



Arte, estructura y arqueología

Alberto Rex González



la marca
editora

Arte, estructura y arqueología

Alberto Rex González



la marca
editora

TÍTULO Arte, estructura y arqueología
AUTOR Alberto Rex González

REVISIÓN DE LA OBRA Alejandro Eduardo Fiadone
DIBUJOS Y DATOS DEL APÉNDICE Susana Larrambebere y Alejandro E. Fiadone
FOTO DE PIEZAS Gabriel Piñeiro
DISEÑO GRÁFICO Cutral Ediciones | Aymarà Petrabissi
REVISIÓN DE IMÁGENES FOTOGRÁFICAS Mario Sánchez Proaño
COORDINACIÓN EDITORIAL Guido Indij
CORRECCIÓN Eduardo Bisso y Verónica Bondorevsky

Las imágenes de piezas de las figuras 7, 8, 13, 16, 22 y 23 fueron tomadas de la primera edición de este libro.

Foto de la Fig. 21 gentileza de Mario Carvajal - www.planetafoton.com



la marca
editora

D Pasaje Rivarola 115, C1015AAA Buenos Aires
T (5411) 4383-6262
E lime@lamarcaeditora.com
W www.lamarcaeditora.com

IMPRESA Artes Gráficas BUSCHI, Ferré 2250
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina

ISBN 978-950-889-134-1

1ª EDICIÓN Buenos Aires, Nueva Visión, 1974
2ª EDICIÓN Buenos Aires, la marca editora, 2007
2ª EDICIÓN - 1ª REIMPRESIÓN Buenos Aires, la marca editora, 2010
© **la marca editora**
DEPÓSITO DE LEY 11.723

No se permite la reproducción parcial o total de este libro ni su incorporación a ningún sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste mecánico, electrónico, por fotocopia, grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del *copyright*.

NOTA DE ENVÍO

Creemos que es un deber incorporar las expresiones artísticas de las antiguas culturas autóctonas de la Argentina al patrimonio nacional. Este patrimonio, enriquecido desde todos los ángulos posibles, contribuirá a darnos el sentido de una conciencia de lo nuestro; espina dorsal que es necesario consolidar a toda costa. Sé que esto será objetado por quienes aseguran que con el lejano artista autóctono poco nos une la sangre y que la historia pareciera separarnos, pero aun ante la posibilidad muy discutible de que así fuera, bastaría que cualquier auténtico artista contemporáneo se sintiera emocionado ante esas expresiones artísticas del pasado, que una sola línea, una imagen o un volumen pudiese servir de inspiración a su necesidad creadora, o más simplemente, que cualquier argentino, al evocar al desconocido artista indio, identificara con aquél su propia emoción ante el mismo paisaje, y sintiera el nexo sutil que, a través del tiempo, lo vincula a quien lo poseyó en el pasado y lo sintiera suyo en la medida que nosotros lo sentimos nuestro.

Alberto Rex González

Sólo deseo referirme aquí a los ornamentos como símbolos y a la posibilidad de que el hombre actual descubra en ellos, si no conceptos, al menos estímulos de su propia emoción.
Ricardo Rojas. *Silabario de la decoración americana*, 1930.

Y ahora recordamos que cada línea de cada viejo ornamento está henchida de significaciones seculares. Y hasta podemos ver que cada armonioso esquema de color produce en nosotros un cierto estado de emoción que acaso podamos definir como un estimulante.
Nikolai Constantinovich Roerich. *Adamant*, 1925.

Con la reedición de este libro del doctor Alberto Rex González, **la marca editora** pretende abrir un espacio de reflexión sobre las producciones materiales de las culturas prehispánicas del actual territorio argentino, en cuanto al criterio aplicado en su concepción.

Aunque se ensayaron múltiples abordajes, aún es difícil conocer el propósito para el cual los objetos presentan las características que les son inherentes.

No hay acuerdo en definirlos como obras de arte, artesanías o alguna otra categoría. Cualquiera resulta subjetiva, porque si bien conocemos (en algunos casos) el uso al que estaban destinados (indumentaria, herramienta, arma, recipiente), desconocemos la razón de su aspecto. Y también si para tal o cual aplicación se concibió o admitió el concepto de 'arte', entendido ya fuera como el objetivo de brindar placer con la contemplación, o bien como medio para generar algún tipo de conmoción en los sentidos, ya que también ignoramos cuáles serían los parámetros estéticos, los emocionales o los sistemas de valoración.

La antropología y la semiótica (como herramienta utilizada por la primera) no han podido dar definiciones concretas, reducidas a diversidad de argumentaciones que reiteran planteos descriptivos.

Desde el arte se han hecho algunos intentos de análisis, generalmente poniendo énfasis en lo estilístico y en los valores intrínsecos. Con algunos aportes interesantes para la investigación, que la antropología, por considerarlos desde mecanismos subjetivos, tardó en aceptar y demostrar por otros caminos.

Ante tanta diversidad y disparidad de opiniones, creemos que ha llegado la hora de preguntarse si no habría que empezar por conocer estos objetos de manera global, para tener

una clara dimensión de su variedad y aspecto, y después tratar de encuadrarlos en una clasificación que los contenga apropiadamente.

Todo nos sugiere que la falta de una adjudicación certera que conforme a la gran mayoría se debe a que el total de estos objetos no responden estrictamente a ninguna de las categorías conocidas, o al menos de las resultantes de aplicar nuestro propio sistema de valores.

Es claro que nos equivocamos al querer encasillar a todas estas piezas en un mismo conjunto, cuando es evidente que en realidad estamos accediendo en forma fragmentada a conjuntos donde cada pieza tiene importancia en el todo, dentro de un universo constituido por diversos conjuntos, destinado cada uno a una función específica: doméstica, ritual, artística, informativa, etc. Falta saber cuántos conjuntos hay, cómo interactuaban y qué relación podía haber entre los elementos constitutivos: cuál era la importancia de un color en relación con una forma; qué importancia tenía una forma sin color; qué tenía mayor grado de importancia: una factura de aspecto 'agradable' o un objeto sin atributos especiales pero perfectamente adaptado a su función, etcétera.

