

DOMINIOS Y RECURSOS DE LA IMAGEN. ICONOGRAFÍA CERÁMICA DEL VALLE DE AMBATO

Inés Gordillo¹

Resumen

Se analiza la iconografía cerámica de La Rinconada (Ambato, Catamarca), confrontándola con información regional. Dentro de un panorama estilístico general se examinan las representaciones figurativas mediante vías de aproximación y categorías analíticas que permiten atravesar distintas dimensiones en la producción y el uso de imágenes. Con ese propósito se abordan los motivos y sus modos de representación y lectura, así como sus contextos de hallazgo y su distribución dentro del espacio doméstico. Finalmente se discuten los alcances de los principales resultados obtenidos y se delinear los grandes temas o contenidos centrales que se materializan en tales imágenes.

Palabras claves: iconografía Aguada – estilos cerámicos – análisis de representaciones – motivos figurativos – arte religioso – espacio doméstico.

Abstract

This paper confronts the iconography of La Rinconada ceramics (Ambato, Catamarca) with other relevant regional information, to propose a general stylistic review where figurative representations are examined in the light of the different ways to, both, approach the subject, and its analytic categories, allowing thus to read across different dimensions of image production and use. We approach the different modes of representation and interpretation afforded by the motifs or represented models in the context of their discovery and within their particular architectural space.

Finally, we discuss the reach of our results and outline the images' main themes and central topics.

Key words: iconography of Aguada – ceramic styles – analysis of representations – figurative motifs – religious art – domestic space.

Recibido: marzo 2007. Aceptado: octubre 2008.

INTRODUCCIÓN

En gran parte de las sociedades prehispánicas del Noroeste Argentino, la cerámica actuó como uno de los principales vehículos expresivos y comunicativos, desempeñando un rol clave en la materialización de ideologías y, consecuentemente, en los procesos de reproducción social. Desde esa perspectiva, la particular iconografía cerámica del período Medio o de Integración Regional (ca. 600-1100 DC) en el valle de Ambato (Catamarca, Argentina) ofrece múltiples posibilidades de estudio, algunas de las cuales son exploradas en el presente trabajo.

Sobre la base de investigaciones previas en la materia, este análisis se centra en las muestras de alfarería decorada procedentes del sitio Iglesia de los Indios (La Rinconada), integrando paralelamente la información obtenida a escala regional a partir de colecciones de referencia o generada por otras investigaciones desarrolladas en el área. En este marco, el propósito es presentar un panorama estilístico completo y, dentro del mismo, profundizar el examen de las representaciones figurativas mediante vías de aproximación y categorías analíticas que permitan atravesar distintas dimensiones en la producción y el uso de imágenes, así como traspasar el nivel puramente argumental de las mismas y esbozar los principales núcleos o campos temáticos de la iconografía.

¹ Instituto de Ciencias Antropológicas, Sección Arqueología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. 25 de mayo 217, 3^{er} piso, CP 1002, Buenos Aires, ARGENTINA. Email: igordillo@ciudad.com.ar

En referencia a los contextos de procedencia de las muestras aquí tratadas, cabe realizar una breve descripción de La Rinconada, sitio largamente estudiado que integra un nutrido conjunto de asentamientos Aguada registrados en la zona.² Se emplaza sobre la planicie del fondo de valle, junto al margen derecho del río Los Puestos, ocupando un área de aproximadamente 130 m N-S y 120 m E-O (Figura 1). Está formado por numerosas estructuras articuladas en una trama ortogonal de unidades adosadas, las que siguen un patrón constructivo de muros dobles y robustos de piedra y/o tapia. El conjunto arquitectónico configura una gran 'U' abierta hacia el poniente, en cuyo centro se extiende un espacio básicamente plano y de grandes dimensiones (82 m N-S y 64 m E-O). Alrededor de esa "plaza" se disponen unas 30 estructuras de diferente tipo. En la rama sur se levanta la plataforma principal (E1), una estructura maciza con muros perimetrales y rampas de acceso. Las ramas norte y este están formadas por recintos que en gran parte están rodeados por el muro perimetral del sitio; son sectores residenciales básicamente integrados por núcleos de viviendas contiguas, con techos de dos aguas, y grandes patios con aleros o galerías laterales (Figura 2).

Las habitaciones son los espacios circunscritos de mayor privacidad dentro del sitio, con límites definidos y control de acceso físico y perceptivo, pero sin divisiones interiores. Fueron escenario de actividades múltiples y regionalizadas, como dormitorio, preparación y consumo de comida, depósito de artefactos y algunos alimentos, reserva de vajilla rota pero reutilizable (descarte provisorio), etc., así como foco de prácticas rituales privadas y tradicionales. En tanto, los patios pueden caracterizarse como espacios muy amplios, abiertos pero circunscritos, con sectores internos diferenciados, donde se realizó una producción de alimentos y almacenaje a mayor escala junto a otras actividades de producción artesanal y consumo, constituyéndose además como el lugar obligado de encuentro en la circulación y actividades diarias entre unidades sociales corresidentes.

Tanto en la plataforma principal como en las habitaciones y los patios, fue hallada abundante alfarería, mayormente en estado fragmentario, gran parte de la cual es objeto del presente análisis.

❖ LA PLÁSTICA AGUADA Y EL PERFIL ESTILÍSTICO DE AMBATO

El arte mueble de La Rinconada constituye un claro exponente de las modalidades estilísticas conocidas para Aguada de Ambato, las que su vez exhiben elementos técnicos, iconográficos y compositivos comunes con los producidos por las sociedades de otros ámbitos geográficos valliserranos durante el mismo período.

Una variedad de materiales funcionaron como cuerpo o soporte del discurso plástico. Entre ellos, y hasta donde sabemos, la cerámica fue el principal vehículo material expresivo y comunicativo de estos pueblos. Los alfareros de ese momento aplicaron tres técnicas expresivas básicas: el grabado, la pintura y el modelado; las dos primeras asociadas respectivamente a las series de cocción reductora y oxidante. El predominio de una u otra técnica varía según las regiones. Asimismo, en mayor o menor medida, emplearon originales recursos visuales, tales como el diseño en negativo, las figuras dobles o múltiples, la reversibilidad figura-fondo y las oposiciones formales y conceptuales, entre otros.

Las representaciones muestran una importante variedad formal, desde simples y esquemáticas hasta complejas y analíticas. Si bien existen diseños de carácter geométrico, es un arte esencialmente figurativo y simbólico, cuyo repertorio temático comprende figuras humanas, felinos, ofidios, aves, llamas, simios, batracios, saurios, vampiros y todas las combinaciones posibles entre las mismas (González 1998).

Dentro de esta variedad iconográfica de Aguada, la representación del felino es la más recurrente a través de todas las regiones y se constituye como una figura clave. Se trata de un tema que registra antecedentes en períodos anteriores, pero es en este momento cuando junto con la figura antropomorfa domina toda

² Para una caracterización más amplia, ver Gordillo (2005).

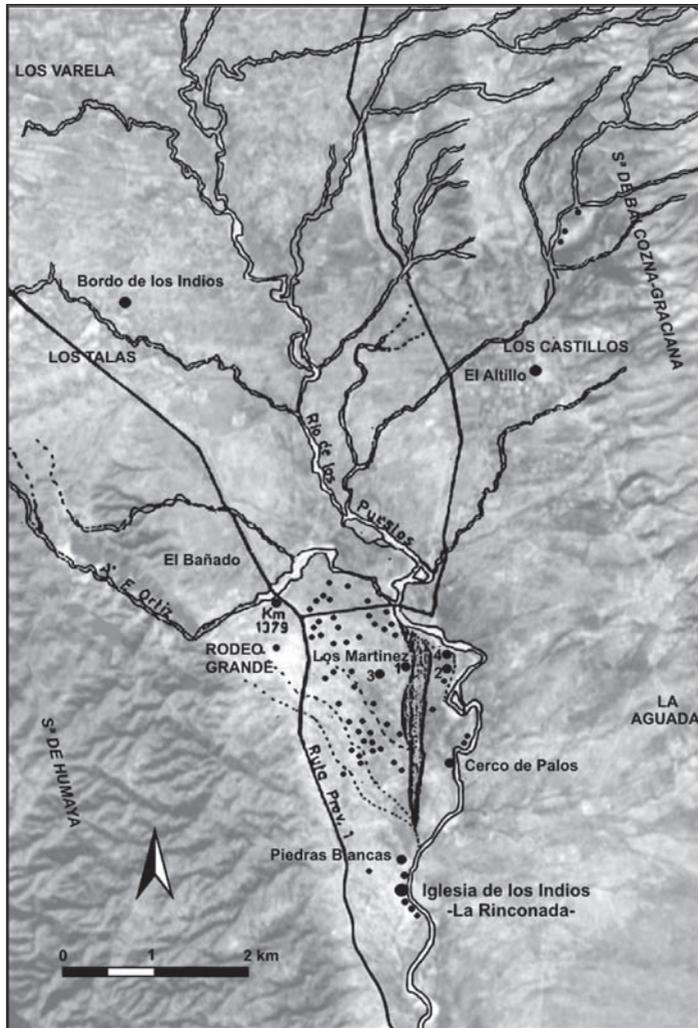


Figura 1. Mapa que muestra la ubicación del sitio La Rinconada (Iglesia de los Indios) y de los principales sitios mencionados en el texto.

la problemática figurativa a través de sus diversos modos de representación. Su recurrente imagen tiene un carácter polimorfo y es evocada también a través de sus rasgos atomizados, los que son incorporados a representaciones de otra naturaleza.

La figura humana, por su parte, está generalmente asociada al felino o muestra atributos del mismo. Con frecuencia se observan personajes ricamente ataviados y flanqueados por armas y objetos diversos. También aparecen cabezas humanas (cercenadas?) dibujadas o modeladas en forma aislada, así como colgando de la cintura o la mano de uno de tales personajes.

En términos generales, y a pesar de la variedad del arte Aguada, cada figura o símbolo tiende a conformarse según patrones de representación bidimensional. Los caracteres compositivos del motivo superan incluso al modelo evocado. Así, lo humano está planteado en términos de centralidad, simetría, verticalidad y asociación instrumental, entre otros. En tales términos, su opuesto más definido es la figura felínica (Kusch 1991; Gordillo *et al.* 2000).

