

UNA PROPUESTA DE ESTUDIO TECNOLÓGICO DE LA CERÁMICA CASTREXA: EL CASO DE BORNEIRO B

Por Javier RODRÍGUEZ CORRAL

Departamento de Historia I

Abstract: The aim of this paper is to offer an approach to the study of the pottery of the Castrexa culture based on the notion of technological style, and to remark the active role of the pottery within the conformation of these indigenous communities. For this purpose, we study a specific ceramic type called «Borneiro B» from technological, technical-gestural and symbolic points of view.

Key-words: technological style, pottery, Cultura Castrexa, Social identity.

Es habitual reconstruir bajo un parámetro cronotipológico a partir de fragmentos formas y decoraciones que después se convierten en tipos cerámicos que sirven para datar contextos y establecer áreas culturales. No tan común es intentar percibir las características sensibles y sociales tanto de la pieza como de su proceso de producción, que sin duda afecta tanto a la sociedad como la pieza misma. Dicho de otra modo, la cerámica de la cultura castrexa se define a partir de tipos arqueológicos (Borneiro B o una Jarra Toralla, etc.), que como tipos, sirven para establecer cronotipologías, sin embargo se trata de cerámicas muy diferentes, no solo por su uso sino por su proceso de producción, su intencionalidad y simbología. En las páginas que siguen pretendo hacer hincapié en el hecho de que el estudio de la cerámica castrexa abundando en la idea de estilo tecnológico permite nuevas aproximaciones y modos de entender la cerámica.

Como han señalado los estudios de etnoarqueología (Gosselain, 1999), la cadena operativa no debe ser vista simplemente como un sistema orientado funcionalmente y monolítico. En realidad las opciones técnicas relacionadas con diferentes fases de un proceso de manufactura son funcionalmente equivalentes; esto es, permiten a los alfareros lograr objetivos similares. Eso significa, en primer

lugar poca interdependencia entre las diferentes fases de los procesos; una elección hecha a un nivel automáticamente no condiciona otros niveles. Segundo, tanto el proceso de manufactura como el uso de desgrasante permiten una flexibilidad substancial en la selección y procesado de las materias primas. Consecuentemente, los cambios pueden realizarse casi en cualquier paso de la cadena operativa sin que peligre el sistema global (ver Gosselain, 1998). Así los comportamientos técnicos ofrecen un espacio para la manipulación, o elecciones, y puede ser aproximado como un fenómeno estilístico total.

Al margen de los procesos o pasos que construyen una cadena operativa, es significativo tener en cuenta dos dimensiones de la misma. Para tal fin nosotros distinguimos entre lo que es el proceso tecnológico de la pieza y el proceso técnico-gestual de la misma. Esta división para nada es aleatoria, y sin duda cuando se tiene en cuenta se puede percibir la convivencia de perduraciones y transformaciones en la materialidad que se pueden interpretar en base a significados de identidad y demarcaciones sociales.

El proceso tecnológico se define como corpus de acciones que permiten transformar las propiedades fisicoquímicas y mineralógicas de la pieza. Por su parte, el proceso técnico gestual hace referencia a las transformaciones dimensionales de la pieza a través de la manipulación del barro con las manos y herramientas. Sin duda esta división es muy interesante como podremos comprobar en la pieza que nosotros hemos estudiado (Rodríguez, J., e.p.). Partiendo de esto, podemos afirmar que una tradición alfarera viene determinada por un corpus técnico-gestual y tecnológico. Los límites de estos corpora marcan las capacidades productoras y creadoras de esas sociedades. Dicho de otro modo, dependiendo de la amplitud de recursos en los gestos técnicos y control de la materia un alfarero tendrá más o menos capacidad objetiva de innovar, crear o imitar. Pero esas condiciones objetivas de ningún modo funcionan autónomamente. La cultura como estructura social determina esa tradición alfarera.

El corpus técnico gestual y el tecnológico serían las dos dimensiones de lo que llamamos Estilo tecnológico. Que las transformaciones o perduraciones funcionen a esos dos niveles el técnico gestual y el tecnológico es esencial para ver la importancia de una noción como Estilo tecnológico. Si tenemos en cuenta como una tradición alfarera forma parte de la cultura de un pueblo entendida en su sentido fuerte de estructura social y material, no se podrá separar de ella. Decir lo contrario supondría asumir un determinismo tecnológico.

La arqueología ha estado marcada por el determinismo tecnológico. Por determinismo tecnológico no referimos, siguiendo a Mackenzie y Judy Wajcman (1985) a un marco teórico que comprende la relación entre tecnología y sociedad partiendo del hecho de que el desarrollo tecnológico es autónomo respecto a la sociedad; forma sociedad pero no es recíprocamente influenciado. Existe fuera de la sociedad, pero al mismo tiempo influye en el cambio social. En una de las variantes más extremas del determinismo tecnológico, la tecnología es vista como lo más significativamente determinante de la naturaleza de la sociedad. Sin

embargo, como señalan estos autores «el determinismo tecnológico es insatisfactorio porque las tecnologías no siguen en la práctica algún curso predeterminado de desarrollo» (1985: 4) como pretendían las interpretaciones neo evolucionistas

El estilo tecnológico incorpora conocimiento de la tradición sobre cómo las cosas deben ser hechas. Plasma y crea diferentes significados en diferentes contextos culturales. No puede ser separado de una tradición cultural cuando «el modo de hacer algo» tiene relaciones amplias con el género, la edad, la ideología y la política (Lemonnier, 1992: 32). Cualquier creación de cultura material implica estrategias sociales. La relación entre tecnología y tradición cultural es esencial porque los artesanos pueden elegir de un amplio rango de alternativas pero tiende a elegir algunas de las opciones posibles y eso se debe a cuestiones culturales.

En lo que sigue, intentaremos aproximarnos al estilo tecnológico de un tipo concreto de la cerámica castrexa, Borneiro B. Tipo definido por J. Rey a partir de la sistematización del material cerámico del Castro de Borneiro. El surgimiento de este tipo cerámico habría que situarlo a finales de la segunda Edad de Hierro (II-I a.c) (Rey, J. , 1990-1991, 2003). Para tal fin, reconstruimos la pieza en los alfares tradicionales de la aldea de Buño para determinar en la medida de lo posible el corpus técnico-gestual. Asimismo, analizamos arqueométricamente la pieza con el fin de aproximarnos a su perfil tecnológico.

