clásicas, a la manera del Crátilo platónico.<sup>9</sup>

Repentinamente, *Kai-Kai* grita -lo único que puede articular, /kai-kai/- subordinando inmediatamente los significantes de su enemiga a los de ella. Desde ese momento, *Treng-Treng* sólo murmurará, a diferencia de *Kai-Kai*, que expresará, con absoluta claridad y con voz más fuerte, su /kai-kai/.

El colosal grito lanzado por *Kai-Kai*, hace vibrar la tierra hasta rajarla. La fuerza del grito es tan viva, que no sólo produce la subordinación de los signos de *Treng-Treng*, sino que alcanza un efecto físico, el de rajar la tierra. Además el grito alcanza un efecto de comunicación:

... la voz y los cánticos de *Treng-Treng* no eran en manera alguna claros sino más bien un suave murmullo que no podía indicar con certeza a la atribulada humanidad el punto donde debía dirigirse; de modo que muchos corrieron a cerros donde el cruel *Kai-Kai* podía ejercer su influencia demoledora, y así corrieron engañados a su perdición (Gusinde 1922: 193).

La debilidad del significante de *Treng-Treng*, producto del ruido generado por *Kai-Kai*, produce la debilidad del mensaje salvador. Los hombres no dejan de escuchar por una debilidad en la coherencia del mensaje de *Treng-Treng*, o por un problema del significado, o de la significancia, sino por una falla de la parte sensible del signo y la deficiencia del canal. Así, el mito rescata al signo por su parte más material, por su cualidad física, su fonética, puro sonido. Lo que parece del todo coherente si se piensa que tanto *Treng-Treng* como *Kai-Kai* están involucradas en una lucha de fuerzas físicas. Parece necesario al mito el rescatar el sentido por una tensión del significante en su parte más sensible, la material. De esta manera, queda el signo reducido mitológicamente a la fuerza de su materialidad.

La liberación de *Kai-Kai* de las “entrañas de la tierra” (Gusinde 1922: 192), tiene como primer efecto la trasmutación de la substancia de *Treng-Treng*, al transformar la tierra en un inmenso barrial. *Treng-Treng* se corrompe ablandándose, salvo en ciertos espacios privilegiados –los cerros “en los que moraba” (Gusinde 1922: 192)– que no se disolvieron en el “barrial” generalizado. Es en estos cerros donde podrán refugiarse algunos hombres (fig. 2).

La primera consecuencia de la acción de *Kai-Kai*, es la de vengarse en la materialidad de su enemiga, someténdola a un castigo basado en el mismo principio del que fuera víctima. Pero ahora en un sentido inverso: lo duro, seco y rígido de *Treng-Treng* es transformado en blando, húmedo y plástico: tierra en barro.

Los hombres alcanzados por las aguas tienen dos posibilidades míticas en manos de su protectora, ambas radicales: o los sumerge aún más en el dominio simbólico de *Kai-Kai*, ablandándoles su sustancia hasta transformarlos en mamíferos marinos, *shumpall*,<sup>10</sup> –cuyos cuerpos son relativamente más húmedos y plásticos– como lobos marinos, ballenas y toninas; o los interna en su dominio simbólico, endureciéndolos y secándolos, al transformarlos en “grandes piedras erguidas”, *witralkura*. La salvación de estos hombres, en manos de su protectora *Treng-Treng* tiene un precio: se los ha sacado de su ambigüedad sustancial –condición de semilíquida / semisólida, que posee toda materia viva– para sumergirlos en un *extremismo* material propio de las divinidades, radicalidad de lo rígido y lo elástico.

En este contexto de mutaciones esenciales, Armando Marileo Lefío, registra una más: “También aquellos que tuvieron miedo a los animales (de variadas especies) *gritaron*, y cayeron al mar convirtiéndose en peces” (Marileo 1989: 44; subrayado nuestro). Como si los hombres tuvieran subordinado el derecho a la utilización de los significantes –recuérdese que un mito es universo hablado– cuando las divinidades están interviniendo el mundo con sus respectivos discursos. Estos hombres “gritaron” cuando *Kai-Kai* dominaba la comunicación, estando toda expresión subordinada a su *semántica*. Por eso, y no puede extrañar, que los que gritaron fueron arrastrados por los significantes de *Kai-Kai* a su ámbito acuático en forma de animales elásticos, peces.

Por último, registramos en terreno la mutación ontológica llevada a su límite extremo: la muerte. Nuestra informante nos relata: “la culebra (*Kai-Kai*) dice ¡Uy! y entonces cuando la gente dice ¡Uy!, se cae al agua... no puede decir, tiene que estar calladito, [...], se muere allí entonces...” Nuevamente el ruido que introducen los hombres en la discusión de las divinidades, perturba la limpieza de los canales de comunicación. El significante humano es de por sí molesto, pero necesario al relato mítico; la humanidad debe estar presente como elemento de desarrollo del drama. Los hombres son los que dudan, los que sufren en la memoria, en la palabra, de ahí la obligación de su presencia con su *murmullo* (“calladito”).

*Kai-Kai* en su representación más fuerte expresa la muerte; la capacidad de los hombres de hablar (en este caso *hablar fuerte, gritar*) los hace vulnerables como seres vivientes. Al sumergirse en la esfera de significación de *Kai-Kai*, se hunden hasta desaparecer ahogados en su elemento.

Así, declamar para los hombres arrastra un riesgo tremendo, al perturbar la discusión divina, sobre todo si el sentido de ésta es la destrucción del adversario por el dominio del verbo. Morir ahogado parece la consecuencia necesaria al provocar interferencias en la claridad de las expresiones de sujeción del ser de las aguas.

El mito, contado por un hombre sabio de Quetrahue, nos introduce un elemento narrativo sorprendente, porque sólo llegaron a *Treng-Treng* los que poseían caballos caminantes:

...gente que llegaba se salvaba, pero tenía un sistema, que por casualidad de tanto alguien lo tiene, tenía que tener un caballo que marcaba los pasos, caminante, el único animal que podría llegar a ese cerro, porque gracias al animal que era caminante, entonces más de alguien puede llegar porque tenía..., por el animal, por el caballo..., así termina.

¿Quién posee un caballo caminante en la sociedad mapuche? Este era un caballo suntuario, un caballo para alguien que tenía todos los demás caballos. Pareciera que el acceso a los cerros de la salvación estaría sujeto a una condición de estratificación dada por el lujo. Sólo para aquellos que habían logrado un prestigio muy especial. Uno en asociación al caballo, que es nada menos que la encarnación del poder de los hombres fuertes, los hombres de la guerra y de la riqueza, del lujo de la movilidad montada.





Figura 2. Agustina Huilcamán, nuestra informante, de frente al cerro *Treng-Treng* mostrándonos los atributos obligados de éste.



¿Será que *Treng-Treng* seleccionó a los hombres por su virtud de gobernar y de acumular lo superfluo?

Los animales (especies naturales) decodificaron, a pesar del ruido reinante, los mensajes de *Treng-Treng* de manera correcta. La naturaleza no duda, escucha siempre bien, sus especies entienden correctamente al operar en un dominio a-ético. No pierden el tiempo interpretando la palabra divina, están antes de la exégesis, lo que les permite rescatar los sentidos del verbo sagrado de manera instantánea.

Los hombres se nos presentan como "reacios e incrédulos" (Oyarzún 1922: 122). Deben interpretar el verbo de las divinidades. Toda interpretación demora, siendo su resultado muchas veces contradictorio. Contradicciones que inmovilizan, entorpecen los fines de toda acción eficaz, o confunden el sentido de los mensajes numéricos.<sup>11</sup>

*Treng-Treng* se esfuerza por salvar a los hombres levantando progresivamente los cerros, alejándolos de las aguas. Los cerros se elevaron "hasta llegar al sol" (Oyarzún 1922: 122). La intensidad del calor y de los rayos solares mató a muchos por "insolación, otros perdieron la piel por quemaduras y los más quedaron con las cabezas calvas" al buscar protección bajo ciertos utensilios cerámicos (Oyarzún 1922: 123).<sup>12</sup>

Los hombres que se salvaron, lo consiguieron gracias a lo que perdió a la inmensa mayoría de esa primera humanidad, su cultura, su capacidad de objetivizar el universo. Se pierden en las aguas por *dudar* frente a la palabra divina; se salvan del sol por inventar, gracias a la protección que recibieron de sus artefactos, su cerámica, al ponerse tientos sobre la cabeza.<sup>13</sup>

La cerámica es una materia elegida para este preciso contexto mítico por sus especiales y particulares atributos, que la transforman en un riquísimo elemento de significación. Es tierra (arcilla), mediatizada (cerámica) por un elemento perturbador, el agua, y por una energía fijadora, que es privilegio de la especie de los hombres, el calor del fuego.

Es la sustancia de *Treng-Treng*, tierra, alterada por la sustancia de *Kai-Kai*, agua, y transformada por la energía de los hombres, fuego, la que les permite a éstos seguir viviendo. La acción del fuego hace completamente seca y dura a la arcilla, produciendo una materia privilegiada -simbólicamente- para el dominio de *Treng-Treng*. Ya que es una tierra más

dura, seca y rígida que la misma tierra al haber evaporado la presencia de *Kai-Kai*.

Parece interesante que los hombres en el dominio privilegiado de *Treng-Treng* -las alturas de los cerros- busquen su salvación siguiendo una de las técnicas más socorridas de su protectora: secar y endurecer sustancias plásticas para hacerlas perennes. Es como si los hombres parafrasearan con la alfarería la actividad de *Treng-Treng*.

Por otro lado, ¿qué pensaría *Treng-Treng* del hecho de que los hombres dominen el fuego? Probablemente cierta preocupación por el poder enorme que este conocimiento les da, pero creemos adivinar cierto agrado en ella cuando los mira quemar tierra para expulsarle el agua.

Hay otros relatos que nos dicen que los hombres "en forma inteligente usaron los cántaros quebrados, *trülef*, para cubrirse la cabeza y se salvaron" (Marileo 1989: 45). "Quebrar los cántaros" parece un esfuerzo contracultural, al destruir algo que es un *instrumento* inherente al esfuerzo domesticador de ciertas especies salvajes, "civilizador", del hombre. Es una inteligencia de la subversión cultural, que se corrompe en un esfuerzo de salvación. Es éste un acto dramatizado, en lo que van Gennep (1976) llamaría una situación "liminal", la médula de todo ritual. El símbolo se nos aparece demasiado evidente, infantilmente explícito, al demostrar por medio de un "quiebre" real de un objeto cultural, una ruptura de lo cotidiano, o mejor dicho, una *ruptura del sentido* de la cultura. *Quebrar* es siempre agresión ritualizada, *quebrar los cacharros* es un acto de violencia cultural, simboliza una ruptura de la coherencia del esfuerzo humano. Donde ronda la muerte, intromisión perturbadora de la naturaleza en el esfuerzo de perpetuación humana, surge la resistencia ritual, que tiene en este caso, su significante en la cerámica rota.

Encontramos aquí una primera enseñanza para todo proceso ritual, educación de los actos básicos y necesarios de subversión de las tareas diarias.

Nuevamente el mito nos dirige la atención hacia el problema de la energía o fuerzas, donde los hombres, víctimas involuntarias de la fuerza ascendente de *Treng-Treng*, se salvan de la energía divina del sol, por medio de la energía adiestrada del fuego.

Los hombres que se han salvado del calor en el dominio de *Treng-Treng* se ven sometidos al hambre -"Ten-Ten no tenía víveres para alimentarlos" (Oyarzún 1922: 123)- cayendo éstos en la antropo-

fagia. La humanidad se ve obligada a replegarse de una manera plena sobre sí misma. Simbólicamente, la antropofagia es una técnica de acceder a la esencia de lo ingerido. Los hombres se alimentan de su propia constitución. El ingreso violento de los hombres en los dominios de *Treng-Treng* los sumerge en el dolor físico y en la desesperación antropocéntrica, al obligarlos a la autoingestión de su propio ser.

De este proceso de repliegue simbólico, repliegue pleno, ya que toda antropofagia supone una "exococina", un comerse al enemigo, sólo subsisten dos parejas hombre/mujer. A este átomo genético se lo llama *llituche*, "palabra que significa, 'principio de la generación de los hombres'" (Oyarzún 1922: 123).

El mito elige al cuatro como número originario, como *Uhrzahl*. Si hay una unidad lógica aritmética mapuche, que el relato no descuida en enseñar, la que siempre se organizará como un sistema, se configura por el cuatro. La atómica mapuche es cardinal.

En este contexto específico el sacrificio está concebido como una acción capaz de generar una enorme masa de energía. Es la misma *Treng-Treng* quien aconseja a los hombres sobre la estrategia a seguir:

Dijo, en seguida, la serpiente Ten-Ten a los salvados que para aplacar su cólera y la de Cay-Cay, dueña del mar, sacrificaran y descuartizaran a uno de sus hijos en cuatro partes y las arrojaran al agua para que las devoraran los reyes de los peces y las sirenas de la tempestad (Oyarzún 1922: 123).

El sacrificio es una instancia liberadora de una energía colosal, es el hecho que puede dirigir a los hombres a su liberación, ya que evidentemente el dolor de sacrificar a un hijo supone una muy especial liberación de fuerza. Parece difícil que pueda haber una fórmula más eficaz para producir en esos hombres una *fuerza del dolor* más permanente y efectiva; es lo que puede dirigir a los hombres a su salvación.

La "cólera" de ambas divinidades parece simbólicamente idéntica, aunque semióticamente inversa. Ambas están encolerizadas entre sí, sumergidas en una colosal batalla por el dominio del universo; *Kai-Kai* dirige muy especialmente su "cólera" sobre los hombres y, a través de éstos, hacia *Treng-Treng*. Esta última no puede encolerizarse con los hom-

bres, lo que genera una diferencia fundamental en las "cóleras" de ambas divinidades. Se mediatiza la acción sobre los humanos de manera diferente: la cólera de *Treng-Treng* pasa por los hombres para salvarlos—ésto se puede ver en la desesperada e iracunda solicitud de sacrificio—a diferencia de *Kai-Kai* que dirige su cólera hacia los hombres para exterminarlos, les lanza todo el efecto desintegrador de sus aguas turbulentas.

Los hombres son mediatizados permanentemente por las divinidades, son conductores de la expresión numérica. La palabra divina determina el significado que asumirá la condición de los hombres. Si hombres piedras, hombres marinos, hombres ahogados o quemados, hombres caníbales, hombres sacrificadores... Los hombres son el efecto de las consecuencias de las palabras sagradas, es como si fueran significantes en suspensión esperando su determinación, su significado, por los contenidos del verbo de sus dioses. *Kai-Kai* y *Treng-Treng* se enfrentan dialógicamente en los hombres.

El cuerpo del hijo sacrificado debe ser cortado en cuatro, descuartizado (sorprende que en castellano tengamos también un concepto para esta muy especial operación quirúrgica del cuatro), "arrojándolo" al agua. Este cuerpo de niño sacrificado se nos presenta como una verdadera "batería". En la operación de corte éste es energizado, tanto por el dolor del niño que sufre, doblemente, al *sentir* que son sus propios padres los que lo sacrifican, como por el enorme dolor que sienten sus padres al cercenarlo. La operación es esencialmente visceral y requiere de una extraordinaria voluntad -fuerza- de los padres que descansa tanto en una energía física como psicológica.

Consumado el acto sacrificatorio por parte de los *llituche*, *Treng-Treng* grita, de manera tan potente que el impacto sensible de su significante subordina a los de *Kai-Kai*, superordenando así los acontecimientos a su voluntad. La claridad de los mensajes de *Treng-Treng* sumerge en el "ruido" a los de su enemigo.

Con el dominio de la expresión recuperado, *Treng-Treng* logra revertir la situación cósmica y las aguas lentamente vuelven a estabilizarse, reubicándose en sus lugares originales.

A los lugares desde donde emanó el grito de superordinación cósmica de *Treng-Treng* se les dió el nombre de la divinidad. Siempre son cerros que do-



Figura 3. El cerro Treng-Treng cubierto de bosque nativo, con uno de sus dos pies desplegado; rodeado de vegas, acechado por un entorno inestable, húmedo y pantanoso, dominio de Kai-Kai: tierra diluida, que sumerge en la muerte a los descuidados.

minan una gran extensión de tierras planas, cerros *paramount* (fig. 3).

Los cerros también bajan en altura volviendo a su estado primitivo. Se ha restaurado así un equilibrio deseado, buscado por los hombres y por la perseverancia de *Treng-Treng* en mantener viva a la especie de los hombres.

El hecho de la energía extra que aporta el cuerpo del hijo sacrificado a la posibilidad de revertir la difícil situación en que se encontraba *Treng-Treng* nos parece crucial; sin este impulso adicional provocado por los hombres al sacrificarse parecía difícil que los símbolos triunfantes de *Kai-Kai* hubieran sido dominados. Esta no vuelve a su inicial estado de subordinación plena -congelada- al que le había sometido su enemiga. Consiguiéndose, al parecer, una estabilidad más viable, ya no basada en la dominación de una sobre otra, sino que en una *homeostasis*, que al parecer es cósmicamente menos explosiva.

Llama la atención la actuación definitoria que le cupo a la humanidad, por medio del sacrificio, en la

consecución del nuevo orden. De aquí se desprende una moraleja ritual anticipada del relato: obediencia al verbo sagrado.

*Treng-Treng* al triunfar en su lucha se seca, y su sustancia, el barro, se solidifica en forma de cerro por efecto de su triunfo. Se transforma en cerámica...

## ACTORES, ELEMENTOS, OBJETOS Y ESCENARIOS (eje paradigmático)

*Lo mismo que los ritos, los mitos son interminables* – Lévi-Strauss (1972: 15)

La estructura del mito comporta una serie de unidades que se agrupan en complejos de significados, que conforman el texto mítico. Tradicionalmente en el análisis mitológico, cada uno de estos complejos estaba construido por una mecánica de oposiciones.

En el mito de *Tripalafquén* sus complejos no son exhaustivos, -exhaustividad entendida en su



sentido estructuralista más conservador- en donde cada contenido elemental requiere de otro que se le relaciona en una oposición de complemento necesaria. El mito produce vacíos, silencios y re-verberancias hacia adentro de su estructura. El juego de las oposiciones es a veces tan ambiguo, que no es posible establecer un criterio único de oposición, o en algunos casos ni siquiera llegar a establecerlos, generándose oposiciones que se articulan en juegos más complejos que los binarios y dicotómicos. El mito se resiste a someterse enteramente a una armazón paradigmática de oposiciones.<sup>14</sup>

Si tan sólo analizamos una de las oposiciones elementales: *Treng-Treng* está en el mismo eje de oposición que el sol, al practicar ambos seres una actividad de la rigidez por secado, ¿cómo es posible que las entrañas de esta divinidad sean heladas? La intimidad de su ser sería anti-solar, aunque en ella se geste rigidez (*Kai-Kai* prisionera, congelada y paralizada en el núcleo de su rival), no encontraremos calor. En el pensamiento mapuche un sol con centro frío no parece posible. Nada puede salvar la unidad articuladora de las oposiciones: *treng-treng*; tierra; calor; sol / *kai-kai*; agua; frío; tinieblas. Es como si externamente *Treng-Treng* fuera un ser de la sequedad y la calidez, e internamente de la sequedad gélida.

Ambas cualidades, el frío y el calor, suponían para una mito-lógica clásica una oposición necesaria. Pero al encontrarlas descansando en una misma materialidad hierofánica, genera una contradicción considerada insoportable. ¿Por qué el mito no quiso evaporar a *Kai-Kai*? Era lo correcto, una sustancialidad líquida elige evaporarse al enfrentarse al calor del seno de una divinidad solar. Esto la hubiera hecho igualmente ineficiente, al cambiar su estado líquido (estado de la eficiencia) a gaseoso (estado del extravío), y así, se hubiera podido mantener una coherencia de la exhaustividad, que tanto nos satisface.

El fácil sueño binario del estructuralismo se nos disuelve en este universo que se niega a ser sometido a una rigurosidad dualista. Lévi-Strauss ya nos advertía sobre esta realidad al decirnos que:

...el estudio de los mitos plantea un problema metodológico en virtud del hecho de que no pueden conformarse al principio cartesiano de dividir la dificultad en tantas partes como haga falta para resolverla. No existe término verdadero del a-

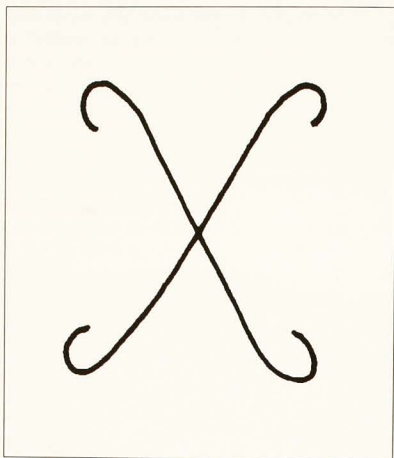


Figura 4. La Imagen Simple de Treng-Treng y Kai-Kai.

nálisis mítico, ni unidad secreta por asir al final del trabajo de descomposición (1972: 15)

Los temas se desdoblan hasta el infinito, sin seguir necesariamente la misma mecánica binaria.<sup>15</sup>

## LA IMAGEN LIMPIA

Si el mito de *Tripalafken* es un cuento, debe ser especialmente cuidadoso en la elección que haga de todas sus imágenes, tanto en sus signos como símbolos. El relato nos ha mostrado la particular atención que requirió de los pedagogos mapuches la selección de sus palabras.

Una gran tejedora, y por lo tanto, una especialista en iconos, nos dibujó a *Kai-Kai* y *Treng-Treng* (fig. 4). La estilización de la figura es completa, ya que no parece dejar abierta la posibilidad a ninguna simplificación del signifiante. El icono se ha construido a partir de un juego de "contrastes" (Jakobson y Halle 1980: 14), donde la polaridad de las unidades es establecida por una relación de inversión simétrica de los significantes. Intersectándo-

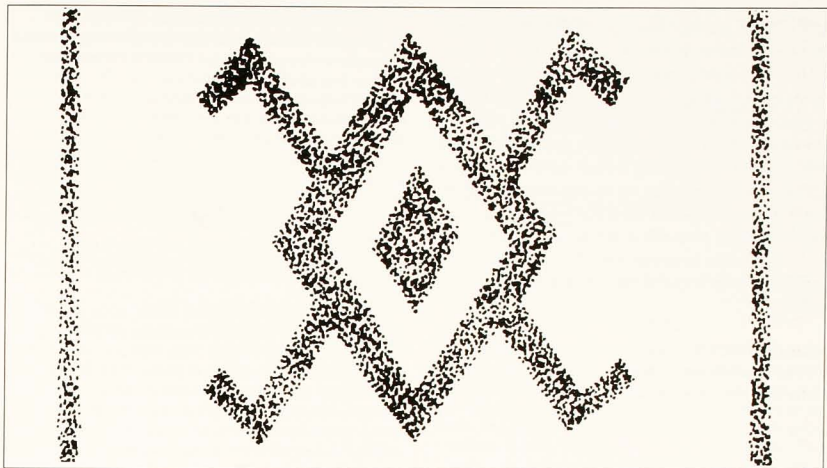


Figura 5. La Imagen Compleja de *Treng-Treng* y *Kai-Kai*, recogida por Riquelme y Ramos (1986; 209). Construida por un *deshablamiento suplementario*, reverberando su equilibrio al repetir la simetría de los *ganchos* en una figura central de gran estabilidad y rigidez, encerrando y capturando el movimiento de la composición en la pesadez de la estabilidad que da el centro de la imagen.

se en su centro, indicándonos la estrecha articulación semiótica que existe entre ambas.

Hay una exquisita economía de la imagen en su concepción y expresión. Es una imagen que a través de ella busca escapar a criptologías ambiguas o confusas. Escasez del significante que se cree orientada a la anulación de toda posible contradicción exegética.

El icono sigue una intención didáctica, que descubrimos en la intención de su significado. Dos serpientes *iguales*, pero con un valor -en su sentido saussureano- inverso, tanto semántico como mitológico. Valor reflejado en el plano significante, al poseer ambas el mismo peso figurativo en la composición, pero situándose en relación de inversión. Son dos entidades materializadas (sensibilizadas, diría Saussure), con la misma fuerza expresiva.

Si tratamos de tipificar al icono siguiendo los postulados semióticos de Peirce (1931-35), se presenta inicialmente como paradójal. Por un lado, es un icono-diagrama, al representar de manera isomórfica a dos serpientes entrecruzadas. Pero, por otro lado, es también el significante de la muy especial relación que establecen las dos figuras cósmicas *sim-*

*bolizadas* en ellas, y se aparece entonces como icono-imagen. El icono supone dos planos de lectura, uno inicial que guía a un referente *concreto* -dos serpientes- extralingüístico; otro que habla de dos fuerzas opuestas, dependientes y en busca de un constante equilibrio, orientando hacia un nivel conceptual, intralingüístico. Podríamos decir que el icono supone dos niveles de semiosis: la primera, designativa; la segunda, denotativa.

Es un icono sano, sanidad en la pulcritud, hay un equilibrio esencial de sus componentes simbólicos, libre de todo posible manierismo, de cualquier *corrupción* de la imagen.

El relato mítico nos habla al final del equilibrio de las fuerzas de las serpientes en una situación fundamentalmente inestable. Cuando *Treng-Treng* se enfurece, lo menos que ocurre es un gran terremoto seguido de infanticidio. Descubrimos una simetría del sacrificio para ambas divinidades que expulsa el problema del mal y el bien, por una equivalencia del ritual propiciatorio (fig. 5).

Al niño mapuche se le narra el cuento cargado de todo su dramatismo, luego mira el icono,<sup>16</sup> encontrando en su simetría, sutilmente estilizada, una

oposición de sentido: *Kai-Kai* y *Treng-Treng* = tensión en equilibrio dinámico. ¿Parece que la figura girara víctima de su armonía de entrecruzamiento y de sus extremidades curvas? En ella hay movimiento. Esta imagen icónica sella el relato. Es una conclusión concreta de la narración, que le expresa al niño la compensación de fuerzas cósmicas polares articuladas íntimamente en un equilibrio inestable. Equilibrio que depende significativamente de la actuación cúltrica y sacrificatoria de los hombres, pero de los únicos hombres confiables, los que conocen desde la infancia la verdadera actuación de los dioses.

AGRADECIMIENTOS. Muy especiales a mi gran maestra Luisa Reimán, a Margarita Alvarado por sus correcciones mitológicas de gran sutileza, y por supuesto, al apoyo y estímulo dado por los miembros de nuestro Grupo de Insolventes, integrado por profesores, Luis Cornejo, Francisco Gallardo, José Luis Martínez e Iván Cáceres.