De lo único que podemos estar medianamente seguros es de la intención de comunicar, manifestada en la presencia de formas que han sido asentadas siguiendo, en todos los casos, patrones que nos revelan que su elección y aplicación no fue casual.

Con un criterio amplio, que no significa promover valoraciones puramente subjetivas ni especulaciones absolutamente personales, esta editorial espera, a través de ésta y otras futuras entregas, poder aportar nuevas visiones sobre los materiales producidos por las culturas prehispánicas de la Argentina. Sumando aportes de nuevos autores y rescatando mucho de lo que se dijo en otras épocas, desde miradas alternativas poco atendidas.

No pretendemos llegar a verdades absolutas. Pretendemos echar una mirada humanizada, desprendida del empirismo científico, aunque sin desconocer sus aportes, sobre objetos que llaman nuestra atención y estimulan nuestros sentidos, intentando aportar elementos para la reflexión y el despertar de un nuevo modo de encarar el abordaje de estos materiales.

Alejandro E. Fiadone

ABREVIATURAS DE LAS REFERENCIAS

MNBA	Museo Nacional de Bellas Artes.
MLP	Museo de la Universidad Nacional de La Plata.
MAUNT	Museo Arqueológico de la Universidad Nacional de Tucumán.
MEJBA	Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Buenos Aires.
INAPL	Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano.

ÍNDICE

NOTA DE ENVÍO.....	7
ABREVIATURAS DE LAS REFERENCIAS.....	10
1. INTRODUCCIÓN.....	13
1.1. Las figuras duales.....	18
2. DESCRIPCIÓN DE EJEMPLARES.....	25
2.1. Piezas con rasgos mixtos felino-humanos.....	25
2.2. Piezas con rasgos híbridos múltiples, felino-antropomorfos u ornitomorfos.....	26
2.3. Mezcla felino-humana por actitud postural.....	45
2.4. Imágenes duales realistas en una misma pieza.....	46
2.4.1.....	46
2.4.2.....	51
2.5. Dualidad de oposición binaria como expresión de otros conceptos.....	54
2.6. Dualidad en una misma imagen: figuras anatómicas.....	56
2.7. Dualidad por representación bipartida o <i>split representation</i>	81
2.8. Dualidad por oposición de figuras antípodas.....	85
2.9. Ejemplos de otras culturas.....	91
2.10. Esculturas líticas duales del altiplano.....	93
3. CONTEXTOS DE LAS PIEZAS DESCRIPTAS. AGRUPACIÓN TIPOLOGICA. POSIBLE RELACIÓN HISTÓRICA.....	97
4. INTERPRETACIÓN.....	101
4.1. Religiosa.....	103
4.1.1. Aspectos funcionales: uso de alucinógenos.....	109
4.1.2. Otras consideraciones.....	114
4.2. Sociopolíticas.....	120
5. RESUMEN Y COMENTARIOS FINALES.....	129
APÉNDICE.....	135
BIBLIOGRAFÍA.....	149
CRÉDITOS Y AGRADECIMIENTOS.....	155

1. INTRODUCCIÓN

Análisis de figuras duales y anatóricas del N. O. argentino

En la arqueología americana, como en la universal, un tema de importancia e interés es el que atañe a la interpretación del significado o del sentido de la iconografía simbólica que, con gran frecuencia, hallamos en alfarería, piedra o metal.

En América del Sur este tema ha sido dejado de lado casi por completo y este hecho se explica lógicamente por la historia de estas disciplinas. En efecto, en los comienzos de las mismas, antes de que dispusiéramos de suficientes materiales arqueológicos, cuando carecíamos aún de conocimientos adecuados e incluso elementales sobre cronología y complejos culturales o sobre el modo de subsistencia de los pueblos desaparecidos, muchos investigadores dedicaron buena parte de su labor a la fascinante tarea de interpretar las imágenes representadas en los objetos arqueológicos conocidos entonces. Esta tarea se antepuso, a menudo, a la labor sistemática del terreno y a la de clasificación taxonómica y analítica que necesariamente debía preceder a la interpretativa.

Algunas de aquellas primeras interpretaciones aportaron elementos e ideas que aún pueden ser útiles. Otras, en cambio, navegaron en las aguas de la más libre fantasía o del absurdo. No faltó quien viera en algunas complejas imágenes de la arqueología andina la representación naturalista de ejemplares extinguidos de la megafauna pleistocena o signos del simbolismo de la Troya homérica o de escrituras desaparecidas. El resultado, en el campo profesional, no se redujo al descrédito de los investigadores particulares o de su método, sino que se hizo extensivo al ámbito mismo de la problemática del tema de referencia. Hoy, pese a lo mucho que queda por hacer, no es poco lo que se ha avanzado en el conocimiento arqueológico y es

entonces el caso de preguntarse si, debido a los problemas y a las dificultades inherentes al tema, debemos renunciar a él definitivamente o bien volver a retomar aquel apasionante sector del conocimiento que bosquejaron los investigadores pioneros, como Tello y Valcárcel en Perú, Ambrosetti, Lafone Quevedo y Quiroga en nuestro país. Pese a la renuencia de muchos arqueólogos no hay duda de que existe una reacción favorable, como lo demuestran trabajos recientes y aun reuniones y conferencias (Benson, compil., 1972), destinadas a interpretar el sentido y el complejo simbolismo implícito en buena parte de la rica iconografía autóctona de América. No ignoramos las dificultades que entraña la interpretación y lo resbaladizo de muchas de sus conclusiones, pero la disyuntiva es bien clara: o renunciamos a toda interpretación o bien la intentamos pese a todos los riesgos que ella entraña. La posibilidad de mejorar los modelos interpretativos estará en relación con el número de modelos seriamente formulados. El cotejo de los mismos frente a la realidad y a la acumulación de conocimientos pondrá en evidencia su mayor o menor aproximación a la verdad.