Entre las figuras más notorias de esta iconografía se destacan las de carácter imaginario, resultado de una simbiosis formal entre diversos modelos animales. La

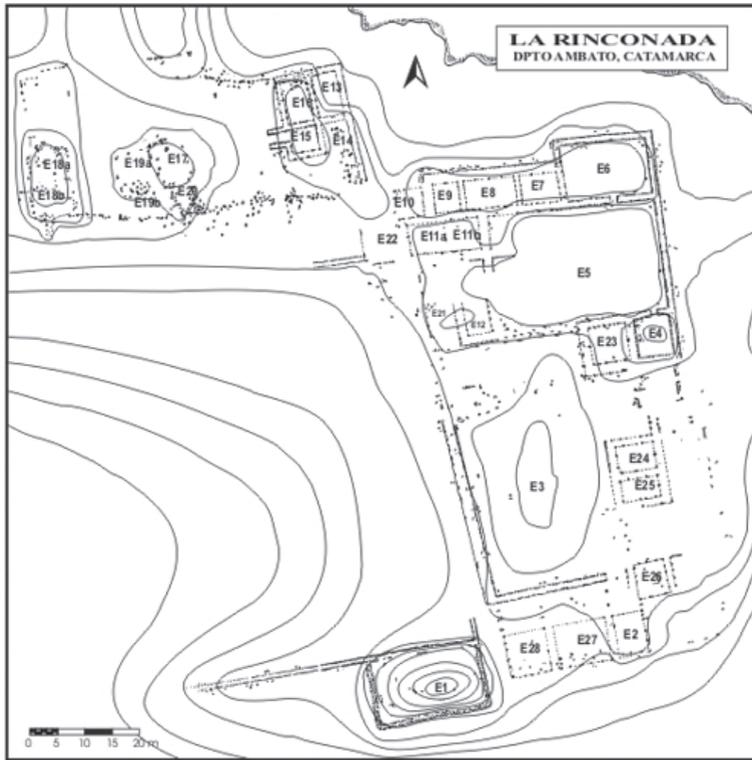


Figura 2. Plano general de La Rinconada (Iglesia de los Indios).

figuración fantástica presenta marcadas variantes regionales, pero siempre hace referencia al mismo conjunto de componentes faunísticos o humanos. Curiosas mezclas de jaguares, serpientes, saurios y hombres toman forma a través de diferentes procedimientos plásticos, que van desde los más sencillos y directos, como la unión anatómica, hasta los más sutiles y elaborados, como las imágenes de doble o múltiple lectura o la combinación anatómica-conceptual (Gordillo 1996 Ms).

Respecto de este patrimonio común a toda la plástica Aguada, los diversos ámbitos arqueológicos locales o regionales exhiben una identidad estilística propia, que es el resultado de las trayectorias históricas particulares y de situaciones diferenciadas en la interacción de los grupos sociales que habitaron en cada uno de aquellos. Los principales estilos claramente identificados –que corresponden al valle de Hualfín, al norte de La Rioja, al valle central de Catamarca y al valle de Ambato– se diferencian por la preeminencia de alguna de las técnicas de ejecución, así como por

el manejo particular de recursos plásticos y compositivos. A esto se agrega el predominio de unos u otros motivos básicos, las representaciones de carácter local y, fundamentalmente, la forma específica de combinar las figuras principales.

En este marco general, Ambato se distingue básicamente por la cerámica de superficies negras lustrosas, el predominio de diseños grabados –frecuentemente en negativo–, las figuras compuestas conocidas como “draconianas” (Lafone Quevedo 1982), la versión muy compleja y elaborada del felino (jaguar) y los diseños tricolor asociados a grandes recipientes, aspectos que considero particularmente a continuación.

✦ TÉCNICAS Y ESTILOS DECORATIVOS DE AMBATO

Las técnicas expresivas empleadas en el contexto regional de Ambato son las siguientes:

– Modificación de la superficie con un instrumento de punta, en distintos estados de plasticidad de la pasta antes de la cocción, a través de técnicas de incisión y/o grabado.³ Se reserva casi exclusivamente a la alfarería reductora de superficies negras pulidas, pero en menor proporción incluye tonos grises y castaños (Figura 3). Algunos ejemplares presentan relleno de sustancia blanca que resalta el diseño, una aplicación postcocción que pudo estar generalizada pero sólo se conservó en unos pocos casos.

Técnica decorativa	Color del soporte
GRIS.....NEGRO.....CASTAÑO.....ROJO.....
Incisión	
Grabado	
Pintura	

Figura 3. Asociación entre las técnicas decorativas bidimensionales y el color de las superficies cerámicas.

– Aplicación de pintura, con pincel u otra herramienta, sobre las superficies pulidas o alisadas de la alfarería oxidante antes de la cocción. Se emplean pigmentos de color rojo, negro y blanco, combinándose frecuentemente estos dos últimos, los que sumados al color de fondo forman diseños bi y tricromáticos.

– Modelado figurativo, como forma total o como aplicaciones al pastillaje, en cualquiera de las variantes tonales (series oxidante y reductora), combinado o no con otras técnicas decorativas. Si bien no son muy frecuentes, se conocen para la región los vasos efigie que representan animales, personajes y cabezas humanas, así como pequeñas figurillas antropomorfas macizas.

Considerando junto con la decoración las alternativas técnicas de manufactura cerámica y la frecuencia dife-

rencial de formas y tamaños de las vasijas (Figura 4), se distinguen los siguientes grupos estilísticos:⁴

1) Ambato negro grabado. Es el estilo más representativo del período Medio en la zona que identifica estilísticamente a Aguada de Ambato. Presenta decoración incisa-grabada externa y, ocasionalmente, aplicaciones modeladas menores. Predominan los diseños figurativos que exhiben todos los motivos básicos identificados en el conjunto iconográfico. Se asocia a distintas clases de vasijas de pasta fina y cocción reductora, de tamaño mediano y pequeño. Las formas más frecuentes son la escudilla y la olla con cuello.

2) Ambato pintado. Comprende un conjunto de modalidades pintadas, correspondientes a la serie oxidante de superficies castañas a rojas:

– Diseños pintados en negro o rojo intenso sobre las superficies pulidas (internas y/o externas) de recipientes medianos o pequeños (escudillas, cuencos, jarras y ollas) de pasta fina. Los motivos son predominantemente figurativos;

– Diseños pintados en negro y blanco sobre las superficies externas de ollas medianas con cuello, de pasta fina. Los motivos principales son cabezas antropomorfas de trazado geométrico.

3) Ambato ordinario pintado. Presenta diseños pintados en negro y blanco, o sólo en negro, sobre las superficies externas de grandes vasijas (tinajas) de pasta ordinaria. Los motivos son geométricos y/o figurativos (felino-ofídicos y antropomorfo), a veces con modelado de rasgos faciales en función de una concepción antropomorfa de la pieza. Este conjunto ha sido denominado estilo Ambato Tricolor (Gordillo 1988-90 Ms) y presenta muy estrechas similitudes

³ El procedimiento más extendido es el grabado, pero frecuentemente es difícil distinguirlo de la incisión debido a que la decoración se ha realizado en estados intermedios del secado de la pasta, muchas veces incluso dentro de la misma pieza. Por ello, hablo de la decoración grabada-incisa como un solo conjunto que alude las técnicas de modificación de la superficie.

⁴ Es preciso recordar que todas estas variantes estilísticas tienen sus equivalentes no decorados, los que presentan un número mínimo de vasijas (NMV) menor dentro de los conjuntos de alfarería fina. Así la presencia/ausencia de decoración es un componente diferencial dentro de las mismas categorías funcionales.

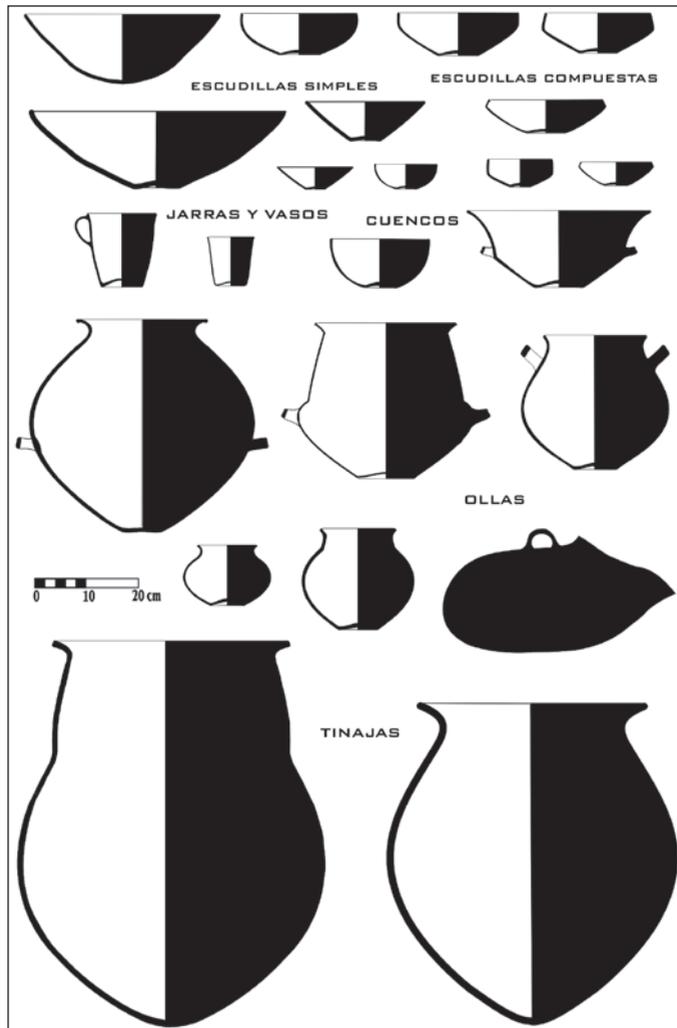


Figura 4. Formas cerámicas identificadas en las muestras de La Rinconada.

con el tipo Alumbra Tricolor de Alamito (Núñez Regueiro 1971).