DIMENSIÓN TÉCNICO-GESTUAL

El primer paso en la reconstrucción pasa por determinar las medidas de la pieza. El diámetro de la boca es de 33 cm y el diámetro de la base 24,6 cm, alcanzando una altura de 1 m. Con estos datos rápidamente uno se hace una idea de que no es un pieza cualquiera. El primer elemento que debemos destacar es que estas dimensiones rompen un elemento característico de la tradición alfarera de aquel momento: la norma tiende a establecer diámetro sino iguales, si muy similares entre la boca y el pie. En cambio, en este caso la diferencia es evidente: la base se reduce en algo más de un 25 por ciento respecto a la boca, lo que se percibe de forma muy clara en la pieza final. Como veremos, la rotura de una tendencia o norma, en este caso se explica por una acción intencional del alfarero, que adopta las dimensiones o las relaciones base-boca de los calderos metálicos.

Veamos cómo se realiza la pieza. En primer lugar dos elementos determinan el modo de ejecución: sus dimensiones y el pie. Ello hace que la pieza se tenga que construir por módulos. Tres módulos construidos independientemente para luego ser ensamblados para dar lugar a la pieza final. El tamaño del cuerpo impide su ejecución en una sola pieza, lo que obliga a dividirla en la panza y levantarlas por separado. Aún así el diámetro hace que la ejecución sea difícil, y que sea necesario emplear una fuerza notable por parte del alfarero para levantar la misma. Una vez realizada una de ellas, se deja secando la parte de arriba. El tiempo dependerá de la humedad y probablemente variará bastante dependiendo

de la estación del año en la que se realice (Arnold, 1985: 61). Una vez haya conseguido la consistencia suficiente para soportar el segundo módulo, los bordes de ambos se preparan rayándolos y aplicándoles algún tipo de barbotina que ayude a ensamblar. El orden de ejecución parece lógico que sea éste porque llegado el momento la pieza debe estar boca abajo para poder añadirle el tercer módulo, el pie. La unión se realizará del mismo modo que en el caso anterior: rayado, barbotina y luego ensamblado. Una vez realizada esta operación, la pieza debe permanecer en esta posición hasta que el pie pierda parte del agua, se endurezca y se pueda colocar la pieza del derecho. Como antes, esto requiere un tiempo que dependerá de las condiciones de humedad en el entorno de ejecución de las piezas. Es el momento para empezar a decorar la pieza. La decoración se extiende por cuello, hombro, panza y base, del mismo modo que en el pie que realiza la misma.

Antes de nada, deberíamos detenernos en el modo de ejecución para construir la pieza. Aunque muchos duden de que estas piezas se levantaran a torno, es indiscutible que esta pieza está hecha de ese modo. Más difícil es saber cómo: si es a torno lento (torneta) o rápido, y si está hecho con churros o a partir del modelado de un pella. Sea como fuere, el hecho es que es indiscutible que haya sido hecha a torno. Diversos argumentos indicarían esto. En primer lugar, como ha indicado Josefa Rey (2003), en estos momentos la idea que sostiene el funcionamiento del torno es de sobra conocida en la cultura castrexa. La utilización de compás está atestiguada en los círculos concéntricos que decoran muchas de las cerámicas de la época. Del mismo modo, es sugerente ver que en los castros del momento y en Borneiro de manera muy clara se ha generalizado el uso del molino circular. Pero si esto nos sirve para ver que existen bases para que la idea de rotación este funcionando entre los alfareros, no menos importante son algunas marcas gestuales de la pieza que nos indican igualmente el uso del torno. Las dimensiones de la pieza, tanto por su altura como por su diámetro, sólo se puede ejecutar a torno si se quiere conseguir el equilibrio de proporciones de la pieza y dotarla de unas pareces tan finas como las que tiene. Además, la cara interna del pie es un claro ejemplo de acabado de un gesto técnico característico del torno, como se puede apreciar en la foto. Sin embargo, aún existe una prueba más. Después de estar en la aldea alfarera de Buño y revisar la cultura material de los talleres tradicionales, prácticamente desaparecidos en la actualidad, una pieza nos dió la prueba definitiva del uso del torno en el castro de Borneiro. Se trata de esferas pétreas que muestran desgaste en dos lados opuestos de las mismas consecuencias de una erosión fruto de un movimiento rotatorio constante. Las piezas en cuestión sostenían en los alfares el eje sobre el que rotaba la rueda del torno. Este dato nos permitió rescatar una pieza pétreas esférica que muestra idéntico desgaste en uno de sus lados que no se le había prestado atención hasta el momento y que se encuentra depositada en el Museo Arqueológico Provincial de A Coruña. Se trata, sin duda, de la base rotatoria del eje de un torno del castro (Rodríguez, J., e.p).

Al uso del torno y la fabricación de la pieza por módulos, le sigue otro elemento de gran importancia: la decoración. Ésta se caracteriza por ser plástica e incisa, y por cubrir todo el cuerpo de la pieza menos el pie. Éste presenta una decoración en incisión. Como apuntábamos antes, la pieza se puede, y de hecho se debe, decorar antes de que pierda excesiva agua y se endurezca.

El cuello es reforzado por una implantación plástica de un churro que se extiende por debajo del labio. Esta decoración plástica a su vez presenta una decoración incisa que como veremos más adelante, viene determinada tanto por una característica personal del alfarero como por la intención activa del mismo. En la parte central de la pieza, cinco churros recorren la panza perimetralmente dividiendo el cuerpo de la pieza en dos. En la base, en la inflexión donde comienza el pie, el alfarero sitúa del mismo modo que en el labio un churro que rodea la pieza y muestra decoración incisa. El resto de la decoración sería como sigue: desde el churro bajo el labio, el alfarero dispone churros hasta la decoración central; del mismo modo que lo hace desde el pie, dividiendo la pieza en porciones. Esta decoración plástica se realiza de un modo sistemático: con la ayuda de una herramienta punzante se realizan surcos que marcan por dónde se van a colocar los churros; al mismo tiempo, sin duda, estos surcos sirven para fijar mejor la decoración plástica, que se terminará de fijar alisándola con la ayuda de un trozo de piel o similar. A continuación, con un objeto punzante se realiza un surco a cada lado de la decoración plástica, ayudando a delimitarla y realzarla. Posteriormente, de modo perpendicular a los churros, el alfarero traza incisiones a lo largo de la decoración plástica.