Personalmente, por imposición del momento que nos tocó vivir, estuvimos dedicados por décadas a la labor arqueológica en el terreno tratando de completar, dentro del área de investigación escogida, los cuadros contextuales, los modos de subsistencia y la cronología que pudiera servir a la imprescindible ubicación temporal de las culturas estudiadas, punto de partida inevitable de cualquier otro conocimiento arqueológico. Sin embargo, paralelos a aquellas tareas surgían muchas veces interesantes problemas, planteados por las enigmáticas figuras que exornaban las piezas de alfarería o los recipientes de piedra.

La disyuntiva era, pues, si por las dificultades inherentes debíamos dejar definitivamente de lado todo intento de interpretación del simbolismo de esa iconografía o si, por lo contrario, podíamos en algún momento empezar a establecer cierta sistematización de signos que permitieran en el futuro elaborar una verdadera semiología arqueológica de esos materiales.

Muy pocas dudas caben de que gran parte de las imágenes, realistas unas veces y fantásticas otras, que por centenares aparecen reproducidas en la iconografía de las culturas andinas

(Carrion Cachot, 1959), poseen un indudable carácter significativo, como signos cuyo mensaje era inteligible para sus creadores y receptores. Esto hace entonces posible que podamos imaginar la existencia de una futura semiología iconográfica precolombina cuyos datos primarios habrá que comenzar por sistematizar, cultura por cultura, a fin de poder captar en algún momento las relaciones estructurales básicas que permitan aproximarnos de alguna manera a su interpretación.

En este trabajo tratamos de señalar una serie de relaciones distribucionales en imágenes arqueológicas del N.O. argentino, apuntando similitudes con otras del área andina. Se trata de un primer paso elemental en la búsqueda de relaciones más complejas. Existe cierta analogía con lo intentado por Leroi-Gourhan, por supuesto en una escala mucho más amplia y completa, en su estudio del arte paleolítico, en el que "...encontramos la sintaxis de ese lenguaje común de las cavernas pero no su semántica, una realidad expresada en cifras, cuyos valores no conocemos". "Para el lingüista —dice el comentarista transcrito— constituye una especie de demostración casi perfecta de lo que daría una descripción lingüística distribucional pura, y para el semiólogo una experiencia análoga, la de los fenómenos de comunicación (probablemente), pero cuya estructura, quizás impecablemente aclarada, no revelaría *ipso facto* su función significativa" (Mounin, 1972, p. 250). Para el simbolismo andino, multiforme en sus variantes contextuales y temporales pero recurrente dentro de su poliformismo, sus sistemas de relaciones ofrecen un amplio campo al análisis estructural, al que se puede sumar cierto grado de conocimiento significativo a través de la información que brindan las fuentes etnohistóricas y las supervivencias etnográficas en pueblos cuya relación genética o de contactos con los grupos andinos puede establecerse dentro de ciertos límites.

Creemos que ésta podría ser una pródiga cantera para los investigadores futuros y el punto de partida de este artículo que, más que un estricto análisis estructural, es la descripción de un determinado grupo de signos arqueológicos y de sus relaciones; de significantes más que de significados.

Las imágenes figurativas simbólicas llenan el arte precolombino y en gran número de culturas constituyen la parte esencial,

a veces casi única, de su iconografía, como sucede en las culturas Olmeca, Chavín o San Agustín. Pero al lado de ellas, existen culturas que no expresaron su simbolismo religioso en los elementos materiales que nos han llegado o bien en las que el símbolo parece ser la parte mínima de su iconografía, quizá porque se volcaron a otros aspectos variados de la creación artística sin contenido significativo. Pero entre estos dos límites extremos encontramos otras culturas que, como la de los Mochicas, al lado de la expresión artística donde el énfasis se coloca en reproducir con deleite y naturalidad el variable mundo circundante, está la expresión fantástica y compleja, cargada de indudable contenido significativo.

Es cierto que un buen número de expresiones figurativas naturalistas pudieron tener significado simbólico, pero sus caracteres de signos no surgen de esas imágenes, fácilmente identificables como reproducción natural de un objeto. Su verdadero sentido como lenguaje surge en su extraña disociación de elementos, combinaciones y reconstrucciones, aun a partir de la imagen realista, cuya "sintaxis podemos seguir a lo largo de una cadena de constancias que aseguran su sentido de comunicación" (Lévi-Strauss, 1968 b, p. 97 y ss.).

Trataremos de mostrar con algunos ejemplos el sistema de relaciones elementales que existen entre ciertas imágenes fantásticas o naturalistas que aparecen en forma recurrente. Sistema de relaciones que, dentro de un gran número de variantes combinatorias, mantiene ciertas constantes en su articulación. Éste es un primer paso para en algún momento, cuando se conozca y sistematice una casuística suficientemente amplia, llegar a poner en evidencia la estructura no aparente, ligada con sus posibles significados. Es decir, evidenciar la estructura intrínseca que puede relacionar a esas imágenes o esos signos entre sí. Es posible crear diversidad de modelos que expliquen las relaciones formales, los que a su vez —valaderos en mayor o menor grado— se podrán vincular a fenómenos de mayor espectro como los sociales y religiosos.

Es bien conocido en arqueología el hecho de que muchas figuras naturalistas, reproducidas de manera constante con significado simbólico, se descomponen en sus elementos esenciales, tales como las garras, la boca o las manchas del felino, el pico del águila o el cóndor, o el hacha y la cabeza trofeo, atributos del

‘sacrificador’; los bastones del personaje de los ‘dos cetros’. Estos atributos se recomponen creando nuevas imágenes cuya recurrencia nos habla a las claras de la existencia de un verdadero mensaje, en el que los elementos esenciales tendrían —por analogía— el carácter de verdaderos fonemas de las frases figuradas que pueden variar, a menudo, en sus aspectos formales o estilísticos, pero entre las que se mantienen sus relaciones, de manera que será posible poder determinar la constancia o las diferencias de estructura que dan coherencia al todo; mucho más por la circunstancia de que el sistema básico de esas relaciones reaparece a lo largo de los Andes en diferentes culturas y en diferentes momentos. Las relaciones de los elementos básicos, repetidos y sus variantes pueden contribuir a aclarar su carácter significativo.