Paralelamente aparecen modalidades cerámicas ya conocidas en la arqueología valliserrana, como la cerámica *Allpatauca* o los tipos Negro sobre crema y Gris inciso de Ciénaga cuya presencia, si bien es mínima, sugiere vínculos significativos con otros ámbitos y entidades formativas.

ANÁLISIS DE LAS REPRESENTACIONES PLÁSTICAS DE LA RINCONADA

Las representaciones en cerámica de La Rinconada involucran a distintos objetos o artefactos.⁵ Las formas de relación entre la obra y su soporte se agrupan básicamente en las dos categorías que Leroi-Gourhan (1989) postula para el arte mueble: 1) obras cuyo soporte es absorbido por las formas, o estatuaria, y 2) la decoración se integra a un volumen preestablecido.

⁵ En La Rinconada sólo se recuperaron dos objetos de hueso procedentes de E1 y E6, con representaciones grabadas compatibles con la iconografía cerámica (Gordillo 2004).

Al primer caso corresponden las figurillas, que son realizaciones de carácter escultórico donde el objeto mismo es la representación. Se recuperaron alrededor de 20 ejemplares en el sitio, casi todos procedentes de E1. En general, se trata de pequeñas representaciones humanas, macizas, modeladas en forma sencilla, con algunos rasgos incisos.

Pero es la segunda categoría la más extendida, siendo los recipientes donde se materializan la mayor cantidad y variedad de representaciones a través de las técnicas de incisión, grabado, pintura y modelado.

Si bien se conocen para la región algunos casos intermedios que plantean una concepción escultórica de la vasija, donde el modelado juega un rol dominante y el motivo representado contiene al recipiente, los diseños que realmente prevalecen son los que están dibujados sobre las superficies cerámicas. Son de carácter bidimensional, pero se despliegan sobre las paredes curvas de objetos tridimensionales, posibilitando así una variedad de lecturas (frontal, rotativa, opuesta, entre otras). Paralelamente, este tipo de diseños plantea claramente la distinción y, al mismo tiempo, la complementación de dos planos o esferas formales (el soporte y la decoración) y funcionales (el recipiente y el símbolo).

Como señalan Renfrew y Bahn (1993: 381) refiriéndose al grabado, el dibujo y la pintura, los sistemas de representación plana o bidimensional ofrecen un campo de acción más amplio que la imagen tridimensional individual, debido a que muestran relaciones entre símbolos, entre objetos del mapa cognitivo, permitiendo también investigar acerca de la concepción del espacio y de la forma de expresar ideas y acontecimientos de momentos diferentes. Este tipo de diseños exige además, eliminar una de las dimensiones del mundo real (reducción bidimensional) abstrayendo de él los atributos diagnósticos que lo hagan reconocible y replanteándolos mediante un lenguaje plástico con recursos o procedimientos formales específicos.

En este contexto, además de la diferenciación de grupos estilísticos basada en la asociación recurrente

de atributos técnicos, formales y decorativos, también es posible abordar el análisis plástico centrando la atención en elementos iconográficos y compositivos de carácter bidimensional que tales grupos exhiben. Con ese propósito he considerado el material de La Rinconada, el que permite enfocar los principales problemas del diseño bidimensional, el más frecuente y variado entre estas representaciones artísticas. A pesar de las limitaciones que impone el estado fragmentario de la cerámica, fue posible determinar en el sitio un NMV decoradas de 173. Sobre ese total he recortado una muestra de 117 unidades que posibilitan el análisis planteado a partir de la información contenida en sus fragmentos. A ello se suman los datos de colecciones cerámicas procedentes de la misma zona y que exhiben estrechas correspondencias estilísticas.⁶

Los materiales del sitio proceden en todos los casos de excavaciones sistemáticas practicadas en distintos tipos de unidades arquitectónicas: habitaciones (E4, E7, E15 y E23), patios (E5 y E6) y plataforma principal o E1 (ver Figura 2). La muestra procedente de esta última corresponde al relleno artificial interior de desechos secundarios, constituido por elementos descartados y removidos (tiestos y otros restos artefactuales, óseos y vegetales) empleados para conformar esa estructura maciza. En el caso de habitaciones y patios, los contextos de hallazgo corresponden a las últimas superficies de ocupación (con material de facto, en uso efectivo o potencial al momento del abandono), o bien a depósitos de piso constituidos predominantemente por desechos primarios.

El espacio compositivo y su estructura interna presentan ciertas recurrencias y asociaciones. En general, los diseños se despliegan sobre las superficies externas

⁶ Al respecto, incorporo los resultados de un trabajo anterior (Gordillo 1998) donde examiné 130 piezas enteras de esa procedencia de la Colección Rosso (Córdoba), del Museo Arqueológico Adán Quiroga (Catamarca), de la Colección Petek (Catamarca), del Museo Etnográfico Ambrosetti de la Universidad de Buenos Aires, y vasijas procedentes de las excavaciones arqueológicas realizadas en el lugar. Además del registro directo de los materiales, para ese análisis utilicé las ilustraciones y datos publicados por Avila y Herrero (1991), Assandri (1991), Juez (1991) y Bedano y colaboradores (1993).

visualmente más accesibles: por encima del punto angular o mayor, donde la pieza deja de ser troncocónica, en escudillas, cuencos y ollas, o bien en toda la superficie exterior de los recipientes cilíndricos. Esto ocurre sin excepción en la cerámica grabada. En los ejemplares pintados, se agregan otras posibilidades que involucran espacios mayores, incluyendo a veces todo el interior y/o exterior de las vasijas abiertas.

Considerando la delimitación explícita (encuadre) o no de campos decorativos junto con la disposición de los motivos⁷ dentro de aquellos en cada pieza, se definen claramente dos tendencias dentro del conjunto de variantes reconocidas en el material de La Rinconada:

1) Bandas horizontales con motivos repetidos que imponen una lectura rotativa. El esquema es $\underline{XX} - \underline{XX}$ (donde X representa el motivo unidad y el subrayado señala la presencia de encuadre). Los motivos, que generalmente se repiten, están adaptados a las dimensiones y orientación de la banda. Es muy frecuente en las escudillas grabadas (clase de recipiente predominante en el conjunto cerámico), con diseños geométricos o figurativos.

2) Ausencia de encuadres lineales, con un motivo único o repetido en campos visuales opuestos, a cada lado de la vasija. En este esquema ($X - X$) los alcances del diseño sólo están determinados por la forma del recipiente y, en consecuencia, los motivos particulares se desarrollan con menos limitaciones espaciales que en el caso anterior. Si bien aparece en una variedad de vasijas, es común en las ollas con cuello de la cerámica fina. Las representaciones siempre son figurativas.

Dentro de estos espacios compositivos las formas se generan por contraste óptico y táctil en dos planos visuales –figura y fondo– frecuentemente reversibles. No hubo intención de representar mayor profundidad espacial a través de la perspectiva o de la superposición.

En la decoración pintada, el contraste de matiz y valor define formas en positivo, enteramente pintadas y/o delineadas en sus contornos, sobre el color de la superficie que siempre es el fondo de la composición.

En la decoración grabada, por lo general los motivos también se delimitan linealmente y el plano de las figuras o del fondo –según sea en positivo o negativo– se diferencia por un rayado continuo. Se produce así el típico doble contraste de textura y de valor: áreas rayadas, rugosas y opacas en contraposición a áreas lisas, suaves y pulidas; claras y oscuras, respectivamente.

Los motivos y diseños creados mediante estos procedimientos pueden ser abstractos (geométricos puros) o figurativos (Figura 5). Estos últimos son los predominantes y muestran los tres niveles morfológicamente progresivos de la figuración plástica: geométrica, sintética y analítica (Leroi-Gourhan 1989). Los diseños figurativos, además, suman a la composición un plano conceptual constituido por los atributos asociados o derivados de los modelos representados.

❖ DESCRIPCIÓN DE MOTIVOS Y DISEÑOS

Si bien este análisis centra la atención en las expresiones figurativas, cabe señalar que parte del discurso visual de las muestras examinadas está compuesto por unidades formales geométricas, las cuales no pueden excluirse del panorama estilístico general.

En los diseños no figurativos, las unidades mínimas son líneas o formas geométricas simples que frecuentemente se distribuyen por repetición dentro de campos delimitados, planteando la reversibilidad figura-fondo como recurso compositivo. Según la manera en que se articulan y organizan en el espacio, se distinguen los siguientes diseños (Figura 6): 1) rombos y/o triángulos adyacentes; 2) escalonados sucesivos o enlazados; 3) escalonados-ganchos enlazados; 4) reticulado oblicuo; 5) líneas gruesas oblicuas, y 6) hilera de círculos.

⁷ Figuras que constituyen una unidad gráfica y conceptual.

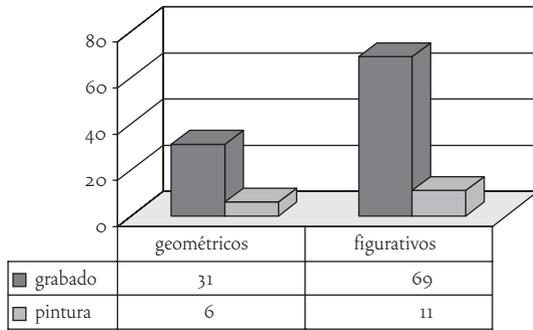


Figura 5. Porcentajes de los diseños geométricos y figurativos en la cerámica grabada y pintada de La Rinconada.

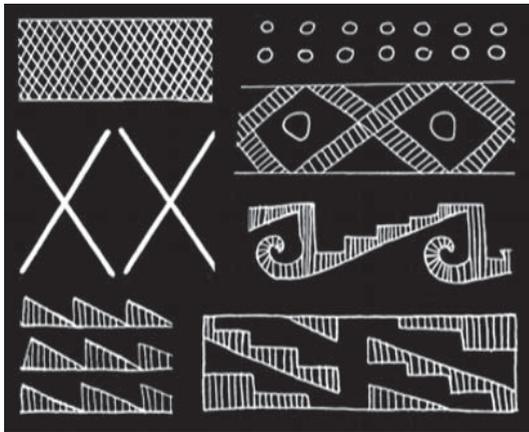


Figura 6. Diseños geométricos identificados en la cerámica de La Rinconada.