## NOTAS

<sup>1</sup> "El mundo de los cuentos infantiles es el mundo narrado por excelencia. En ningún relato somos tan distanciados de la situación cotidiana como en el cuento infantil" (Weinrich 1974: 81). Weinrich descubre en la estrategia narrativa del cuento infantil la inauguración de una realidad fantástica -en oposición dialéctica a lo que él llama el "mundo comentado"- que abre las mentes a un significado absoluto, y en donde el niño transforma sus referentes en significantes *autoreferenciales*, en imágenes puras.

Por el cuento, el niño se entera de que existe otro mundo distinto del que le rodea inmediatamente (...) En el cuento aprende el niño a participar en un mundo que no es el suyo (...) En él, el niño descubre la posibilidad de la superposición y yuxtaposiciones de los "mundos" (Weinrich 1974: 85).

¿Pero qué ingrediente del cuento captura la mente infantil con tanta fuerza? El cuento "es una lección muy importante porque es una lección de libertad" (Weinrich 1974: 85). En éste, el niño saborea por primera vez la subversión total, su independencia de la *realidad*, la antesala a lo que Marcel Mauss llamó "magia" (1971).

<sup>2</sup> En un próximo trabajo trataremos de demostrar la confusión hermenéutica y el sentido evangelizador que oculta el suponer una identidad discursiva y ética entre el Diluvio Universal y *Tripalafken*. Si existe una identidad entre ambos mitos -que de existir tiene que ver con la política educativa más sutil y refinada que ha ideado el hombre- debe buscarse a niveles profundos, mucho más allá de lo evidente. Cuando William y Clara Stern inician su estupendo estudio del habla infantil, *die Kindersprache* (1928), comienzan su análisis, para gran sorpresa mía, con el cuento del Arca de Noé. ¿Qué mágico vínculo existe entre ambos relatos?

<sup>3</sup> Registro obtenido en la primavera de 1987, Traiguén.

<sup>4</sup> Tampoco se trata, estrictamente hablando, de un problema de transformaciones (Lévi-Strauss 1962: 115-161), que no alcanzaremos desgraciadamente a tratar aquí. Un esfuerzo inicial al respecto, muy sugerente dentro de esta problemática -propuesto como una *matriz de transformación* de funciones múltiples- es el desarrollado por Hugo Carrasco (1990: 123-132).

<sup>5</sup> La diversidad de formas de expresión animal que pueden asumir *Kai-Kai* y *Treng-Treng* son tan variadas, que son capaces de construir una matriz de transformaciones por sí mismas que combina reptiles, aves y mamíferos, o la mezcla entre ellos para formar monstruos.

<sup>6</sup> Al ocupar Gusinde la expresión "maléficas", traduce como teólogo, e inserta al mito dentro de la ética hebrea platónica del bien y el mal.

<sup>7</sup> Expresión casi textual del mito bíblico, que el padre Gusinde no puede olvidar al traducir al castellano y al catolicismo.

<sup>8</sup> Agrega el padre Gusinde: "Para explicar el motivo por el cual *Kai-kai* conserva las aguas en estado sólido, interrogué sobre este punto a mi interlocutor, el cual me dió la explicación siguiente: si las aguas permanecieran en estado líquido se derramarían por la superficie de la tierra reduciéndola a un enorme fango (...) sin que ellas por esta propiedad disuelvan todo; de este modo *Kai-kai* mantiene en potencia esta cualidad para aprovecharla cuando viene el caso" (1922: 190).

<sup>9</sup> Lévi-Strauss, generalizando descuidadamente, nos habla de cómo

... un lingüista obtendría sin duda interesantes resultados examinando los valores que adoptan, en diversas lenguas sudamericanas, las onomatopeyas que connotan formas de disyunción y de conjunción: /tenten/, /tintin/ por una parte, /wehweh/ por otra, en mitos amazónicos; aquí [refiriéndose específicamente al mito de *Tripalafken*] /caicai/ y /tenten/ (1970: 153, 154).

Hay una diferencia fonémica de fondo entre el /tenten/ que es la transformación de un sonido de "como hacen" o "gritan" las zarigüeyas (1970: 147, 149), que sí son expresiones onomatopéyicas, al /tenten/ de *Treng-Treng*, que necesariamente no lo son; las culebras no hablan naturalmente, no son fonéticamente imitables, sólo se las ha representado hablando por obligación del relato, y por medio de un mecanismo de asociación de analogías de sonoridades, propio de las nociones lingüísticas mapuches.

<sup>10</sup> *Shumpall* es una forma compleja, es un ser de las profundidades marinas y lacustres. Es además un captor de mujeres virgenes y hermosas. Frecuentemente asociado al lobo marino. Para un tratamiento más completo de este complejo narrativo, revisar Gaete (1988: 259-275).

<sup>11</sup> Lévi-Strauss activa el drama del mito en "aspectos" del significante, realizables en "la comunicación peligrosa o imposible"; o en una "comunicación demasiado rápida" (1970: 150). Siendo la *comunicación* el motor de la dinámica de la narración.

<sup>12</sup> Nos parece sospechoso llamar "mito de calvicie" (Lévi-Strauss 1970: 154) a *Tripalafken*; es tomarlo por una de sus imágenes más débiles, por un elemento residual, simple consecuencia anecdótica del relato, pero que sí se acomoda agradablemente a las intenciones del modelo de transformaciones de las Mitologías.



<sup>13</sup> Existen otros relatos, a los que alude Lévi-Strauss, que nos hablan de la posibilidad del empleo de utensilios de madera como bloqueadores solares:

...la calvicie parece evitable para viajeros pasivos (la montaña les sirve de ascensor) que huyen del agua y se resguardan contra la proximidad del sol por medio de una vajilla (es decir vasija) de madera. En efecto, los antiguos Araucanos no desconocían la alfarería, pero hacían de madera su vajilla de mesa. De ahí que los misioneros a los que debemos las primeras versiones del mito se regocijaron con su inconsecuencia: ¿cómo es que platos hechos de un material combustible hubieran podido proteger de un cielo abrasador? (1970: 154).

Regocijo de ignorantes, la madera tradicionalmente preferida por el tallador de "vasijas" -que son en realidad fuentes extendidas, *rali*- es la de laurel, *triwe* (*Laurelia sempervirens*) madera blanda, elástica, que no se astilla y de gran ductibilidad. Supuestamente saturada de agua, si se la compara con las demás maderas nativas. Se la asocia necesariamente al agua. Un tallador experto nos explica que: "donde hay laurel hay agua, y donde hay agua hay laurel". Douglas (1957) nos enseñaba que para la imaginación simbólica las características y propiedades imputables a un objeto dependen de su empleo como símbolo. Es el caso del *triwe* como símbolo mítico, seleccionándose como significado su condición de madera *incombustible*.

Lévi-Strauss encuentra una "inversión mítica que asigna a vasijas culinarias, pero de madera, el mismo papel protector contra una calvicie de origen solar que, si nuestra hipótesis es exacta, los mitos amazónicos asignan por preterición a la piragua monóxila contra una calvicie de origen acuático" (1970: 154). Más que un juego de "inversión mítica", como se pretende, encontramos en las "vasijas" de maderas una particular forma de imaginación simbólica de la sustancia de los objetos que tiene que ver con los sólidos y líquidos y sus mediaciones.

<sup>14</sup> La crítica al estructuralismo, que se prolonga por más de 20 años, se inicia decididamente, a fines de los años cincuenta, -releyendo al viejo Wittgenstein (1988)- con el análisis de la ambigüedad en el discurso (Levin 1985).

<sup>15</sup> Las Mitológicas (Lévi-Strauss 1970: 154-167) nos dan cuenta, con su habitual delicadeza y fineza, de la "oposición fundamental", como de sus consecuencias narrativas, quedando las pretensiones del etnólogo satisfechas, pero al etnógrafo, le queda en sus oídos, el relato gimiendo.

<sup>16</sup> Parmentier nos recuerda una de las características fundamentales del icono peirceano:

Signs that he classifies as "icons", in which the relationship between expressive sign vehicle and represented object is grounded in some formal resemblance, are inherently oriented toward the past, since these signs function meaningfully without the actual spatiotemporal existence of the represented object (1985: 840).

Es en el ejercicio de memoria semiótica a que es sometido el niño, donde el icono adquiere toda su eficacia pedagógica, del debes-acordarte-de-la-lección.

## REFERENCIAS

- CARRASCO M., H.  
1990 "La matriz de los mitos de transformación en la cultura mapuche". *Actas de Lengua y Literatura Mapuche* 4: 123-131, Universidad de la Frontera, Temuco.
- DOUGLAS, M.  
1957 "Animals in Lele religious symbolism". *Africa* 27: 46-58, London.
- GAETE, A.  
1988 "El epeu mítico de shumpall desde una perspectiva sociológica". *Actas de Lengua y Literatura Mapuche* 3: 277-288; Universidad de la Frontera, Temuco.
- GUSINDE, M.  
1922 "Otro mito del diluvio que cuentan los araucanos". *Publicaciones del Museo de Etnología y Antropología de Chile*, Tomo II: 183-200, Santiago.
- JAKOBSON, R. y M. HALLE  
1980 *Fundamentos del Lenguaje*, Eds. Ayuso y Ed. Pluma, Madrid.
- LEVIN, D. N.  
1985 *The Flight from Ambiguity*, University of Chicago Press, Chicago.
- LÉVI-STRAUSS, C.  
1962 *El pensamiento salvaje*, Fondo de Cultura Económica, México.  
1970 *Mitológicas III: El origen de las maneras de mesa*, Fondo de Cultura Económica, México.  
1972 *Mitológicas I: Lo crudo y lo cocido*, Fondo de Cultura Económica, México.
- MARILEO, A.  
1989 "Aspectos de la cosmovisión mapuche". *Nütram* año V, 3:43-47, Santiago.
- MAUSS, M.  
1971 *Institución y culto, Obras II*, Barral Editores, Barcelona.
- OYARZÚN, A.  
1922 "Cay-Cay y Ten-Ten, o sea, la tradición del diluvio universal entre los araucanos". *Publicaciones del Museo de Etnología y Antropología de Chile*, Tomo II: 119-127, Santiago.
- PARMENTIER, R. J.  
1985 "Diagrammatic Icons and Historical Processes in Belau". *American Anthropologist* 87 (4): 840-865.
- PIERCE, CH. S.  
1931-35 *Collected Papers of Charles Sanders Pierce*, Eds. Cambridge Mass., Harvard University Press.

RIQUELME, G. Y G. RAMOS

- 1986 "El contenido del relato en la manifestación gráfica del mito del Trentren y Kai-kai". *Actas de Lengua y Literatura Mapuche* 2: 201-214, Temuco.

SERGE, C.

- 1976 *Las estructuras y el tiempo*, Edit. Planeta, Barcelona.

STERN, W. Y C. STERN

- 1971 *Die Kindersprache*, Alfred Kröner Verlag, Leipzig.

VAN GENNEP, A.

- 1976 *Los mitos de paso*, Edit. Taurus, Madrid.

WEINREICH, H.

- 1974 *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, Editorial Gredos, Madrid.

WITTGENSTEIN, L.

- 1988 *Investigaciones filosóficas*, Edit. Grijalbo, Barcelona.

## FUNCION Y SIGNIFICADO DE UN CERAMIO DE LA CULTURA LA AGUADA: ENSAYO DE INTERPRETACION

*Alberto Rex González y Marta I. Baldini*

*A la memoria de Osvaldo Heredia*

### INTRODUCCION

En el estado actual del conocimiento científico de la arqueología americana, la descripción aislada de una pieza parecería totalmente fuera de lugar y más bien una aproximación propia de los arqueólogos pioneros del siglo pasado. Sin embargo, nosotros la creemos plenamente justificada si esa pieza posee un particular valor, no sólo histórico sino también simbólico, pues puede servir tanto para aclarar algunas interrogantes acerca de otras piezas excepcionales, como sobre las prácticas y creencias religiosas de la cultura a la que pertenece. Se trata entonces de analizar el significado que esa pieza pudo tener en una determinada cultura, interpretación que es válida siempre y cuando esté basada en hechos concretos y no simplemente librada a procesos imaginativos. En este sentido, la descripción del disco de Lafone Quevedo (Lafone Quevedo 1890), por ejemplo, realizada en forma totalmente individual, estaría hoy tan justificada como entonces por la importancia que tuvo en los estudios sobre la región del noroeste argentino prehispánico, hecho que recién en la actualidad comenzamos a captar en toda su dimensión.

El objetivo de este artículo es, pues, describir una pieza excepcional, propiedad del Museo Chileno de Arte Precolombino (MChAP N° 2399, fig. 1), tra-

tar de integrarla en el contexto correspondiente e interpretar los elementos fundamentales de su simbolismo iconográfico. La parte comparativa de este ensayo -basada en los conocimientos actuales sobre materiales similares de la cultura La Aguada- nos permitirá aproximarnos a las características estructurales de su diseño, afianzar sus relaciones complejas y aclarar conceptos religiosos que constituyen su esencia cultural.

Ha sido una práctica común tanto en la arqueología de Argentina como del resto de América Latina, descartar la posibilidad de interpretación de la iconografía precolombina. Si bien no puede negarse el rol cumplido por la religión en la integración cultural (Conrad y Demarest 1988), este aspecto de las sociedades desaparecidas ha gravitado relativamente poco en las investigaciones arqueológicas, hecho que tiene explicación lógica en la historia de nuestra disciplina. En las primeras etapas de nuestros estudios, cuando no estaban aún definidos estilos ni culturas, sus dimensiones temporales y espaciales ni las relaciones ecológicas con su entorno, la interpretación de las figuras o motivos reproducidos en las piezas arqueológicas se hacía de acuerdo a la libre imaginación del intérprete -según sus gustos personales o analogías con su propia cultura- a lo que se agregaban correlaciones fantásticas con pueblos de lejanas regiones u otros continentes. Con el advenimiento de la arqueología moderna y la nece-



Figura 1. Ceramio cultura La Aguada, Col. MChAP. N° 2399.



sidad de definir los límites culturales en coordenadas de espacio, tiempo y contenido, los aspectos funcionales mínimos en términos de subsistencia, organización sociopolítica, religión y creencias y estructura general, la crítica demoledora eliminó las creaciones de carácter fantástico o subjetivo.

Pero si esa etapa crítica está plenamente justificada, no lo está el tabú contra la posible interpretación de las figuras y expresiones simbólicas del riquísimo arte precolombino. Lo que en un momento fue una virtud -la crítica- ha terminado por convertirse dialécticamente en una limitación de nuestra disciplina. ¿Es que debemos renunciar a interpretar el significado intrínseco de las complejas figuras de Chavín, Paracas o Nazca, las rectilíneas esculturas y bajorrelieves de Tiwanaku y estilos afines, o las maravillosas creaciones en metal tales como la placa Echenique o el disco de Lafone Quevedo? Renunciar a ello es coartar nuestras inquietudes inquisitivas, que afloran a cada instante cuando contemplamos las obras y monumentos de esas culturas. Después de colocarlas en su dimensión histórica, nos preguntamos ¿qué significaron para sus creadores, qué sentido y qué función tenían dentro de la cultura? Por eso nos hemos planteado la necesidad de encontrar algunas respuestas a estas interrogantes, en el marco metodológico del quehacer científico.

Esta inquietud va cobrando día a día más fuerza; los enfoques para llegar a este tipo de conclusiones son cada vez más numerosos y se aplican a distintas expresiones en piedra, metal, alfarería o arte rupestre. No entraremos aquí en este análisis ya que uno de los autores lo ha hecho en un trabajo de próxima aparición -cuyas conclusiones y resultados son de fundamental importancia para la interpretación de la pieza que nos ocupa en este artículo- en el que se ha tratado de elaborar una metodología específica para esta clase de estudios con el objeto de interpretar el significado y la función de las placas metálicas de los Andes del sur (González 1991).

## DESCRIPCION

La procedencia de la pieza que describimos en este artículo es desconocida, ignorándose también la identidad del autor del hallazgo. Sus rasgos tecnológicos y fundamentalmente su compleja decoración, no

dejan dudas de su autenticidad. Si bien no puede afirmarse de manera rotunda, es muy posible que haya sido encontrada en los valles del oeste catamarqueño, quizás en el valle del Hualfín, de donde proceden los especímenes de la cultura La Aguada más parecidos a éste.

Se trata de una vasija restringida de cuerpo globular y contorno simple, cuya superficie es homogénea e intensamente pulida. Sus dimensiones son las siguientes: 340 mm de altura, 9 mm de espesor y 460 mm de diámetro máximo; la boca es de 187 mm de diámetro y la base de 129 mm. Posee un par de asas acintadas dispuestas horizontalmente en diámetros opuestos, las que tienen su abertura mayor hacia la base y la menor hacia el borde, rasgo que identifica a la alfarería de los períodos Temprano y Medio. La decoración está dispuesta en dos paneles separados por una superficie no decorada a nivel del diámetro vertical que pasa por las asas (fig. 2). En ellos se han pintado dos imágenes en caras opuestas, prácticamente idénticas, en colores negro y rojo violáceo -a veces algo negruzco- sobre un fondo amarillento bastante vivo. De acuerdo con las características tecnológicas y la iconografía, la pieza pertenece a la cultura La Aguada y corresponde al tipo cerámico *Aguada Policromo* (González 1961-64).

La representación es extraordinariamente interesante. Consiste en una figura zooantropomorfa, compuesta por una gran cabeza central de la que salen dos apéndices rectilíneos que se dirigen hacia abajo para replegarse luego sobre sí mismos en ángulo recto, y cuyos extremos -paralelos a la gran cabeza central- terminan en sendas cabezas fantásticas. Como ya dijimos, las figuras opuestas son casi iguales y simétricas, sin embargo, presentan muy ligeras variantes cuya significación es muy difícil de establecer. Procederemos a una descripción pormenorizada de las mismas.

La cabeza es de forma trapezoidal, con el lado mayor hacia arriba, está pintada de rojo y delimitada por un trazo negro realizado con mano firme. La línea de la frente es horizontal y desde el centro parte la nariz en forma de "I", ensanchada en la base y el extremo superior. La boca es curiosamente muy pequeña y de forma oval. Ha sido pintada de manera que el fondo de la pieza configura un diseño en negativo en su interior. Aquí hay una diferencia entre las figuras de los dos paneles opuestos: en un caso el diseño que aparece en negativo es semejante

a una estrella (fig. 2 b), mientras que en la cara opuesta, el fondo adquiere la forma de línea quebrada (fig. 2 a). Los ojos son ovales, formados por líneas concéntricas cuyo número varía entre cinco y seis, alternando los colores rojo y negro sobre el amarillo del fondo. No hay claros indicios de pupilas.

El detalle más interesante lo constituyen las figuras felínico-serpentiformes diseñadas en negro en cada una de las mejillas. Están opuestas por el dorso, es decir, que en ambos casos la parte principal de sus cabezas se dirige hacia el límite facial. Estas cabezas presentan cierta similitud con las de los apéndices de la figura principal y corresponden a la representación interpretada habitualmente como "draconiforme" o "draconiana" de la cultura La Aguada (Boman y Greslebin 1923), que sería la cabeza sumamente estilizada y fantástica de un felino o un saurio. Se componen de dos partes principales que constituirían las fauces, cuyo espacio interior forma un diseño acorazonado. En la mitad de ese espacio, y partiendo de una forma circular que representa el ojo, una línea en doble espiral, simétrica, indicaría la lengua. Estas fauces, desproporcionadamente grandes, están adheridas a un cuerpo curvilíneo que lleva las manchas características del felino. Uno de sus extremos forma una pata con tres dedos y el otro una especie de cola enroscada. La variabilidad de estas imágenes puede observarse en las figuras que reproducimos en la figura 3, que analizaremos posteriormente en el estudio comparativo.

Los apéndices auriculares de la cabeza principal son diferentes de un lado y otro de la pieza: en la cara cuya boca lleva un diseño semejante a una estrella, las orejeras están formadas por círculos concéntricos, alternando líneas rojas y negras sobre el color de fondo de la pieza. En el panel opuesto, las orejeras también alternan líneas rojas y negras concéntricas, pero en este caso, el círculo central ha sido rellenado con líneas quebradas. Es probable que estos pequeños detalles sean intencionales y que tengan un significado con respecto a los personajes representados, detalles que retomaremos más adelante. Las orejeras circulares se encuentran en numerosos ceramios de la cultura La Aguada. Algunas de ellas muy decoradas, han sido comparadas con las que se encuentran en las culturas de la costa peruana y fueron reseñadas en un trabajo anterior por uno de nosotros (González 1961-64).

Otros elementos que impresionan en la cabeza del personaje, son los dos adornos cefálicos de forma circular y simétricos. Están separados entre sí por una figura semejante al apéndice nasal, colocada sobre ésta pero de mayor tamaño y pintada de rojo. Esta figura ensanchada en los extremos tiene cierto parecido con algunas hachas metálicas de la cultura La Aguada. En ambos paneles los adornos frontales están delimitados por una línea circular negra y en su interior se dibujaron en forma simétrica sendas figuras de pájaros, cuyas cabezas se dirigen hacia la línea axial de la figura antropomorfa, de manera que resulten enfrentados. El espacio que queda entre la figura central y el círculo que delimita el adorno, ha sido cubierto por pintura roja. El cuerpo de las aves está formado por una línea negra y otra roja que encierran un óvalo central cuadrículado. De él se desprenden hacia abajo finas líneas paralelas que indican la cola más o menos rectangular y hacia el centro del ceramio, otra serie de líneas horizontales que se unen en ángulo recto hacia abajo con otras similares, representando una delicada estilización del ala. Las patas parten del cuerpo de la figura ornomorfa y se dirigen hacia el borde externo del adorno frontal. Poseen cuatro dedos de forma ligeramente curva y están pintadas en negro sobre el fondo amarillo de la pieza. Quizás, el detalle más curioso de esta estilización, es la cabeza del ave, formada por un gran semicírculo con una especie de pico saliente y abierto y un ojo oval diseñado en negro, del que se desprenden, pintadas en rojo, una serie de líneas verticales hacia abajo.

En cuanto a los grandes apéndices de la figura central, ya dijimos que nacen de la base misma de la cabeza, sobre el lado más pequeño del trapecio, sobrepasándola en algunos centímetros. Se dirigen como dos líneas verticales paralelas hacia el fondo del ceramio, para doblar en ángulo recto en dirección a las asas, tuercen nuevamente hacia arriba curvándose cerca de la boca de la vasija. A esa altura, las figuras serpentiformes se repliegan sobre sí mismas hacia abajo, paralelas a la cabeza antropomorfa y, ya por debajo de sus límites, terminan a su vez en sendas cabezas monstruosas. Estas se definen por una especie de círculo que probablemente representa el ojo, integrado por una línea negra que lo delimita y otra roja dispuesta concéntricamente; otro círculo negro interior, totalmente reticulado por medio de líneas negras, señala la pupila. Del ojo salen



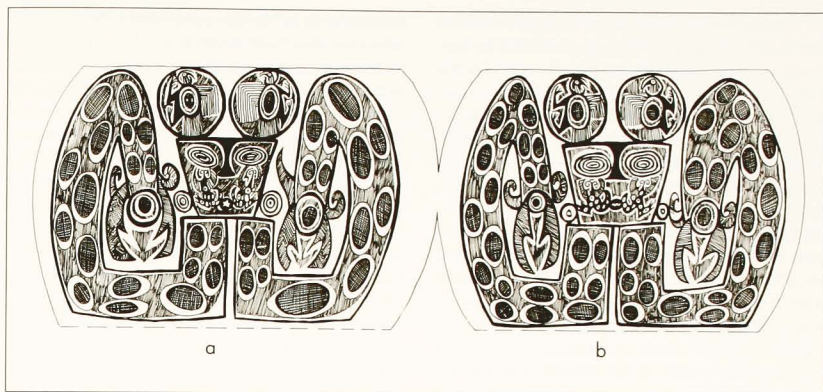


Figura 2. Pieza del Museo Chileno de Arte Precolombino N° 2399. Desarrollo de la decoración en ambos paneles.



Figura 3. Tema felínico serpentiforme. a) Tomada de Lafone Quevedo 1908; Famatina, La Rioja. b) Idem, Yacoutula, Belén. c) Idem, Santa María. d) Museo Etnográfico N° 56-1, Tolombón, Salta. e) Museo de La Plata Col. B. Muñiz Barreto N° 11908; Cementerio Orilla Norte de La Aguada. f) Tomada de Debenedetti 1917 Chañarmuyo, Famatina. g) Museo de La Plata, Col. B. Muñiz Barreto N° 12132; Cementerio Orilla Norte de La Aguada. h) Idem, Col. L. Quevedo N° 4301; Andalgá, sin datos. i) Idem, Col. J. V. González, N° 6752; La Rioja, sin datos.

dos apéndices de formas curvas en su parte externa y quebradas hacia el interior, representando las fauces de este monstruo ofídico-felínico reproducido en forma variada repetidas veces en otras piezas de la cultura La Aguada (fig. 3). Esta especie de mandíbula -al igual que las mandíbulas de las figuras de las mejillas de la cabeza central- están rellenas de finas líneas negras oblicuas. En su interior, a partir del ojo, existe un diseño en forma de ancla o de flecha bien pronunciada, pintado en rojo. Poseen, además, dos apéndices curvos en diámetros opuestos ubicados cerca del ángulo que forma su unión con el resto del cuerpo.

Estos largos apéndices serpentiformes -desde que surgen de la gran cabeza central hasta el nacimiento de las mandíbulas-, están delineados en negro y cubiertos con pintura roja, no de manera uniforme, sino diseñando una cantidad de óvalos en negativo. Otros óvalos más pequeños de color negro, rellenos con líneas entrecruzadas, han sido dispuestos en su interior dejando un borde del color del fondo de la pieza.

Otro elemento decorativo pintado en negro rodea la boca del ceramio. Se trata de figuras triangulares, cuya base muy ancha corresponde al borde y sus ángulos se dirigen hacia abajo, formando una especie de gran estrella. Es difícil precisar si son simples motivos decorativos aislados o si deben interpretarse en términos generales con el resto de los elementos iconográficos.

## LA CULTURA LA AGUADA: GENERALIDADES

La Aguada existió como entidad cultural durante un período de alrededor de 300 años (ca. 650 - 950 d.C.). Al principio, fue considerada como una sola cultura (González 1961-64); luego, el progresivo análisis de sus manifestaciones espaciales y temporales, permitió establecer una caracterización geográfica y temporal correlativa e identificar tres entidades diferenciables: la occidental, representada por la manifestación Aguada de Hualfin, la oriental o La Rinconada y la meridional o Schasquis (González 1977, 1982). Cada una de ellas presenta sus propias características iconográficas bien definidas, pero a pesar de la variabilidad de las imágenes, en ningún momento se pierde la continuidad de los elementos fun-

damentales de la temática y pueden seguirse con bastante exactitud los procesos de cambio. También se ha insinuado que puede tratarse de tres culturas distintas; todo depende de la amplitud con que se use dicha categoría (González 1983: 261).