De qué manera la estructura de una iconografía compleja, de rico simbolismo, cede el paso o se transforma en otra, es tema aún no comenzado a estudiar y cuyas posibilidades sólo se intuyen muy lejanamente. El personaje felino-antropomorfo y el contexto que a menudo se le une a lo largo de los Andes, sus variantes y adaptaciones locales, es un campo todavía virgen de investigación.

Hace muchos años que Uhle apuntara similitudes entre Nazca Paracas y Chavín, las que luego fueron retomadas por Lehman y Doering, Kroeber y Muelle (Muelle, 1937). Hoy, después de muchas décadas, los arqueólogos menos difusionistas no niegan la influencia directa de Chavín sobre Paracas y luego la evolución e independencia de ésta, recreando o transformando los elementos recibidos de aquella (Sawyer, 1972, p. 112).^{*} Uhle y

* El artista peruano Fernando de Szyszlo opinaba que la simbología, plasmada en piezas líticas monumentales, parece indicar un origen textil por el parecido de aquella decoración con el de los textiles Paracas, que según Szyszlo debieron ser anteriores (Szyszlo, Fernando de. “El arte de la Cultura Paracas”, en *Paracas*, p. 56. Lima, Banco de Lima, 1983). La arqueología no prestó atención al postulado de Szyszlo por ser la opinión de un artista, pero investigaciones más actuales le dieron la razón, al demostrarse que el esplendor de Chavín de Huántar siguió a la decadencia de los grandes centros costeros en lugar de precederlos (Massey, Sarah. *Los Incas y el antiguo Perú. 3000 años de historia*. Madrid, Centro Cultural de la Villa de Madrid, 1991), lo que demostraría que la iconografía de ese gran centro ceremonial deriva de una tradición textil, como observaba Szyszlo. Esta actualización de datos no invalida el concepto de González sobre la similitud entre los estilos que menciona y las influencias culturales que, en todo caso, en determinados momentos, debieron ser recíprocas. [A. E. F.]

Markhan, y después de ellos González de la Rosa, Olson y Mead apuntaron similitudes entre la estela Raimondi y la Puerta del Sol de Tiahuanaco (Muelle, *op. cit.*, pp. 135-149). Sobre estas similitudes volvió luego Valcárcel (1958) quien concluye que "...su símbolo máximo, el Personaje de los Dos Cetros, es uno solo para ambas culturas" (*op. cit.*, p. 568). Las influencias de Tiahuanaco sobre Aguada han sido propugnadas desde hace tiempo (González, 1964). ¿Cuál fue la estructura subyacente que permitió que algunos símbolos se mantuvieran con cierta constancia y cuáles fueron las causas de la desintegración de otros? John Rowe, en su análisis del Arte Chavín (Rowe, 1962), ha comparado parte de los elementos usados en esa iconografía con el lenguaje metafórico de la antigua poesía nórdica, en la que existe un complejo simbolismo expresado en frases que pueden ser metáforas de metáforas que mantienen, sin embargo, un significado preciso: los llamados 'keennigs'.

La posibilidad de una semiología iconográfica está implícita en las conclusiones del mismo Rowe "...*For us who approach Chavin Art without knowing the language, the religious ideas, or the mythology of the men who made it, the problem of understanding what they meant to say is indeed comparable to the problem of deciphering an unknown script*" (*op. cit.*, p. 21). El análisis de las relaciones de esas frases simbólicas del arte figurativo y de su recurrencia en culturas emparentadas contribuirá, sin duda, a poner en evidencia una serie de constantes no conocidas y de relaciones estructurales subyacentes. La amplia gama de variación de las imágenes básicas, su recurrencia, tanto dentro de una misma cultura como entre culturas emparentadas, y la estabilidad que algunas evidencian, permiten que se abran perspectivas al futuro y excluyen que su estudio caiga en mero formalismo taxonómico.

1.1. Las figuras duales

Durante milenios, un tema bastante común en la iconografía de muchos pueblos de la tierra fue la reproducción de imágenes originadas en la mezcla de atributos anatómicos de dos o más especies o géneros zoológicos. El grado de mezcla de esos

atributos tuvo intensidades muy variables originando representaciones de carácter francamente híbrido o decididamente fantástico. Los ejemplos abundan, desde las esfinges faraónicas, la serpiente emplumada de Mesoamérica o los leones alados asirios, hasta los diablos y ángeles de nuestras iglesias.

El significado de esas imágenes fue tan heterogéneo como las variantes figurativas de las mismas o de las culturas que le dieron origen. Su interpretación es de por sí un tema tan fascinante como difícil, que brinda densos capítulos tanto a la historia del arte como a la arqueología.

El objeto concreto de este trabajo es reunir en grupos definidos una serie de especímenes arqueológicos pertenecientes a las culturas agro-alfareras del N. O. argentino, cuyo nexos común es su carácter dual producido por la mezcla de dos especies zoológicas diferentes o por determinados rasgos en oposición.¹ En segundo término, señalaremos algunas de las variantes que presentan estos objetos; y sólo en tercer término, y con carácter totalmente preliminar y tentativo, esbozaremos algunas de las posibles interpretaciones que estas imágenes sugieren. Estas interpretaciones son más el bosquejo de un programa o un posible modelo que una solución. En este complejo tema caben muchas otras hipótesis y modelos interpretativos fuera del que presentamos aquí.