Por su parte, la decoración del pie es diferente. Consiste en incisiones que dejan una negativo similar al de un diamante formando tres hileras que recorren todo el pie. Las incisiones no son individuales, parece que se realizan con un objeto similar a un peine que realiza las incisiones de tres en tres. A todo esto hay que añadir que la pasta lleva un acabado similar al bruñido, lo que le da una apariencia metálica.

El costo de trabajo es considerable. Desde que se comienza la pieza hasta que está lista para su cocción han pasado muchos días, cinco días tal vez, a lo que hay que sumar todo el tiempo posterior para que pierda el agua suficiente y sea apta para cocer. El tiempo real durante el cual el alfarero realiza trabajo directo sobre la pieza supera las 20 horas. Una pieza tan grande construida por módulos y con un tiempo de ejecución tan amplio, suscita la pregunta de cuál sería el lugar dónde se fabrica. Debemos tener en cuenta que una cerámica como la Jarra Toralla, es ejecutada por el mismo alfarero de Buño en escasos 20 minutos. El tamaño y el tiempo de ejecución de esta pieza concuerdan con un tipo de alfarería doméstica, probablemente ejecutada por una mujer en el espacio doméstico. Una pieza como Borneiro parece mostrar más problemas para insertarla en un modelo de producción de este tipo. Por su parte, la ejecución técnico-gestual de la pieza es compleja y de gran dominio. De hecho, alfareros como Rulo de la aldea de Buño consideran

que la técnica de ejecución de la pieza muestra la misma sofisticación que la producción actual de la aldea.

DIMENSIÓN TECNOLÓGICA

En el aspecto tecnológico, las características difieren de una producción tradicional actual. En primer lugar, la observación de la pasta, tanto visualmente como a microscopio, muestra una pasta poco tratada con inclusiones de gran tamaño entre la arcilla. Su alta esfericidad y redondez en términos arqueométricos, parece indicar que se trata de un desgrasante no añadido y por lo tanto que la arcilla que se utilizó estaba poco tratada.

El perfil mineralógico de la pasta, tanto de la pieza que estudiamos como de una muestra del conjunto de la cerámica del castro, indica una cocción que alcanzó poca temperatura. El tipo de horno que se pudo utilizar es difícil de determinar. Piezas como la de Castromao o Cameixa interpretadas como hornos cerámicos parecen difícilmente asumibles para una pieza de ese tamaño. Otra opción sería la de una cocción a fuego abierto, con el problema de que el control de cocción es menor y la posibilidad de ruptura mayor, con lo que tratándose de una pieza de estas características, con un costo de trabajo elevado, parece arriesgado. De todos modos hay que tener en cuenta que el castro dispone de estructuras que se han interpretado como talleres. Del mismo modo que se puede observar zonas de trabajos metalúrgico más especializadas en las zonas perimetrales se localizan restos de fuegos con escorias junto a las viviendas que parecen indicar una convivencia entre una producción familiar con otra más especializada (A. Romero, 1987). Un caso similar podría ocurrir con la producción alfarera. No debemos olvidar, sin embargo, que parte del castro está aún sin excavar, lo que nos obliga a ser cautos.

No debemos olvidar la cuestión de si las cerámicas de Borneiro son propias de la producción del castro. El mayor número de ejemplos de este tipo cerámico proceden de este castro, lo que hizo precisamente que este tipo adoptara el nombre de Borneiro B. De todas formas, el análisis composicional (químico), tanto de la pieza como de la muestra analizada por nosotros no muestra algún rasgo que identifique una procedencia alóctona de esta producción. Del mismo modo, el estudio de este perfil composicional a través de análisis *cluster* parece indicar una producción decididamente autóctona de la pieza (J. Rodríguez, e.p).

Entra dentro de la lógica, y es corroborado por los estudios etnográficos y el registro arqueológico, que existe una correlación entre el coste de producción e importancia simbólica de la pieza y la vida de la misma. Evidentemente de la pieza objeto de nuestro estudio se podría prejujgar de antemano que se trataría de uno de esos casos. Pero el hecho es que ha quedado registrada una huella en la pieza que nos invita a defender esa idea. Una observación detenida de la decoración incisa de pie permite ver que la pieza no disponía de tres líneas horizontales de

incisión en negativo de diamante, sino cuatro. Actualmente esta cuarta línea, lógicamente la más baja, casi ha desaparecido. La cuestión es saber cuál es la causa. Podríamos sostener dos teorías. La primera hipótesis, en la línea de los patrones registrados en los estudios etnográficos, abogaría por el desgaste de la base del pie por el uso prolongado de la pieza. Sin embargo, se podría plantear una segunda explicación que sostendría que el plan inicial del alfarero sería decorar el pie con cuatro líneas horizontales de incisiones, y que al final habría decidido suprimirla para dejar el programa decorativo del pie reducido a las tres líneas observables en la actualidad. De todas formas, ésta última explicación cuenta con evidentes desventajas respecto a aquélla. En primer lugar, porque parece poco probable que en una pieza tan bien ejecutada, una vez hubiera decidido suprimir el alfarero esta línea, no lo hiciera completamente. Pero además, contamos con al menos dos reproducciones de este tipo cerámico de tamaño mucho más reducido y, en ambos casos, el pie presenta cuatro líneas de incisiones en negativo de diamante. Estaríamos entonces ante un tipo bastante normativo. Por tanto, parece aconsejable pensar que la pieza debido a su importancia simbólica hubiese perdurado mucho tiempo en uso quedando reflejado en este desgaste tan acentuado en el pie. Sin duda estaríamos ante un ejemplo de una visa social prolongada de una pieza con un valor simbólico notable asentado no en la importancia de la materia prima sino en el hecho de que remite a un objeto de prestigio, la sítula, y se dota de una historia fruto de su uso.

INTERPRETACIÓN

Creo que debemos tener presente en el estudio de la cerámica el contexto social en que se origina las piezas y en este sentido debemos tener en cuenta, siguiendo a Dietler y Herbich dos cuestiones. En primer lugar, intentar averiguar cuáles son los procesos sociales y estructuras que condicionan la producción y reproducción de la cultura material. Y en segundo lugar, preguntarnos por «rol social y técnico que tiene la cultura material, y en que modo la cultura material en la ejecución de estos roles, recíprocamente afecta a las estructuras y procesos sociales» (1998: 234). Solo así podremos intentar comprender los roles de la cultura material en la formación, expresión, y reproducción de la identidad y afirmar la viabilidad de usar remanentes de la cultura material para identificar grupos sociales y fronteras del pasado.