Si bien a partir de las primeras aproximaciones para definir esta cultura (González 1961-64), hubo importantes avances en la investigación, una buena demostración de lo que aún queda por hacer la constituyen los estudios de Pérez y Heredia en el Departamento de Ambato a partir de 1973 -lamentablemente interrumpidos, pero retomados hace algunos años- y los recientes trabajos de Gordillo en La Rinconada (Pérez y Heredia 1975; Heredia Ms.; Gordillo 1990). Todavía falta conocer los resultados de los estudios en el valle de Salta; los de Calegari y Ravina en La Rioja; los de Kusch en Bañados del Pantano; los de De la Fuente y Kriskautzky en Catamarca y los de Gambier en la provincia de San Juan.

Cronológicamente, hasta el momento se han identificado tres fases y probablemente pueden aislarse otras, pero son necesarios nuevos análisis radiocarbónicos que permitan delimitar cada una de ellas con parámetros precisos.

En la diferenciación actual, destaca por su importancia la denominada *facie* La Rinconada, que constituye además la más temprana manifestación Aguada en nuestro noroeste. Fue aislada por primera vez en el Departamento de Ambato, Catamarca, de donde procederían las piezas cerámicas negro bruñido, típicas de este sector, halladas en Andalgalá y, por excepción, en el valle de Hualfin en forma intrusiva. Esta *facie* se caracteriza por ser hasta ahora la única donde se han identificado centros ceremoniales con montículos artificiales, como los sitios La Rinconada y el Bordo de los Indios en Ambato y Chaquiago, en Andalgalá; este último identificado por uno de los autores hace años. Una buena muestra de piezas excavadas en el sector oriental por el Sr. A. Rosso, se halla en el Museo Ambato de la ciudad de La Falda, Córdoba.

La Rinconada o Iglesia de Los Indios -emplazada en una superficie de 130 m por 120 m sobre la margen derecha del río Los Puestos- configura una gran "U" abierta hacia el oeste, con estructuras de planta rectangular o cuadrada en cuya construcción se emplearon distintos tipos de paredes de barro y piedra, dispuestas alrededor de un gran espacio li-

bre o "plaza". En las ramas este y norte del sitio existen habitaciones de paredes de barro, con columnas de piedras planas superpuestas e intercaladas regularmente y patios delimitados por muros dobles de piedra. Recientes investigaciones permitieron identificar en el sector oriental una serie de terraplenes con rampas que los conectan salvando los desniveles. En la rama sur del emplazamiento se halla un montículo artificial rectangular, de más de 3 m de altura, rodeado por un muro en cuya construcción destaca el lado que da a la "plaza", realizado con lajas seleccionadas, canteadas en los bordes y ensambladas con precisión. Una rampa de acceso se dirige hacia el oeste y otra al norte, integrando estos sectores al espacio central. En la cumbre, restos de dos filas de piedras indicarían la existencia de una plataforma que debió servir para la realización de ceremonias relacionadas con el culto. La rama este está poco definida en superficie, pero destaca un gran recinto cuyas características sugieren una función especial. Si bien este centro es el único excavado, parece haber otros en la zona; tal es el caso del Bordo de Los Indios, emplazado unos 10 km al norte, con un montículo casi idéntico, aunque los edificios están dispuestos de diferente forma (Pérez y Heredia 1975; González 1983; Gordillo 1990).

La cerámica Ambato se caracteriza por su pasta negra, de superficie bruñida, decorada con motivos grabados -a veces por técnicas de grabado en negativo- que incluyen representaciones de guerreros con complejos atuendos y felinos de diseño naturalista, con lengua saliente y poderosas garras o bien como figuras "draconiformes" de cabezas múltiples. La transformación de la cola y las patas del felino en otras tantas cabezas felínicas, es un rasgo típico de la cerámica La Rinconada. La figura felínico-anthropomorfa del tipo corriente en los sectores central y meridional, es muy poco frecuente y prácticamente no existen los tipos pintados característicos de aquellos. Otro rasgo importante de Ambato es la abundancia de figuras humanas modeladas, la mayor riqueza plástica en las formas de la alfarería y la presencia de pipas -seguramente perduración de etapas anteriores, junto con la parafernalia destinada al complejo alucinógeno- que son excepcionales en los otros sectores, especialmente en el valle de Hualfín.

Cerca de la ciudad de Catamarca, en las etapas más tardías de la ocupación Aguada del sector oriental, la cerámica negra se asocia a una modalidad po-

licroma de interior negro bruñido, definida por Serrano (1966: 96) como Huillapima. Esto fue observado por el Sr. Petek, quien realizó los primeros trabajos en la zona y confirmado por Heredia (Sesto *et al.* 1972 Ms.; Pérez y Heredia 1975; Heredia Ms.). Aunque se conocen numerosos fragmentos de ella, aún no ha sido estudiada ni descrita en detalle. Se caracteriza por el uso de hasta cuatro colores -rojo violáceo, blanco, negro y amarillo o naranja- para plasmar complejos diseños geométricos o una barroca decoración en base a trazos curvilíneos representando aves, figuras antropomorfas y felinos o la recombinación de sus componentes en nuevas figuras fantásticas, en las que se reconocen, entre otros, personajes con dos cetros y personajes con máscara felínica, análogas a las de las piezas negras grabadas. El conjunto probablemente representa una nueva modalidad, quizás con diferencias cronológicas. Aparece también más al sur, en la zona de Icaño; es probable que el arte rupestre de La Tunita (González 1977), se deba a los autores de esta cerámica. Se conocen algunos fragmentos procedentes del valle de Lerma.

El sector occidental incluye el valle de Hualfín, donde se localizaron cementerios con gran número de tumbas. El análisis de las piezas colocadas como ofrenda fúnebre, fue el que permitió definir la cultura y acotar su desarrollo cronológico en la secuencia maestra establecida para el valle (González 1961-64; González y Cowgill 1975). El patrón de asentamiento es muy poco conocido; los núcleos más densos de población se concentraron en las zonas de bosques de Algarrobos a la orilla de los ríos, cuyas planicies aluviales facilitaban el cultivo. La mayoría de los sitios Aguada -a excepción de la zona de Ambato, que aún conserva parte de la cubierta vegetal- están hoy convertidos en "barriales" a causa de la escasez de agua y a la erosión provocada por la desaparición del bosque, cuyo proceso de desecamiento documentaron en la década de los años veinte Weiser y Wolters, en los diarios correspondientes a las expediciones de B. Muñoz Barreto (Weiser 1925-26; Wolters 1928-29).

Las habitaciones en el valle de Hualfín, fueron de material perecible y dejaron escasas evidencias; no han sido excavadas, salvo en el valle de Abaucán, donde se construyeron unidades de planta rectangular con paredes de tapia y cimientos de piedra (Sempé 1977), lo mismo que en Ambato y San Juan.



Ultimamente, se han descubierto numerosos sitios de habitaciones con paredes de piedra en el valle de Catamarca (Kriskautzky, comunicación personal). Hasta ahora se ha estudiado un solo sitio ceremonial para este sector; se halla emplazado en el cerro Loma Larga, en el valle de Shincal, Departamento Belén. En las tres pequeñas cumbres en que se halla dividido el cerro existen construcciones de piedra. La cumbre central fue aplanada artificialmente obteniendo una superficie de unos 10 m por 20 m, reforzada por muros de contención, a la que se accede mediante una escalera. En otra de las cumbres se halló una estructura en forma de "U" construida con piedras asentadas con barro, cuya excavación proporcionó abundantes fragmentos de alfarería Aguada (González 1983).

En la zona de Hualfin, es característica la cerámica gris con motivos figurativos, geométricos o abstractos, grabados con líneas muy finas. Las figuras humanas -siempre plasmadas de frente- representan, al parecer, guerreros con diferentes adornos y tocados, portando dardos o estólicas; la imagen del "sacrificador" lleva hachas y cabezas cercenadas como atributos; y el personaje con máscara felínica presenta una cabeza que, por oposición a todas las cabezas humanas, está vista de perfil. Entre las figuras zoomorfas se distinguen felinos simples, dobles o cuádruples, siempre representados de perfil; figuras ofídicas, a veces con dos cabezas; aves diseñadas de manera esquemática o muy estilizada; saurios y batracios, ejecutados siempre con las características rígidas y rectilíneas del grupo. Los diseños geométricos y abstractos incluyen guardas en base a escalonados, volutas, motivos curvilíneos o felínicos desintegrados. Existe también una cerámica pintada en dos o más colores, que incluye en su repertorio temático figuras compuestas por un cuerpo felínico de perfil cuya cola termina muchas veces en grandes fauces y cabeza humana de frente, con representaciones antropo-ornitomorfas, en ocasiones con elementos felínicos u ofídicos asociados; figuras "draconiformes", compuestas por un cuerpo felínico serpentiforme que lleva una o más cabezas felínicas monstruosas o una cabeza humana de frente y cuerpo enrollado en espiral; felinos con grandes fauces, representados de manera naturalista o sumamente estilizados. Ha podido establecerse una transformación de los caracteres formales de los distintos temas, los que se tornan progresivamente im-

precisos (la imagen "draconiforme" queda convertida en una serie de salientes radiales desde un centro), o se desintegran en sus distintos componentes y pasan a ser utilizados como elementos decorativos aislados (garras, fauces aserradas, etc.).

Las pipas son excepcionales en el valle de Hualfin y tampoco se encuentran las figuras antropomorfas de barro cocido que son muy comunes en La Rioja.

En el sector meridional, existen poblados con habitaciones de material perecible, emplazados -como en el valle del Hualfin- a orillas de los ríos, en zonas actualmente convertidas en barriales -quizás correspondientes a una etapa más tardía- y asentamientos compuestos por un conjunto de recintos aislados contruidos con paredes de piedra. Estos no llegan a formar verdaderas aldeas, a diferencia de los que encontramos en Ambato, donde, desde el inicio de la ocupación Aguada, hay centros planificados con un montículo ceremonial y estructuras colocadas a su alrededor.<sup>1</sup> En los valles de Famatina y Vinchina se registraron singulares construcciones sobre elevadas respecto al resto del asentamiento, realizadas sobre plataformas de tierra, cubiertas con piedras de diferentes colores, que delimitan a veces diseños de estrellas, cruces, círculos o hileras paralelas, asociadas a cerámica Aguada (De La Fuente 1974; Ravina y Callegari 1988 y 1990).

En este sector, se observa un neto predominio de la cerámica pintada en dos o más colores con representaciones curvilíneas del tema felínico; un variado repertorio ornitomorfo, a veces de diseño muy estilizado; figuras ofídicas y batraciomorfas. Si bien la cerámica pintada comparte la temática iconográfica del valle de Hualfin, el conjunto presenta importantes diferencias. Una de las que más incide en la determinación de modalidades locales está dada por el tema de la figura humana, que adopta formas excluyentes: en el sector occidental, aparece siempre asociada al felino, creando típicos personajes felino-antropomorfos, en tanto que en La Rioja existe una combinación felino-ofídica característica, quedando la representación antropomorfa esencialmente limitada a un rostro modelado en el cuello de vasijas globulares y a formas macizas figurativas de complicados peinados y adornos frontales, que debieron tener un importante significado social. Existen también piezas abiertas, modeladas parcialmente, representando un rostro humano incompleto en

el borde o animales locales tales como armadillos, murciélagos y roedores (Kush 1990 a y b).

## ANÁLISIS COMPARATIVO

Para la comparación de la pieza del Museo Chileno de Arte Precolombino con la iconografía desplegada por Aguada en sus distintas fases, nos basamos en los conocimientos actuales sobre su metalurgia, alfarería y en algunos casos, su arte rupestre. Un análisis iconográfico exhaustivo requeriría la sistematización del amplio repertorio de elementos figurados en los materiales Aguada existentes por centenares en los museos. Aquí nos interesa señalar la importancia de ese estudio y las posibilidades que ofrece, adelantando una primera aproximación -muy parcial- a la interpretación del significado y la función de una mínima expresión de esos materiales, representado por piezas similares a la que es tratada en este estudio.

En un trabajo al que ya hemos referido, uno de nosotros realizó un análisis similar con las placas metálicas de los Andes del sur y la evolución de su historia cultural, proponiendo un método integral de aproximación a la interpretación simbólico-funcional. Dicho método intenta reunir la mayor cantidad posible de elementos del repertorio iconográfico de una entidad cultural -no importa cuál haya sido el medio de expresión utilizado- para proceder luego al análisis comparativo con culturas aledañas, sincrónicas y diacrónicas (González 1991: cap. 12). De la totalidad de temas identificados en las placas, sólo utilizaremos aquí las del período Medio y, específicamente, las que se relacionan con las piezas que describimos. Avanzamos así en ese estudio, iniciando el análisis comparativo del vocabulario iconográfico expresado en la metalurgia y el representado en la alfarería Aguada, agregando con esto una serie de figuras y, sobre todo, temas que no fueron plasmados en metal.

Desde el principio deben tenerse en cuenta dos puntos difíciles de definir en toda investigación que apunte a la interpretación del simbolismo iconográfico. El primero, se relaciona con la posibilidad de deslindar lo estético y lo simbólico, dos categorías que en la práctica van estrechamente ligadas. El segundo, apunta a la identificación de uso y función, para lo que se utilizan todos los argumentos

posibles: variantes de la temática principal a partir de un significado ya establecido (Tema del "Personaje de las Manos Vacías", con todos sus atributos y sus variantes), y observaciones arqueológicas complementarias, como la situación, contenido y relación de las piezas cuya iconografía se estudia en algunas tumbas, según se verá en la parte pertinente.

La base de nuestro análisis comparativo será el disco de Lafone Quevedo (fig. 4), a cuyo uso, función y significado creemos habernos aproximado en el estudio antes mencionado, siendo su consulta necesaria para la comprensión total del problema. Suponemos que se trata de un arquetipo de la representación de la deidad principal de la cultura La Aguada, -el "Personaje de las Manos Vacías"-, de allí que realicemos la comparación de cada uno de sus atributos con los diseños figurados en las piezas cerámicas utilizadas en algunas de las diversas formas del ritual relacionado con esa deidad.

En el disco se ha representado una figura humana completa, con todo su atuendo, en posición central, alrededor de la cual se distribuyen simétricamente sus atributos felínicos y ofídicos. En la pieza que nos ocupa se mantiene la idea fundamental, pero el personaje humano se ha simplificado, transformándose en una cabeza. Este no es un hecho aislado, como puede apreciarse en las piezas de alfarería de la figura 5, donde se ilustran varios ejemplares en los que ocurre el mismo fenómeno y donde puede observarse, además, la variabilidad de la representación del mismo tema: una cabeza central cuadrada o trapezoidal y una serie de elementos agregados a sus costados. La identidad con todos ellos no puede ponerse en duda.

La cabeza antropomorfa de las piezas de las figuras 5 a y b, lleva en las mejillas un número variable de líneas verticales que parten de los ojos; en la figura 5 d, a estas líneas se le agregó una serie de volutas con peinilla, en tanto que en la del Museo Chileno de Arte Precolombino, se diseñaron dos figuras felínicas. Los adornos cefálicos de esta última son dos círculos que encierran figuras de aves; en los otros casos están compuestas por diseños geométricos (fig. 5 a), por una superficie delimitada por líneas convergentes totalmente cubierta de pintura (fig. 5 d) o rellena de líneas oblicuas (fig. 5 b). La figura 5 c, que corresponde al tipo gris grabado, expresaría la misma idea que las anteriores, pero care-



Figura 4. Disco Lafone Quevedo (Según Posnansky 1957: pl. LXXXII).

ce de adornos faciales y el tocado está dividido en dos mitades asimétricas. Los adornos auriculares son círculos concéntricos, tanto en la pieza del Museo Chileno de Arte Precolombino como en la figura 5 b; dos semicírculos en la figura 5 c; una espiral con peinilla en la figura 5 a; y faltan en la figura 5 d.

Lo más importante son las figuras serpentiformes que parten de la base de la cabeza antropomorfa. Están bien delimitadas y rellenas con óvalos en la pieza del MChAP y en la ilustrada en la figura 5 e, y

conformadas por una serie de óvalos alineados en la figura 5 b. La cabeza de estos apéndices serpentiformes adquiere, a veces, una extrema complejidad, pero pueden distinguirse el ojo, las fauces y la lengua, representadas de forma variada. En la figura 5 d, se sustituyeron los óvalos por motivos geométricos que se repiten en otras figuras no ilustradas, faltan las cabezas felínicas fantásticas y en su lugar se han diseñado posibles huellas de felino (?) a partir de dos círculos concéntricos. En el diseño grabado,



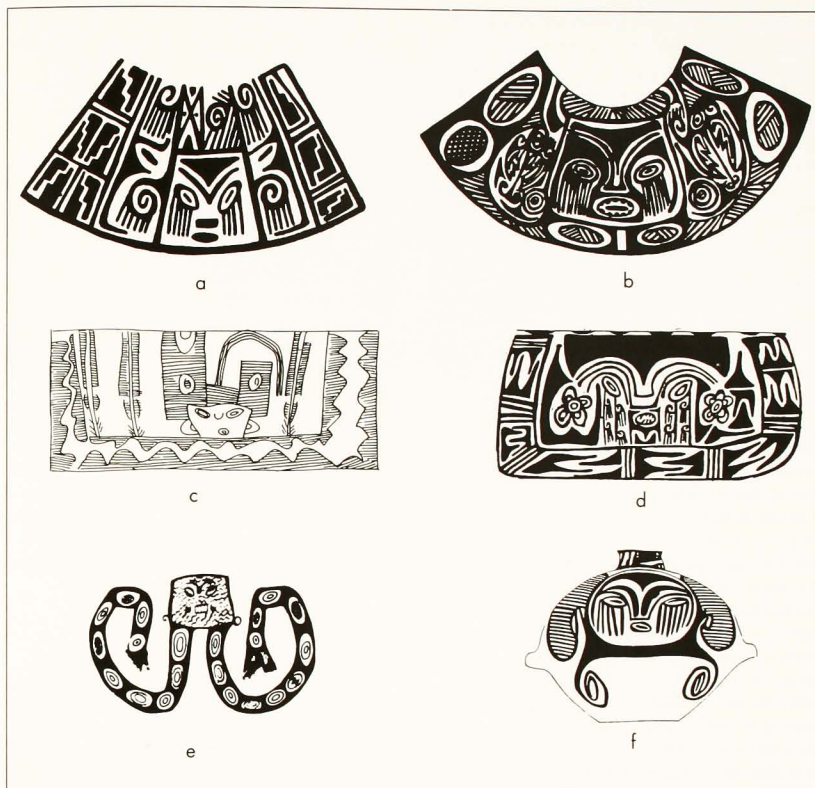


Figura 5. Tema cabeza central y aditamentos. a) Museo de La Plata, Col. B. Muñiz Barreto N° 11944; Cementerio Orilla Norte de La Aguada. b) Idem, N° 11958. c) Idem, N° 12198. d) Instituto de Antropología de la Universidad Nacional de Tucumán N° 0081 (157/3740), La Falda, Belén (Tomada de Korstanje 1988). e) Tomada de Serrano 1966. f) Museo de La Plata, Col. L. Quevedo N° 4999; Belén, sin datos.

el tema está limitado a una superficie quebrada en dos ángulos rectos, decorada de manera que deja una línea ondulada interna en negativo; esta superficie rodea la cabeza antropomorfa y en el espacio intermedio se reprodujeron las armas del personaje.

En la pieza globular, cuya decoración ilustramos en la figura 5 f, se han omitido los dos apéndices serpentiformes. De la cabeza parten hacia abajo dos líneas curvas que terminan formando unas especies de volutas o espirales. Es importante señalar que es-

te diseño reaparece en algunas placas metálicas del período Tardío. Aun siendo muy posteriores, subsisten a los costados de las cabezas de uno de los discos de La Paya, hallado en la tumba N° 164, las que creemos que están íntimamente relacionadas con el tema que estamos estudiando (Ambrosetti 1907).

A pesar de la variabilidad que presentan estas figuras, no hay duda de que se trata de la representación de un mismo tema: una cabeza humana central con dos serpientes o una serpiente de dos cabezas

que parten de su base y se prolongan hacia su parte superior. Creemos que ésta es la misma idea que se expresa en *las dos serpientes monstruosas que lleva el disco de Lafone Quevedo*. En cuanto a los dos felinos, representados en el mismo disco de manera naturalista sobre los hombros del personaje central, aquí han desaparecido totalmente. Sin embargo, la figura de la pieza del Museo Chileno de Arte Precolombino presenta en las mejillas dos pequeños felinos un tanto desnaturalizados, pero reconocibles como tales por las patas, las garras y las fauces; en este caso, semejantes a las de las serpientes. En la figura 5 d, el elemento felínico estaría representado por las garras o "huellas" ubicadas a cada lado de la cabeza central, formadas por dos círculos concéntricos rodeados por cuatro y cinco dedos curvados.

La simbiosis de los elementos, que en la placa de Lafone Quevedo fueron diseñados separadamente, define el carácter ofídico-felínico en que van transformándose estas figuras, ya aisladas de la cabeza central. Este carácter puede observarse en la figura 3, donde se aprecian las variantes de la cabeza felínica, con un ojo formado casi siempre por círculos concéntricos o un círculo con punto central; grandes fauces con diversos números de dientes y la lengua diseñada en forma de flecha o ancla; de greca o espiral, a veces con peinilla; en forma de "T" o simplemente con una o dos líneas rectas. Una de las figuras más interesantes es la 3 d, que se aparta totalmente de las habituales: lleva una serie de ganchos tanto en el cuerpo como en las extremidades y representa un ser ofídico-felínico monstruoso cuando se la ubica en forma apaisada, y anatómica humana si se la coloca verticalmente, repitiendo una vieja modalidad existente en el Área Andina.

Prosiguiendo con la comparación, los adornos céfalicos del personaje representado en la pieza del Museo Chileno de Arte Precolombino, tienen cierta frecuencia en Aguada. En la figura 6, ilustramos varios especímenes sobre los que se han representado figuras compuestas por un cuerpo felínico u ofídico-felínico y una cabeza antropomorfa, que lleva sobre la frente esas superficies circulares. Algunas, muy semejantes, encierran aves (fig. 6 d), otras, círculos concéntricos (fig. 6 b), o las garras curvadas del felino (figs. 6 a y c).

Los guerreros diseñados en la cerámica negra grada de Ambato, portan también grandes tocados en

forma de dos círculos unidos, los que vuelven a aparecer en el bailarín de La Tunita (fig. 7 b), relacionados por una línea que los vincula. Señalamos el interés de la repetición de este adorno, pues creemos que debió tener cierta importancia en la parafernalia ritual de Aguada. No sería difícil que se relacionen de alguna manera con las piezas de oro en forma de ocho que, de acuerdo a la información que poseemos sobre las placas metálicas, acompañaron a las piezas ovales de las primeras etapas del desarrollo agroalfarero del noroeste argentino y perduraron durante largo tiempo (González 1991). En otros especímenes, los adornos circulares son reemplazados por un peinado que sobresale hacia arriba y hacia los costados de la cabeza (fig. 5 f), representación que encontramos luego en la metalurgia Belén y Santa María del período Tardío.

Las características tecnológicas, formales e iconográficas de las piezas que utilizamos en este análisis comparativo, así como algunos ejemplares que aparecen asociados a ellas en las tumbas del cementerio Orilla Norte de La Aguada, indicarían que la ubicación cronológica del cerámico del Museo Chileno de Arte Precolombino corresponde a la fase más tardía de la cultura La Aguada.

## INTERPRETACION: USO Y FUNCION

En el análisis comparativo que hemos realizado (Cuadro 1), se observa que los elementos fundamentales que acompañan al personaje representado en el disco de Lafone Quevedo y sus variantes (felínica, ofídica y ornitomorfa), se transforman, simplifican, desintegran o aparecen en forma aislada sobre la superficie de los cerámicos. La pieza del Museo Chileno de Arte Precolombino tiene la particularidad de reunir todos los elementos básicos: el personaje principal -representado sólo por la cabeza-, el ofidio, el felino y la variante de pájaros. Este hecho es, hasta ahora, excepcional en la cerámica Aguada, aunque como vimos hay ejemplares semejantes. Si la gran figura central de esta pieza del Museo es una simplificación metonímica del "Personaje de las Manos Vacías", representado en el arquetipo original, podría interpretarse como una manifestación cultural transformada de la deidad, que mantiene, sin embargo, todos sus atributos acompañantes.





Figura 6. *Tema antropofelinico*. a) Instituto de Antropología de la Universidad Nacional de Tucumán N° 1528 (366/4093); La Falda, Belén. b) Museo de La Plata, Col. B. Muñiz Barreto N° 12233; Hualfin, sin datos. c) Tomada de González 1961-64. d) Col. Di Tella N°11 (Tomada de González 1977).

## Cuadro 1

Algunos temas básicos de la iconografía de la cultura La Aguada relacionados con la pieza del Museo Chileno de Arte Precolombino.

## 1. TEMA FIGURA ANTROPOMORFA

- 1.1. *Personaje de las "Manos Vacías"* (Disco de Lafone Quevedo y similares). Se da fundamentalmente en la metalurgia. Lleva como atributos dos felinos y dos saurios fantásticos (Fig. 8a)
- 1.2. *Personaje del "Sacrificador"*. Se da en metalurgia, alfarería, arte rupestre (fig.7). En el primer caso, posee los mismos atributos que 1.1. (también fig. 8b).
  - 1.2.1. *Sacrificador completo*. Personaje con armas y cabeza cercenada. Se conocen representaciones en metalurgia y alfarería (fig. 7c y e), y en piedra en otros lugares de los Andes (fig.8).
  - 1.2.2. *Sacrificador incompleto*. El personaje sólo porta armas o cabezas cercenadas. Se encuentra representado en metalurgia, alfarería y arte rupestre; Berenguer (1984) ha ilustrado un cesto con este diseño procedente de San Pedro de Atacama (fig.7a y d).
- 1.3. *Personaje con máscara felínica*. Figura humana de frente que lleva máscara felínica representada de perfil, con excepción del personaje representado en las placas metálicas (fig.9). En ocasiones, el personaje del "Sacrificador" porta además de sus atributos, máscara felínica (figs.9a, b y d). Fue representado en las placas metálicas, alfarería y arte rupestre.
- 1.4. *Personaje de los Dos Cetos*. Se da fundamentalmente en alfarería (fig.10).
- 1.5. *Personaje flanqueado por felinos*. En alfarería; en los discos y placas metálicas, a los felinos se asocian otros atributos del personaje.