La dualidad de ciertos conceptos puede expresarse de diversas maneras, en imágenes gráficas o plásticas de un objeto arqueológico cualquiera:

- a) imágenes cuyo carácter dual se manifiesta en la mezcla de rasgos o atributos anatómicos de dos especies diferentes, a menudo de significado opuesto, pero complementario, que pueden fundirse en una nueva unidad;
- b) por representaciones agrupadas de imágenes a las que se les atribuye una significación definida, tal como la oposición de los principios masculino-femenino, expresión de un dualismo o una bipartición metafísica del universo,

¹ Podrá verse más adelante, en los ejemplos que aportamos, que el sentido de esta oposición es a veces circunstancial: que los términos opuestos o bien se complementan y se funden en otra realidad o ambos expresan partes de una realidad abarcativa más general, que permite la síntesis de estos.

que Leroi-Gourhan halla en la distribución del arte rupestre del paleolítico;

- c) mediante representaciones realistas colocadas en oposición espacial sobre un mismo objeto, sea éste plano o tridimensional;
- d) imágenes en las que el carácter de ambivalencia se manifiesta de acuerdo con la posición en que se coloque un objeto: mirado éste de un lado nos muestra una imagen, mirado desde otro ángulo o haciéndolo rotar 90° o 180° etc., nos muestra una figura distinta. Éstas son las llamadas imágenes anatómicas.

Por supuesto que la apariencia dual puede ser en algunos casos el producto casual, carente de sentido simbólico, originado en el requerimiento estético de distribución simétrica bilateral (Francstel, 1972).

De cualquier manera, aquí hacemos hincapié en las diferentes variantes de expresión dual y *sobre todo en la descripción e interpretación de las imágenes anatómicas*, pues han pasado desapercibidas hasta ahora en nuestro medio, no obstante existir un buen número de ejemplos en la arqueología del N.O. argentino y en las culturas andinas donde se las ha señalado someramente en diferentes oportunidades. Por otro lado, las figuras anatómicas son las que han exigido mayor ingenio y destreza artesanal al artista autóctono e integran un conjunto estructuralmente homogéneo, desde el punto de vista formal, con otros grupos de piezas de carácter dual, y deben relacionarse también, de alguna manera, con ideas similares a las que generaron a aquéllas.

Trataremos de efectuar nuestro análisis comenzando por agrupar estas imágenes, lo que facilitará su descripción. Luego se intentará relacionarlas con los contextos culturales a que pertenecen para trazar, muy brevemente, su historia arqueológica en el N. O. argentino, sin perder de vista su interés general y su similitud básica con figuras de otras culturas. Por último daremos un ensayo interpretativo.

Las imágenes duales nos habían llamado la atención especialmente en determinadas culturas tempranas, tales como la de Condorhuasi y Alamito; pero sobre todo fueron las imágenes anatómicas aquellas en que la oposición complementaria de

ambivalencia o mezcla de rasgos opuestos adquiriría su expresión más notable.

Como decíamos al comienzo, la descripción de cierto número de ejemplares contribuirá a atraer el interés sobre estos objetos, de manera que en el futuro se podrán reunir series numerosas que facilitarán la mejor interpretación de los mismos.*

En la iconografía de América indígena la representación de imágenes, rasgos o atributos contrapuestos o mezclados parece ser más común y adquiere su mayor expresividad en las culturas formativas, si bien perdura hasta épocas históricas. Comienza con las Olmeca y Chavín. De la primera son muy conocidas las figuras en las que se mezclan los rasgos del felino, de apariencia amenazadora, con los rasgos tiernos de un infante (Lothrop, 1964, fig. 29; Coe, 1965, figs. 4, 5 y 6; Piña Chan y Covarrubias, 1964).

No pudo haberse ejemplificado mejor la oposición de rasgos representativos de caracteres opuestos, como son los del reino cultural-reino natural, debilidad-fuerza.

Muchas imágenes Olmecas expresan el carácter de dualidad y oposición de una manera más directa. Por ejemplo, las máscaras de terracota de la colección Covarrubias (Covarrubias, 1957, lám. IV) en la que una mitad representa una calavera y otra mitad un rostro humano, con sus rasgos realistas y lengua saliente. Una máscara, de Tlatilco, muestra una mitad humana y otra felínica. Otras culturas mexicanas tienen frecuentes representaciones duales en su iconografía. Son muy conocidas entre otras las esculturas humanas de piedra del estilo Mezcala, de Guerrero, que representan sujetos unidos por la espalda (Covarrubias, 1954, fig. 29; Eckholm, 1970, p. 92); también las esculturas antípodas de Costa Rica mantienen la dualidad antropomorfa (Eckholm, 1970, p. 126). Algunos vasos de piedra de Honduras, ricamente decorados, llevan figuras felínicas o humanas o mezcladas en diámetros opuestos (Kelemen, 1943,

* En este sentido, al encarar la reedición de este trabajo, el doctor González destacó la investigación realizada en México por el artista Miguel Covarrubias durante la década del '50, quien concluyó, a partir del análisis estilístico de la iconografía, que la escritura maya encuentra sus orígenes en la olmeca. Su enunciado fue negado por alrededor de cuarenta años y sólo en época contemporánea, la arqueología reconoce el parentesco entre ambas escrituras. [A. E. F.]

lám. 94, a, b, c, y d; 95, a; Reichlen, 1961, fig. 6). En América del Sur las imágenes duales aparecen tanto en el área andina como amazónica.

En Chavín volvemos a encontrar repetida la misma idea básica de mezcla o de oposición dual de la figura felínico-humana, aunque formalmente pueden presentar acentuadas variantes. La mezcla de rasgos felínicos y humanos está expuesta con claridad tanto en el Lanzón como en la estela Raimondi y de manera directa en vasos Cupisnique (Larco Hoyle, 1941, figs. 212, 213 y 214; Covarrubias, *op. cit.*, lám. IV). Podrían multiplicarse indefinidamente los ejemplos peruanos tomados, tanto de la alfarería Chavín, Mochica o Recuay como de los mantos de Paracas. En Colombia, el concepto de dualismo está representado en figuras de Tumaco cuyos rostros están divididos en dos mitades, uno de ellos es una calavera y la otra mitad la cara de un ser vivo (Reichel-Dolmatoff, 1965, p. 112).