Además, es posible reconocer aisladamente motivos de cruces, zigzags, espigados, líneas paralelas, formas quebradas, contornos triangulares y escalonados radiales, entre otros, pero el reducido tamaño de los fragmentos no permite definir el carácter no figurativo de los diseños que integraron.

Algunos de los motivos pueden tener un origen o correlato figurativo; por ejemplo, las series de escalonado-gancho son formalmente comparables a las series ofídico-felínicas y los escalonados radiales a las fauces del felino. Al respecto puede considerarse el proceso de la “reducción geométrica”, que conduce a las figuras explícitas de niveles figurativos variados hacia la reducción en figuras abstractas (Leroi-Gourhan 1989). Será necesario realizar nuevos estudios con muestras mayores para distinguir los diseños puramente geométricos de las abstracciones geométricas.

Las 37 piezas donde se identifican los diseños no figurativos representan el 32% de la muestra, pero entre las piezas de facto su presencia se limita a una tinaja tricolor hallada sobre la superficie de ocupación de E4. Más de la mitad proceden del relleno de la plataforma principal (E1), en donde la decoración geométrica presenta además una proporción notablemente mayor que en otras estructuras. La mayoría de estos diseños responde a los patrones decorativos propios de la cerámica gris incisa de Ciénaga.

Por su parte, los diseños figurativos responden a una tentativa de aprehensión de las formas externas. En tal sentido, incluyo dentro de la figuración a todas aquellas representaciones que permiten reconocer parcial o totalmente, elementos del mundo objetivo, tanto de carácter realista (recreación de modelos de existencia física) o fantástico (creación imaginaria por combinación de elementos reales).

Las 80 piezas con diseños figurativos (68%) procedentes de distintas estructuras del sitio (Tabla 1) muestran una serie de motivos que, en gran medida, son recurrentes en la iconografía Aguada de Ambato y otras regiones (Figuras 7, 8 y 9). Ellos son:

Figura humana. Predomina su representación con cuerpo frontal, simétrico y de pie. La cabeza es proporcionalmente grande. Los hombros son rectos y los brazos se representan caídos o flexionados a ambos lados del cuerpo. Las piernas están arqueadas o semiflexionadas y se apoyan sobre pies opuestos por el talón. Es un tema propio de la cerámica negra grabada, que incluye los siguientes motivos:

a) Figura humana frontal con la cabeza de frente, rasgos faciales bien definidos y atributos felínicos como adornos en el tocado o en la vestimenta. En la muestra cerámica de La Rinconada se reconocen segmentos de esta figura en varios fragmentos, pero sólo se define claramente en dos casos bien diferenciados la imagen del sacrificador con hacha ceremonial y escudo felínico, un motivo típico de la iconografía Aguada (Figura 7), y la figura humana en registros horizontales y orden secuencial, un diseño que analizo más adelante.

b) El enmascarado alude a un individuo provisto de una gran máscara de cabeza felínica de perfil. Es una figura de cuerpo antropomorfo y cabeza de felino, típica de la iconografía Aguada (Figura 8). Este motivo aparece en ollas con cuello, donde se asocia a armas y elementos secundarios, y en escudillas compuestas, donde se adapta al eje horizontal del campo decorativo.

Cabezas humanas triangulares. Este motivo consiste en cabezas humanas dibujadas de modo muy esquemático (Figura 9). Están representadas frontal y simétricamente, con contornos triangulares o romboidales y rasgos faciales (ojos, nariz y boca) reducidos a cuadrados, rectángulos, rombos y círculos. En unos pocos casos el rostro está contorneado por un escalonado. El sector superior de la cabeza puede estar definido por trazos verticales o por un triángulo relleno de líneas paralelas o entrecruzadas. Normalmente constituye diseños basados en la repetición, a veces combinados con formas geométricas puras, en registros decorativos definidos por las proporciones del recipiente. Se trata de un motivo típico de la alfarería Ciénaga que aparece claramente representado en la muestra fragmentaria de La Rinconada. En la cerámica gris y negra está inciso

o grabado en bandas horizontales (escudillas) o en paneles (jarras). Asimismo, las ollas de la alfarería fina tricolor presentan una cabeza triangular en cada vista de la pieza; ambas están pintadas en negro y blanco sobre la superficie roja pulida y se diferencian entre sí sólo por el tratamiento del tocado o adorno cefálico, realizado a través de líneas verticales paralelas o de entrecruzado con puntos internos.

Figura felínica. El felino es el modelo más representado en la iconografía de La Rinconada. Se reconocen distintas configuraciones de este motivo, desde las más analíticas a las sintéticas. Predomina netamente el “felino elaborado o complejo” (ver Figura 8), que es una representación realista del jaguar. Corresponde a una figura muy trabajada en todos sus detalles de forma y textura; presenta una silueta curva y voluminosa, el cuerpo está cubierto de manchas circulares compuestas, la cabeza tiene un ojo de dos o más círculos y orejas en arco, las fauces abiertas muestran los dientes y a veces la lengua, la cola es alargada y se enrosca sobre sí misma. Es un motivo recurrente en Ambato y se constituye como propio y característico de ese ámbito. Es propio de la cerámica grabada en

Motivo		E1	E6	E5	E23	E15	E7	E4	Total	%
F H	Enmascarado	5	-	-	-	-	1	-	6	7.5
	Sacrificador	-	-	-	1	-	-	-	1	1.25
	Antropomorfo frontal	3	-	-	-	-	1	-	4	5
Cabezas triangulares		9	-	-	-	1	2	1	13	16.25
Figura felínica		6	1	-	1	2	5	2	17	21.25
Fauces felínicas		-	-	-	-	1	-	1	2	2.5
Figuras ofídicas		2	-	1	-	1	1	1	6	7.5
Figura ornitomorfa		1	-	-	-	-	1	-	2	2.5
Figura draconiana multicéfala		7	1	-	-	5	3	5	21	26.25
Figura zoomorfa fantástica		-	-	-	-	-	1	1	2	2.5
Figuras felino-ofídicas		1	-	2	-	-	-	1	4	5
Figura antro-po-felino-ornitomorfa		-	-	-	-	-	-	1	1	1.25
Figura felino-ornitomorfa		-	-	-	-	-	1	-	1	1.25
Total		34	2	3	2	10	16	13	80	100
%		42.5	2.5	3.75	2.5	12.5	20	16.25	100	-

Tabla 1. Distribución de los motivos figurativos por estructura.



Figura 7. Figura del sacrificador en fragmentos de un vaso del recinto E23.

positivo, en campos decorativos sin delimitar, generalmente repetido a ambos lados de la pieza por simetría radial. Corresponde a ollas pequeñas o medianas, simples o con cuello.

Paralelamente, otro tipo de figura felínica muy diferente a la anterior, aparece representada en negativo y de perfil dentro de bandas horizontales. El cuerpo no tiene manchas y suele presentar un vientre voluminoso. El cuello es alargado y oblicuo, a veces con características ofídicas. En la cabeza se define un ojo por círculos concéntricos, orejas y/o “crestas” en forma de gancho y fauces aserradas que, cuando están abiertas, muestran una larga y delgada lengua. Por la posición baja de la cabeza, el animal aparenta estar en actitud agazapada. No es cuantitativamente relevante como motivo simple, pero adquiere especial significación por constituirse como elemento recurrente en gran número de figuras fantásticas (ver Figura 8).

Además, hay otras figuras felínicas más esquemáticas o simplificadas que se reconocen en algunos pocos tiestos con decoración grabada y en piezas pintadas en negro o rojo sobre ante.

La representación del felino también muestra variantes en cuanto a la actitud corporal o postura, así como en la orientación que adquiere dentro del campo decorativo, aspectos que serán tratados más adelante. Además, es



Figura 8. Principales diseños figurativos de la cerámica de La Rinconada.

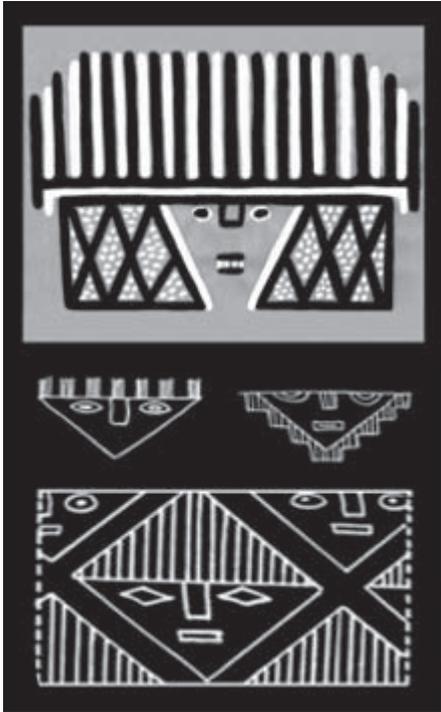


Figura 9. Representaciones geométricas de cabezas humanas, pintadas (arriba) e incisas (abajo).

una figura que puede ser atomizada y recombinada para formar otras imágenes.

Fauces felínicas. Las fauces del felino constituyen un motivo diferenciado. Se representan en forma esquemática, abiertas y con dientes triangulares, formando diseños por repetición en la alfarería fina pintada. Por su parte, en la cerámica grabada se distinguen algunas líneas de triángulos o escalonados oblicuos que podrían corresponder a este motivo, pero no es posible determinarlo por su alta fragmentación.

Figuras ofídicas. Se trata de figuras de cuerpo ofídico y zigzagueante con cabezas ovoides o triangulares y bocas en forma de espiga o pluma, que se representan con vista aérea. Entre ellas es posible reconocer a la víbora de dos cabezas (ver Figura 8), aunque en general los tiestos sólo muestran segmentos de figuras serpentiformes. La cabeza ofídica aparece también combinada con elementos geométricos y/o zoomorfos, especialmente en las tinajas del tipo Ordinario tricolor.