## 2. TEMA CENTRAL Y ADITAMENTOS.

- 2.1. *Con atributos felínicos, pájaros y serpientes*. (Pieza del Museo Chileno de Arte Precolombino, fig.2). En el período Medio el tema sólo está expresado en cerámica, de lo conocido hasta ahora. En el período Tardío aparece en la metalurgia (disco Vázquez).
- 2.2. *Con atributos ofídicos* (figs. 5b y e).
- 2.3. *Con atributos geométricos* (fig. 5a).

## Continuación Cuadro I

### 3. TEMA ANTROPO-FELINICO

Personaje antropomorfo principal, en general de perfil, con cuerpo felínico y cabeza humana de frente. Reconoce numerosas variantes:

- 3.1. *Cuerpo felínico extendido con brazos y piernas abiertas y cabeza humana de frente* (fig. 6a).
- 3.2. *Cuerpo felínico de perfil, con cabeza humana de frente y cola que termina en grandes fauces* (figs. 6b, c y d).
- 3.3. *Cuerpo felínico de perfil, con tendencia a desarrollar forma espiral y cabeza humana de frente* (fig. 11).

### 4. TEMA ANTROPO-ORNITOMORFO

Mezcla rasgos humanos –a veces duales– formando la imagen estilizada de un pájaro (fig. 12). Se da fundamentalmente en alfarería pintada. En metalurgia se conoce una pieza que reproduce un personaje con máscara ornitomorfa procedente de Hualfín (González 1961-64, fig. 23). El tema presenta algunas variantes:

- 4.1. Imagen dual con alas, circundada por un ofidio y cabezas cercenadas (fig. 12a).
- 4.2. Imagen humana con alas, cola y garras felínicas, enmarcada por un ofidio (fig. 12b).
- 4.3. Imagen antropo-ornitomorfa con alas felínicas (fig. 12c).

### 5. TEMA FELINICO-SERPENTIFORME

Se caracteriza por la tendencia a desarrollar un cuerpo en espiral, que finalmente da origen a un cuerpo ofídico enroscado sobre sí mismo. En cerámica (fig. 3 y 13).

- 5.1. Cabeza felínica, garras y cola en espiral (fig. 3).
- 5.2. Cuerpo ofídico enrollado sobre sí mismo con dos o más cabezas felínicas (fig. 13), (anfibena en el período Tardío).

### 6. AVES

En cerámica, en metal: pectorales (fig. 14).

### 7. FELINO

En cerámica, metal, piedra, hueso, arte rupestre (fig. 15).

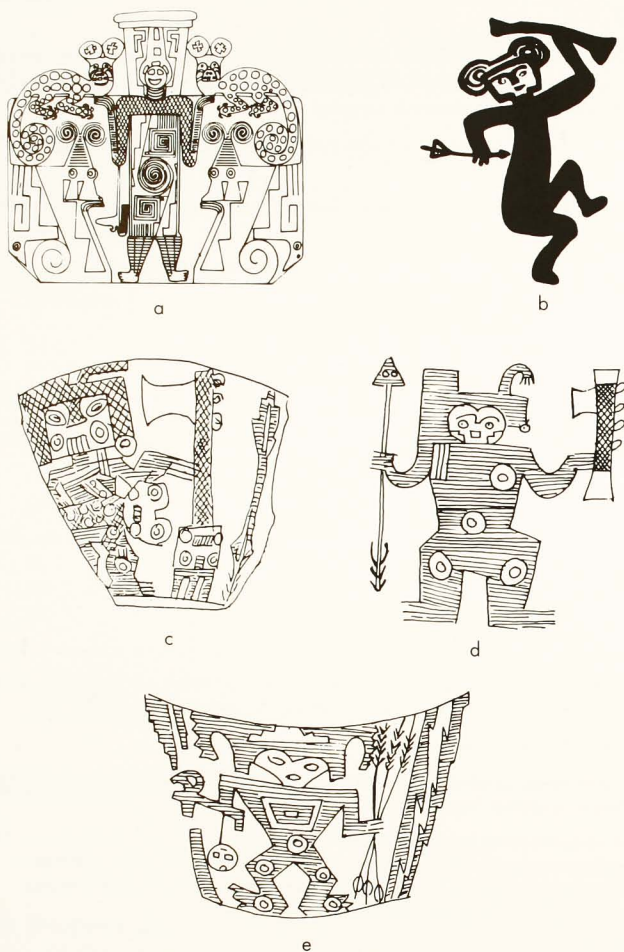


Figura 7. Tema personaje del "Sacrificador". a) Placa metálica representando al personaje del "Sacrificador", Tomada de González 1991. b) Baile ritual durante el sacrificio; pictografía de La Tunita, Estilo I (Tomada de González 1977). c) Museo de La Plata Col. L. Quevedo; Andalgala: personaje del "Sacrificador" con el cuerpo de un niño y hacha. d) Idem, Col. B. Muñoz de Barreto N° 11725; Cementerio Orilla Norte de La Aguada. e) Personaje del "Sacrificador" con cabeza cercenada y armas (Tomado de González 1961-64).





a



b

Figura 8. a) Personaje central o "de Manos Vacías" con serpientes y felinos. b) El mismo en su variante del "Sacrificador". Comparar la variante del mismo tema en las placas metálicas de noroeste argentino. Piezas del Museo de Ancash.



a



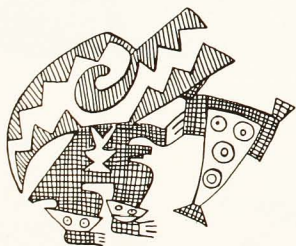
b



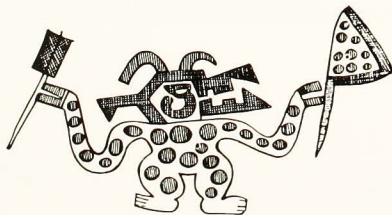
c



d



e

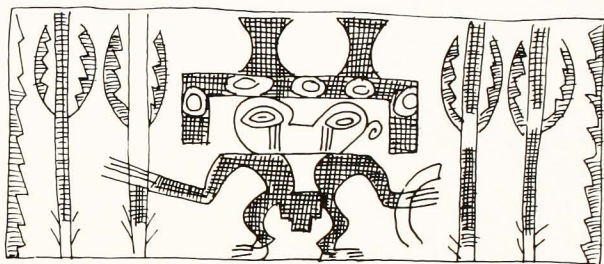


f

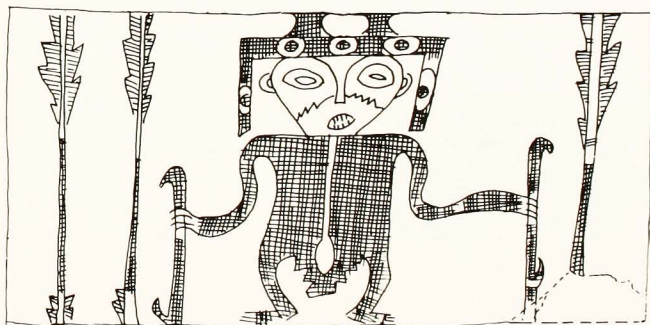
Figura 9. Tema personaje con máscara felínica. a) Placa metálica representando al personaje con máscara felínica (tomada de González 1991). b) Museo de La Plata Col. B. Muñiz Barreto N° 11703; Cementerio Orilla Norte de La Aguada: personaje con máscara felínica estilo Portezuelo. d) Pictografía de la Tunita, Estilo I (Tomada de González 1977). e) Museo Ambato, personaje con máscara felínica, escudo y perneras. f) Idem, personaje con máscara y atributos ceremoniales.



a



b



c

Figura 10. Tema personaje de los Dos Cetros. a) Museo de La Plata, Col. B. Muñiz Barreto N° 11725; Cementerio Orilla Norte de La Aguada. b) Idem, N° 12456. c) Idem, N° 11858.



a



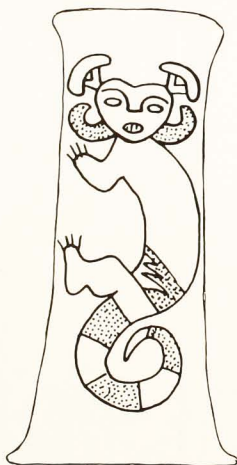
d



b



c



e

Figura 11. *Tema antropo-felínico*. a) Museo de La Plata, Col. L. Quevedo N° 4359; Huasan, sin datos. b) Idem, Col. B. Muñiz Barreto N° 12705; Cementerio Orilla Norte de La Aguada. c) Museo Etnográfico N° 12411; Santa María. d) Museo de La Plata, Col. L. Quevedo N° 5007; Puerta de Belén, sin datos. e) Tomada de González 1977.





Figura 12. Tema antropo-ornitomorfo. a) Museo de La Plata Col. B. Muñiz Barreto N° 11694; cementerio Orilla Norte de La Aguada. b) Idem, N° 11873. c) Idem, N° 12732.



a



b



c



d

Figura 13. Tema felínico-serpentiforme. a) Sin procedencia. b) Museo de La Plata, Col. B. Muñiz Barreto N° 12392; Hualfin, sin datos. c) Idem, N° 12483. d) Idem, N° 8334.



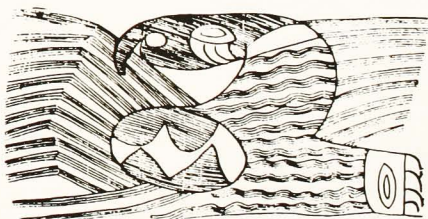
a



b



c



d

Figura 14. *Tema aves*. a) Instituto de Antropología de la Universidad Nacional de Tucumán N° 0079 (834/3503); La Falda, Belén (Tomada de Korstanje 1988). b) Tomado de Kush 1990 b; sector meridional. c) Museo Inca Huasi N° 386; Shaquis. d) Idem, N° 1948, sin procedencia.



Figura 15. *Tema felino*. a) Museo de La Plata Col. B. Muñiz Barreto N° 11868; cementerio Orilla Norte de La Aguada. b) Idem, N° 11677. c) Idem, N° 11710. d) Idem, N° 12391; Hualfin, sin datos. e) Idem, N° 11509; Cementerio Orilla Norte de La Aguada. f) Idem, N° 12877. g) Idem, N° 11587. h) Colección Marengo, estilo Portezuelo.



Estilísticamente, la iconografía cerámica y la iconografía de las placas y discos metálicos no se corresponden exactamente. Las causas de estas variantes son probablemente técnicas, pero además de la diferencia tecnológica, hay que tener en cuenta la posible diferencia funcional. Es evidente que las placas tenían una función en el ritual distinta a la de las piezas cerámicas y por lo tanto puede esperarse que varíen las representaciones efectuadas sobre las mismas.

Para esclarecer el problema del uso, función y significado es fundamental relacionar las piezas con la forma de sus hallazgos. Por ejemplo, ciertos especímenes a cuyo diseño nos hemos referido en el análisis comparativo y que llevan la representación de alguno de los atributos del arquetipo original, están asociados a entierros de párvulos. Así, un ceramio del Instituto de Tucumán (pieza N° 0079), sobre el que se ha diseñado la figura de un ave muy similar a las que encierran los adornos frontales de la pieza del MChAP, contenía el esqueleto de un párvulo (fig. 14 a) (Korstanje 1988: 230), al igual que la urna N° 11527 del cementerio Orilla Norte de La Aguada (fig. 16 c), que lleva en el cuerpo un diseño serpentiforme relleno de óvalos y en el cuello una cara antropomorfa modelada y pintada; en tanto la pieza N° 11908, que presenta un diseño ofídico-felínico muy estilizado, integraba el ajuar fúnebre de un entierro de párvulo en urna (fig. 3 e) del mismo cementerio. Los "pucos" (escudillas) N° 12705, 11694 y 11873 (fig. 11 b; figs. 12 a y b), corresponden a tres entierros de niños en los que fueron colocados como ofrendas; el primero lleva una representación que combina un cuerpo ofídico-felínico con una cabeza antropomorfa y la decoración de los otros ejemplares, corresponde al tema antropro-oritomorfo; en el último caso, la pieza constituye el único ajuar y está colocada sobre la cabeza del inhumado. En algunas ocasiones el individuo fue colocado en la tumba con la cabeza separada del cuerpo: en la figura 16 b ilustramos uno de esos casos, documentado por las excavaciones de Muñiz Barreto en el cementerio Orilla Norte de La Aguada.

Estas referencias sugieren que piezas como la del Museo Chileno de Arte Precolombino y similares pudieron tener el mismo sentido: habrían sido utilizadas como reservorio de individuos sacrificados o bien depositadas como ofrenda fúnebre del mismo. Si bien no tenemos pruebas absolutas de que estos

casos correspondan a sujetos sacrificados -pues lamentablemente no se han conservado los restos humanos de los cementerios excavados en el valle de Hualfin por las expediciones de Muñiz Barreto- la probabilidad es grande teniendo en cuenta el escaso número de entierros de párvulos en urnas del período Medio y la gran cantidad de piezas Aguada cuya iconografía se relaciona con el sacrificio humano. Es decir, estos especímenes estarían relacionados con funciones particularmente importantes del ritual, como el sacrificio humano destinado a la deidad, costumbre de raíces muy antiguas en el Área Andina, que perdura hasta la época incaica con la *Capacocha*.

Pasando ahora a las placas metálicas, debemos considerar que si bien la idea de la deidad impregnaba toda la vida de este pueblo y la iconografía religiosa aparece en los objetos de uso cotidiano, el escaso número de placas del tipo de Lafone Quevedo indicaría que el uso ceremonial de las mismas estuvo restringido a determinados oficiantes, que si no constituían una clase sacerdotal, por lo menos formaban agrupaciones de chamanes iniciados, que dedicaban gran parte de su vida a esas actividades. Desde el punto de vista funcional, las placas se vinculan con un complejo ceremonial que incluye además del sacrificio, el uso de alucinógenos y se relaciona con el personaje del "Sacrificador", que a veces lleva máscara felínica y porta armas y cabezas cercenadas como atributos (fig. 7 y 9).

Las placas del tipo "Sacrificador", se relacionarían con aspectos del ceremonial destinado a la deidad; representarían a la deidad misma, pero encarnada en el oficiante en el momento del sacrificio. Debieron figurar en la parafernalia usada por el oficiante en el ritual sacrificatorio y/o ser emblema de su estatus. Este complejo ceremonial se habría ido consolidando desde épocas muy tempranas en el Área Andina (fig. 8) y, posteriormente, en Tiwanaku, adquiere el carácter de religión solar, ideas que se incorporaron al noroeste argentino con la cultura de La Aguada.

J.A. Pérez ha realizado la comparación de *Punchao* con la imagen solar del disco de Lafone Quevedo, tema que uno de los autores ha desarrollado también en el trabajo mencionado sobre las placas metálicas (Pérez Gollan 1986; González 1991). A partir de estos estudios se puede considerar que la deidad principal de este pueblo estuvo centrada al-

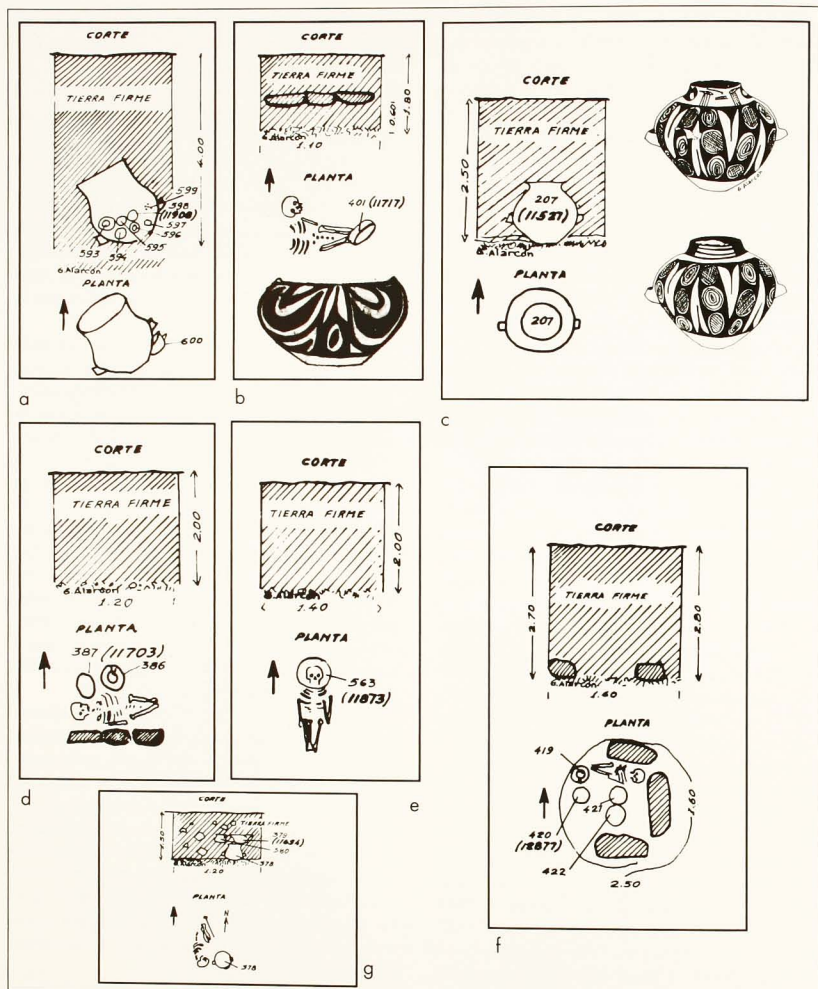


Figura 16. Cementerio Orilla Norte de La Aguada. a) Tumba N° 79: "urna funeraria... con un esqueleto de un p rvalo...", contenía la pieza 11908 (Lám. 4, fig.5). b) Tumba N° 44: "sepulcro de un adulto... La calavera separada situada al lado Norte del esqueleto...". c) Tumba N° 18: "urna funeraria... con un esqueleto de p rvalo". d) Tumba N° 40: "sepulcro de un niño... la calavera (sic.) tapada con un grande puc ...". (Lám. 9, fig. 2). f) Tumba N° 198: "sepulcro de un niño..." contenía como ajuar la pieza 12877 (Lám. 7, fig.6). g) Tumba N° 37: "sepulcro de un niño... junto con una urna funeraria con un esqueleto de un p rvalo adentro... sobre el sepulcro en una altura de 0.50 mt." se halló la pieza 11694 (Lám. 9, fig. 1) (Tomado de Wolters, 1928-29, libretas 36 y 37, X y XI, Expediciones de B. Muñiz Barreto).

rededor de la imagen solar, representada en el disco, la que se corresponde casi exactamente con la reconstrucción hecha por Duviols de la deidad solar incaica (1976).

Fundamentalmente, las bases de esta interpretación están dadas por las raíces comunes que se supone tuvieron los incas y la imagen de su dios Punchao en la cultura Tiwanaku. La gran similitud entre Punchao -la deidad solar incaica- y el disco de Lafone Quevedo, se debería así a raíces comunes en la cultura tiwanacota, cuyas ideas básicas perduraron en las culturas posteriores a Aguada, que contienen gran parte de su iconografía original profundamente transformada en su estilo, pero manteniendo las ideas fundamentales. En la metalurgia Belén y Santa María, se ha reemplazado la representación del personaje principal de la placa de Lafone Quevedo por una cabeza cercenada, como lo demuestran las líneas que lleva debajo de la barbilla, y en algunos casos, como en el disco Vázquez, la serpiente monstruosa adquiere características iconográficas más definidas como ofidio y está colocada a ambos lados de la cabeza. Esta secuencia es bien clara en el Cuadro 2. Es decir, pueden seguirse a través del tiempo los elementos fundamentales que acompañan a la deidad desde el arquetipo original (disco de Lafone Quevedo), más o menos transformados o simplificados, hasta el mismo período Imperial, en que se produce un reencuentro entre esas viejas creencias todavía perdurables -aunque transformadas- con las que traían los incas, hecho que debió facilitar enormemente la conquista. Un indicio de esto lo encontramos aún en el mismo nombre que daban los pueblos del noroeste argentino en época de la conquista hispánica a sus placas de metal, *Cailles* (González 1991).

## RESUMEN Y CONCLUSIONES

En este artículo se señala la necesidad de enfatizar los estudios sobre interpretación iconográfica. La iconografía contiene -como en el caso aquí presentado- claves interpretativas básicas para conocer algunos aspectos fundamentales de la religión y sus prácticas en pueblos de los que sólo contamos con este medio para acceder a su ideología. La metodología completa está explicitada en otro trabajo, del que se extraen los principales resultados y del que

aquí sólo se dan breves referencias, usándose sus conclusiones principales.

Se dió una descripción completa del ceramio del Museo Chileno de Arte Precolombino, cuyo análisis iconográfico, uso y función es el motivo central de este artículo. Se estableció la filiación cultural de esa pieza dentro de la cultura La Aguada del noroeste argentino y dentro de ésta, a la fase más tardía o final de la misma.

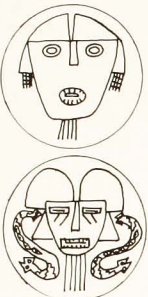
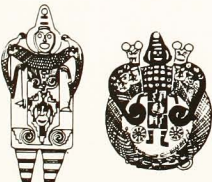

Se hizo una comparación de los motivos figurados de la mencionada pieza con especímenes de metal y otros de alfarería. La comparación principal se estableció con el disco de Lafone Quevedo y su personaje central o "Personaje de las Manos Vacías" y sus principales atributos: dos felinos y dos ofidios fantásticos. Los primeros pueden ser reemplazados por pájaros y los segundos presentan numerosas combinaciones formales. Una variante de la representación del disco de Lafone Quevedo está dada por la imagen del Sacrificador, en la que el personaje central lleva en las manos un hacha o una cabeza cercenada pendiente del codo o de las manos, o ambos elementos a la vez. El "Personaje de las Manos Vacías", sería la representación directa de la deidad; el Sacrificador, la del oficiante en el acto sacrificatorio en honor a aquélla, en el que adquiere casi los propios rasgos del dios. Estas dos variantes iconográficas aparecen en otros sectores andinos (fig. 8).

Esta comparación sugiere que si la interpretación del "Personaje de las Manos Vacías" es una deidad solar -según los trabajos anteriores de J. A. Pérez y del autor "senior" de este artículo-, el diseño de la pieza del Museo Chileno de Arte Precolombino es una simplificación transformada de aquella, en parte por su cronología algo más tardía, y en parte por la adaptación de las figuras a la cerámica y además, por el uso en el ritual: la placa de Lafone Quevedo estuvo, por su naturaleza, destinada a ser símbolo del oficiante principal, durante los rituales relacionados con la deidad. El ceramio del Museo Chileno de Arte Precolombino, estuvo destinado a contener o acompañar al cadáver del individuo sacrificado a esa deidad, cuya representación aparece en la superficie de muchas piezas.

La comparación con una serie de especímenes de la cultura La Aguada, muestra la estrecha similitud de la pieza aquí descrita con esos otros ejemplares. Estos últimos son cántaros o pucos que acompañaban o fueron hallados conteniendo el esqueleto de

CUADRO 2

*Evolución de temas y motivos relacionados con la deidad representada en los discos y placas metálicas del período Medio.*

	Piezas	Figuras básicas	Cambio iconográfico
1.300 ↑ PERIODO TARDIO ↓	Disco Loconte Disco Vásquez y similares		Segundo proceso de Metonimia: los atributos propios por el personaje (Cabezas cercenadas y serpientes).
850 ↑ PERIODO MEDIO ↓	Pieza de MChAP y similares		Cabeza y dos serpientes monstruosas
650 ↓	Disco Lafone Quevedo y similares		Primer proceso de Metonimia: las partes por el todo
			Personaje "De las Manos Vacías" Personaje del "Sacrificador" Atributos: dos felinos y dos ofidios monstruosos



niños o párvulos. Se conocen numerosas evidencias de sacrificios de niños o adultos en la cultura de La Aguada, tanto figurados, como restos hallados en excavaciones. Pero esta cultura -en contraposición a Ciénaga- carece casi de cementerios de niños enterrados en urnas; esta clase de hallazgos son excepcionales. Por otra parte, uno de los casos registrados muestra el entierro de la cabeza separada del tronco de uno de los inhumados.

El párrafo que precede indicaría, pues, que la función de la pieza considerada se relaciona con el sacrificio de niños y que su uso era contener los cadáveres o acompañarlos como parte del rito sacrificatorio. La figura desplegada en ambas caras del ceramio del MChAP, se relacionaría así con la deidad solar a la que estaba destinado el sacrificio.

La comparación de dicha pieza con discos metálicos del período Tardío (disco Vázquez, Loconte, etc.), muestra que parte de los elementos de su vocabulario iconográfico se prolonga en esta época tardía (ca. 1200 d.C.), correspondiente al mismo fenómeno metonímico que comenzó en el período Medio. En los discos tardíos subsiste aún la gran cabeza central, pero aquí ya transformada en la cabeza cercenada del sacrificado, al que acompañan todavía algunos atributos como las dos serpientes. En las piezas del período Tardío, las serpientes no son ya fantásticas, sino realistas y convertidas en anfisbenas. Todo induce a suponer que algunos de los significados básicos del arquetipo original persisten todavía en esas placas, cuyo uso se prolonga hasta el período Hispano-Indígena, en que los cronistas sugieren una significación especial relacionada con el culto local de protección a los cultivos y la religión solar; religión reforzada seguramente por la invasión incaica.

**RECONOCIMIENTOS:** Los autores dejan pública constancia de su agradecimiento a Carlos Aldunate del Solar, Director del Museo Chileno de Arte Precolombino, por haberles facilitado para el estudio la pieza para este trabajo.

## NOTA

<sup>1</sup> Entre estos centros ceremoniales Aguada, emplazados en Ambato, o el reconocido del Shincal, en el valle de Hualfin y los centros ceremoniales del período Temprano están los del Alamito, contituidos por dos montículos enfrentados y un gran patio central, alrededor del cual se disponen los recintos habitacionales de la población. Los centros ceremoniales de Tafi se caracteri-

zan por grandes recintos de piedra con puertas de entrada con jambas monolíticas y sobre todo, por las estelas esculpidas, lo que no existe en los centros del período Medio. Sin embargo, en el valle de Tafi se encontró, en El Mollar, un montículo artificial de cerca de 30 m de largo.