En el área de las Florestas Tropicales el carácter de dualidad adquiere diversas manifestaciones, como el de los felinos situados en los extremos del mismo diámetro de un recipiente de alfarería, piedra o madera, tales como se los halla en Santarem, Marajó o Coclé (Reichlen, 1961, pp. 17 y ss.). Del área amazónica se conocen algunas piezas de piedra con figuras antropomorfas duales, en diámetros opuestos (Torres, 1940-1950), muy parecidas a las del N.O. argentino. En la alfarería sudamericana aparece una serie de piezas procedentes del N.O. argentino, Chile Central, Río Beni,* Colombia, Ecuador y Paracas con dobles representaciones masculina y femenina (Schuster, 1966-1967). Figurillas de piedra, dobles o a veces triples, se conocen también en Bolivia y el sur de Chile.

También las 'tabletas' de madera llevan muy a menudo en los bordes representaciones humanas o felínicas dobles, aisladas o combinadas.** Esto ocurre tanto en Amazonia, como en los

* El río Beni, de Bolivia, nace en los cerros Bala, en el depto. de La Paz, y corre con dirección nor-noreste hasta el límite con Brasil, donde es tributario del Madeira. Su recorrido constituye el límite entre los deptos. de La Paz y Beni. El 'Disco de Beni' (Fig. 4.4) proviene de la región andina donde nace aquel río. [A. E. F.]

** Se denomina 'tabletas' a pequeñas bandejas planas de madera dura, utilizadas para contener polvos alucinógenos en el momento de su inhalación. De formato cuadrangular, con bordes ligeramente elevados

Andes (Wassen, 1965, fig. 31, 38 y 39; Serrano, 1934, p. 424; Serrano, 1941, fig. 5). A la identidad funcional y formal de los objetos habría que agregar el uso de determinada técnica de fabricación o adornos de esas piezas, común a ambas áreas: la incrustación de piedra o concha sobre madera.

Una forma de dualidad, más discutible desde el punto de vista formal, podrían ser las imágenes de un personaje flanqueado por felinos o aves (Disco de Lafone Quevedo; Disco del Beni) (Ross, 1969; Kelemen, 1956, p. 217, Reichel-Dolmatoff, 1965, lám. 18), sobre los que volveremos más adelante.

Por último habría que incluir los recipientes de piedra cuzqueños que llevan figuras zoomorfas en diámetros opuestos. A veces éstas son decididamente felínicas. En general, estos especímenes recuerdan a los del N.O. argentino o son muy similares (Larrea, J., 1935, lám. LXVI; LXVII y LXX).

En el arte de las costas del noroeste de América del Norte la mezcla de rasgos anatómicos de dos o más especies es una forma de expresión por demás conocida para insistir en ella.

con respecto al centro, poseen tres lados lisos y uno decorado con figuras talladas que, al estar la tableta en posición de uso, quedan acostadas. [A. E. F.]



Fig. 1. Recipiente o mortero de piedra dura. Manufacturado por picado, abrasión y pulido. Se sostiene sobre tres patas. En el nacimiento del cuello y de la cola presenta dos orificios, posiblemente para pasar un tiento o cuerda para colgarlo o transportarlo. Tafí del Valle, pcia. de Tucumán. Altura: 15,2 cm; largo: 34,9 cm; ancho: 9,5 cm. MNBA. Colección Di Tella, N° 8938.



2. DESCRIPCIÓN DE EJEMPLARES

Pertenecientes a los diferentes períodos en que puede dividirse la historia arqueológica del N. O. argentino, hallamos una cantidad de figuras duales. Las agrupamos de acuerdo con sus características fundamentales.*

2.1. Piezas con rasgos mixtos felino-humanos (Figs. 1 a 4)

Figuras compuestas, en las que los rasgos o atributos diferentes se combinan en mayor o menor grado entre sí en la misma imagen. Se conocen muchos especímenes. Uno de estos se reproduce en la Fig. 1. Se trata de una pieza de piedra, perteneciente a la colección Di Tella; se encontró en Tafí del Valle y fue adquirida allí por el señor J. Frías Silva, de quien a su vez pasó a la

* González utiliza la periodización clásica establecida por él mismo para la región central del N. O. argentino, que era la manejada por la arqueología cuando produjo la primera edición de este trabajo. Aquella periodización contemplaba una división temporal en tres períodos: Temprano, del 650 a.C. al 650 d.C. / Medio, del 650 al 850-950 / Tardío, del 850-950 hasta aproximadamente 1480, en que se inicia la penetración o influencia incaica que perdura hasta aproximadamente 1536, fecha en que comienza la influencia hispánica en la región. Dentro de esos períodos se incluían las culturas desarrolladas en cada región, cada una con su correspondiente rango de duración, interpretándose que cada una habría tenido un desarrollo autónomo. Actualmente la arqueología asume esas etapas como una continuidad evolutiva, donde la interacción de los grupos generó situaciones de mayor complejidad sociocultural. Las culturas incluidas en cada rango temporal son las mismas, con variaciones determinadas por las dataciones más actualizadas, lo que varía es el modo de asociarlas a partir de las investigaciones que van definiendo sus interrelaciones. La periodización reconoce entonces un período Formativo (600 a.C. a 1000 d.C.) dividido en tres etapas (Inferior, del 600 a.C. al 650 d.C. Medio, del 650 al 850-950 y Superior, del 850-950 al 1000) seguido de un período de Desarrollos Regionales (del 1000 al 1480) que culmina en el período Imperial (1480 a 1536) con el advenimiento del incario, el cual a su vez culmina en un período denominado Hispano-indígena (1536 a 1640) y finalmente el período Colonial (1640 a 1816). [A. E. F.]

colección mencionada. Según se advierte en la fotografía, se trata de una figura en piedra, con una cavidad cilíndrica central que sirvió de *recipiente* o *mortero*. La cabeza lleva orejas grandes, seguramente felínicas, pero los ojos y la nariz muy saliente son netamente humanas. La cola y las patas son de un mamífero indeterminado, pero los círculos grabados en el cuerpo indican claramente su carácter felínico. Este rasgo también se observa en otras imágenes halladas en Tafi, entre ellas la de un felino realista tallado en piedra, del que poseemos una fotografía.