Como hemos podido ver, la pieza requiere un proceso de producción complejo con unos gastos importantes en su ejecución. Este gasto está relacionado con una actitud activa del alfarero, pues la ejecución de la pieza viene determinada por una necesidad de tipo identitaria y simbólica que, en última instancia, determina la sofisticación de la ejecución. Se trata de una pieza que pretende ser una copia de un caldero metálico. Para esto, el alfarero tuvo que llevar a cabo una sofisticación técnico-gestual notable, incluso subvirtiendo tendencias normativas de la ejecu-

ción cerámica castrexa. El ejemplo más claro de esto lo representa la ruptura de norma en la relación diámetro base-boca. Normalmente las piezas castrejas mantienen una boca y una base de las mismas proporciones. En esta cerámica, como hemos visto, la reducción de la base respecto a la boca es de un 25 por ciento, con el fin de poder colocar un pie y acercarse a las proporciones de las sítulas. Pero si las formas y sus proporciones son creadas para tal fin, la decoración hace lo mismo. La decoración plástico-incisa recuerda al claveteado de las sítulas. Pero además, la decoración de la pieza tiene paralelos idénticos con fragmentos de sítulas encontradas en el propio castro. No nos debemos olvidar del acabado, que muestra la misma intencionalidad: la pieza es bruñida para imitar los brillos metálicos de las sítulas. Finalmente, la fabricación de un pie que realce el cuerpo, es una decisión técnico-estilística que se generaliza en esta época y que es transferida de la metalurgia de las sítulas como las representadas en la diadema de Moñes. Esta decisión supone complicar considerablemente la ejecución de la pieza. Una pieza de estas características, tanto por su ejecución como por su uso equiparable con el de las sítulas, es lógico que muestre el desgaste que hemos visto, ya que se trata de una pieza con valor simbólico que en su uso construye historias en torno a ella que le permite poseer una biografía de prestigio.

Cuando las redes y estructuras sociales se expanden contraen o se interconectan en base a una serie de transformaciones históricas como ocurre a partir del 400 en el noroeste peninsular y se enfatiza a partir del II a.c, el estilo tecnológico de la cultura material plasma las habilidades, hábitos y rasgos derivados de diferentes niveles y aspectos de la identidad surgidas en ese momento. Esto plantea dos cuestiones claves: «la tradición técnica puede incorporar de múltiples orígenes. Mientras algunos son transmitidos entre gentes de un mismo grupo social otros pertenecen a otros grupos sociales». Muestra pieza resulta de ese modo un ejemplo de esta materialidad nodal, una pieza con un estilo tecnológico que plasma la acción de diversos niveles identitarios, y de este modo, nos hace comprender que «el estilo es tanto activo, contestado, negociado, residual, como inconsciente» (Stark, 1998: 2). La idea de identidad es por tanto heterogénea y resulta ser un fenómeno profundamente dinámico.

Pero si el estilo tecnológico tiene muchos niveles vinculados a diferentes niveles identitarios, se puede afirmar apoyándonos en recientes estudios etnográficos que no todos los elementos culturales necesariamente se desarrollan del mismo modo. Algunos, por ejemplo, son más difíciles de modificar o menos conscientemente desarrollados, es decir más profundos en la estructura social, y en cambio otros son más proclives al cambio pues son más superficiales en la estructura social y están vinculados a cuestiones identitarias de superficie, donde se negocia la realidad de estas sociedades. De esta manera como señala Gosselain dependiendo del comportamiento técnico tomada en consideración, por tanto, uno puede ser capaz de diferenciar entre «facetas conspicuas, fluctuantes y superficiales de la identidad» por una banda y más sutiles aunque dominantes y enraizadas unas en otras, siendo más «manipulable que otros aspectos, los

instrumentos y técnicas de la decoración cerámica son más especialmente receptivos al cambio». Consecuentemente, ellas tienden a fluctuar a través del tiempo, para ser distribuidas ampliamente a través del espacio, y para reflejar esas facetas «más superficiales, situacionales y temporales de la identidad una faceta que no impide su explotación local como símbolos de pertenencia a un grupo particular o ideología» (2000: 209). Nuestra cerámica materializa esta misma idea. Sus diferentes niveles en su estilo tecnológico determinan el papel activo y pasivo de la pieza. Sus elementos más superficiales y visibles de la pieza, la decoración plástico-incisa, materializan dos hechos singulares de la historia de este castro. Por una parte la generalización hacia el norte de una sociedad mucho más compleja que tiene su área nuclear en las Rías Baixas y Norte de Portugal y que materializa un *pervasive style*. Borneiro una vez sufre esta complejización, su posición avanzada en el norte marca a nivel decorativo una diferencia con su entorno, vinculándose a una estructura social y una materialidad más compleja que se generaliza en las Rías Baixas. Pero sí nuestra cerámica participa de esta fuerte decoración característica de toda la cerámica de Borneiro, lo hace de un modo concreto. Sus rasgos de acabado, decorado, de forma y proporciones hacen que sus aspectos más visibles se utilicen activamente en la negociación de la realidad. La pieza pretende asumir el valor de las síntulas a través de la imitación de sus rasgos, lo que suponen subvertir elementos normativos del estilo tecnológico del momento como las proporciones boca-base, como la generalización de elementos como el pie realzado, un acabado que produce una percepción similar al brillo metálico y una decoración que coincide con la de síntulas de propio Castro de Borneiro.

Pero si asumimos lo afirmado antes, que el corpus técnico-gestual que determina la decoración y la forma es especialmente receptivas al cambio pues están relacionados con las facetas más superficial, situacional y temporal de la identidad, donde se negocia la realidad social, no debemos olvidar que otra dimensión de la cerámica, la tecnológica concretamente, es más difícil de transformar, perdura en la estructura, manteniéndose mucho más en el tiempo y reflejando patrones de identidad más estructurales, no conscientes y pasivos. Esto es muy importante pues explica la ruptura en el nivel de sofisticación entre la dimensión técnico-gestual y la dimensión tecnológica que encontramos en nuestra cerámica. Como vimos, al comparar el estilo tecnológico de las Rías Baixas, ambas dimensiones, técnica y tecnológica, muestra una sofisticación coordinada. Sin embargo, la ruptura mostrada en el tipo Borneiro B es característico de toda la cerámica de Borneiro. ¿Cómo se explica que una cerámica que adopta un patrón decorativo y formal tan profuso creado a partir de un corpus técnico gestual tan sofisticado, sin embargo no adopte o transforme su dimensión tecnológica? El estilo tecnológico incorpora conocimiento de la tradición de cómo las cosas deben ser hechas (Lechtman 1977; Gosselain 1999, 2000). El estilo tecnológico encarna y crea diferentes significados en diferentes contextos culturales. En este sentido