## REFERENCIAS

- AMBROSETTI, J. B.  
1907 "Exploraciones arqueológicas en la ciudad prehistórica de 'La Paya' (Valle Calchaquí, Provincia de Salta)". *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, VIII, publicación N°3, Buenos Aires.
- BERENGUER, J.  
1984 "Hallazgos La Aguada en San Pedro de Atacama, Norte de Chile". *Gaceta Arqueológica Andina* 12, Lima.
- BOMAN, E. y H. GRESLEBIN  
1923 *Alfarería de estilo draconiano en la región diaguita*, Ediciones Coni, Buenos Aires.
- CONRAD, G. y O. DEMAREST  
1988 *Religión e Imperio. Dinámica del expansionismo Azteca e Inca*, Alianza Editorial, Madrid.
- DEBENEDETTI, S.  
1917 "Los yacimientos arqueológicos occidentales del Valle de Famatina (Provincia de La Rioja)". *Physis*, III (15), Buenos Aires.
- DE LA FUENTE, N.  
1974 *Arqueología de la Provincia de La Rioja. Síntesis general*, *Revista del Instituto de Antropología*, V, Córdoba.
- DUVIOLS, P.  
1976 "Punchao, ídolo mayor del Coricancha. Historia y tipología". *Antropología andina* 1-2, Cusco.
- GONZÁLEZ, A. R.  
1961-64 "La cultura de La Aguada del N.O. Argentino". *Revista del Instituto de Antropología* III, Córdoba.  
1977 *Arte precolombino de la Argentina. Introducción a su historia cultural*, Filmediciones Valero, Buenos Aires.  
1982 "Las poblaciones autóctonas de la Argentina". *Raíces Argentinas* 3 y 4, Córdoba.  
1983 "Nota sobre religión y culto en el Noroeste Argentino prehispánico. A propósito de unas figuras antropomorfas del Museo de Berlín". *Baessler Archiv*, N. F. Band XXXI, Berlín.  
1991 *Las placas metálicas de los Andes del Sur. Contribución al estudio de las religiones precolombinas*, Kommission für Allgemeine und Vergleichende Archäologie des Deutschen Archäologischen Institut, t. 46, Bonn.

GONZÁLEZ, A. R. Y G. COWGILL

- 1975 "Cronología del Valle de Hualfin, Provincia de Catamarca, Argentina, obtenida mediante el uso de computadoras". *Actas y Trabajos del 1º Congreso de Arqueología Argentina* (Rosario, 1970), Buenos Aires.

GORDILLO, I.

- 1990 "Entre pirámides y jaguares". *Ciencia Hoy* 2 (8), Buenos Aires.

HEREDIA, O.

- Ms. Investigaciones arqueológicas en Los Castillos, Departamento de Ambato, Provincia de Catamarca.

KORSTANJE, M. A.

- 1988 Aguada: contribución al estudio de una completa iconografía. Trabajo de Tesis para la obtención de la Licenciatura en Historia, Fac. de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán.

KUSH, M. F.

- 1990a "El concepto de Humanidad en la alfarería prehispánica del N. O. Argentino". *Revista de Antropología. Una búsqueda del hombre desde el Tercer Mundo*, Año 5 (9), Buenos Aires.
- 1990b Forma, diseño y figuración en la cerámica pintada y grabada de Aguada.

LAFONE QUEVEDO, S.

- 1890 "Nota a propósito de un objeto de arte indígena". *Anales del Museo de La Plata*, Sección Arqueología I, La Plata.
- 1908 "Tipos de alfarería en la región Diaguita-Calchaquí". *Revista del Museo de La Plata* T. XV, La Plata.

PÉREZ GOLLAN, A.

- 1986 "Iconografía religiosa andina en el Noroeste Argentino". *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos* XV (3-4), Lima.

PÉREZ, J. A. Y O. HEREDIA

- 1975 "Investigaciones arqueológicas en el Depto. Ambato, Provincia de Catamarca". *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* N.S., IX, Buenos Aires.

POSNANSKY, A.

- 1957 *Tihuanaco: La cuna del hombre americano*, T. III, Ministerio de Educación, La Paz.

RAVINA, M. G. Y A. CALLEGARI

- 1988 "Mapa arqueológico de la Provincia de La Rioja". *Revista del Museo de La Plata* N.S. T. IX, Antropología 67, La Plata.
- 1990 "Hallazgos arqueológicos en El Cantadero (Famatina, La Rioja)". *Revista de Antropología*. Año 3 (4), Buenos Aires.

SEMPÉ DE GÓMEZ LLANES, M.C.

- 1977 "Las culturas agroalfareras prehispánicas del valle de Abaucán (Tinogasta, Catamarca)". *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* N.S., T. IX, Buenos Aires.

SERRANO, A.

- 1966 Manual de la cerámica indígena, Editorial Assandri, Córdoba.

SESTO, A.; V. MARENGO Y E. PETEK

- 1972 Elementos de la cultura "Aguada", comunes en la área aledaña a la ciudad de Catamarca (Valle de Ambato y Catamarca).

WEISER, V.

- 1925-26 Diarios de las VII y VIII expediciones arqueológicas de Benjamín Muñiz Barreto (Noviembre de 1924-Mayo de 1925 y Noviembre de 1925-Marzo 1926). Depositados en la División Arqueología del Museo de Ciencias Naturales de La Plata, La Plata.

WOLTERS, F.

- 1928-29 Correspondencia y libretas de campo de las IX, X y XI expediciones arqueológicas de Benjamín Muñiz Barreto (Febrero-Junio de 1927; Diciembre 1927-Abril 1928 y Enero-Junio de 1929). Depositados en la División Arqueología del Museo de Ciencias Naturales de La Plata, La Plata.

# UNA IMAGEN DEL DIOS DE LA LLUVIA EN CACAXTLA Y LA ICONOGRAFIA TEOTIHUACANA

*Zoltán Paulinyi*

## INTRODUCCION

Cacaxtla (Estado de Tlaxcala) fue uno de los centros políticos que surgieron durante el ocaso del Estado de Teotihuacán en el Altiplano Central de México (fig. 1). Desde los años setenta, las excavaciones arqueológicas en Cacaxtla han dado a conocer una serie de magníficos murales, realizados en la Época Clásica Tardía (siglos VII-IX d. C.). En esta época, Cacaxtla debe haberse encontrado en manos de los olmeca-xicalancas que más tarde dominarían esta región. Dichos murales fueron concebidos en un estilo ecléctico, cuyas fuentes más importantes están probablemente en el arte de la llanura sureña del territorio maya y el arte teotihuacano. En el centro de Cacaxtla, un mural de gran tamaño adorna el talud ubicado a ambos lados de la escalera del Edificio B (fig. 2). En el mural mencionado, un grupo de guerreros con adornos de piel de jaguar vence a sus adversarios con tocados de ave. En el talud oriental, un guerrero triunfante, dispuesto a disparar su dardo, pisa a un enemigo herido (fig. 3). Detrás de su rodela aparece una pequeña figura del Dios de la Lluvia, que sostiene en su mano un objeto curvo, debajo del cual caen triángulos en dirección del tocado de cabeza del herido mencionado. A continuación intentaré la interpretación de esta imagen del dios y de su relación con el guerrero triunfante. Como mi interpretación se apoya en el arte teotihuacano, voy a formular también algunas hipótesis relacionadas con la iconografía teotihuacana.

Según Foncerrada de Molina (1982: 30-31) la representación mencionada del Dios de la Lluvia de Cacaxtla (fig. 4) pertenece al tipo iconográfico Tlaloc B (véase fig. 5a), descrito por Pasztory (1974: 6-10). Sin embargo, Baus de Czitrom (1986: 510) —aunque no se ocupa de la clasificación iconográfica del dios de Cacaxtla— observó que el rasgo característico de Tlaloc B, la lengua bifida, en realidad no se encuentra en el mural, como es afirmado por Foncerrada de Molina. La dentadura del ejemplar de Cacaxtla está constituida por un gran colmillo curvado hacia atrás, y por varios dientes pequeños, todo lo cual es un conjunto típico de Tlaloc A (véase fig. 5b). Por otra parte, su labio superior curvado hacia arriba caracteriza las representaciones de Tlaloc B. En consecuencia, el dios de Cacaxtla reúne los rasgos de Tlaloc A y B, lo que no significa ninguna excepción, porque —como ha sido demostrado por Langley (1986: 75-77)— en el material arqueológico de Teotihuacán encontramos frecuentemente representaciones con las características de los dos tipos iconográficos. Nos encontramos, por ejemplo, con estos rasgos faciales del dios de Cacaxtla en el caso de las figurillas de barro (Séjourné 1959: fig. 76) que Pasztory (1974: 7) clasifica como Tlaloc A.

## LA IMAGEN DEL DIOS

Cabría formularnos la pregunta acerca del papel que juega el Dios de la Lluvia junto al guerrero



Figura 1. Mapa de Mesoamérica.

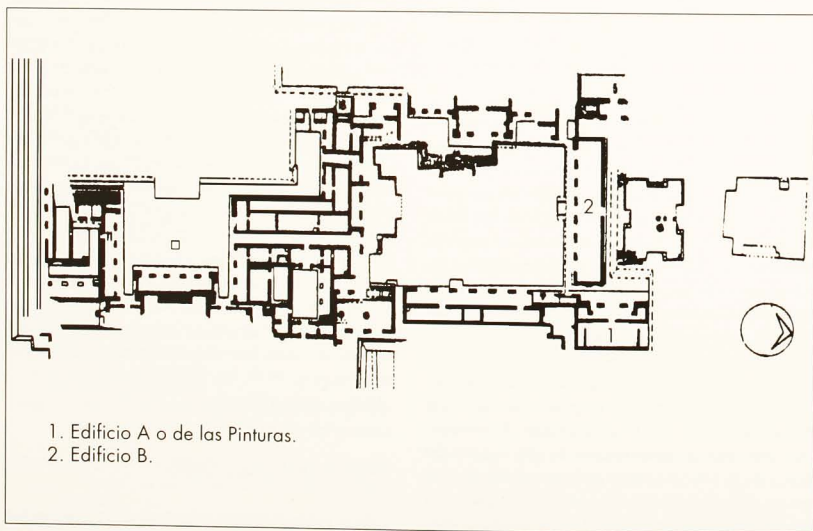


Figura 2. Mapa del centro Cacaxtla (según Foncerrada de Molina 1982: fig. 1).





Figura 3. El Dios de la Lluvia y su guerrero en el Mural de la Batalla de Cacaxtla (según Lombardo de Ruiz *et al.* 1986)



Figura 4. El Dios de la Lluvia de Cacaxtla (según Baus de Czi-  
trom 1986: grafema C-2).

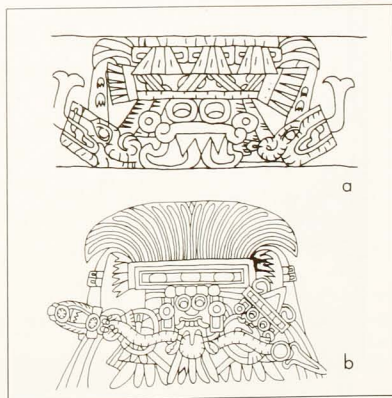


Figura 5. Ejemplares de los tipos iconográficos (a) Tlaloc B y (b)  
Tlaloc A del Dios de la Lluvia teotihuacano (según Séjourné 1959:  
fig. 127A y Séjourné 1966: fig. 160).



Figura 6. El cinturón de 3 Venado (según Foncerrada de Molina 1982: fig. 28).

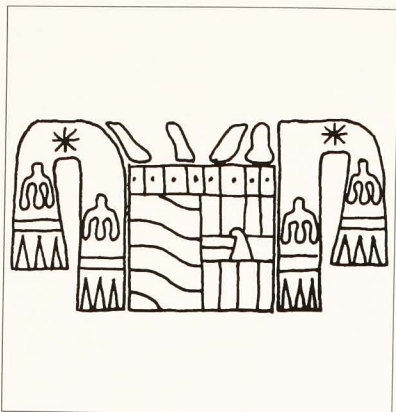


Figura 7. Rociadores con atados de leña ardiente (dibujo del autor basado en Linné 1934: fig. 24 y von Winning 1977: fig. 22c).

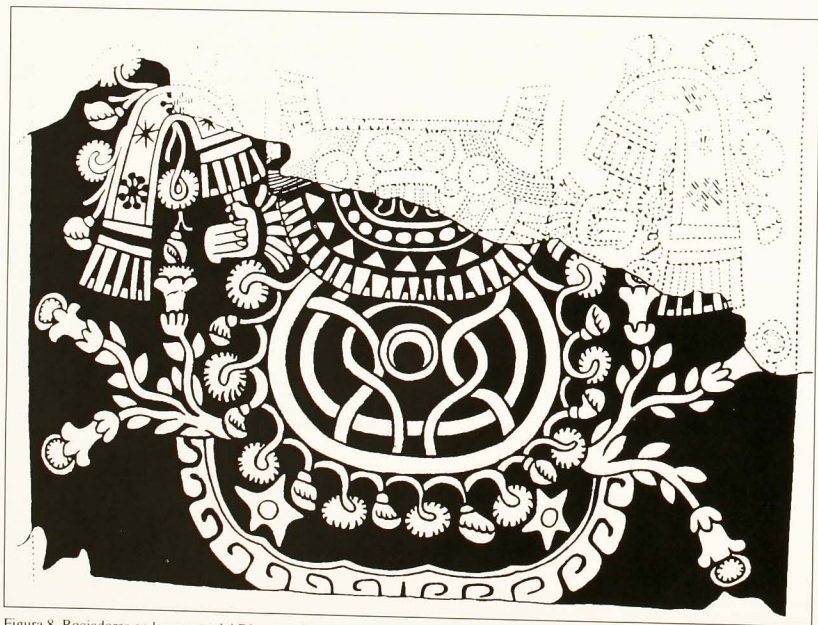


Figura 8. Rociadores en las manos del Dios de la Lluvia (según Miller 1973: figura 85).

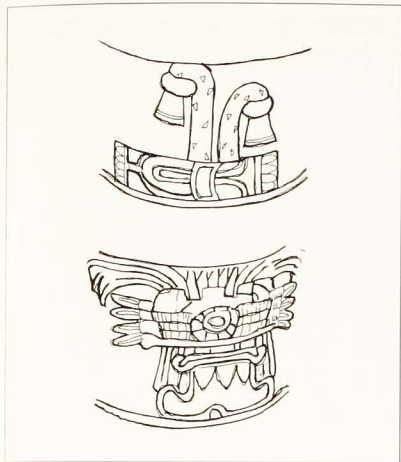


Figura 9. Rociadores cubiertos de triángulos con el símbolo del Dios de la Lluvia (dibujos basados en fotografías de Lothrop *et al.* 1957: N°44).

triumfante. El objeto curvo y los triángulos que están junto a él, constituyen indudablemente la clave de esta cuestión. El primero hace recordar varios tipos de objetos, pero me parece imposible identificarlo definitivamente. En cuanto a los triángulos, motivos semejantes aparecen en el cinturón de 3 Venado (fig. 6), el personaje más importante del grupo triunfante. Varios otros adornos de 3 Venado (sus máscaras y el signo del año) pertenecen al Dios de la Lluvia, lo que puede significar que los triángulos constituyen parte orgánica de la iconografía de este dios en Cacaxtla. Por otra parte, el contexto bélico y los objetos en forma de corazón con gotas de sangre suspendidos del cinturón, relacionan a los triángulos con la guerra y con la muerte. Los triángulos del Dios de la Lluvia nos conducen hasta una analogía procedente de Teotihuacán, que en tiempo y espacio no se encuentra lejos del nacimiento de los murales de Cacaxtla.

## EL ROCIADOR TEOTIHUACANO

En las representaciones teotihuacanas figuran varios objetos, mencionados por la literatura especializada

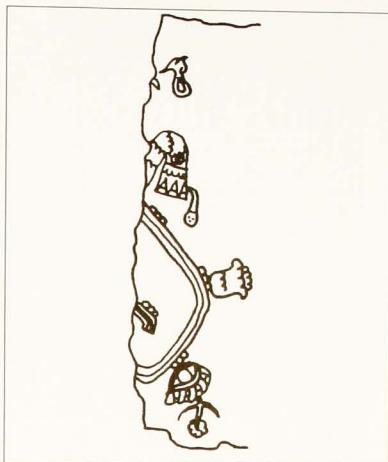


Figura 10. Rociador cubierto de guirnalda de flores (Pasztory 1988: VI, 18).

bajo el nombre de “rociador” o *aspergillum*. Con respecto al rociador, comparto la identificación de Langley (1986: 230-231), frente a las de Kubler (1967: fig. 11) y de von Winning (1987, II: 8). En la superficie de dicho objeto se hallan a veces signos de fuego en forma de asterisco (von Winning 1977: 18-19) (figs. 7 y 8), en una oportunidad triángulos situados irregularmente y, en otras dos, acompañados de atados de leña (figs. 7 y 9). En otra ocasión lo cubre una guirnalda de flores (fig. 10) que muchas veces se encuentra acompañada de signos de fuego denominados “doble peine” (von Winning 1987, II, “La Flor”: figs. 2a, b, c; 3g) (fig. 11). Los dos rociadores que tienen triángulos (fig. 9) se alternan con una boca de colmillos y lengua bífida que es la representación del Dios de la Lluvia. Otras representaciones también muestran que el rociador y el dios se encuentran ligados: lo vemos en la mano de éste último (fig. 8) y también aparece entre sus signos acompañantes (fig. 10). Tomando en consideración el asterisco, el atado de leña y la guirnalda de flores, el rociador tiene que tener carácter ígneo. En consecuencia, me parece probable que los triángulos se encuentren asimismo relacionados con el fuego. Si tomamos en cuenta que del rociador a me-



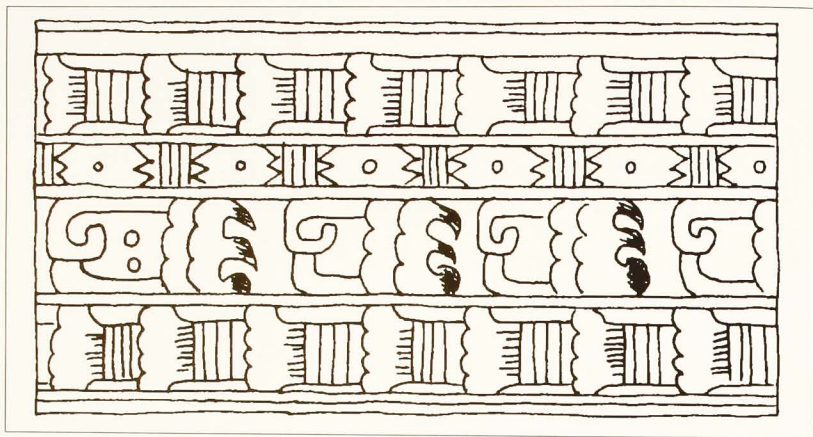


Figura 11. Guirnalda de flores con signos de fuego (según von Winning 1987, II, "La flor"; figura 2d).

nudo surgen agua y flores, podemos pensar en un tipo de fuego que proporciona fecundidad: en el caso del Dios de la Lluvia, esto significaría el rayo. Y efectivamente, no sólo llamas de fuego acompañan al rayo del dios en Teotihuacán, sino también flores y agua (Miller 1973: fig. 36o; R. Millon 1988: fig. IV, 21a, nota 22).

## SERPIENTES IGNEAS EN TEOTIHUACÁN

Otras consideraciones —que provienen de la iconografía teotihuacana, así como de la de tiempos posteriores— apoyan mi suposición sobre la relación entre el fuego y los triángulos. La serpiente bicéfala de los murales teotihuacanos "Sacerdote-Maguey" ofrece un importante testimonio (fig. 12). Los bordes de su cuerpo están cubiertos de triángulos y en cada una de sus ondulaciones se hallan representadas aves de dos cabezas. En otras ocasiones, estas aves (fig. 13), figuran acompañadas de grecas escalonadas y tienen alas de mariposa (este insecto se encuentra en relación estrecha con el fuego en Teotihuacán). Dichas grecas aparecen a su vez con signos de fuego, atados de leña (von Winning 1977: figs. 9f, 17b) y —lo que parece el dato más importante— en el borde

del brasero del Dios del Fuego (Séjourné 1962: lám. 32). Además, en otra oportunidad, la greca escalonada se presenta con la posible representación de un brasero (von Winning 1987, II, "Los signos de agua": fig. 14b). Otra conexión que merece atención es la semejanza de la cabeza de la serpiente bicéfala con la de la serpiente del Palacio del Sol (C. Millon 1988: 197). Esta serpiente (fig. 14) aparece enrollada en forma de greca; grecas escalonadas cubren su espalda y líneas escalonadas adornan su cuerpo. Por eso, me parece probable que las dos serpientes tengan relación con alguna forma del fuego. Los atados de leña (con pencas de maguey) de la escena principal de los murales "Sacerdote-Maguey" que pertenecen a un tipo representado por von Winning (1977: figs. 1B, 15C-C'), apoyan mi afirmación.<sup>1</sup> Por otra parte, merece subrayarse el hecho de que varios rasgos importantes de dichas serpientes pertenecen, en la Época Posclásica, a la Serpiente del Fuego (*xiuhcōatl*). La nariz de ambas serpientes teotihuacanas se curva hacia arriba, de manera semejante a como lo hace la de la serpiente *xiuhcōatl*. La greca escalonada a veces aparece junto con la *xiuhcōatl* en las "pintaderas" (Alcina 1958: fig. 257; Pasztor 1983: lám. 316). En varias representaciones escultóricas de esta serpiente encontramos círculos en líneas que pueden estar relacionados con los que adornan el cuerpo de



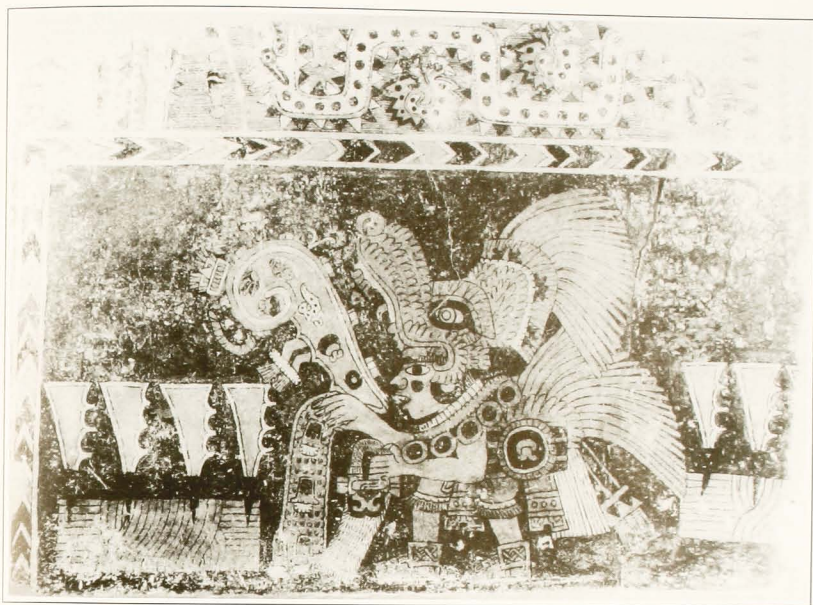


Figura 12. Serpiente bicéfala en el borde de uno de los murales "Sacerdote-Maguey" (según Miller 1973: fig. 366).



Figura 13. Aves bicéfalas con grecas escalonadas (según Séjourné 1966: figura 175).

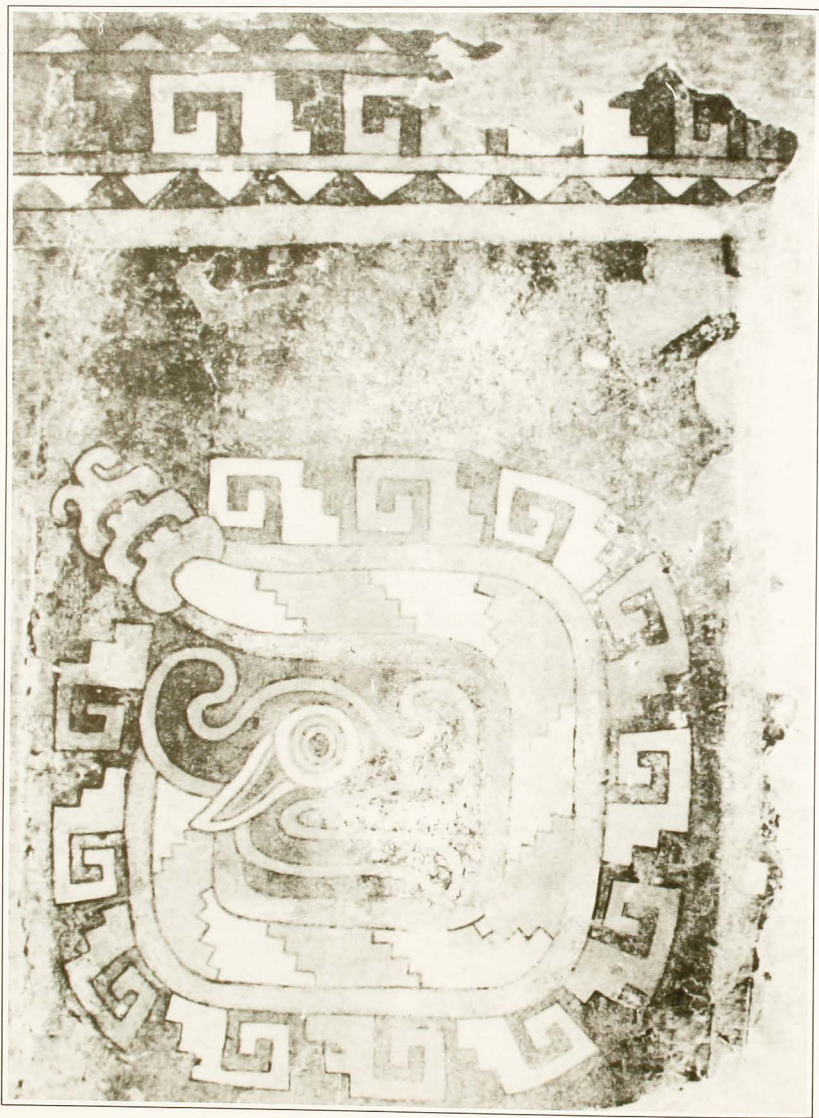


Figura 14. La serpiente del Palacio del Sol de Teotihuacán (según Miller 1973; figura 102).