Quizá las piezas donde los caracteres mezclados de géneros o especies distintos adquieren un carácter tan abstracto que no permiten individualizar sus componentes originales y, menos aún, el sentido de la figura, son los llamados “suplicantes”*. Los rasgos humanos se advierten en el rostro de los diferentes especímenes conocidos, pero es imposible definir la naturaleza de los otros elementos formales que la integran.

2.2. Piezas con rasgos híbridos múltiples, felino-antropomorfos u ornitomorfos (Figs. 2, 3 y 4)

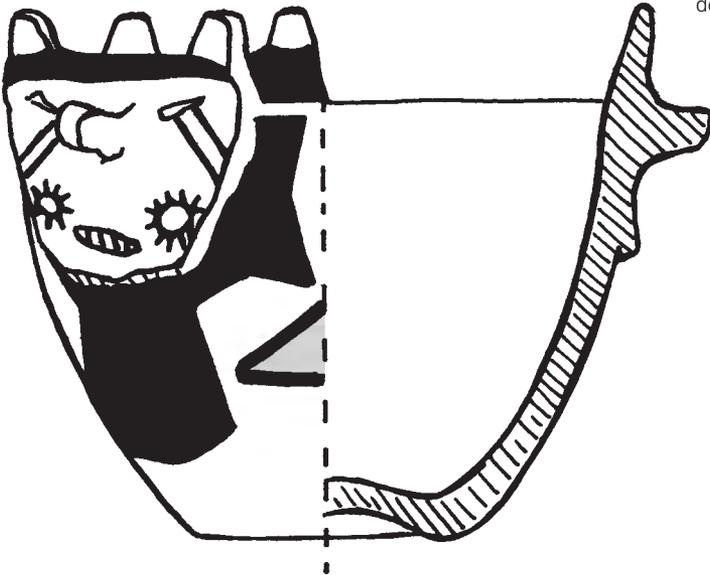
Rasgos de distintos géneros y especies se mezclan en algunas complejas imágenes de la cultura de La Aguada. En la Fig. 2. 1, reproducimos un curioso ejemplar. Es el N° 12.732, del Museo de La Plata y lleva tres figuras pintadas con algunos rasgos en relieve.

El rostro de esas figuras es antropomorfo, pero poseen a cada lado del cuerpo un par de alas desplegadas que indican claramente su mezcla con rasgos ornitomorfos, la que se ve

* Se llama ‘suplicantes’ a un tipo de escultura en piedra atribuido a la cultura Alamito (ca. 0 a 350). Se caracterizan por sus formas curvilíneas, su gran plasticidad y por el uso del espacio como elemento integrado a la composición. Su imagen remite inevitablemente a la escultura del artista Henry Moore, quien se inspiró en buena medida para su obra en esculturas similares de culturas mexicanas. Los suplicantes deben su nombre a la posición genuflexa en que están representados los personajes, con sus extremidades superiores rodeando o sosteniendo la cara o la cabeza, con la cara mirando hacia arriba. Para más datos sobre estas esculturas puede verse: Pérez Gollán, José Antonio. “Los suplicantes: una cartografía social”, en: *Temas de la Academia*. Año 2, N° 2. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes. 2000. [A. E. F.]



Fig. 2. 1. Vaso de alfarería pintado con engobes. Las alas de la figura antropomorfa están formadas por fauces felínicas. Cultura de La Aguada, depto. de Belén, provincia de Catamarca. Altura: 12,5 cm; diámetro de la boca: 16,5 cm. MLP. Colección Muñiz Barreto, N° 12.732. Dibujo de Roberto Crowder, MLP - CONICET (Véase también Fig. 7 del Apéndice.)



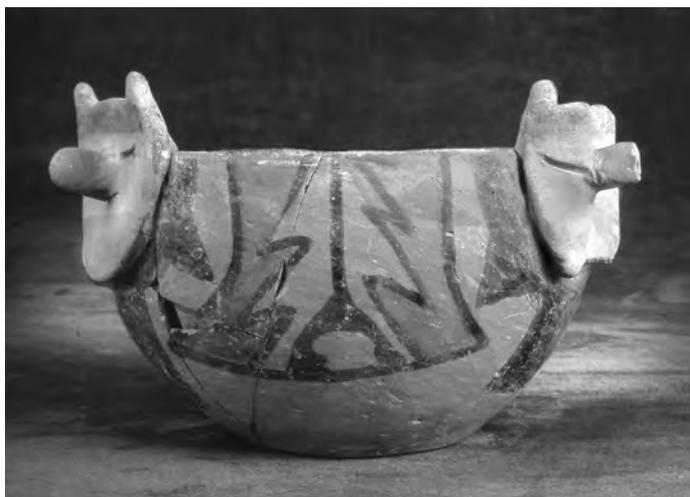




Fig. 2. 2. Composición en la que dos cabezas dobles de águilas serpentiformes (¿?) forman el rostro de un felino. Moche reproducido por Lavallée, 1970, pl. 98 B.



Fig. 2. 3. Otra composición en la que dos cabezas ornitomorfas forman un rostro humano (arriba) superpuesto a otro fantástico (abajo) realizado sobre la base de los triángulos que habitualmente se usan en las composiciones ofídica. Vaso, N° 4534 del M.L.P. Perteneciente a la cultura Santa María (¿fase IV?). Dibujo de Roberto Crowder, MLP - CONICET



Fig. 3. 1. Cuenco de alfarería. Cultura de La Aguada. Composición ornitomorfa sobre la base de dos rostros humanos y alas con cabezas trofeos, circundada por un ofidio. Mide 32 cm. M.L.P. - Colección Muñiz Barreto, N° 11.694. Procede de La Aguada, depto. de Belén, Catamarca. Dibujo de Roberto Crowder, MLP - CONICET





Fig. 3. 2. Otra figura de la cabeza de la serpiente del caso anterior. Dibujo de Roberto Crowder, MLP - CONICET

reafirmada por la presencia de una cola de pájaro bien dibujada. Las orejas parecen ser felínicas o quizá las de cierta especie de búho. Pero lo más notable es que las alas son, sin duda alguna, las fauces abiertas de la imagen felínica o "draconiforme" que aparece en cientos de piezas de la cerámica Aguada Policroma. Es decir que aquí ya no se trata de mezcla de rasgos de dos especies diferentes y de caracteres simbólicos en oposición (pájaro-hombre), sino que se agrega un tercer componente que son las fauces felínicas; coincidentemente las figuras reproducidas no son dos sino tres. Quizá para los pintores y alfareros de Aguada esta imagen, al parecer tan compleja, sintetizaba una serie de símbolos o ideas de claro significado, ya que los elementos que la integran se repiten muchas veces.