Figura ornitomorfa. Aparece representada en algunos fragmentos de la cerámica incisa-grabada (ver Figura 8). Se reconoce claramente la figura del loro o papagayo, con su cuerpo frontal y cabeza de perfil. Esta última está contorneada por un arco abierto que culmina formando el pico y en cuyo interior se ubica un ojo ovalado. El cuerpo junto con la cola, forma una estructura vertical y simétrica, a cuyos lados se despliegan dos alas triangulares. En pocos casos se distinguen otras figuras ornitomorfas grabadas, de carácter secundario y representadas totalmente de perfil.

Figura draconiana multicéfala. Este motivo se constituye sobre la base del felino draconiano, descrito anteriormente, al que se le adosan cabezas felínicas en las extremidades (cola, patas y/o lengua), y a veces, también en el vientre del animal fantástico (ver Figura 8). Tales cabezas adosadas son del mismo tipo que la principal, pero con fauces siempre cerradas y marcadas por una línea quebrada. Es un motivo típico de las manifestaciones estilísticas de Aguada en el oriente de Catamarca, y es el más frecuente en la muestra cerámica de La Rinconada, donde siempre se define en negativo dentro de registros delimitados (bandas horizontales) de escudillas negras.

Figuras felino-ofídicas. Entre estas figuras combinadas se destaca el diseño seriado de cabezas felínicas con enlaces de apariencia ofídica, a lo largo de bandas grabadas en negativo y con un marcado carácter ornamental (ver Figura 8). Se lo identificó en varias piezas de la zona (Gordillo 1998) y en dos escudillas negras de La Rinconada. Una de éstas exhibe una versión positiva del motivo, donde el enlace ofídico es reemplazado por un escalonado oblicuo. Paralelamente, la cerámica ordinaria tricolor presenta diseños de contornos geométricos con manchas felínicas y rematados en cabezas ofídicas.

Figura zoomorfa fantástica. Es un motivo compuesto que reúne caracteres de distintas representaciones zoomorfas, especialmente del felino, el ofidio y, tentativamente, del saurio. Se lo identifica parcialmente en fragmentos de escudillas negras, grabado

en negativo y adaptado a campos rectangulares de orientación horizontal.

Figura antro-po-felino-ornitomorfa. Es una imagen fantástica de lectura múltiple, que reúne atributos formales y conceptuales de hombre, felino y ave. Es un cuerpo humano disfrazado “gateando”, con atributos felínicos que se manifiestan en las manchas, la cabeza con fauces y la posición. A su vez, un pájaro se define como una imagen simultánea y alterna de la cabeza o máscara felínica (Figura 10). Este motivo fue identificado en una escudilla negra de E4.

Figura felino-ornitomorfa. Se trata de la figura sentada del felino elaborado, cuya cabeza puede percibirse también como la de un ave orientada en sentido opuesto (Figura 11). Es una imagen doble que se identificó en una olla de la E7, así como en otras piezas de la zona.

Las dos últimas figuras mencionadas fueron definidas a partir de su interpretación particular como imágenes de lectura múltiple, cuyo análisis se desarrolla más adelante.

❖ LOS MOTIVOS Y SUS FORMAS DE REPRESENTACIÓN

Los motivos figurativos representados pueden clasificarse en realistas y fantásticos según aludan a modelos de existencia física o imaginaria. Como se desprende de los motivos anteriormente descritos, los modelos

reales recreados en la plástica de La Rinconada son el felino, el hombre, el ofidio y el ave. Son los mismos que se identifican en el repertorio iconográfico del valle de Ambato, en donde se agrega además la imagen del saurio –lagarto o lagartija–, aunque en muy escasa proporción (Gordillo 1998). Por su parte, la figuración fantástica comprende un conjunto de representaciones que resultan de la combinación formal y/o conceptual de atributos de los modelos reales mencionados.

Paralela y alternativamente, los motivos pueden definirse por su forma simple o compuesta (Kusch 1991). Los primeros hacen referencia a una sola especie o categoría de modelos objetivos, sin combinaciones o agregados de segmentos corporales. Por el contrario, los motivos compuestos reúnen en una sola imagen atributos inter o intraespecie; en algunos casos pueden aludir a modelos reales o ser decididamente imaginarios o fantásticos, cuestión que retomo más adelante. Cada una de estas categorías representa, respectivamente, 54% y 46% del repertorio figurativo identificado en el sitio.

Integrando las clasificaciones planteadas, se definen básicamente tres grupos de motivos: 1) simples y realistas; 2) compuestos y realistas, y 3) compuestos y fantásticos.

Si bien las muestras son limitadas, permiten una aproximación en términos de presencia y frecuencia relativa de tales motivos, así como de su correlación con la iconografía del valle. En la Tabla 2 se consignan

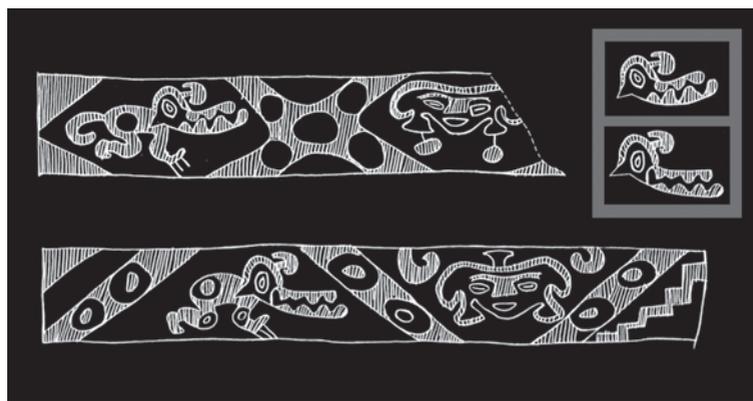


Figura 10. Diseño grabado en bandas sobre una escudilla procedente de la habitación E4.



Figura 11. Fragmento de un diseño grabado en una olla de la habitación E7 (arriba) y otros similares del valle de Ambato (abajo).

tales aspectos en correspondencia con los estudios realizados sobre ejemplares cerámicos procedentes de Ambato (Gordillo 1998).

En cuanto al modo de representación de estos motivos ya señalé las variantes en la configuración específica

(referida a los caracteres de trazo, contorno, línea, detalles, grado de complejidad y técnica, entre otros). Pero, para definir el patrón de representación que rige para cada clase de motivos, considero también lo que Kusch (1991) define como “atributos de composición”, que apuntan hacia aspectos más estructurales y conceptuales, y están referidos a la posición (que aquí denomino vista), la orientación y la actitud o postura, junto con su distribución dentro del campo decorativo y las posibilidades combinatorias para formar motivos compuestos.

Como se observa en la Tabla 3, los motivos simples dominantes son el felino y el antropomorfo. La figura felínica –especialmente su versión elaborada– es la que muestra mayor variación en términos de composición, siendo la actitud la variable más significativa. La vista es constante y la orientación se asocia estrechamente a la actitud. En función de ésta última, es posible definir tres clases de felino: erguido sobre sus patas, supino y sentado. Paralelamente es el único motivo que se combina con todos los demás.

Por su parte, la figura humana es el único motivo que tiende a jerarquizar las composiciones, supeditando figuras de carácter animal y/o material (sXs – sXs), como ocurre con la imagen del sacrificador y la de su

Motivos			La Rinconada (%)			Ambato (%)		
			Grabado	Pintura	Total	Grabado	Pintura	Total
Simples	Realistas	Felino (F)	17,5	6,25	23,75	29,76	1,19	30,95
		Hombre (A)	17,5	5	22,5	7,14	5,95	13,1
		Ofidio (O)	3,75	-	3,75	1,19	1,19	2,38
		Ave (Or)	2,5	-	2,5	1,19	1,19	2,38
		Saurio (S)	-	-	0	1,19	-	1,2
Compuestos	Fantásticos	Felino-hombre (FA)	7,5	-	7,5	11,9	-	11,9
		Felino-felino (FF)	26,25	-	26,25	13,1	-	13,1
		Felino-ofidio (FO)	3,75	1,25	5	4,76	4,76	9,52
		Ofidio-ofidio (OO)	2,5	1,25	3,75	-	-	0
		Felino-zoomorfos (FZ)	2,5	-	2,5	10,71	2,38	13,1
		Felino-ave (FOr)	1,25	.	1,25	1,19	-	1,19
Felino-hombre-ave (FAOr)	1,25	-	1,25	1,19	-	1,19		
Total			86,25	13,75	100	83,34	16,66	100

Tabla 2. Frecuencias de los motivos identificados en La Rinconada y en Ambato.

correlato compuesto, el enmascarado. Este último, resulta de la sustitución de la cabeza antropomorfa por una felínica (máscara), sin perder por ello su identidad humana.

Cabe destacar que la cabeza antropomorfa altamente geometrizada (cabezas humanas triangulares) constituye un motivo paralelo y bien diferenciado, en cuanto a configuración y distribución, de la figura humana completa.

La distribución de los motivos simples en el diseño se organiza mayormente según el modo 2 (X - X) y, en menor medida, según el modo 1 (XX - XX), a veces con más de dos motivos por banda.

Con los motivos compuestos se integran componentes formales de distintos modelos por combinación anatómica (especialmente de cabeza y cuerpo) y/o conceptual (postura, gesto, orientación, acción, etc.). También hay casos de lectura múltiple, donde la imagen reúne dos o más interpretaciones visuales excluyentes, un efecto visual ya reconocido en el arte del noroeste prehispánico (González 1974).

La estructuración del espacio asociado al motivo compuesto y su distribución (como unidad), es predominantemente del tipo 1 (XX - XX).

Algunos de los motivos compuestos pueden entenderse como recreaciones de modelos reales, como ocurre con las figuras antropofelínicas. Como ya señalé,

el enmascarado corresponde a esta categoría, pero además es posible incluir aquí a las figuras de felino supino y sentado, motivos que en varias piezas de la región hacen referencia a un personaje disfrazado de jaguar, manifestando su identidad humana través de rasgos menores (p.e., pies, manos, rodillas) pero claramente definidos.

Paralelamente, cualquier motivo realista (simple o compuesto) puede adquirir carácter fantástico por adosamiento de cabezas felínicas en extremidades u otras partes del cuerpo, manteniendo con frecuencia la identidad que se define en su forma simple o realista. En otros casos, el grado de simbiosis es tal que no permite definir una figura de origen.