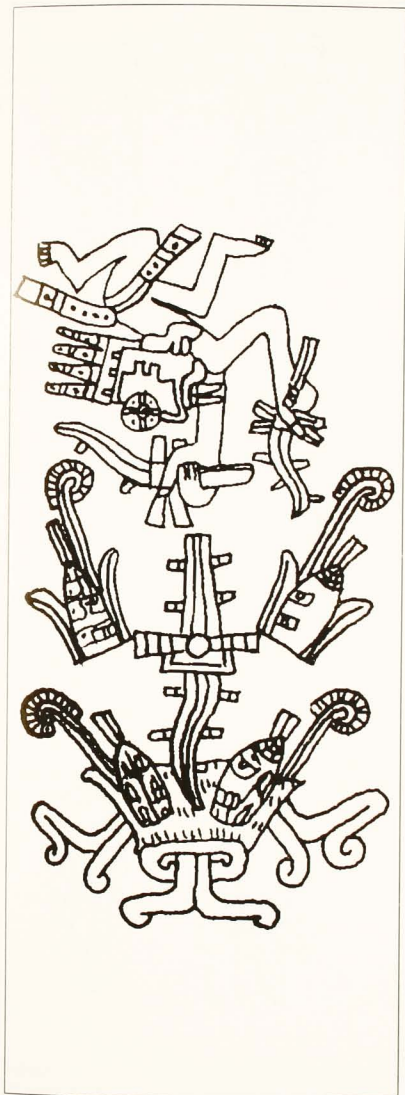


Figura 15. Uno de los dioses de la lluvia portando símbolos de rayo con objetos punzantes (Códice Borgia 1963: lám. 20).

la serpiente bicéfala de los murales "Sacerdote-Maguey" (Gutiérrez 1983: láms. 45-46A; Pasztory 1983: láms. 42, 264). Por lo demás, es obvio que los triángulos de la serpiente bicéfala son púas. Esta observación es importante, porque más tarde la *xiuhcōatl* es representada en algunas ocasiones cubierta de púas (Tozzer 1957: 116, figs. 245, 252).<sup>2</sup> Asimismo, desde la época teotihuacana hasta la época de los aztecas, los braseros a veces son adornados con objetos semejantes a ellas (Bernal *et al.* 1968: fig. 21), y el Códice Borgia nos presenta símbolos de rayo cubiertos de púas o algo similar a ellas (fig. 15). Finalmente, la representación de una serpiente -probablemente de la *xiuhcōatl*- encontrada en Chichén Itzá (Coggins y Shane 1984: 101), también apoya mi hipótesis acerca de que existía una relación estrecha entre las dos serpientes teotihuacanas, así como la afirmación del carácter ígneo de ellas, ya que la serpiente de Chichén Itzá reúne tres importantes rasgos mencionados: las púas, las líneas escalonadas y la nariz curvada hacia arriba.

En suma, los triángulos de los rociadores (en probable conexión con el Dios de la Lluvia) parecen aludir al fuego o al rayo. En base a la analogía teotihuacana podemos arriesgar la afirmación de que cuando el dios de Cacaxtla esparce triángulos con su instrumento curvo, lo que hace es arrojar objetos asociados al fuego o al rayo. Es probable que estos triángulos sean algún tipo de púas u otros objetos puntiagudos, y que se asocie a ellos el concepto de "cortar" o "herir", pero no podemos saber con certeza si eran puntas de obsidiana -como supone Foncerrada de Molina (1983: 643)-, púas verdaderas o algún otro objeto. Sin embargo, hay que mencionar que en varias ofrendas teotihuacanas se encuentra una multitud de pequeñas puntas de obsidiana (Millon *et al.* 1965: 10, 24, 26; Rubin de la Borbolla 1947: 61-67) que poseían una función ritual todavía desconocida. No se puede excluir la posibilidad de que estas puntas de obsidiana hayan estado relacionadas con los triángulos del rociador teotihuacano y del Dios de la Lluvia en Cacaxtla.

### ¿GLIFO, EFIGIE O EL PROPIO DIOS?

A estas alturas del análisis, surge la pregunta de si en el mural de Cacaxtla se halla efectivamente representado el propio Dios de la Lluvia. Hay varias

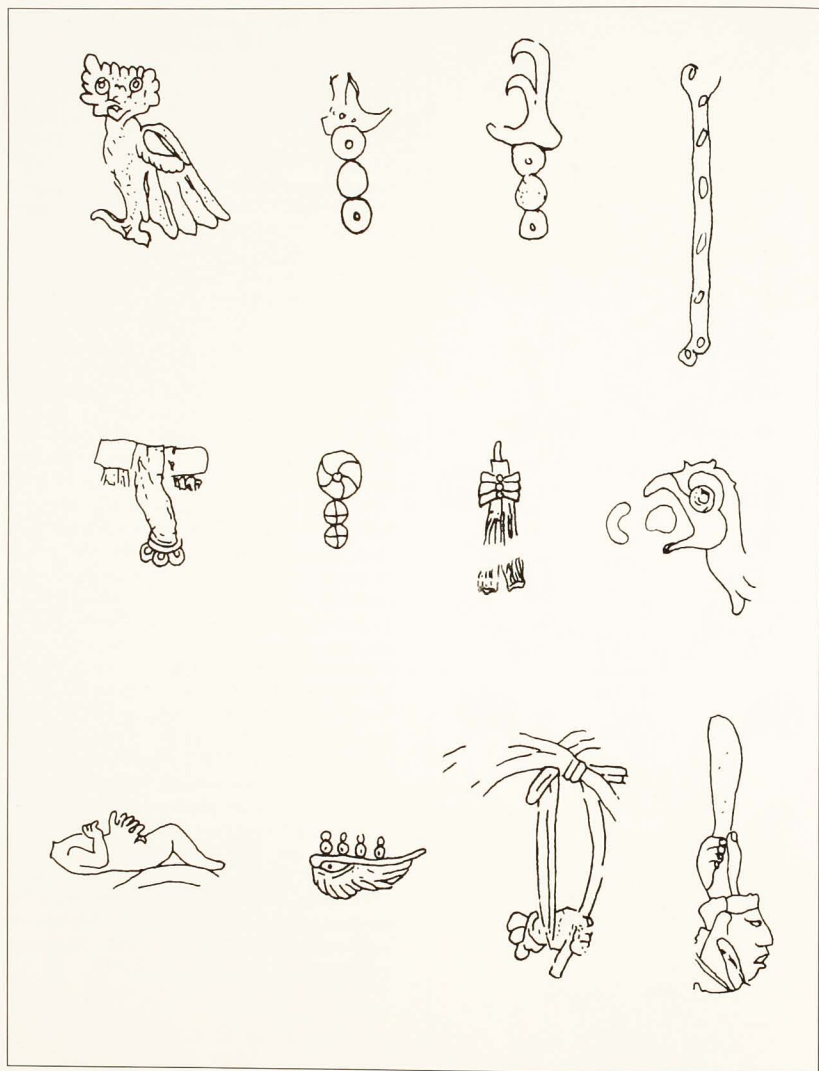


Figura 16. Los supuestos "glifos de nombre del Mural de la Batalla de Cacaxtla (según Baus de Czitrom 1986: [de izquierda a derecha]: grafema G-1; grafema F-2, jeroglifos 18 y 20; grafema A-5; grafema A-8, jeroglifo 2; grafema Z-2, jeroglifo 24; grafema A-4; grafema H-2; grafema A-10; grafema H-4, jeroglifo 15; grafema A-9, jeroglifo 13; grafema A-2).



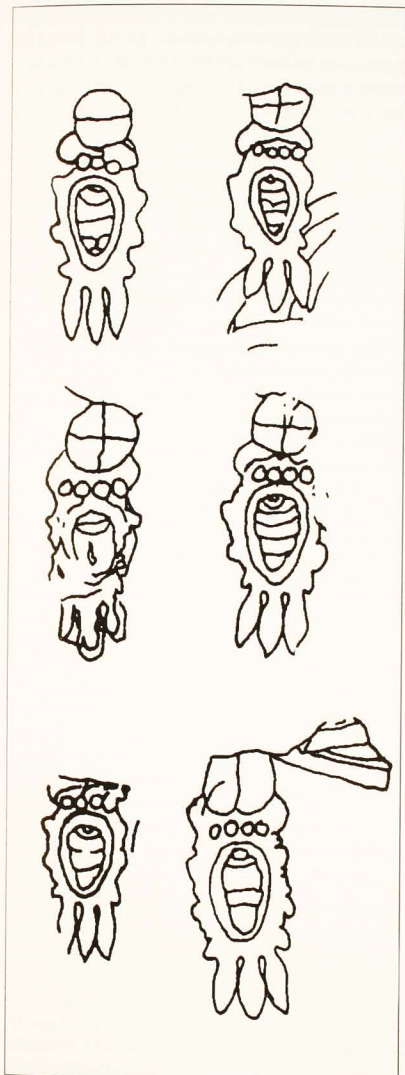


Figura 17. Los “glifos de corazón sangrante” en el Mural de la Batalla de Cacaxtla (según Baus de Czitrom 1986: grafema Z-2 [de izquierda a derecha]: jeroglifos 10, 1, 7, 12, 14, 4).

opiniones: Baus de Czitrom (1986: 511) considera la imagen del dios como un glifo; Berlo (1989: 23-30) no la incluye en su lista de los glifos de Cacaxtla; Foncerrada de Molina (1982: 30-31) habla de la representación de la efigie del dios. Desgraciadamente, ninguna de las autoras que sostienen afirmaciones positivas sobre la figura del dios (Baus de Czitrom y Foncerrada de Molina), argumenta para apoyar su opinión. Examinemos primero la afirmación de Baus de Czitrom.

Las partes relativamente bien conservadas del mural atestiguan que cada uno de los guerreros triunfantes poseía un glifo propio. Estos glifos individuales eran posiblemente sus nombres o sus títulos. Los vencidos, por el contrario, son anónimos. Sin contar al guerrero del Dios de la Lluvia, diez guerreros tienen un glifo de esta clase que, para abreviar, en adelante llamaré “glifos de nombre” (fig. 16). Junto a los vencedores y sus glifos aparece en varias oportunidades un glifo compuesto de tres elementos (corazón sangrante, dentadura y círculo dividido en varias partes), que denominaré “glifo de corazón sangrante”, (fig. 17). Frente a la opinión de Baus de Czitrom considero que en el mural, aparte de los “glifos de nombre” y de los “glifos de corazón sangrante”, encontramos muy pocos elementos que podrían ser identificados como signos de escritura.<sup>3</sup>

¿Cómo se ubican los glifos en torno al Dios de la Lluvia y a su guerrero? A la izquierda del guerrero en cuestión vemos a un personaje del grupo victorioso que tiene tanto en frente como a su espalda un “glifo de corazón sangrante” idéntico (véase fig. 3). El glifo situado a su espalda se ve acompañado de un glifo diferente. Tomando en cuenta que alrededor de esta figura no hay otros glifos, el último glifo tiene que ser su “glifo de nombre”. Delante de la cara del guerrero del Dios de la Lluvia hay un grupo de tres o cuatro glifos (cuatro glifos si consideramos la imagen del Dios de la Lluvia como glifo). El significado del primer glifo de la izquierda es controvertido; solamente podemos entender sin problemas su elemento numérico: el dos. La pregunta es a quién o quiénes pertenecen estos glifos (véanse figs. 3 y 16).

Ya hemos visto que bajo el pie del guerrero del Dios de la Lluvia yace un herido con tocado de ave. Aunque desde esta figura hacia la derecha la parte superior del mural se encuentra destruida, todavía



Figura 18. 3 Venado en la jamba del Edificio A de Cacaxtla (según Foncerrada de Molina 1982: figura 15).

se conservan una mano y las dos piernas de la figura ubicada a la derecha. La mano vacía, sin arma alguna, su gesto inerte (idéntico al de la víctima en el borde izquierdo del talud original), y el objeto alrededor de su muñeca, demuestran que se trata de un guerrero que ha sido vencido. Puesto que los vencidos en general no tienen glifos, los glifos que se encuentran delante del guerrero del Dios de la Lluvia no pueden ser asociados con el guerrero vencido, sino exclusivamente con el dios -si no es un glifo- y/o con su guerrero. Uno de los glifos mencionados -probablemente el primero- debe ser el "glifo de nombre" de este guerrero. ¿Pueden pertenecerle a él los tres o cuatro glifos? Una conexión así, con tantos glifos, sería sumamente excepcional en el mural de Cacaxtla. No tomando en cuenta los "glifos de corazón sangrante", que obviamente tienen un contenido general o por lo menos no personal, la improbabilidad de este fenómeno se hace más obvia, puesto que junto a los demás guerreros victoriosos siempre encontramos un glifo individual. Si suponiésemos que la imagen del Dios de la Lluvia también representa a un glifo, la proporción entre los glifos sería 3:1 en favor del guerrero del dios, frente a cualquier miembro de su grupo. Es un hecho muy decidor que 3 Venado, a pesar de ser el personaje principal del grupo, tampoco tenga más que un glifo, su propio nombre.

Otro argumento en contra del carácter glífico de la figura del dios, es que éste último constituye parte de la composición, es decir, aparece detrás de la rodela del guerrero y sus triángulos caen sobre el tocado del enemigo herido, causando decididamente la impresión de que participa en la lucha; que es él a quien vemos y no a un glifo. Resumiendo lo anteriormente analizado, no podemos encontrar argumentos positivos para apoyar la hipótesis de Baus Czitrom, solamente argumentos contrarios a ésta.

En cuanto a la hipótesis de Foncerrada de Molina hay que hacer notar que la figura del dios actúa, arroja triángulos, en consecuencia, tampoco puede ser una efigie cualquiera de él. Podemos observar una pareja semejante a la del Dios de la Lluvia y a su guerrero en la jamba sur del Edificio A (fig. 18). Aquí nos encontramos nuevamente con 3 Venado, el que sostiene bajo el brazo un caracol marino enorme. Desde dentro del caracol o del lado de él sale un pequeño homrecito, ricamente adornado. La proporción entre el tamaño de las dos figuras es se-

mejante a la del Dios de la Lluvia y su guerrero. Además, las dos figuras pequeñas son bustos, y de la misma manera surgen junto a las figuras principales. Me parece probable que 3 Venado y el guerrero del Mural de la Batalla tengan igualmente su propio dios acompañante, no descartando la posibilidad de que en lugar de los dioses aparezcan solamente sus efigies. Sin embargo, por lo menos en el caso del Dios de la Lluvia, tendríamos que contar con una efigie "viva".

## CONCLUSIONES

Es probable que el Dios de la Lluvia en persona o a través de su imagen con fuerza sobrenatural, se halle presente en la batalla y arroje al enemigo objetos relacionados con el fuego o con el rayo (o símbolos de éstos) -supuestamente púas u otros objetos puntiagudos-, desde detrás de la rodela de un guerrero principal, presumiblemente un jefe del ejército victorioso (por sus adornos y por el hecho de tener "glifo de nombre" no puede ser un guerrero común), ayudándole de esta manera en la lucha. El guerrero de Cacaxtla hace recordar a los principales de los siglos más tardíos que se encontraban en relación íntima con sus dioses y disfrutaban de su defensa y poderes mágicos (véase López Austin 1973). Si mis conclusiones anteriores son correctas, el Mural de la Batalla puede señalar la existencia de este tipo de poder político sagrado no muy lejano a la época de la caída de Teotihuacán, poco antes de que hubiese empezado la historia escrita en el Altiplano Central de México.

## NOTAS

<sup>1</sup> C. Millon (1988: 196-200) cree que los mencionados elementos iconográficos de los murales "Sacerdote-Maguey" son representaciones de tierras aterrazadas, pero no excluye la posibilidad de que puedan ser atados de leña, como sugiere interpretarlos Langley (1986).

<sup>2</sup> C. Millon (1988: 197, 201) considera que la nariz de la serpiente bicéfala es semejante a la del monstruo de la tierra (*cipactli*) y a la de la Serpiente del Fuego de la época azteca, mientras que los triángulos de dicha serpiente le hacen recordar las espinas del *cipactli*. Basándose exclusivamente en estas analogías tardías le parece posible que la serpiente bicéfala haya sido una serpiente del fuego que habría representado la sequía y habría tenido a la vez rasgos del monstruo de la tierra.

Concluyo -apoyándome principalmente en argumentos provenientes de la iconografía teotihuacana- que el carácter ígneo de dicha serpiente no es sólo posible, sino muy probable. Opino, además, que las múltiples analogías que presento, muestran la relación de la serpiente bicéfala con el *xihóatl* pero no hay evidencias para afirmar lo mismo respecto del *cipactli*. Finalmente, todavía no se han presentado los argumentos necesarios para descifrar el carácter ígneo de la serpiente bicéfala; por este motivo no podemos afirmar si representa a la sequía o a otra cosa.

<sup>3</sup> Con respecto a la función de los glifos del Mural de la Batalla, pienso básicamente lo mismo de Berlo. Sin embargo, no estoy de acuerdo con ella en cuanto a otros problemas. Primero, esta autora no afirma que los vencidos sean anónimos, es más, cree que un "glifo de nombre", denominado por ella "*long bone*" (véase fig. 16), puede pertenecer también a un guerrero vencido (aunque más tarde lo menciona como nombre de un guerrero triunfante; Berlo 1989: 27-29 y nota 12). Segundo, me parece justificado agregar a los nueve "glifos de nombre" de Berlo, dos glifos más que se encuentran en la lista de Baus de Czitrom (1986) bajo la denominación grafema A-9 (ejemplar jeroglífico 13) y grafema H-2 (véase fig. 16). Tercero, no creo que los rostros del Dios de la Lluvia, que aparecen en torno a 3 Venado sean glifos, porque semejantes rostros en los relieves mayas son máscaras (véase, por ejemplo, Schele y Miller 1986: 188, 256-57), fig. 25. Lám. 63, 101).

<sup>4</sup> El glifo también aparece en Teotihuacán. Caso (1967: 153) opina que su significado es "turquesa". Von Winning (1987, II: 49-52) analiza los ejemplares teotihuacanos de este glifo y señala su semejanza con el glifo maya T 627. En el caso del glifo de Cacaxtla, Foncerrada de Molina (1982: 29) acepta la interpretación de Caso. Baus de Czitrom (1986: 513) la considera posible y Berlo (1989: 28) cree que es improbable por el color del glifo. Berlo y Langley (1986: 278) mencionan posibles analogías de la época azteca.

## REFERENCIAS

- ALCINA, J.  
1958 *Las "pintaderas" mejicanas y sus relaciones*, Consejo Superior Investigaciones Científicas, Instituto Fernández de Oviedo, Madrid.
- BAUS DE CZITROM, C.  
1986 "La escritura y el calendario en las pinturas", *Cacaxtla. EL lugar donde muere la lluvia en la tierra*, S. Lombardo de Ruiz *et al.*, pp. 509- 526, SEP - INAH, Instituto Tlaxcalteca de la Cultura, México.
- BERLO, J. C.  
1989 "Early writing in Central Mexico: In Thilli, In Tlapalli before A. D. 1000". *Mesoamerican After the Decline of Teotihuacan A.D. 700 - 900*. R.A. Diehl y J. C. Berlo (Eds.), pp. 19 - 49, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.
- BERNAL, I.; R. PIÑA CHAN y F. CAMARA BARBACHANO  
1968 *The Mexican National Museum of Anthropology*, Thames and Hudson, London.



- CASO, A.  
1967 *Los calendarios prehispánicos*, Instituto de Investigaciones Históricas, México.
- CÓDICE BORGIA  
1963 *Código Borgia*, Fondo de Cultura Económica, México.
- COGGINS, C. CH. Y O. C. SHANE (EDS.)  
1984 *Maya Treasures from the Sacred Well at Chichén Itzá*, University of Texas Press, Austin.
- FONCERRADA DE MOLINA, M.  
1982 "Signos glíficos relacionados con Tlaloc en los murales de la batalla en Cacaxtla". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 50/1: 23-33, México D. F.  
1983 "Los murales de Cacaxtla: muerte en la guerra". *Jahrbuch für Geschichte von Staat, Wirtschaft und Gesellschaft Lateinamerikas* 20: 537-562.
- GUTIÉRREZ, N.  
1983 *Objetos ceremoniales en piedra de la cultura mexicana*, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, México.
- KUBLER, G.  
1967 "The Iconography of the Art of Teotihuacán". *Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology* 4, Dumbarton Oaks, Washington D.C.
- LANGLEY, J. C.  
1986 *Symbolic Notation of Teotihuacán. Elements of writing in a Mesoamerican culture of the Classic period*, BAR International Series 313, Oxford.
- LINNE, S.  
1934 *Archaeological Researches at Teotihuacán, Mexico*, The Ethnographical Museum of Sweden, New Series, Publication N° 1, Stockholm.
- LOMBARDO DE RUIZ, S.; D. LÓPEZ DE MOLINA, D. MOLINA FEAL, C. BAUS DE CZITROM Y O.J. POLACO  
1986 *Cacaxtla. El lugar donde muere la lluvia en la tierra*, SEP - INAH, Instituto Tlaxcalteca de la Cultura, México.
- LÓPEZ AUSTIN, A.  
1973 *Hombre-dios. Religión y política en el mundo náhuatl*, UNAM, México D.F.
- LOTHROP, S. K.; W. F. FOSHAG Y J. MAHLER  
1957 *Robert Woods Bliss Collection. Pre-Columbian Art*, Phaidon Publishers Inc., New York.
- MILLER, A. G.  
1973 *The Mural Painting of Teotihuacán*, Dumbarton Oaks, Washington D.C.
- MILLON, C.  
1988 "Maguey Bloodletting Ritual". *Feathered Serpents and Flowering Trees. Reconstructing the Murals of Teotihuacán*, K. Berrin (Ed.), pp. 195-205, The Fine Arts Museums of San Francisco, San Francisco.
- MILLON, R.  
1988 "Where Do They All Come From? The Provenance of the Wagner Murals from Teotihuacán". *Feathered Serpents and Flowering Trees. Reconstructing the Murals of Teotihuacán*, K. Berrin (Ed.), pp. 78-113, The Fine Arts Museums of San Francisco, San Francisco.
- MILLON, R.; B. DREWITT Y J. A. BENNYHOFF  
1965 "The Pyramid of the Sun at Teotihuacán: 1959 Investigations". *Transactions of the American Philosophical Society* 55, Part 6.
- PASZTORY, E.  
1974 The Iconography of the Teotihuacán Tlaloc, *Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology* 15, Dumbarton Oaks, Washington D.C.  
1983 *Aztec art*, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York.  
1988 "Feathered Feline and Bird Border". *Feathered Serpents and Flowering Trees. Reconstructing the Murals of Teotihuacán*, K. Berrin (Ed.), pp. 185-193, The Fine Arts Museums of San Francisco, San Francisco.
- RUBIN DE LA BORBOLLA, D. F.  
1947 "Teotihuacán: ofrendas de los templos de Quetzalcóatl". *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia* 2: 61-72, México, D.F.
- SCHELE, L. Y M. E. MILLER  
1986 *The Blood of Kings. Dynasty and Ritual in Maya Art*, Kimbell Art Museum, Fort Worth.
- SÉJOURNÉ, L.  
1959 *Un palacio en la ciudad de los dioses*, INAH, México, D.F.  
1962 *El universo de Quetzalcóatl*, Fondo de Cultura Económica, México, D. F.  
1966 *Arquitectura y pintura en Teotihuacán*, Siglo XXI Editores, México, D.F.
- TOZZER, A. M.  
1957 *Chichén Itzá and Its Cenote of Sacrifice*, Memoirs of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, XI - XII, Peabody Museum, Cambridge.
- VON WINNING, H.  
1977 "The Old Fire God and His Symbolism at Teotihuacán". *Indiana* 4: 7-61, Gebr. Mann Verlag, Berlin.  
1987 *La iconografía de Teotihuacán. Los dioses y los signos*, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, D. F.



## ANALISIS DE UN TEXTIL PINTADO CHAVIN

*Paulina Brugnoli B. y Soledad Hoces de la Guardia Ch.*

Número de catálogo : 1718 Museo Chileno de Arte Precolombino

Cultura : Chavín 1000 - 700 a. C. (Conklin 1971; Cordy-Collins 1976; Lumbreras 1977)

Sitio : Callango - Huyujalla, valle de Ica, Perú

Dimensiones : 1160 x 700 mm

### INTRODUCCION

En el quehacer de documentar, ordenar y valorar la colección de textiles del Museo Chileno de Arte Precolombino (MChAP), se hace necesario un trabajo de investigación y análisis que permita relacionar los datos obtenidos para hacer posible su asignación al conjunto estilístico de una cultura determinada. Al organizar la información obtenida podremos, con el tiempo, ir dilucidando la evolución de las estructuras y técnicas textiles y sus variaciones según el uso que las diferentes culturas hagan de ellas. Nuestra investigación en textiles arqueológicos, nos ha permitido comprobar que nuestra formación de diseñadoras textiles nos da otras posibilidades de acercamiento a estos objetos y por lo tanto, otras respuestas, distintas y complementarias a las que ofrecen arqueólogos, antropólogos u otros especialistas en textiles arqueológicos.

En el análisis de los textiles hemos abordado dos aspectos:

1) Un análisis de carácter técnico que se refiere a:

- la o las posibles funciones de la pieza,
- identificación de los materiales empleados,
- identificación y registro de las estructuras textiles, las técnicas decorativas y las terminaciones.

2) Un análisis formal procurando discriminar los medios expresivos usados para lograr el impacto estético y los elementos de la percepción táctil y visual que se han puesto en juego, tales como el uso del espacio y del color y el modo de resolver la relación entre figura y fondo.

Ambos aspectos aclaran la relación entre la imagen visual y los medios constructivos con que fue realizada. Estos aspectos se explican e ilustran mediante fotografías y desarrollo de dibujos. Además, la investigación bibliográfica nos ha permitido vincular la pieza en estudio con otras ya estudiadas. Este conjunto de datos queda registrado en una ficha especialmente confeccionada por el equipo para el Museo Chileno de Arte Precolombino.