el estilo tecnológico no puede ser separado de una tradición cultural como el modo de hacer algo tiene una relación extensa con el género, la edad, la ideología y la política (Lemonnier 1992). Se ha defendido que cualquier creación de la cultura material implica estrategias sociales (Shanks y Tilley 1987; Thomas, 1990). El proceso y evento de hacer un objeto incluye la creación de reglas sociales, normas de comportamientos y prácticas económicas (Pfaffenberger 1988, 1992; Lemonnier 1992), y «las tradiciones son patrones establecidos de práctica, creados por individuos a partir de un banco de conocimiento y reconocido y aceptado por los agentes [Ö] La identificación de una sociedad se basa en la continuidad del pasado con el presente (Jenkins 2000). La identidad social y cultural puede ser expresada de muchas maneras, pero se ha reconocido que la articulación de las identidades está culturalmente e históricamente determinada.

Mientras la tradición crea continuidad, ésta no es necesariamente estática ya que los cambios en las relaciones sociales afectan a las tradiciones culturales, lo que hace difícil reconocerlos arqueológicamente. La identidad social no está sólo embebida en la tradición sino que está formada a través de una interacción con otros (Friedman, 1992; Jenkins 2000). Linnekin arguye que la tradición está construida a partir del pasado y que tradición cultural compartida constituye la noción de pertenencia. Pero la elección de lo que constituye la tradición esta formulada en el presente. Como resultado, el conocimiento y la experiencia del pasado es modificada y redefinida de acuerdo a las nuevas necesidades sociales (Linnenkin 1983). Los símbolos de la identidad colectiva son particularmente tendentes a la construcción y reconstrucción porque ellos son seleccionados por orden de necesidad. Esto es muy importante porque sostenemos que la tradición es la creación del futuro a partir del pasado desde la cual la gente se sirve para interpretar el aquí y el ahora: «la gente desarrolla modos de representar su similitud entre ellos mientras se distingue de otros. Sin embargo la tradición ordena la vida social, suministrando predictibilidad en relaciones sociales y estructuras de cómo las cosas deben ser hechas. Sin embargo requiere legitimación la cual vincula la producción y reproducción de los símbolos» (Kreitler, A., 2007: 37).

En los trabajos etnoarqueológicos desarrollados por Gosselain (1999; 2000) se pudo comprobar precisamente que el uso de desgrasantes en la formación de la pasta cerámica representa uno de los aspectos más estables de las tradiciones cerámicas y, como es de esperar refleja las facetas más estables de la identidad, las menos negociables. Un ejemplo arqueológico en este sentido lo ha suministrado A. Jones (2002) en su estudio sobre la cerámica neolítica de Orkney. A. Jones comprobó que diversas divisiones identitarias dentro de los poblados se establecían a partir del uso de diferentes desgrasantes. Diferentes autores en los últimos años han comprobado que gestos técnicos y acciones tecnológicas que construyen los estilos tecnológicos de las diferentes comunidades están estrechamente relacionados con divisiones y creación de espacios sociales e identitarios (Arnold, 1981; Hosler 1996; Mahias 2002). El uso de desgrasante y las prácticas de

elaboración están basados en gestos especializados y aprendidos. Los recursos disponibles y tradiciones tecnológicas están entrelazadas y son en parte constitutivas de la tradición cultural total (Sillar, 1997). Además, las prácticas y modos de incorporación de desgrasante son internalizadas en el motor de hábitos que son adquiridos a través de la práctica repetida durante el aprendizaje. Por esta razón esas prácticas son las más resistentes al cambio (Foster 1966; Nicklin 1971; Arnold, 1985). Los análisis arqueométricos realizados a las cerámicas de Borneiro (Rey, J. y Soto, P., 2002; Rodríguez, J., e.p.) muestran una perduración del perfil mineralógico de la cerámicas del castro, lo que contrasta con las cerámicas de ese momento de las Rías Baixas (Rey, J. y Soto, P., 2002). Esto nos aconseja pensar que en el nivel más visible del estilo tecnológico, donde se negocia gran parte de las identidades, la cerámica de Borneiro adoptara un estilo decorativo al mismo nivel que el de las Rías Baixas justo en un momento donde la estructura social se hace compleja. Sin embargo, el proceso tecnológico, y concretamente el tipo de pasta, difiere entre las cerámicas de las Rías Baixas y las de Borneiro. Mientras aquéllas muestran una pasta muy trabajada y fina, ésta es grosera y con grandes incrustaciones. Es lógico pensar que si adoptaron un corpus técnico-gestual sofisticado, podrían haber asumido una sofisticación similar en el proceso tecnológico. El hecho de que esto no fuese así, parece indicar un nivel tecnológico que marca un espacio identitario vinculado con la tradición de la zona.

Nuestra cerámica, Borneiro B, puede entenderse como un ejemplo de materialidad nodal donde se dan cita diferentes niveles identitarios. Por un lado, en su nivel más visible, como gran parte de la cerámica de Borneiro, asume un estilo propio de una sociedad que se hace más compleja. Sin embargo, a nivel particular, esta pieza, por imitación de una sítula, funciona como marcador de prestigio para quien la posee. Por su parte, en el nivel menos visible del estilo tecnológico la pieza marca la vinculación de la comunidad a una tradición que en cierto modo pervive en esos momentos. Borneiro B materializa la identidad social de la comunidad que la produjo, y queda patente que su estilo tecnológico es activo, negociado, residual y inconsciente dependiendo a que nos atengamos. Como han señalado Friedman (1992) y Jenkins (2000), la identidad social de una comunidad no está únicamente enraizada en la tradición sino que está formada a través de una interacción con otros, quedando bajo un juego de estructura y estructuración (Giddens, 1982) que se materializa en el estilo tecnológico de piezas como Borneiro B.