Los motivos compuestos de carácter fantástico o imaginario están ampliamente representados en La Rinconada, especialmente a través de la figura draconiana multicéfala que es la más frecuente en la decoración cerámica y se encuentra altamente normalizada en términos técnicos y formales. Por lo demás, el repertorio de esta categoría de imágenes abarca distintas combinaciones faunísticas, siendo el felino el animal más evocado en todas ellas (Figura 12).

Por último, vale la pena detenerse en aquellos diseños que resultan de un manejo diferente de los recursos plásticos o visuales y plantean lecturas más complejas de la imagen. Es el caso de las “figuras alternas” y el “relato secuencial” que, por sus especiales características, abordo en los siguientes acápite.

Motivo	Vista	Orientación	Actitud	Distribución		Combinación
Felino	Perfil	Horizontal	Supina	X - X		FA y FF
	Perfil	Horizontal	S/patas	X - X	XX - XX	FF, FZ, FO y FAOr
	Perfil	Oblicua	S/patas	X - X		FF
	Perfil	Vertical	Sentada	X - X		FA y FF
Hombre	Frontal	Vertical	Erguida	sXs - sXs	XX - XX	FA
Ofidio	Aérea	Horizontal	?	X - X		FO y OO
Ave	Frontal-Perfil	Vertical	Erguida		XXXX-XXXX	FAOr

Tabla 3. Atributos compositivos, distribución y combinación de los motivos simples.

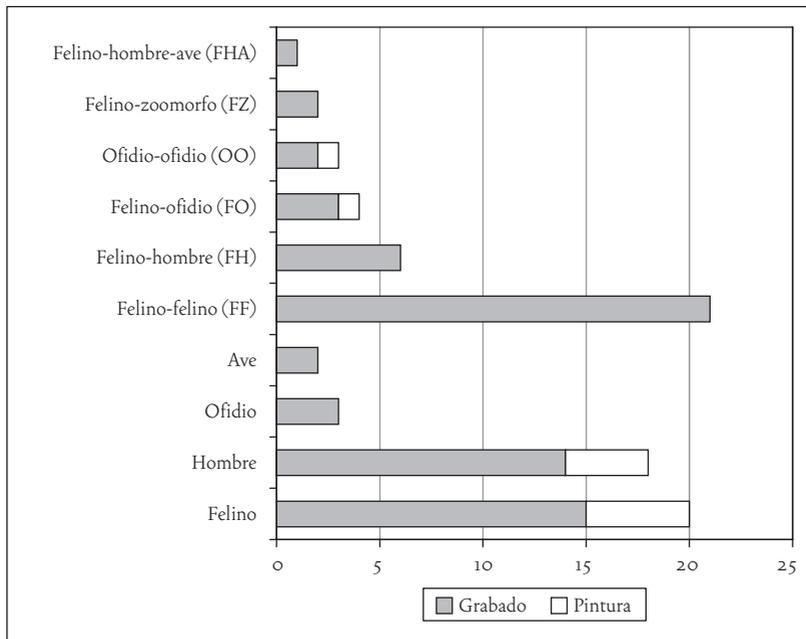


Figura 12. Cantidad de motivos simples (abajo) y compuestos (arriba) en la iconografía de La Rinconada.

LECTURAS MÚLTIPLES

Al hablar de lectura múltiple me refiero a las imágenes en las que se integran dos o más motivos percibidos en forma alterna. Son particularmente interesantes por su compleja concepción y realización, dado que la misma forma esconde distintas figuras. Según el modo empleado para lograr ese efecto, se distinguen en Aguada las imágenes anatómicas y bipartidas (González 1974), así como un conjunto de representaciones que he denominado simultáneas, en las cuales:

“[...] dos o más imágenes compiten su primacía en el mismo diseño, sin que ello obedezca a una modificación en el ángulo de observación o a la aplicación de un tipo específico de simetría. Comparten los contornos y frecuentemente se manifiestan en la reversibilidad figura-fondo, así como en el juego premeditadamente ambivalente de volúmenes en la escultura. La identificación de una u otra figura, depende muchas veces del punto o plano de focalización visual con el que se percibe la imagen [...]” (Gordillo 1996 Ms: 92).

En la iconografía de La Rinconada se reconocen dos casos de este tipo de representaciones, los que describiré brevemente a continuación.

El primero de ellos es un grabado en positivo sobre el sector superior de una escudilla hallada en E4. Los elementos figurativos incluidos de bandas horizontales son dos: una cabeza humana de carácter realista y una figura fantástica (ver Figura 10). Esta última es la que me interesa analizar, y reúne varios elementos:

- El componente antropomorfo (A) está presente en los caracteres de configuración del motivo. Es un cuerpo humano disfrazado y gateando. Su identidad resulta más evidente en la forma de los miembros: brazos y manos, piernas y pies.
- El componente felínico (F) se manifiesta a través de distintos atributos: por un lado las fauces y las manchas de jaguar (el disfraz) y, por el otro, en la actitud o postura del cuerpo.
- El componente ornitomorfo (Or) estaría definido por una imagen alterna de la cabeza-máscara felínica. La configuración de esta última puede percibirse también como un pájaro orientado en sentido inverso y en un tercer plano superpuesto: el pico se recorta sobre el torso del personaje, el ojo es el mismo para ambos y las fauces se constituyen como las alas del

ave. Coexisten aquí dos figuras simultáneas que implican dos interpretaciones temáticas excluyentes en acto perceptivo.

De este modo, además de la combinación gestual y formal, parecen concurrir en la imagen recursos complejos desde el punto de vista plástico, como son la simultaneidad de imágenes y la reversibilidad de las figuras.⁸

Profundizando el análisis de esta trilogía y enfocándola como unidad, son los atributos no humanos los que imperan para definir su identidad. Más allá de formas superficiales que remiten a cada modelo natural, el gesto deshumaniza al personaje. A la postura del cuerpo se suman los criterios seleccionados para su representación. Así, la ausencia de simetría, la horizontalidad y el perfil no corresponden al patrón de representación antropomorfa, sino al del felino.

El otro caso de lectura múltiple corresponde al diseño grabado sobre las superficies negras de una olla con cuello y borde evertido, de la que se conservó un gran fragmento sobre el piso de E7. Se trata de una figura fantástica lograda por la simultaneidad de dos imágenes en una misma forma. La primera interpretación remite al típico felino sentado con manchas en negativo en el cuerpo y cola enroscada. Tiene grandes fauces abiertas, lengua saliente, ojo redondo con pupila y oreja curvada sobre el cuerpo. Precisamente la configuración de la oreja, que se aparta de la usual para este tipo de representación –el felino elaborado, realista y dibujado en positivo– es el punto de partida para considerar una segunda lectura que, tentativamente, permitiría reconocer en la cabeza felínica también a una cabeza ornitomorfa, mirando en sentido opuesto, con un gran pico –la oreja caída del felino– y el ojo compartido (ver Figura 11).

⁸ Coincidentemente muchos de los pectorales con formas de aves que portan las figuras humanas en la iconografía Aguada se recortan en negativo sobre el pecho del personaje con atributos felínicos, requiriendo también de un juego de reversibilidad de planos. Tales diseños han sido ilustrados en numerosas publicaciones (p.e., Bedano *et al.* 1993; González 1998; Gordillo 1998).

En consecuencia, es factible interpretar esta figura como de carácter dual felino-ornitomorfa. Podría agregarse también el componente humano del felino sentado –como ya lo consideré para ese motivo– definiendo entonces una trilogía que relaciona los mismos términos del caso anterior. Es interesante observar la estricta correspondencia de esta figura con las de otras dos piezas de la Colección Rosso, procedentes de la cercana localidad de Rodeo Grande, en el valle de Ambato. En ellas aparece la misma y original imagen, con igual técnica, configuración, proporción y trazo –hasta en los detalles menores– y desplegada sobre la misma clase de recipiente (ver Figura 11, abajo). La similitud es tal, que parecen creadas por un mismo artesano o por reproducción imitativa unas de otras.

Cabe considerar, además, que la relación de la imagen ornitomorfa con la humana y/o felínica es relativamente frecuente en iconografía Aguada de distinta procedencia, y se expresa de manera diversa. En muchas piezas de los valles de Ambato, de Hualfín y de Catamarca observamos que las aves aparecen representadas en atributos ornamentales (adornos pectorales, cefálicos, etc.) de personajes disfrazados de felinos, o bien, como motivos independientes pero integrando los mismos diseños que hombres y felinos. También hay casos en que se combina el ave modelada con figuras de jaguares grabados.⁹

Con menos frecuencia, los mismos referentes se combinan en una simbiosis formal que remite a una sola figura múltiple. Al respecto, además de algunas imágenes anatómicas (González 1974) o de representaciones de aves con manchas de jaguar, cabe destacar un conocido ejemplar de estilo Hualfín pintado con dos figuras antro-ornito-felínicas compuestas cada una de ellas por un rostro humano modelado y alas desplegadas lateralmente, formadas por cabezas y fauces felínicas.¹⁰ Dentro de esta categoría de imágenes podrían

⁹ Los diversos diseños que reúnen motivos de aves, hombres y felinos pueden apreciarse en numerosas piezas del Museo de La Plata (especialmente de la Colección Muñiz Barreto), del Museo Etnográfico Ambrosetti de Buenos Aires, y del Museo Arqueológico Adán Quiroga, de Catamarca (Colección García Uruburu y Colección Rosso).

¹⁰ Pieza n° 12732 de la Colección Muñiz Barreto.

incluirse las cuatro piezas de Ambato aquí tratadas, a las que se agrega otra de igual procedencia ilustrada por González (1998: 199, Fig. 142) en donde la figura fantástica de doble naturaleza felino-ornitomorfa se define claramente.