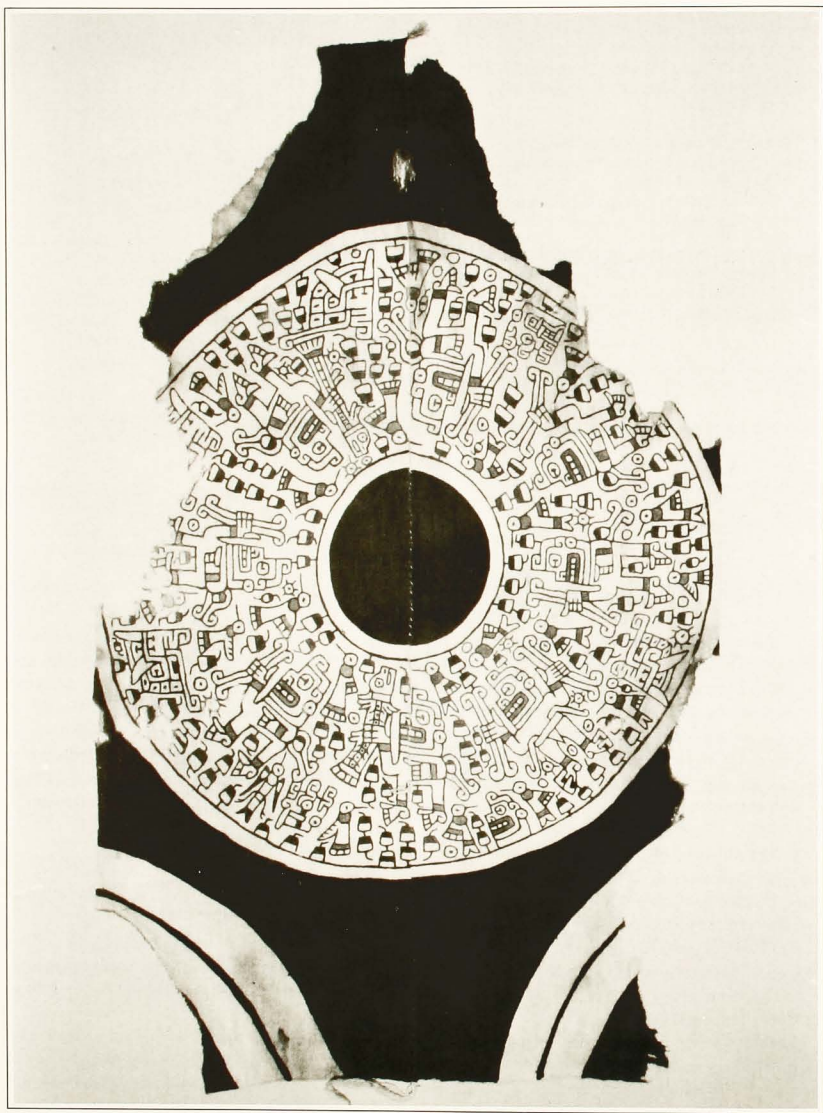


Figura 1. Textil pintado Chavín N° 1718, Museo Chileno de Arte Precolombino.

## ANTECEDENTES

Este textil pertenece, desde 1986, a la colección del MChAP. Según las informaciones aportadas por su antiguo dueño, don José Raúl Soldi, la pieza fue encontrada junto a otro textil, el N° 2492 (MChAP), en una misma tumba, en el año 1979, en la zona de Callango-Huyujalla, cerca de Ocucaje, en el valle de Ica, Perú.

El interés despertado por la pieza, dada su antigüedad y características poco comunes en el tratamiento de las figuras, motivaron la presente investigación.

## ANÁLISIS TÉCNICO

Textil pintado Chavín N° 1718 (fig. 1)

### Dimensiones

- largo urdimbre: 116 cm
- ancho trama : 70 cm constituidos por dos partes de 35 cm cada una.

### Hilados

- urdimbre : algodón, color crudo, 2 cabos torcidos en Z, retorcidos juntos en S.
- trama : algodón, color crudo, 1 cabo torcido en Z.

Las características de los hilados son comunes a otros textiles clasificados como Chavín y provenientes de la costa sur, pertenecientes al MChAP, piezas N° 0359, 0482 y 2492. La torsión inicial Z es propia de los hilados de la costa sur (Wallace 1979) (fig.2).

### Estructura

- Ligamento tela

### Densidad

- Urdimbre : 13-10 h/cm.
- Trama : 11-6 p/cm.

### Orillas

*Urdimbre:* en las dos partes que componen la pieza, una de las orillas, probablemente la orilla de comienzo del tejido, tiene una cadeneta en técnica de torzal. La parte izquierda presenta la cadeneta hacia arriba; la parte derecha, hacia abajo. Se emplearon cordones formados por varios hilados para realizar las primeras pasadas de trama en ambas orillas de urdimbre. Estos cordones son más largos que el ancho del textil, de modo que el largo sobrante de ellos y de los hilados empleados en la cadeneta son anudados entre sí, destacando la unión central (figs. 3 y 4).

*Trama:* una de las partes tiene sus orillas de trama sencilla; la otra presenta pequeños flotes, producto del uso de tramas múltiples (fig. 5).

El uso de cadeneta en torzal parece ser un testimonio tardío de los primeros tejidos estructurados solamente en esta técnica, que son, además, los textiles más antiguos que involucran simultáneamente sistemas

PIEZA N°	0359	0482	1718	2492
Urdimbre				
Trama				
Costura				

Figura 2. Cuadro de hilados usados en cuatro textiles chavin del Museo Chileno de Arte Precolombino.

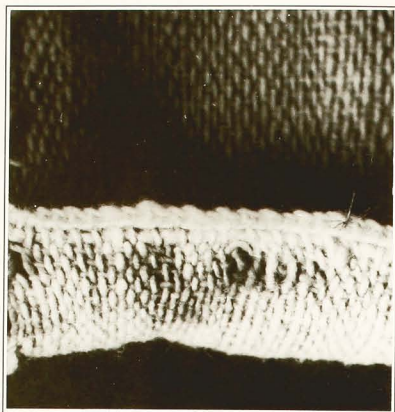


Figura 3. Orilla de urdimbre con terminación en cadeneta de torzal.

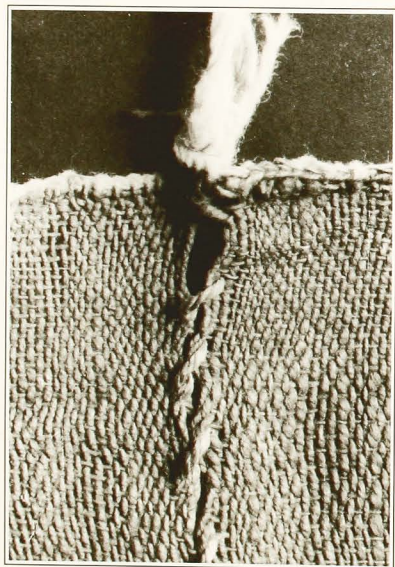


Figura 4. Encuentro de las dos partes mostrando la costura, cadeneta en anverso y reverso y cordones anudados.

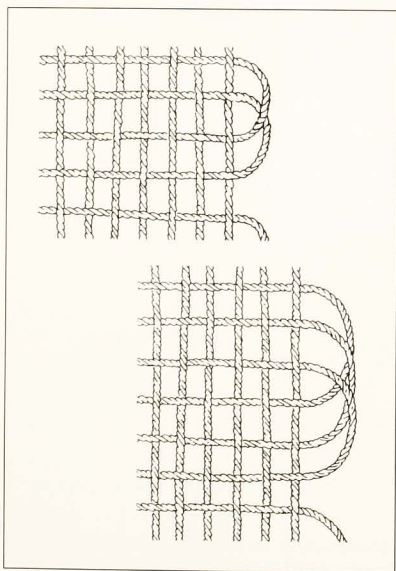
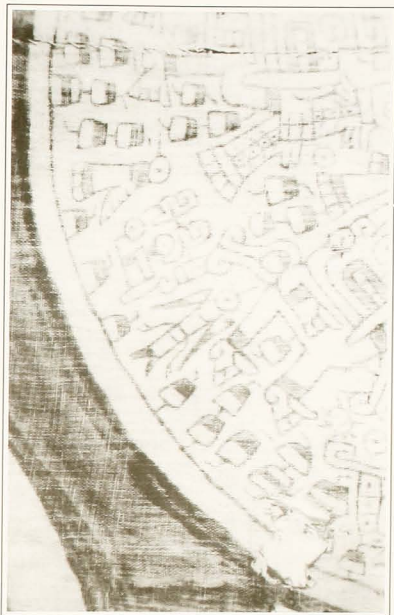
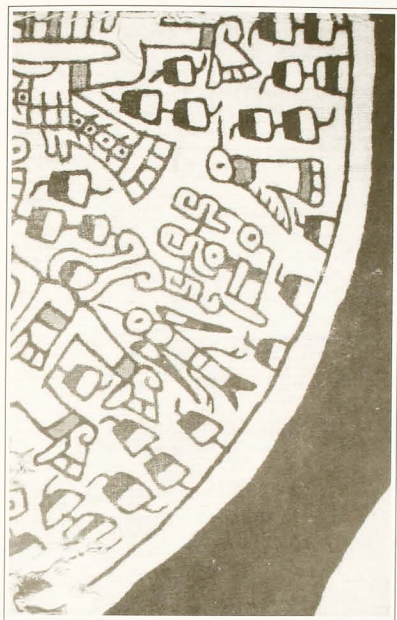


Figura 5. Orillas mostrando el uso de tramas dobles y triples.





Figuras 6 y 7. Pintura por su derecho y revés. Obsérvense las distintas gradaciones del café, más oscuras en las figuras fitomorfas y más claras en figuras ontomorfas y fitomorfas.

de urdimbre y trama (tejidos de algodón, Huaca Prieta, 2800 a. C., Bird *et al.* 1985). Tanto el uso de la cadeneta como el empleo de tramas múltiples son características técnicas propias de los textiles tempranos (Wallace 1979).

### Técnica decorativa no estructural

Las dos partes que conforman el textil luego de ser unidas por una costura, fueron pintadas. Siendo el dibujo muy definido, podemos suponer que se trata de aplicación de pintura directa, en la que se usó un líquido bastante espeso, aplicado con instrumentos muy finos en el caso de las líneas delgadas (palitos o láminas metálicas) y otros de mayor cobertura y absorción para las zonas más llenas (hisopos o pinceles) (figs. 6 y 7).

Puede tratarse también de una técnica mixta que emplea conceptos de teñido con reserva y pintura directa en la que se usa barro o arcilla como vehículo para fijar el pigmento; luego de aplicado, se expone la pieza al sol y una vez seca, se sacude el polvo excedente, habiéndose fijado ya el pigmento o colorante (Gebhart-Sawyer 1984).

En una zona del textil se observa un trazado lineal similar a líneas de carboncillo, pero el estudio de esas figuras y la superposición de ellas sobre las que fueron finalmente pintadas no arroja ninguna correspondencia, por lo que podría tratarse de un trazado previo que no fue utilizado, o bien, el traspaso del diseño de otra tela que haya estado en contacto directo con esta pieza, como es el caso de dos mantos Paracas estudiados por Paul (1980-81) (fig. 8).

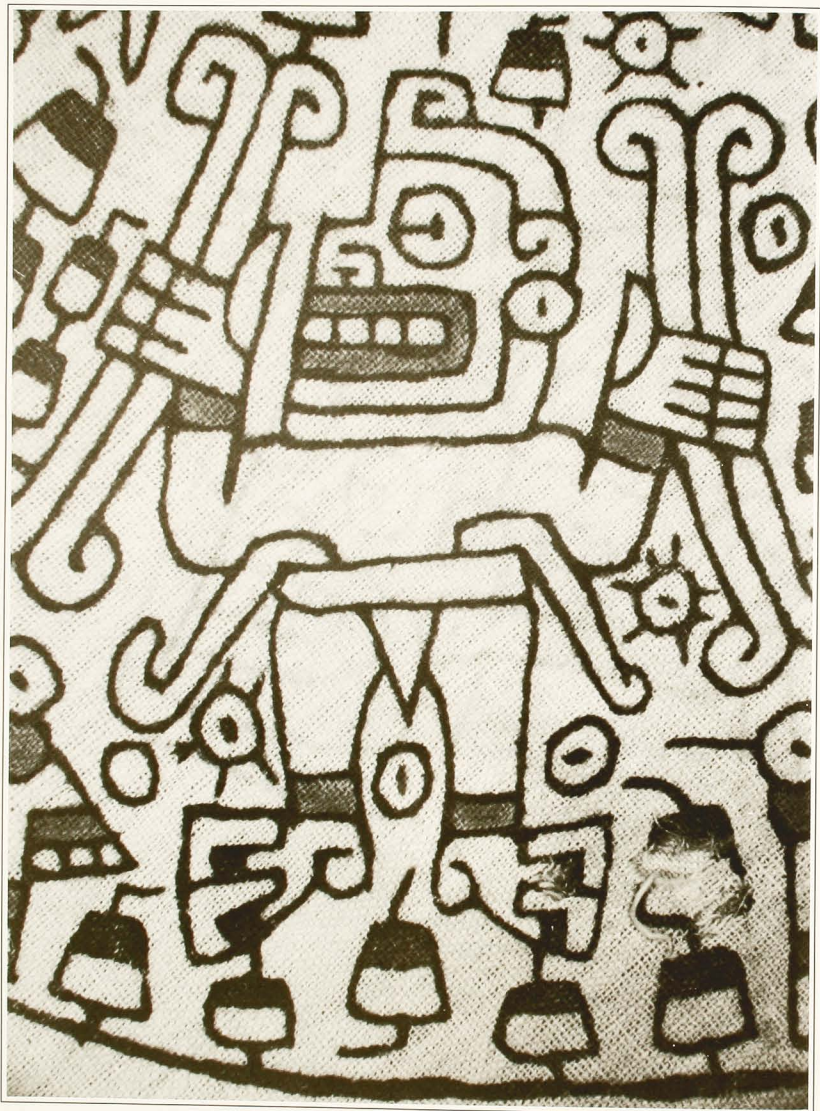


Figura 8. Trazos débiles en carboncillo, que se observan en el cuerpo y alrededor del personaje principal.

## ANÁLISIS FORMAL

El tejido de algodón en estructura algo abierta, proporciona una textura apropiada, haciendo de soporte a la pintura realizada con un pigmento denso de color café rojizo. Se trabajó conservando el color blanco crudo, color original del tejido, aplicando sobre él dos tonos del pigmento café rojizo.

Al pintar, pareciera haberse seguido un plan determinado: las líneas en débil gris de carboncillo permiten pensar en un proyecto de dibujo previo a la pintura, esto le da cierto carácter de calco y rigidez al contorno de las figuras.

Se trazó, en primer lugar, una serie de cuatro circunferencias concéntricas que definen la superficie central. Una gran circunferencia tangente a las orillas de la trama del tejido, dos circunferencias que delimitan la superficie destinada al desarrollo del tema figurativo y una cuarta que define el centro del tema mediante un círculo lleno de color. Se definieron cuatro esquemas, cuartos de círculos con gruesas líneas interiores cada uno. La superficie entre las esquinas y el círculo central fue también cubierta con el color oscuro de fondo. Con esto quedó claro el contraste entre las zonas llenas y la superficie, dirigiendo así la percepción del observador al desarrollo del tema.

En esta superficie se representan ocho personajes (figuras antropomorfas) rodeados de un gran número de figuras más pequeñas, ornitomorfas y fitomorfas. Lo saturado del espacio origina una composición abirragada. Aunque el trazado de las figuras es lineal, ciertas zonas han sido llenadas con pigmentos café oscuro y otras en un tono café más claro (labios, brazaletes, tobilleras, parte de las figuras ornitomorfas y fitomorfas).

Para compenetrarnos del carácter y ubicación de las figuras en la superficie circular, realizamos un desglose iconográfico aislándolas. Después, las destacamos en láminas separadas, para observar con claridad su número, similitudes y diferencias entre ellas, como también su ubicación en la composición del total.

De este modo, en primer lugar se aislaron los ocho personajes antropomorfos (fig. 9). De éstos, hay uno que aparece realzado, siendo el único en posición frontal, con un cetro en cada mano y de taparrabo. Mientras sus pulgares apuntan hacia arriba, sus pies con garras de ave falcónida lo hacen hacia los lados. El rostro mira hacia su derecha; sus rasgos faciales, peinado y aros recuerdan a representaciones del arte lítico de Sechín. A este personaje, por sus peculiaridades, lo consideramos el personaje principal y lo designaremos con el N° 1 para efectos de la lectura, encabezando de esta forma la procesión.

El resto de los personajes posee las mismas características en el rostro, pero portan sólo un cetro en su mano derecha, mientras el brazo y mano izquierdos se doblan sobre el tórax y los pies se dirigen hacia su derecha. Hay uno de estos personajes, el 3, que porta el cetro en su mano izquierda y sus pies indican esa misma dirección (fig. 10). Cada uno de los personajes está acompañado de una figura ornitomorfa cuya posición enfatiza su dirección.

Continuando el análisis formal de los personajes, es posible establecer diferencias y coincidencias entre ellos:

1) De tamaño: Los personajes 3 y 6 son los de menor estatura, les siguen los personajes 1, 5 y 8, que tienen una misma estatura. Mientras el 2 y el 7 son ligeramente más altos, siendo el 4 el de mayor estatura.

2) En todos los personajes, la cabeza se representa de perfil mirando hacia su derecha con rasgos comunes a todos ellos:

- La cabeza es de tamaño relativamente grande en proporción al cuerpo, de forma alargada, con el occipital plano, coronada con una voluta que puede representar un tocado o un peinado.
- Los ojos son circulares con la pupila marcada al centro y una línea que la une al círculo externo.
- La nariz es ancha, de fosas dilatadas, formando un ángulo recto con la frente.
- La boca es grande y gruesa. Los labios, marcados por doble línea y llenos de color café, están separados y mostrando los dientes. Los personajes 1, 2 y 3 tienen cuatro dientes y el resto sólo tres.
- La oreja está conformada por una voluta hacia arriba y lleva un aro de forma circular con el centro marcado por un punto.
- Entre la cabeza y el cuerpo aparece lo que podría ser la representación de un collar.



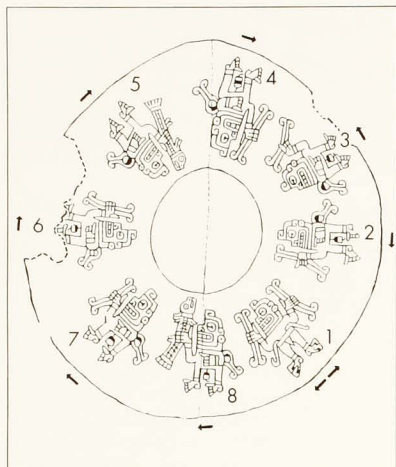


Figura 9. Los ocho personajes antropomorfos. Personaje 1 en posición frontal con dos cetros y personajes secundarios (2 a 8).

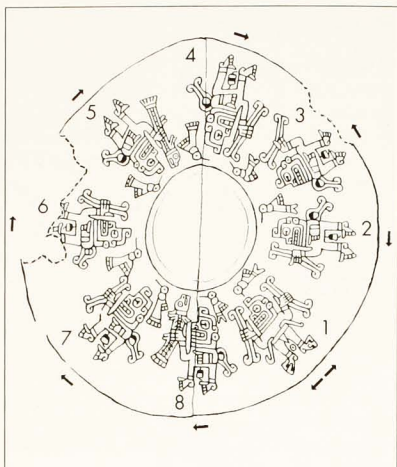


Figura 10. Figuras ornomorfas que refuerzan la dirección de los personajes.

3) En las manos se establecen diferencias respecto a la dirección que indica el pulgar y al número de los dedos (fig. 11).

Dirección de los pulgares:

- El personaje 1 dirige sus pulgares hacia arriba.
- Los personajes 2 y 3 los mantienen en posición horizontal, apuntando en direcciones opuestas.
- Los personajes 4, 5, 6, 7 y 8 indican con el pulgar derecho hacia arriba; el izquierdo está en posición horizontal, indicando la dirección de su marcha.

Número de dedos de las manos:

- El personaje 1 tiene cuatro dedos en su mano izquierda y cinco en la derecha. Los personajes 2, 4, 5 y 8 tienen cuatro dedos en cada mano. Finalmente el 6 y 7 tienen cuatro dedos en la mano derecha y tres en la izquierda.

4) En los pies también se establecen diferencias (fig. 12).

Orientación y conformación de los pies:

- El personaje 1 proyecta sus pies hacia afuera (similar a los pies de la figura de la Estela Raimondi). Los personajes 2, 4, 5, 6, 7 y 8 dirigen ambos pies hacia su derecha, en tanto que el 3 es el único que los orienta en sentido opuesto.

Número de dedos de los pies:

- El personaje 1 tiene dos garras de falcónida en cada pie a guisa de dedos. Los personajes 2, 3, 4, 5 y 8 tienen cuatro dedos en cada pie, en tanto que el 7 tiene sólo tres. En el caso del personaje 6 no es posible precisar el número de dedos porque la pieza está deteriorada en ese sector.
- La representación de los pies es anómala en todos los personajes secundarios (2 al 8), un pie copia a otro, de modo que los pulgares se observan paralelos.

5) En todos los personajes secundarios hay un apéndice que surge de la espalda en sentido diagonal.



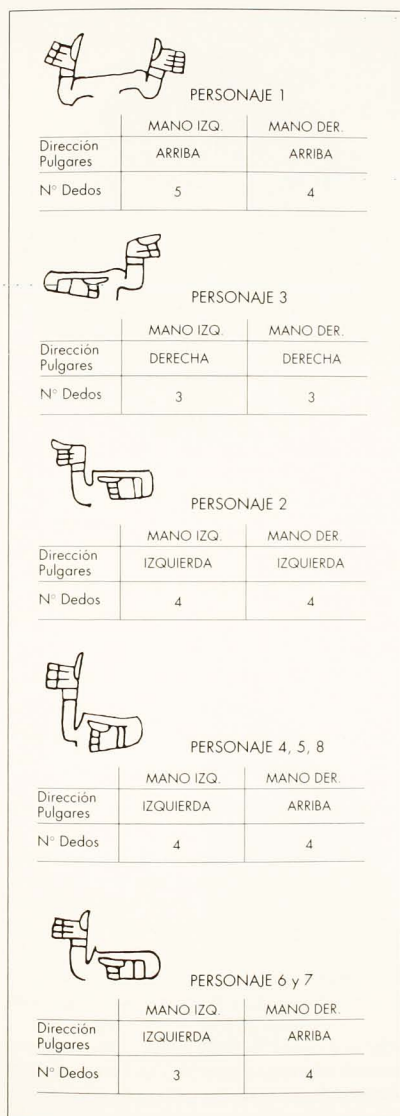


Figura 11. Dirección de las manos y número de los dedos.



Figura 12. Dirección de los pies y número de los dedos.

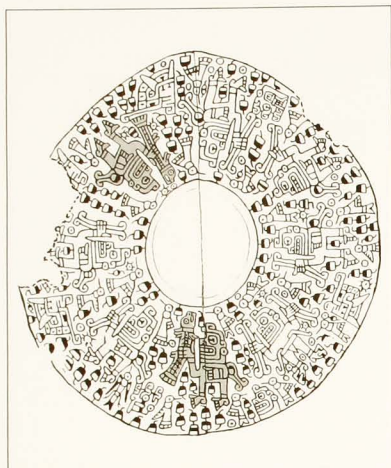


Figura 13. Personajes portando cetros ictiomorfos.

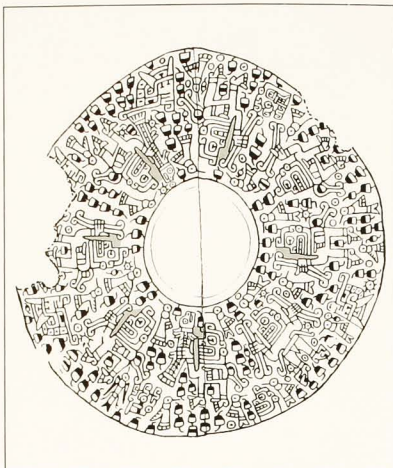


Figura 14. Recorte del fondo entre la cabeza y el brazo que porta un cetro.

- 6) Seis de los siete personajes secundarios presentan elementos fitomorfos en la zona genital. El personaje 5 no presenta este rasgo.
- 7) Los siete personajes secundarios llevan un cetro. Dos de ellos (5 y 8), llevan un cetro ictiomorfo y ambos están ubicados a la izquierda de la costura que une las dos partes de la pieza (fig. 13).
- 8) Si se observa el recorte del fondo, entre el brazo con cetro y la cabeza, es posible distinguir una figura que se repite en seis de los personajes; las excepciones son los personajes 1 y 3 (fig. 14).
- 9) Cada personaje tiene anexadas tangencialmente algunas figuras más pequeñas, que lo caracterizan o individualizan. En algunos casos, éstas unen a los personajes con las circunferencias que encierran el tema (fig. 15).

Los diferentes tipos de figuras que rodean a los personajes se organizan, al igual que ellos, en forma radial.

- 10) Hay otras figuras, numerosas y variadas, que representan elementos fitomorfos, quizás especies botánicas alucinógenas (Cordy-Collins 1976: 201-202). En total, son 138 figuras: 107 semejan semillas, 13 son círculos con un punto central, 8 círculos sin centro y 10 círculos con rayos como soles. Estas formas ocupan el espacio situado entre los personajes más grandes, desde la base del círculo exterior hasta tocar el círculo interior (fig. 16).

- 11) El otro grupo de figuras aisladas, corresponde a figuras ornitomorfas que actualmente son 19 (se observan fracciones de otras dos). Por la distribución de las figuras en el espacio, es posible deducir que el número original fue 22 (fig. 17).

Se representan cuatro variedades diferentes: una de ellas es de forma alargada, aparece vista desde arriba y tiene dos alas en forma de triángulos largos y angostos, la cola larga y bipartita y un fino y ondulado apéndice a cada lado. Esta figura ornitomorfa está representada de forma similar en la ya mencionada pieza N° 2492 del MChAP. Las figuras restantes están dispuestas de perfil; nueve de ellas tienen la cola bipartita, el ala abierta como un abanico y están todas en la mitad derecha del textil. Dos destacan por su

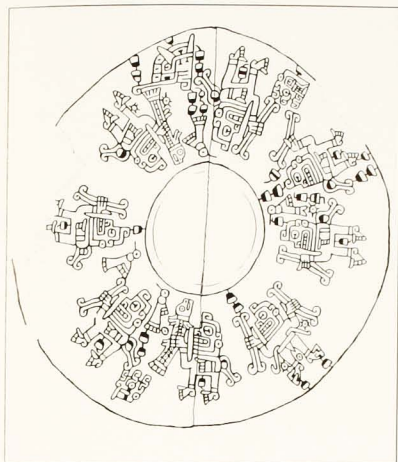


Figura 15. Figuras anexadas a cada personaje.