El estilo tecnológico guarda diferentes niveles sociales y de identidad. Un nivel puede hacer referencia a diferentes cuestiones. Así las piezas están vivas y juegan papeles activos dentro de la construcción de la sociedad tanto como los individuos mismos, no se trata de un rol sostenedor de ideologías sino de un papel negociador: sanciona tradiciones como las subvierte, mantiene como negocia nuevos elementos, permanece pasiva en algunos rasgos como activo en otros. La biografía de las cerámicas es una biografía material más de esas sociedades

productoras. El papel de las cerámicas, como el de otros elementos de la cultura material, va más allá de un reflejo de decisiones meramente funcionales de adaptación al medio. Todo lo visto aquí muestra que el estudio de la secuencia operacional de la cerámica tiene gran potencial para acceder a aspectos de las relaciones sociales y simbólicas de las comunidades castrejas.

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo ha sido realizado en el marco del posgrado *Tratamiento e análise de Materias Arqueolóxicas* de la Universidad de Santiago de Compostela. Quisiera agradecer a las directoras del curso, Josefa Rey (con su infinita paciencia) y Mar Linares, su ayuda para poder llevar a cabo el trabajo experimental en la aldea de Buño. Asimismo agradezco a Rulo que me abriera las puertas de su taller alfarero y compartiera conmigo sus conocimientos.

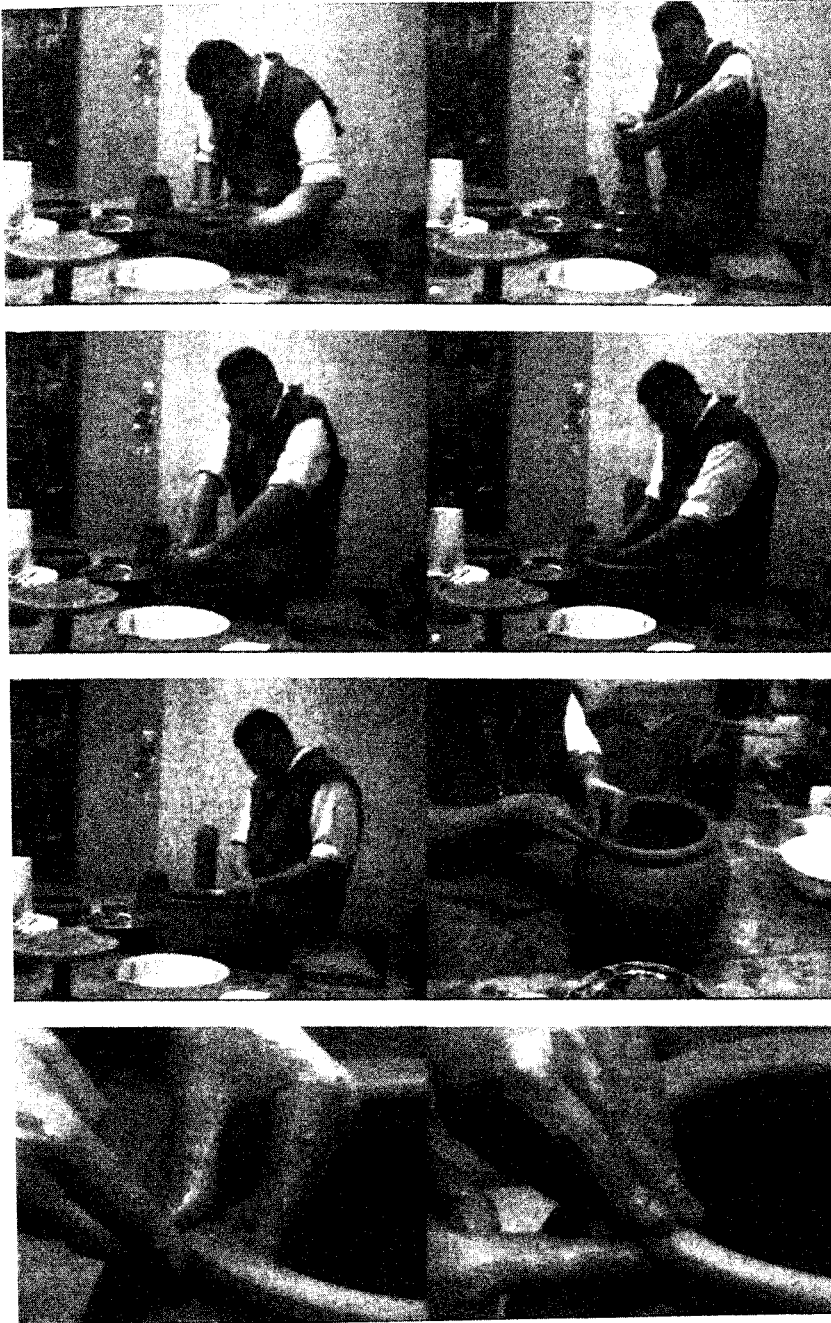


LÁMINA I.

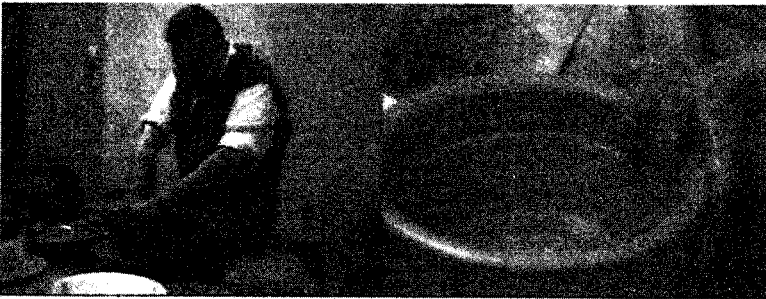


LÁMINA II.