❖ LECTURA SECUENCIAL

Una característica extendida entre estas expresiones artísticas es su atemporalidad. Todos los elementos se captan como coexistentes y el orden de las percepciones no forma parte de la composición. Si el diseño está integrado por más de una imagen, las relaciones que se establecen entre ellas son, en primer término, de orden formal y espacial. Puede haber diferencias de ubicación, tamaño o elaboración vinculadas al significado y jerarquía de los motivos, o bien, una repetición ordenada de figuras básicas, en un esquema ornamental que se cierra sobre sí mismo, con ritmo constante modificado sólo por variaciones de intervalo y alternancias. En ninguno de estos casos se incorpora la dimensión temporal en el mensaje. Pero algo distinto ocurre con uno de los diseños analizados y que he interpretado como un relato secuencial (Gordillo 1988-90 Ms).

Una secuencia gráfica siempre se desplaza en el tiempo y en el espacio. En ella, la repetición no es una hilera o una guarda. Las figuras no son coexistentes, sino que se ubican en un esquema temporal y narrativo. El orden de las percepciones sí forma parte de la composición, la cual se estructura en base al siguiente recurso visual: repetición de esquemas semejantes, manteniendo constantes ciertos elementos y variando otros; si el cambio es completo se anula el hilo conductor del relato y, si no hay cambio, no hay historia.

El diseño en cuestión puede definirse claramente como una secuencia gráfica. Fue grabado sobre el sector superior de una escudilla negra pulida, de facto, hallada sobre el piso de E7 (Figura 13). Se encuadra en dos bandas horizontales donde las figuras se recortan en negativo sobre un plano rayado que actúa de fondo. Cada banda es una repetición aproximada

de la otra y contiene, a su vez, dos figuras semejantes cuyas diferencias son formalmente menores pero muy significativas. Cada figura es antropomorfa, frontal, de pie y simétrica; su orientación sigue el eje longitudinal del campo decorativo. Presenta la misma configuración en los cuatro casos, pero lo que varía notablemente es el rostro y su expresión, los rasgos faciales cambian en cada figura.

La lectura de los motivos y del diseño en su conjunto impone colocar verticalmente los registros. Al girar la pieza sobre su eje, aparece una figura mientras desaparece la otra, desplazándose así el centro de atención. No existe simultaneidad de las imágenes



Figura 13. Diseño grabado en bandas sobre una escudilla hallada en la habitación E7.

como tampoco una exacta reproducción de las mismas. De este modo se define la idea de secuencia.

Ante la repetición de la misma figura básica, la atención se concentra en los cambios, que son la clave para la comprensión del mensaje. Las diferencias en la cabeza y rostro parecen aludir al mismo sujeto en una sucesión de estados individuales. En la banda 1 (Figura 13, izquierda) es notable cómo varía su expresión facial: la primera figura (abajo) tiene la boca abierta mostrando los dientes y los ojos con pupilas, describiendo un estado de euforia y/o agresividad que no aparece en el rostro calmo de la segunda. En la banda 2 (Figura 13, derecha) los ojos se agrandan en forma de círculos concéntricos y la boca desaparece. Ha operado una metamorfosis: la cabeza parece deshumanizarse para adquirir una composición semejante a la observada en ciertos motivos zoomorfos (ofidios y saurios) representados en planta, vistos desde arriba. Además de la separación entre la línea nariz-cejas y los ojos, las dos figuras de la banda se diferencian por la ausencia y presencia de tocado. Este es notorio en la última imagen: entre las garras y manchas felínicas que lo caracterizan emerge un rostro humano.

En términos interpretativos, cabe preguntarse cuál es el argumento, qué se relata por este medio. Es probable que la idea de transformación, tan claramente planteada en la imagen, aluda al trance alucinatorio, registrando los sucesivos estados por los que atraviesa el mismo.¹¹

❖ SÍNTESIS Y DISCUSIÓN

A modo de síntesis, las manifestaciones plásticas de La Rinconada como parte del perfil estilístico de

¹¹ Al respecto, es posible encontrar una correspondencia con los datos etnográficos sobre los efectos del consumo de *Anadenanthera* sp. y otras plantas psicoactivas americanas: momentos de euforia y gesticulación exagerada seguidos por un estado pasivo a partir del cual comienzan las alucinaciones, así como el momento de la transformación y metamorfosis, con síntomas tales como ojos que se salen de la cabeza y boca contraída (Reichel Dolmatoff 1978; Schultes y Hofmann 1982).

Aguada de Ambato en el que se integran claramente, se destacan por:

1) Las técnicas expresivas bidimensionales se asocian separadamente a las series alfareras reductora y oxidante —las superficies negras se graban y las rojas se pintan—, mientras que el modelado se emplea indistintamente en ambas series. Existe un predominio neto de la decoración grabada.

2) Los espacios compositivos están definidos por la morfología de la pieza o por campos delimitados dentro de la misma. Son frecuentes las bandas horizontales que imponen una adaptación de los motivos y posibilitan el empleo de recursos visuales de figura-fondo reversible y de formas en negativo.

3) Predominio de los diseños figurativos sobre los geométricos puros. Entre los primeros, parte del repertorio iconográfico es compartido con las variantes estilísticas de Aguada en otras regiones como por ejemplo, Portezuelo, Hualfín y norte de La Rioja. Paralelamente, muchos de los diseños geométricos son comparables a los de Ciénaga, a los que se agrega el motivo figurativo de las cabezas triangulares.

4) Los motivos simples representan principalmente hombres, felinos, ofidios y aves, con atributos configurativos y compositivos específicos. Estas son también las representaciones que se atomizan y combinan para formar motivos compuestos, tanto realistas como fantásticos. En el conjunto, la figura del felino es dominante —especialmente en su versión elaborada— y es la única que se combina con todas las demás. Por su parte, la figura humana es también muy frecuente y es la única que puede introducir la jerarquía en la composición, asociándose a elementos artefactuales y animales.

5) Las figuras compuestas alcanzan casi la mitad de las representaciones figurativas. La categoría de motivos compuestos realistas es siempre antropro-felínica (AF) y sugiere la representación de individuos disfrazados o transformados en jaguares. Entre los motivos compuestos fantásticos hay representaciones formal y

temáticamente recurrentes; entre ellas, la más popular es la figura draconiforme multicéfala (FF).

6) Los diseños de lectura múltiple, si bien aparecen en cantidad reducida, están claramente desarrollados (figuras AFOr). En ellos se integran símbolos que aparecen frecuentemente como elementos independientes pero asociados en la misma composición (enmascarado con pectoral ornitomorfo). Uno de estos diseños complejos se repite en tres piezas de distinta procedencia con tanta exactitud que parece realizado por el mismo autor o por imitación, vinculando más estrechamente a La Rinconada con otros sitios del valle. Asimismo, aparece allí el singular caso de diseño secuencial que, si bien es único, indica que sabían cómo incorporar el orden temporal a la composición, tanto desde la producción del mensaje como desde su lectura.

Junto a esta caracterización, varias reflexiones se desprenden del análisis desarrollado. Así, por ejemplo, a nivel intersitio y en términos comparativos dentro de este contexto, La Rinconada se distingue por la mayor popularidad de la figura draconiana multicéfala (FF) que alcanza el mayor porcentaje (26%) entre todos los motivos, y de la figura humana (17,5%); la frecuencia del felino como motivo simple (17,5%) es menor que en las colecciones del valle y está ausente la representación del saurio y otros animales identificados en el estilo regional. Al respecto, habría que indagar si estos elementos diferenciales, aún poco definidos, tienen algún significado en términos del lugar que ocupa La Rinconada en el contexto general de asentamientos del área, una vía de estudio que queda abierta a futuras investigaciones.

En cuanto a la distribución de las variantes decorativas e iconográficas dentro del sitio, es importante señalar que las principales modalidades estilísticas definidas para Aguada de Ambato están representadas en todas las estructuras trabajadas. En el conjunto se destaca un predominio de las grandes tinajas pintadas con motivos ofídicos en el patio E5, las que se asocian estrechamente con el almacenamiento de frutos de chañar (*Geoffrea decorticans*) y que estuvieron en uso hasta el final de la ocupación. En las demás estructuras

predomina la cerámica negra grabada, pero con variaciones en la clase de diseños y de motivos. Al respecto, los diseños geométricos encuentran su mayor porcentaje en E1, tanto en relación a la muestra general del sitio como a la de esa estructura. Comparando la presencia y frecuencia de los motivos en las tres habitaciones excavadas en forma completa, se observa que la figura humana completa (frontal y enmascarado) se presenta únicamente en E7 junto con la figura felínica (F) y, en menor medida, la draconiforme multicéfala (FF), mientras que este último motivo es predominante en E4 y E15. Si bien hace falta mayor evidencia al respecto, podría considerarse tentativamente que tal distribución responde a un manejo social diferencial de los íconos entre las distintas unidades residenciales (Gordillo 2004).

Paralelamente pueden postularse diferencias de orden temporal en la producción plástica al comparar los distintos contextos y desechos que ella involucra. Admitiendo que el conjunto total de las vasijas de facto y de descarte provisorio son materiales que estaban en uso efectivo o potencial al final de la ocupación, para este momento se define entonces un predominio absoluto de la figuración, con una representación casi completa del repertorio iconográfico propio de esa categoría (ver Tabla 1). Contrariamente, en el descarte básicamente secundario del relleno de E1, que corresponde a un rango temporal más amplio y de origen más temprano (Gordillo 2004), existe una significativa proporción de diseños geométricos puros y de cabezas triangulares incisas, que supera incluso al descarte primario de los pisos de habitación. Tales diseños, que en gran medida responden a patrones decorativos reconocidos para Ciénaga, no están representados entre el material póstumo del sitio, lo que permite definir su disminución a través del tiempo.

Finalmente, me interesa volver a considerar qué es lo que en verdad se representa en la imagen plástica. Es esta una cuestión central para profundizar el análisis debido a que en la temática propuesta por cualquier estilo se ponen en juego procesos de selección condicionados social e ideológicamente.

Ya he considerado los motivos reconocidos, pero también es importante saber qué es lo que no se muestra, lo que no reviste interés para figurar en el arte. Ambos aspectos, sumados al modo elegido para la representación, permiten delinear los grandes temas, los contenidos centrales que encuentran forma en el mensaje artístico.