La mezcla de rasgos ornitomorfos-felínicos ocurre, dentro de lo que nosotros conocemos, por lo menos en dos piezas de cerámica del tipo Aguada Gris Grabado de la colección Muñiz Barreto. En ellas se reproducen figuras con cuerpo de pájaro y cabeza de felino (ver Fig. 4 del Apéndice). Aunque con un tratamiento formal muy diferente, no podemos dejar de asociar estas piezas con las de la cornisa del castillo de Chavín, donde las figuras de cóndores, vistas de perfil, llevan en los extremos de las plumas máscaras de jaguar (Kubler, *op. cit.*, p. 243). Se conocen varias imágenes semejantes de la misma procedencia (Tello, 1923, Figs. 73 y 74). La idea básica de todas estas creaciones debió contener, en principio, elementos comunes.

En la Fig. 2. 2, reproducimos una pieza de carácter diferente de la antes mencionada, en la que una imagen felínica surge de la conjunción de dos cabezas ornitomorfas dobles, posiblemente de águilas y de otras ofídicas; según un diseño de Moche reproducido por Lavalle (1970, p. 98 B). Compárese este diseño con el de la Fig. 2. 3, en la que dos cabezas de aves forman un rostro antropomorfo (parte superior) superpuesto a otro fantástico, colocado por debajo y realizado sobre la base de los triángulos con que habitualmente se efectúan los diseños del anfibema.*

* Anfibema: criollismo de 'anfibena', serpiente de la mitología romana antigua, con una cabeza en su situación natural y otra en la cola. Los primeros antropólogos que investigaron en América dieron ese nombre a las serpientes bicéfalas de las culturas locales, por asociación morfológica. [A. E. F.]

Este último ejemplo está tomado de una pieza de cerámica Santa María de la fase IV (?). La relación histórica queda con el ejemplo anterior descartada, pero el simbolismo de ambas figuras debe reflejar muchos aspectos estructurales análogos de las respectivas religiones y creencias, y de la cosmovisión de quienes crearon estas complejas figuras.

En otras piezas de la alfarería Aguada Policroma, Fig. 3. 1, se representa una figura ornitomorfa con las alas abiertas y el rostro claramente humanizado. Lleva dos cabezas humanas en oposición vistas de frente. Una de ellas posee un adorno frontal de cinco puntas, la otra de siete. Ambas tienen orejeras de 'tipo peruano' ricamente adornadas. El interior de cada una de las alas desplegadas de este fantástico pájaro lleva dos pares de cabezas humanas, también en oposición, que sin forzar mucho su sentido pueden ser reconocidas como cabezas trofeos.

Un detalle de gran interés es la figura ofídica que circunda la imagen central. La unión cabeza-cola de esta serpiente se hace a nivel de la línea transversal que une las dos mitades del *horrible bird*. Un detalle de gran interés consiste en que la cabeza de este ofidio puede tener carácter realista si se lo mira de perfil, pero haciéndolo girar 90° muestra una figura totalmente distinta, quizá zooantropomorfa, según se puede ver en la Fig. 3. 2. La presencia del óvalo inferior que indica la boca no deja lugar a dudas sobre la intención de este diseño.

Un segundo puco Aguada Policromo con rasgos antropomorfos, mezclados con otros felínicos y ornitomorfos, es el reproducido en la Fig. 3. 3. La cabeza y la cola abierta se observan muy bien. El cuerpo está algo borrado en el original, pero las patas con garras están claramente conservadas, así como el borde de las alas.

Una forma muy común, repetida en docenas de piezas de cerámica Aguada Policroma, es la imagen compuesta del felino con cabeza humana como las reproducidas en la Fig. 4 (1 y 2). Son bien notables las garras y las manchas del felino. En cambio la cola termina en una cabeza en la que apenas se distingue el ojo, las crestas supranasales encorvadas y las fauces, modo habitual de una representación que a las claras muestra su carácter sobrenatural o fantástico. El cuerpo alargado es el preludeo



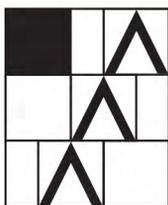
¿Disfrutaste el libro que comenzaste a leer?
Podés adquirirlo en www.lamarcaeditora.com y en cientos de
librerías.

Gracias por apoyar con tu lectura y recomendaciones este proyecto
editorial.

La marca editora es una editorial independiente argentina que desde hace más de 25 años publica libros vinculados a la cultura visual: ensayos sobre cine, fotografía, música; fotolibros; libros-álbum infantiles; proyectos innovadores; filosofía, estética, rock, poesía, flipbooks, libros de artista, libros de arte.

Detrás de nuestro catálogo hay muchos nombres. Una editorial independiente es el proyecto de un editor, pero la concreción de muchos otros: artistas, poetas, escritores, fotógrafos, traductores, diseñadores, ilustradores, correctores, imprenteros, maquinistas, encuadernadores, fotocromistas, administrativos, vendedores, cobradores, libreros, colegas, amigos.

Nuestro catálogo es el documento que referencia el recorrido que todos nosotros comenzamos hace 25 años. Porque editar no es una odisea, pero sí un viaje. Un catálogo es, entonces, además de una bitácora de la imaginación al servicio de lo que otros editores aún no han imaginado o un inventario de aquellos libros por los que no hubieron decidido su apuesta, un diploma al mérito que puede significar la subsistencia en tan grata actividad. Porque editar no es editar un libro, editar es seguir en este viaje.



la marca
editora