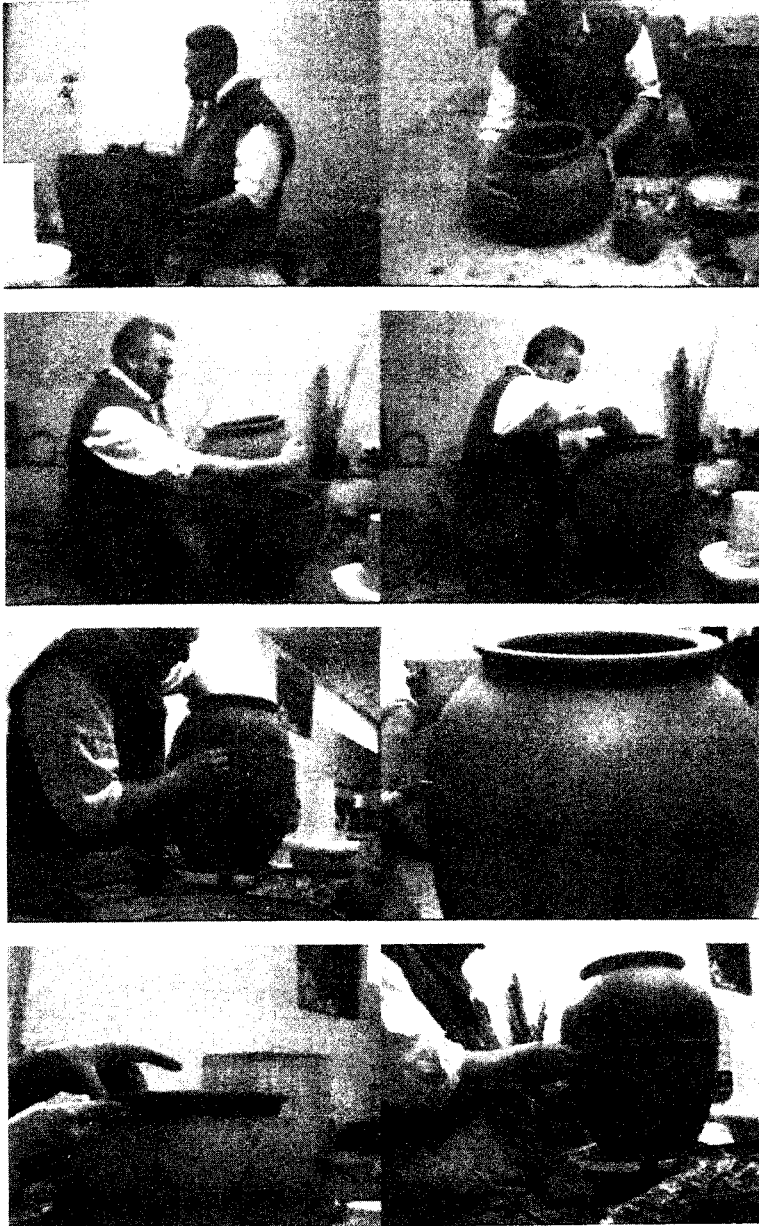


LÁMINA III.

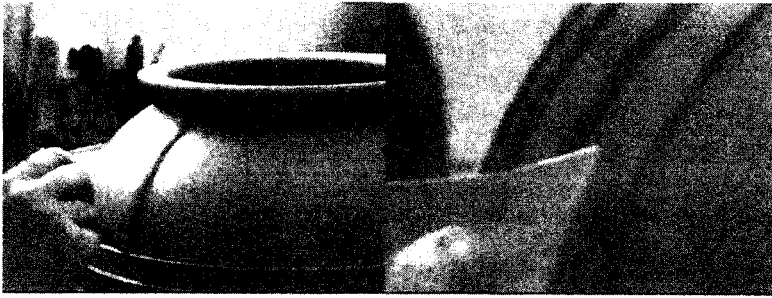


LÁMINA IV.

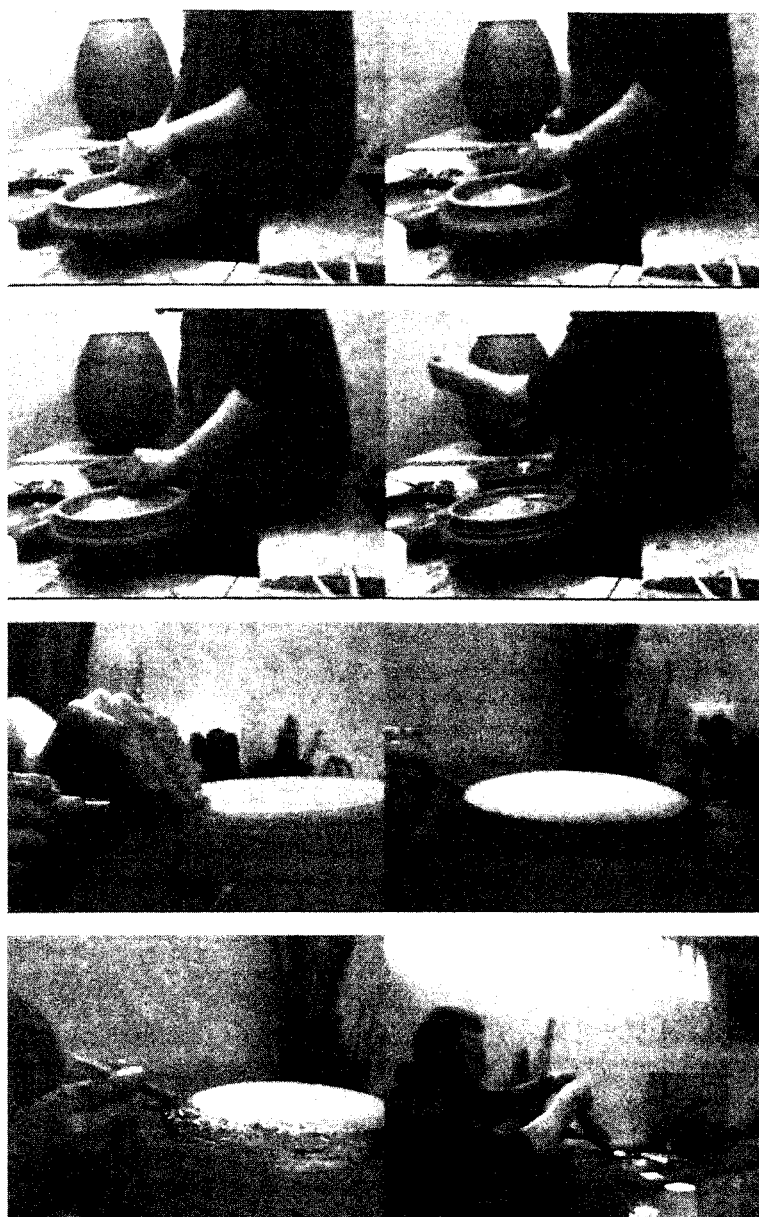


LÁMINA V.



LÁMINA VI.