El repertorio iconográfico presente en el estilo consta, casi exclusivamente, de referentes humanos, animales y, en forma secundaria, artefactuales. No hay representaciones de plantas ni de otros elementos del ambiente natural o cultural. Tampoco existe correspondencia directa entre la fauna consumida –en un sentido amplio– y la fauna representada. No son los animales que se cazan, crían, comen y/o usan los que se recrean en el mundo de la plástica. El camélido, por ejemplo, que en el registro arqueofaunístico muestra un predominio absoluto, no aparece representado en los materiales de La Rinconada y lo hace en escasa proporción dentro del contexto general del valle de Ambato. Por ello, si bien pueden tener puntos de contacto, ambos repertorios o registros faunísticos –óseo e iconográfico– son independientes entre sí, se mueven en esferas diferentes.

Por otra parte, no se representan actividades cotidianas ni los elementos que ellas involucran. Los pocos artefactos figurados no son precisamente los que aparecen con frecuencia en el registro material y nunca aluden a las tareas domésticas o productivas. No hay vasijas ni otros instrumentos de consumo o de trabajo en el mundo de la imagen. Los objetos representados son adornos, escudos, armas, entre otros de aspecto suntuario, que se asocian más con las prácticas rituales que con la vida cotidiana. Nuevamente, el arte mueble no alude al orden doméstico en el que está inmerso, excluyendo de sus representaciones a las acciones, artefactos, plantas y animales de uso corriente.

Así, la infraestructura está temáticamente disociada de la plástica, y esto puede hacerse extensivo a gran parte del arte Aguada. El valor iconográfico no está definido por el valor productivo o económico directo. La mirada está dirigida hacia las temáticas superestructurales vinculadas a las creencias y prácticas religiosas. Y el

arte sirve, en consecuencia, por su poder evocativo y reproductivo del mito, para convalidar la visión del orden social y natural que este último sostiene.

Vale la pena replantear entonces cuáles son realmente los temas representados, cuál es el contenido de estos mensajes visuales. La imagen del rito encuentra su expresión en la figura humana masculina con atributos felínicos y en los motivos compuestos antropofelínicos (AF). Hay dos temas centrales, explícitos o implícitos, que dominan estas representaciones: uno es la transformación, que se visualiza principalmente en el diseño secuencial, en la figura antropo-felino-ornitomorfa y en los felinos sentado y supino; y el otro es el sacrificio, a través de las figuras del enmascarado, del sacrificador y, tentativamente, de las representaciones de cabezas humanas (¿cercenadas?).

Por otro lado, la imagen del mito puede estar definida en formas animales redundantes como la del jaguar, pero también resulta evidente en las representaciones de especies quiméricas, de seres sobrenaturales o mitológicos que no remiten a una práctica o sujeto concreto. Si bien estos motivos compuestos de carácter fantástico podrían entenderse como productos subjetivos de una creación plástica *ad hoc*, la recurrencia formal de algunos de ellos, en especial de la figura draconiforme multicéfala, alude más bien a imágenes ideales fuertemente instaladas en el imaginario colectivo, a una realidad mítica que se materializa y reproduce en el arte.

De este modo, los principales núcleos temáticos en la iconografía de La Rinconada parecen girar en torno a la escena del sacrificio,¹² al proceso de transformación

¹² Si bien la iconografía Aguada expresa claramente que la idea del sacrificio humano estuvo presente en el imaginario colectivo de aquellas poblaciones, de ello no se desprende que necesariamente haya sido una práctica social concreta. Se trata de un tema polémico y difícil de constatar cuando los datos empíricos son ambiguos, como ocurre en Ambato. Al respecto, no se puede negar la posibilidad de sacrificios humanos, pero las evidencias bioantropológicas directas que manejamos hasta el momento (p.e., huesos humanos hallados sobre los pisos de ocupación, enterrados o como parte del relleno de estructuras macizas) no presentan *per se* ningún indicador definitivo de esa práctica (Gordillo y Solari 2007).

y a los seres sobrenaturales o mitológicos, cuestiones todas ellas que necesitaron ser reafirmadas y convalidadas a través de la creación plástica. En todos ellos no puede obviarse que el discurso plástico está atravesado por el símbolo felínico, el cual, si bien tiene significativos antecedentes en las sociedades tempranas, es ahora evocado reiteradamente de todas las formas posibles que ofrece el estilo: parte, totalidad, atributo, actitud.

Metáfora animal, ser sobrenatural, deidad, alegoría, el jaguar afecta a todo el horizonte conceptual y perceptivo de la figuración, planteando explícita o implícitamente una relación significativa con el hombre, tanto de oposición, como de identificación y subordinación. Cabe preguntarse entonces si el dominio sobre el jaguar mediante la apropiación de sus atributos o cualidades, o bien por la sujeción de su figura tal como se ve en las imágenes plásticas, e incluso mediante el mismo acto y efecto de su mera representación, no se constituye también en el dominio del mundo natural y social.

En síntesis, los resultados obtenidos permiten superar, en alguna medida, el nivel puramente

argumental de los motivos y esbozar los principales núcleos o campos temáticos de la iconografía. Estos remiten ineludiblemente a la esfera mítica y ritual, constituyendo la expresión visual de una ideología religiosa que se disocia, en términos temáticos, de las prácticas sociales concretas referidas al orden económico y a los rituales domésticos. Al mismo tiempo, sin embargo, actúa dentro de la esfera doméstica, al menos esto ocurre en La Rinconada y otros sitios de la zona. El material de esa procedencia no incluye urnas ni ofrendas funerarias ni objetos exclusivamente religiosos. Forma parte de los artefactos más populares, de recipientes que fueron útiles para guardar, preparar, servir y almacenar sustancias, y cuyos restos fueron hallados en abundancia al interior de las viviendas y patios. Es decir, el mensaje plástico formó parte esencial del complejo de funciones secundarias o simbólicas que admite cada artefacto junto con su función primaria denotada por la forma técnica (Eco 1984). De esta manera, si bien no es un arte de contenido profano, se involucra funcional y contextualmente al ámbito cotidiano a través de los recipientes alfareros, los artefactos de uso más común y extendido, garantizando la presencia y circulación de un conjunto específico de símbolos e ideas dentro de los espacios más íntimos del tejido social.

❖ REFERENCIAS CITADAS

- ASSANDRI, S., 1991. Primeros resultados de la excavación en el sitio Martínez 1 (Catamarca, Argentina). *Publicaciones* 46: 53-86.
- ÁVILA, A. y R. HERRERO, 1991. Secuencia estratigráfica 1 del sitio arqueológico Martínez 3, depto. Ambato, Catamarca. *Publicaciones* 46: 17-52.
- BEDANO, M. C., S. JUEZ y D. ROCA, 1993. Análisis del material arqueológico de la Colección Rosso procedente del departamento de Ambato, provincia de Catamarca. *Publicaciones* 7.
- ECO, U., 1984. Función y signo: La semiótica de la arquitectura. En *El lenguaje de la arquitectura*, pp. 19-77. Editorial Limusa, México D. F.
- GONZÁLEZ, A. R., 1974. *Arte, estructura y arqueología. Análisis de figuras duales y anatópicas del Noroeste Argentino*. Nueva Visión, Buenos Aires.
- 1998. *Cultura de La Aguada. Arqueología y diseños. Arte precolombino*. Filmediciones Valero, Buenos Aires.
- GORDILLO, I., 1988-90 Ms. Contribución al conocimiento de la entidad cultural La Aguada en el valle de Ambato, Catamarca. Informes de Perfeccionamiento, CONICET, Buenos Aires.
- 1996 Ms. Quimeras en el arte precolombino. Un estudio sobre la plástica de la figuración fantástica del Noroeste Argentino prehispánico. Informe Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires.
- 1998. Del barro a la figura. Caracterización de la alfarería Aguada de Ambato. En *Homenaje a A. R. González, 50 años de aportes al desarrollo y consolidación de la antropología argentina*, pp. 285-308. Fundación Argentina de Antropología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

- 2004. Organización socioespacial y religión en Ambato: El sitio ceremonial La Rinconada, Ambato. Tesis Doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- 2005. Arquitectos del rito. La construcción del espacio público en La Rinconada, Catamarca. *Relaciones* XXIX: 111-136.
- GORDILLO, I. y A. SOLARI, 2007. Morir en Ambato. Una aproximación a las prácticas mortuorias materializadas en La Rinconada y su ámbito socioespacial. En *Resúmenes ampliados del XVI Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, vol. 2, pp. 89-65. San Salvador de Jujuy.
- GORDILLO, I., M. BALDINI y M. F. KUSCH, 2000. Entre objetos, rocas y cuevas: Significados y relaciones entre la iconografía rupestre y mobiliario de Aguada. En *Arte en las rocas. Arte rupestre, menhires y piedras de colores en Argentina*, M. Podestá y M. De Hoyos (Eds.), pp. 101-111. Sociedad Argentina de Antropología, Buenos Aires.
- JUEZ, S., 1991. Unidad arqueológica Rodeo Grande, valle de Ambato: Excavación en el sitio Martínez 2. *Publicaciones* 46: 87-109.
- KUSCH, M. F., 1991. Forma, diseño y figuración en la cerámica pintada y grabada de la Aguada. En *El arte rupestre en la arqueología contemporánea*, M. Podestá, M. I. Hernández Llosas y S. Renard (Eds.), pp. 14-24. Sociedad Argentina de Antropología, Asociación Amigos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, Buenos Aires.
- LAFONE QUEVEDO, S., 1892. Catálogo descriptivo e ilustrativo de las huacas de Chañar Yaco (Catamarca). *Revista del Museo de La Plata*, vol. 2. La Plata.
- LEROI-GOURHAN, A., 1989. *La prehistoria*. Editorial Labor, Madrid.
- NÚÑEZ REGUEIRO, V., 1971. La cultura Alamito de la subárea valliserrana del Noroeste Argentino. *Journal de la Société des Américanistes* 60: 7-62.
- REICHEL DOLMATOFF, G., 1978. *El chamán y el jaguar*. Editorial Siglo XXI, México D. F.
- RENFREW, C. y P. BAHN, 1993. *Archaeology: Theories, methods and practices*. Thames and Hudson, Londres.
- SCHULTES, R. y A. HOFMANN, 1982. *Plantas de los dioses. Orígenes del uso de alucinógenos*. Fondo de Cultura Económica, México D. F.