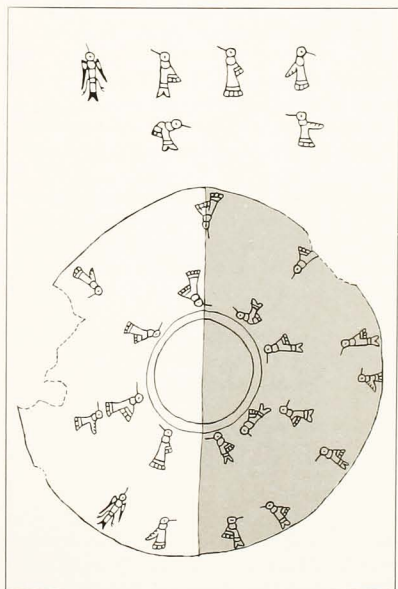


Figura 17. Figuras ornitomorfas. En la zona gris se ubican las figuras ornitomorfas con la cola bipartita.

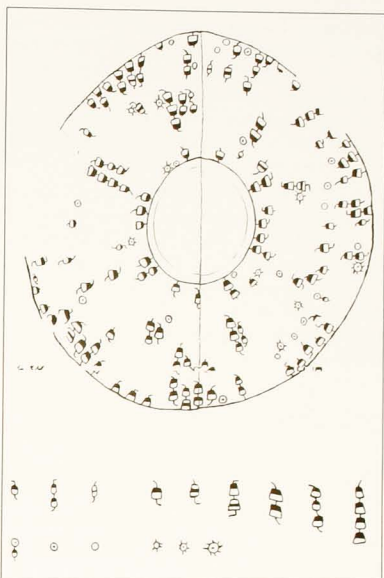


Figura 16. Figuras fitomorfas.

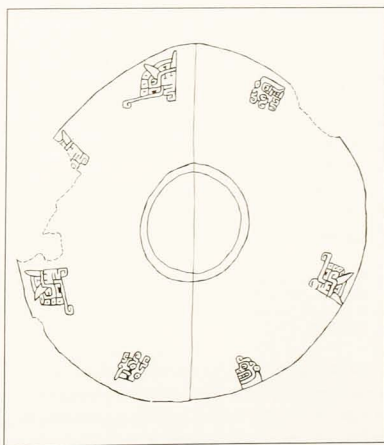


Figura 18. Figuras que podrían ser representaciones de cabezas clava.

posición: una está en posición horizontal indicando con su pico la cabeza del personaje principal; la otra tiene el cuerpo curvado reforzando el cambio de dirección del personaje más pequeño.

De las cinco figuras que tienen el ala y la cola en forma de abanico, cuatro están en la parte izquierda y una está arriba, compartida entre las dos partes que conforman la pieza.

Otras cuatro figuras ornitomorfas se distinguen por tener un ala angosta marcando las plumas y cola en abanico. Tres de ellas tienen las plumas marcadas en el lado extremo del ala, hacia arriba y otra tiene marcada las plumas hacia adentro. Esta figura está en situación opuesta al personaje principal.

12) Las figuras que parecen ser representaciones de cabezas clava (fig. 18), son siete, se ubican entre los personajes y son mostradas de perfil, señalando la misma dirección de la cabeza de los personajes antropomorfos. Esta norma no se cumple entre los personajes 2 y 3, quizás para insistir en el carácter excepcional de este último, que es el más pequeño y que con su cuerpo y pies indica cambio de dirección. Mientras seis de estas figuras se representan cerca de la circunferencia mayor, la única que es igual a la de los personajes antropomorfos se apoya en ella. Cuatro cabezas son de tipo felínico, similares a las que se observan en el textil Chavín N° 2492 del MChAP (fig. 19). Los dos ejemplares restantes presentan una correspondencia formal con ejemplares representados en textiles Karwa (Cordy-Collins 1976).

## CONSIDERACIONES FINALES

En esta pieza se comprueba la eficiencia tecnológica de sus autores para comunicar un mensaje complejo que necesitaba a la vez de precisión y fuerza, en la imagen visual, para llegar al observador.

Se observan en ella algunas características técnicas, como el uso de cadeneta en torzal en la orilla de urdimbre y el empleo de tramas múltiples, que constituyen un testimonio tecnológico propio de los textiles tempranos.

La mayor parte de las piezas textiles de iconografía chavín encontradas en el valle de Ica están pintadas con técnica de aguada, con líneas más oscuras que limitan la figura. Este hecho hace que la pieza objeto de nuestro análisis tenga características muy particulares dentro del conjunto de estos textiles. Su carácter estrictamente lineal y gráfico nos lleva a relacionarla con muestras del arte lítico y cerámica incisa de iconografía chavín.

Un textil pintado, comparado tecnológicamente con la producción lítica o cerámica, puede presentar ciertas ventajas: es más liviano, flexible y transportable; puede además aportar grandes superficies para el desarrollo del tema. La técnica de la pintura es más rápida para definir la imagen visual y puede ser más nítida, adquiriendo a veces un carácter gráfico. Se ha constatado que la cultura Chavín privilegió producir textiles con técnicas decorativas no estructurales (Conklin 1971), en lugar de definir las imágenes mediante técnicas de tapicería.

Esta opción podría responder a una necesidad de expansión de la cultura Chavín, donde el textil pudo ser el vehículo ideal de comunicación de creencias y conocimientos (Cordy-Collins 1976).

Lumbreras, que ha investigado la cultura Chavín observa el mismo fenómeno:

Con un poco de imaginación podría hasta pensarse que en la época tardía los sacerdotes-artistas prefirieron la pintura en tela que su grabado en cerámica, si recordamos que los dioses tardíos de Chavín aparecen representados con frecuencia inusitada en el arte textil de la costa sur (Sawyer 1972), como es el caso de la famosa divinidad de los báculos, que aparece en la estela Raimondi (1977: 18).

La organización circular del tema, subdividido en ocho zonas caracterizadas e identificables mediante un personaje definido por sus atributos específicos, el conjunto de figuras menores anexadas directamente a él y por las que lo rodean, son rasgos notable de esta pieza. Si sumamos a esto que las direcciones están enfatizadas mediante la postura, atributos de los personajes y aves que los acompañan, podemos percibir que esta pieza sugiere la representación de un ciclo repetitivo, mediante el recurso de una secuencia circular.



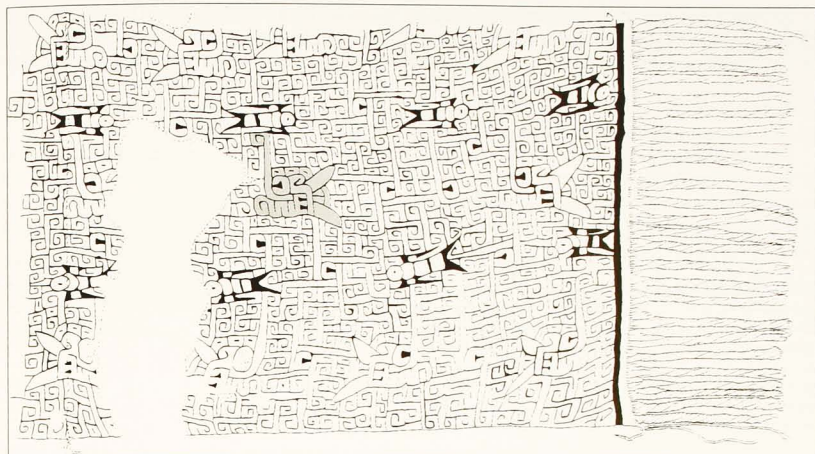
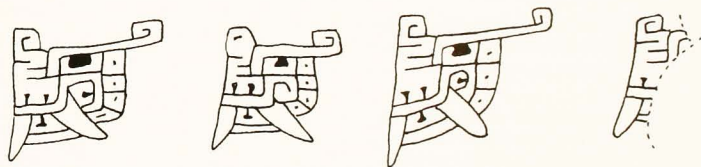


Figura 19. Textil pintado Chavín N° 2492. Museo Chileno de Arte Precolombino.

Cabezas Felínicas- Pieza N° 1718



Cabezas Felínicas- Pieza N° 2492

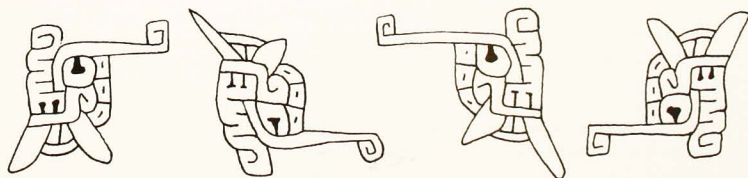


Figura 20. Cabezas felínicas, piezas N° 17184 y N° 2492.

La configuración de la pieza y la organización de sus figuras nos lleva a relacionarla con el siguiente párrafo sobre las excavaciones hechas por Lumbreras en 1972, en el que se da cuenta del "Descubrimiento in situ de un numeroso grupo de estelas líticas, con imágenes antropomorfas y zoomorfas, asociadas a una plaza hundida circular en el centro del atrio y en directa relación con el templo antiguo en su conjunto" (1977: 6).

Se ha encontrado, además, un grupo de cabezas clava. Estas y las lápidas grabadas pueden vincularse por sus características formales a las figuras que se observan en el textil (Lumbreras 1977).

El análisis de una pieza origina diversas lecturas y cada una de ellas nos da nuevas respuestas. La intención de este estudio fue acercarnos a la pieza para conocer algo más de sus autores. Quedan registrados un conjunto de datos e informaciones que pueden ser aprovechados por otros especialistas para otros tipos de análisis, como podría ser el estudio de la estructura calendárica sugerida por la organización visual de este textil.

AGRADECIMIENTOS: A Angel Antonelli G., Diseñador P.U.C., por haberse integrado al trabajo en equipo, realizando dibujos mediante los cuales pudimos ir develando el pensamiento visual expresado en este textil. A Pilar Alliende, Conservadora del Museo Chileno de Arte Precolombino, por su constante apoyo, sugerencias y estímulo. Al personal del laboratorio por su colaboración facilitando nuestro acceso a las piezas, en especial a Luis Solar quien puso a nuestra disposición su material fotográfico. A Charin Edwards, por sus valiosas traducciones.

## REFERENCIAS

- BIRD, J.B.; J. HYSLOP Y M. DIMITRIJEVIC  
1985 "The Preceramic Excavations at the Huaca Prieta, Chicama Valley, Perú"; *Anthropological Papers of the American Museum of Natural History*, 62, part 1: 101-190, New York.
- CONKLIN, W.  
1971 "Chavin Textiles and the Origins of the Peruvian Weavings"; *Textile Museum Journal*, 3 (2): 13-19, Washington, D. C.
- CORDY-COLLINS, A.  
1976 *An Iconographic Study of Chavin Textiles from the South Coast of Peru: The Discovery of a Pre-Columbian Catechism*, Ph. D. Degree, University of California, Los Angeles.
- GEBHART-SAWYER, A.  
1984 *The Cosmos Encoiled: Indian Art of the Peruvian Amazon*, Center for Interamerican Relations, New York.
- LUMBRERAS, L.G.  
1977 "Excavaciones en el Templo Antiguo de Chavín (sector R): informe de la sexta campaña". *Nawpa Pacha* 15: 1-58, Berkeley.
- PAUL, A.  
1980-81 "Re-Establishing Provenience of Two Paracas Mantles", *Textile Museum Journal* vol.19-20: 35-40, Washington.
- WALLACE, D.  
1979 "The Process of Weaving Development on the Peruvian Coast". *The Junius B. Bird Pre-Columbian Textile Conference*, Pollard Rowe, A.; E. Benson y A.L. Schaffer (Eds.): pp. 27-50, Washington, D.C.

## ANÁLISIS TÉCNICO DE UNA CAMPANA DE BRONCE ESTAÑIFERO DE LA CULTURA SANTA MARÍA, NOROESTE ARGENTINO

*Heather Lechtman y Alberto Rex González*

El metal es un material de versatilidad poco usual, puesto que se le puede dar forma tanto en su estado líquido como en su estado sólido. Los metales y las aleaciones que usaron los pueblos antiguos de América se derriten a temperaturas relativamente bajas (1083° C es el punto de fundición del cobre). En el repertorio de la cultura material de las sociedades precolombinas se encuentran representados con frecuencia objetos de oro, cobre, tumbaga, bronce arsenical y bronce estañífero, plata y, de vez en cuando, plomo.

Los orfebres prehistóricos de América Central -la región cultural e histórica que comprende las modernas naciones de Nicaragua, Costa Rica, Panamá, Colombia y el noroeste de Venezuela- desarrollaron una tecnología de vaciado por cera perdida de gran elegancia y sofisticación. Sus metales preferidos fueron el oro y la *tumbaga*, la aleación de cobre con oro. El vaciado por cera perdida rara vez se empleó en los Andes Centrales -en Ecuador meridional, Perú, o en Chile septentrional- pero tuvo un papel significativo en las tecnologías del noroeste de Argentina donde se encuentran con frecuencia vaciados sólidos de bronce estañífero.

Un ejemplo de este tipo de vaciado es la pieza N° 0957 del Museo Chileno de Arte Precolombino (figs. 1 y 2). Se trata de una campana, conocida como "tan-tan" por los actuales pobladores del área valliserrana del noroeste argentino, perteneciente a la cultura Santa María (ca. 1000 - 1470 d. C.).

Podemos reconstruir con cierta exactitud el diseño general de los moldes que se ocuparon para vaciar esta campana y otras similares, pero quedan varios detalles claves aún por resolver. A pesar de que se han examinado cuidadosamente por lo menos ocho ejemplares de este tipo, no se ha encontrado ningún fragmento de molde. Para poder aclarar las demás interrogantes con respecto a la manufactura de las campanas, se requiere del estudio de tales moldes recuperados arqueológicamente.

La interpretación que tenemos en este momento sugiere que el molde probablemente se hizo en tres secciones (fig. 3): dos mitades idénticas (A) que se unen a lo largo de un plano que divide el molde en dos, pasando por el eje principal; y una sección inferior (C), formada como una sola unidad para cerrar el molde. Estas tres secciones se ensamblaron alrededor de un núcleo interior sólido de una sola pieza (B), rigidizado con respecto al molde externo mediante dos extremidades en forma de bloque que salían a través de orificios rectangulares en la parte superior del molde. El espacio libre (D) entre el núcleo y los muros del molde,



Figura 1. Vista del costado ancho principal de la campana



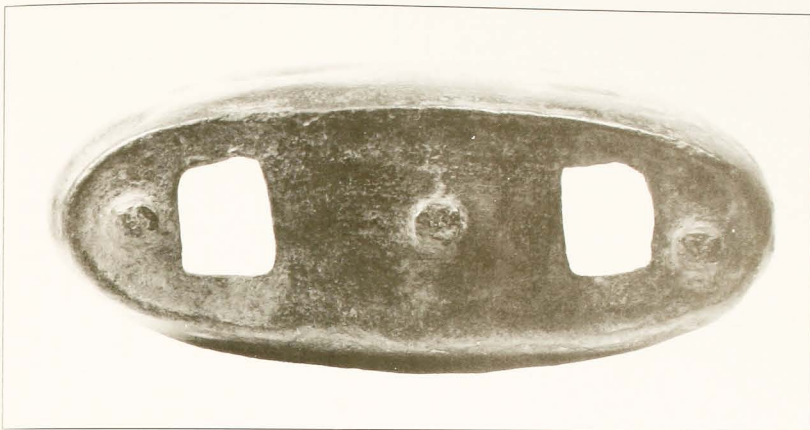


Figura 2. Vista de la plataforma plana de la campana, mostrando los dos hoyos rectangulares para el núcleo y las tres protuberancias redondas que se solidificaron en el lugar de los vertederos del molde.

formaba la cavidad por la cual corrió el metal derretido durante el vaciado. Tres pequeñas aberturas redondas en la parte superior del molde sirvieron de vertederos de vaciado para introducir el metal líquido.

Cuando se hacen vaciados mediante un proceso de molde de piezas, las juntas de las secciones del molde rara vez quedan perfectas. Generalmente queda algún espacio, por fino que sea, entre las secciones a lo largo del plano de la junta. La presión ejercida por el metal derretido al entrar a la cavidad del molde, a menudo basta para forzar la entrada de parte de este líquido a los espacios mínimos de la junta. Una vez que el metal derretido se solidifica y se retira el molde, estas delgadas aristas de metal sobresalen orgullosamente de la superficie del vaciado; los fundidores modernos frecuentemente se refieren a ellas como aletas o líneas de división. Nos referiremos a estas aristas como líneas de molde y documentan la ubicación de las juntas de éste. A menudo, la última etapa en la terminación de un vaciado es la remoción de estas líneas mediante el lijado, corte o desgaste. No importa cuán cuidadosamente se bruña y pula la superficie, casi siempre quedan rastros de las líneas de molde.

Uno de los enigmas del ensamblaje de los moldes de estas campanas del noroeste de Argentina es que los vaciados rara vez muestran vestigios de líneas de molde. Alberto Rex González, al examinar siete de ellas, informa que no hay evidencia alguna de las líneas de molde. En el caso que se expone aquí de la campana N° 0957, hemos identificado lo que parece ser el vestigio de una de estas líneas que recorre el largo completo de un costado angosto de la campana, desde la plataforma plana hasta el borde decorativo sobresaliente que rodea la apertura de la campana. Esta línea de molde finaliza al llegar al borde sobresaliente; no lo cruza. No hemos observado evidencia alguna de una línea de molde en el lado opuesto de la campana.

Estas pistas técnicas sugieren que, quizás, una vez que las dos mitades del molde se encontraban en su lugar y se fijaron una a otra exteriormente, la unión interior a lo largo de la junta se cubrió cuidadosamente, al parecer con una pasta gruesa del mismo material refractario que se usó para hacer el molde (el término moderno para este procedimiento se conoce como *luten*). Esto hubiera resultado en una sola unidad de molde con superficies interiores totalmente lisas. A continuación, se podía colocar el núcleo en el molde vacío y fijar la sección inferior. El cierre efectivo de las juntas interiores del molde evitaría la formación de líneas de separación (es decir, líneas de molde), sobre el vaciado del metal.

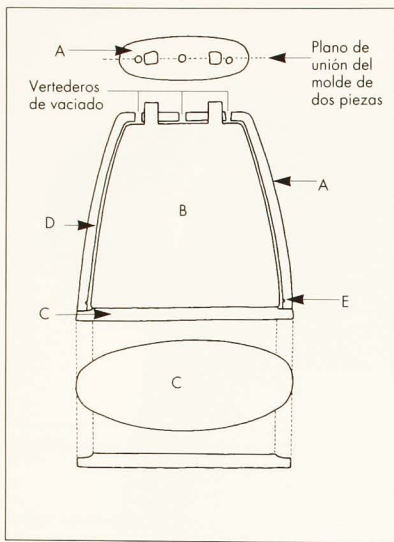


Figura 3. Ensamblaje del molde y el núcleo

A. molde de dos piezas

B. núcleo sólido de una sola pieza

C. parte inferior del molde (una pieza, sólida)

D. cavidad del molde que recibe el metal líquido; el ancho de la cavidad determina el grosor de las paredes de la campana

E. rasgos decorativos en la forma de surcos angostos y poco profundos grabados en la superficie del molde (diseño en negativo)

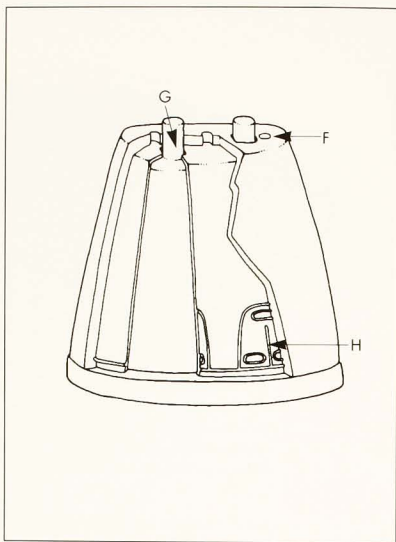


Figura 4. F. orificios rectangulares en la plataforma plana, para pasar las extremidades del núcleo durante el vaciado; supuestamente se emplearon estos orificios para colgar o sujetar la campana para hacerla sonar.

G. acumulaciones redondeadas de metal sobrante que se solidificaron en el sector de los vertederos de vaciado

H. aristas decorativas levantadas en el vaciado (diseño en positivo)

Las figuras 3 y 4 indican que los rasgos decorativos de la campana vaciada -las caras y la línea base circunferencial, todas expresadas en el positivo como líneas de relieve o aristas de metal sobre la superficie lisa de la campana- posiblemente se grabaron en la superficie interior del molde como espacios negativos (E). En el caso de la campana N° 0957, tales rasgos decorativos se grabaron en los dos costados anchos y planos del interior del molde, y no a lo largo de los costados angostos y fuertemente curvos. Por otra parte, una campana similar que se encuentra en el Museo de La Plata (Buenos Aires, Argentina), exhibe estos mismos diseños de caras en *los extremos curvos y angostos de la campana*. Si nuestra sugerencia es correcta respecto de la juntura de las dos mitades de los moldes para formar una sola unidad, seguido por el alisamiento de las juntas interiores, las caras que aparecen en los extremos angostos han debido ser ejecutadas en el molde luego de la unión de las mitades. La profundidad del surco -o altura del borde- es inferior a 0,1 cm.

El espesor aproximado de la pared de la campana, a una altura de alrededor de 3 cm sobre el extremo abierto, varía entre 0,24 y 0,43 cm; el espesor promedio de la pared en este sector es de 0,36 cm, y el punto más delgado del metal se encuentra en los dos extremos angostos.

El análisis cuantitativo por espectrometría de absorción atómica de muestras tomadas del labio de la campana arrojó los siguientes resultados que se indican en el Cuadro 1 y que son similares a aquellos publicados por González (1979) para campanas parecidas del área cultural de Santa María. Se trata de aleaciones de bronce estañífero.

CUADRO 1

ELEMENTO		% DE PESO
Plata	Ag	0,02
Arsénico	As	< 0,01
Fierro	Fe	0,20
Níquel	Ni	0,01
Plomo	Pb	0,01
Antimonio	Sb	0,36
Estaño	Sn	4,19
Zinc	Zn	0,01

RECONOCIMIENTOS: El análisis fue proporcionado por la Facultad de Química, Centro de Servicio Externo, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago.

## REFERENCIA

GONZÁLEZ, A.R.

- 1979 "Pre-Columbian Metallurgy of Northwest Argentina: Historical Development and Cultural Process", *Pre-Columbian Metallurgy of South America*, E. Benson (Ed.) pp. 133-202, Dumbarton Oaks Research Library and Collections, Washington, D. C.





## COLABORADORES

*Marta I. Baldini*, Museo Etnográfico,  
Moreno 350, Buenos Aires, ARGENTINA.

*Paulina Brugnoli*, Museo Chileno de Arte Precolombino,  
casilla 3687, Santiago, CHILE.

*Alberto Rex González*, Museo Etnográfico,  
Moreno 350, Buenos Aires, ARGENTINA.

*Soledad Hoces de la Guardia Ch.*, Museo Chileno de Arte Precolombino,  
casilla 3687, Santiago, CHILE.

*Heather Lechtman*, Center for Materials Research in Archaeology and Ethnology, Massachusetts  
Institute of Technology, Cambridge,  
MA 02139, ESTADOS UNIDOS.

*Pedro Mege R.*, Museo Chileno de Arte Precolombino,  
casilla 3687, Santiago, CHILE.

*Zoltan Paulinyi*, Museo Chileno de Arte Precolombino,  
casilla 3687, Santiago, CHILE.

Este número del  
Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino  
se terminó de imprimir  
en el mes de junio de 1992  
en los talleres de Edimpres Ltda.  
El Aromo 4815, Cerrillos,  
Santiago de Chile

ISBN 0716-1530

## PUBLICACIONES DEL MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

### OBRAS DE DIVULGACION

#### Catálogos de Exposiciones (28,5 x 25,0 cm)

*Museo Chileno de Arte Precolombino*, coedición con el Banco O'Higgins, 86 págs., 3ª edición, 1988.

*Platería Araucana*, coedición con el Banco O'Higgins, 86 págs., 2ª edición, 1985.

*Tesoros de San Pedro de Atacama*, coedición con el Banco O'Higgins, 90 págs., 2ª edición, 1988.

*Arica, diez mil años*, coedición con el Banco O'Higgins, 86 págs., 1985 (agotado).

*Diaguitas, pueblos del Norte Verde*, coedición con el Banco O'Higgins, 98 págs., 1986.

*Hombres del Sur*, coedición con el Banco O'Higgins, 102 págs., 1987.

*Obras Maestras*, coedición con el Banco O'Higgins, 102 págs., 1988.

*Arte Mayor de los Andes*, coedición con el Banco O'Higgins, 104 págs., 1989.

*Artífices del Barro*, coedición con el Banco O'Higgins, 98 págs., 1990.

*Los orfebres olvidados de América*, coedición con el Banco O'Higgins, 96 págs., 1991.

#### Folleto de Exposiciones (26,5 x 18,5 cm)

*La música en el arte precolombino*, 32 págs., 1982.

*El arte rupestre en Chile*, 32 págs., 1983 (agotado).

*Trajes y joyas del antiguo Perú*, 60 págs., 1984.

*Tesoros de San Pedro de Atacama*, 32 págs., 1984.

*¡Mapuche!*, 40 págs., 1985 (agotado).

*Arica, diez mil años*, 48 págs., 1985.

*Diaguitas, pueblos del Norte Verde*, 40 págs., 1986.

*Hombres del Sur: aonikenk, selk'nam, yámana, kaweshkar*, 48 págs., 1987.

*Artes y joyas del Antiguo Ecuador*, 32 págs., 1988 (agotado).

*Taino, los descubridores de Colón*, 48 págs., 1988.

*Moche, señores de la muerte*, 56 págs., 1990.

### OBRAS CIENTIFICAS

*Estudios en arte rupestre*, C. Aldunate, J. Berenguer y V. Castro (Eds.), Primeras Jornadas de Arte y Arqueología, 428 págs., 1985.

*Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, N° 1, 1986 (agotado).

*Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, N° 2, 1987.

*Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, N° 3, 1989.

*Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, N° 4, 1990.

## CONTENIDO

- 7 PRESENTACION
- 9 ESTUDIOS  
La imagen de la fuerza: ensayo sobre un  
mito mapuche  
*Pedro Mege R.*
- 23 Función y significado de un ceramio de  
la cultura La Aguada:  
ensayo de interpretación  
*Alberto Rex González y Marta I. Baldini*
- 53 Una imagen del Dios de la Lluvia en  
Cacaxtla y la iconografía teotihuacana  
*Zoltán Paulinyi*
- 67 INFORMES  
Análisis de un textil pintado Chavin  
*Paulina Brugnoli B. y*  
*Soledad Hoces de la Guardia Ch.*
- 83 Análisis técnico de una campana de  
bronce estañífero de la cultura  
Santa María, noroeste argentino  
*Heather Lechtman y*  
*Alberto Rex González*