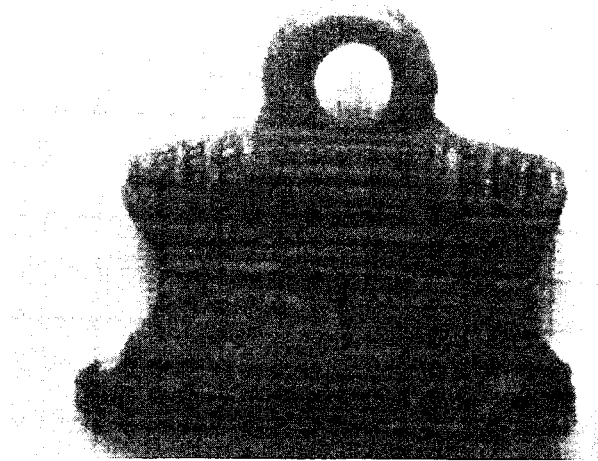


FIGURA 1: Fragmento de sítula del Castro de Borneiro.

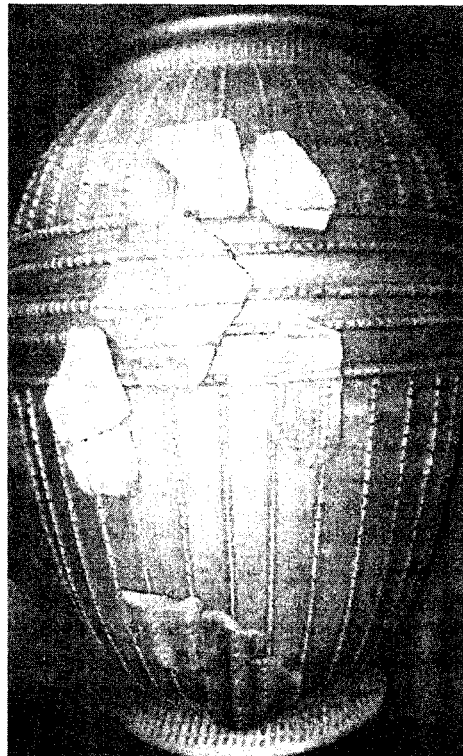


FIGURA 2: Reconstrucción del tipo cerámico de Borneiro B.

BIBLIOGRAFÍA

- ARNOLD, D. (1981), «A model for identification of non-local ceramic distribution: view from the present», en H. Howart y E. Morris (eds.), *Production and Distribution. A ceramic viewpoint*. Oxford
- ARNOLD, D. (1985), *Ceramic Theory and Cultural Process*. Cambridge.
- DOBRES, M-A. (1995), «Gender and prehistoric technology: on the social agency of technical strategies», *World Archaeology* 27 (1): 25-47.
- DIETLER, M. y HERBICH, I. (1998), «Habitus, Techniques, Style: An Integrated approach to the Social Understanding of Material Culture and Boundaries», en Miriam T. Stark, *The Archaeology of Social Boundaries*. Washington: 232-263.
- FRIEDMAN (1992) «The Past in the Future: History and the Politics of Identity», *American Anthropologist*, 94 (4): 837-859.
- GOSSELAIN, O. P. (1999), In Pots we trust. Processing clay and Symbols in Sub-saharan Africa. *Journal of Material Culture* 4 (2). 205-230
- GOSSELAIN, O. P. (2000), Materializing Identities: An African Perspective, *Journal of Archaeological Method and Theory* 7 (3): 187-217.
- HOSLER, D. (1996) «Technical choices, social categories and meaning among the Andean potters of Las Animas», *Journal of Material Culture* 1 (1): 63-92.
- JONES, A. (2002), *Archaeological Theory and Scientific Practice*. Londres.
- KREITER, A (2007), *Technological choices and Material Meaning in Early and Middle Bronze Age Hungary*. Oxford
- LEMONNIER, P. (1992) *Elements for an anthropology of technology*. Michigan.
- LIVINGSTONE SMITH, A (2000), «Processing clay for Pottery in Northern Camerun: Social and Technical requirements». *Archaeometry* 42 (1): 21-42.
- GIDDENS, A. (1982), *Profiles and Critiques in Social Theory*. Berkeley
- LINNEKIN, J. (1983), «Defining Tradition: Variation on the Hawaiian Identity», *American Ethnologist* 10 (2): 241-252.
- LINNEKIN, J. (1991), «Cultural Invention and the Dilemma of Authenticity», *American Anthropologist*, 93 (2): 446-449.
- MAHIAS, M.-C. (1993), «Pottery techniques in India: technological variants and social choice», en P. Lemonnier, *Technological choices: Transformation in Material Cultures since the Neolithic*. Londres.
- MAHIAS, M.-C. (2002), *Le Barattage du Monde. Essays D«anthropologie des Techniques en Inde*. Paris.
- NICKLIN, K. (1971), «stability an innovation in pottery manufacture», *World Archaeology* 3 (1): 13-48.
- PFÄFFENBERGER, B. (1988), «Fetishised Objects and Humanised Nature: Towards an Anthropology of Technology», *Man*, New Series, 23: 236-252.
- PFÄFFENBERGER, B. (1992a), «Social Anthropology of Technology» *Annual Review of Anthropology*, 21: 491-516
- PFÄFFENBERGER, B. (1992b), «Social Anthropology of Technology», *Annual Review of Anthropology*, 21: 491-516.

- REY, J. (1990-1991), «Cerámica Indígena de los Castros Costeros de la Galicia Occidental: Rías Bajas. Valoración dentro del Contexto General de la Cultura Castreña», *Castrelos* III-IV: 141-163
- REY, J. (2003), «Cerámica Castrexa Decorada». *Historia da arte Galega* 15: 226-240
- REY, J. y Soto, P. (2002), «Estudio preliminar del análisis Físico-químico aplicado a la cerámica castreña: vertiente atlántica gallega», *Gallaecia* 21: 159-176.
- RODRIGUEZ, J., (e.p.), *Identidad y Estilo tecnológico en la Cerámica de Borneiro*.
- ROMERO, A. (1984), «Castro de Borneiro». *Memorias* 7. Santiago.
- SHANKS, M. y TILLEY, Ch. (1987), *Social Theory and Archaeology*. Cambridge.
- SILLAR, B (1997), «Reputable pots and disreputable potters: individual and community choices in present day pottery productions and exchanges in the Andes», en C-C. Cumberpatch y P.W. Blinkhorn (eds.) *No so much a Pot, More a way of life*. Oxford
- STARK, M.T (1998), «Technical Choices and Social Boundaries in Material Culture Patterning: An Introduction», en Miriam T. Stark, *The Archaeology of Social Boundaries*. Washington: 1-11
- THOMAS, J. (1996), *Time, Culture and Identity. An Interpretative Archaeology*. Londres.