

# Religiosidad en la Cultura Bahía, una perspectiva iconográfica

Ana Belén Zambrano C.<sup>1</sup>

## RESUMEN

EL PRESENTE TRABAJO FUE REALIZADO CON EL FIN DE LEER PARTE DE LA CULTURA BAHÍA A TRAVÉS DE SU PRODUCCIÓN MATERIAL. LA ICONOGRAFÍA DE LOS FIGURINES ANTROPOMORFOS, ANTROPOZOOMORFOS Y ZOOMORFOS, PERMITIÓ DEFINIR VARIOS PERSONAJES ARTÍSTICAMENTE REPRESENTADOS, ADEMÁS DE SU FUNCIÓN Y CONCEPCIÓN SOCIAL.

LA HERRAMIENTA DE ANÁLISIS UTILIZADA PARA LA DECODIFICACIÓN DE LOS SIGNOS Y SU CARÁCTER COMUNICATIVO FUE LA SEMIÓTICA. DICHO PROCESO DIO COMO RESULTADO CÓDIGOS DE COMUNICACIÓN RECURRENTES DENTRO DE LAS REPRESENTACIONES BAHÍA Y FUERA DE LA MISMA, EN CULTURAS QUE SE DESARROLLARON PARALELAMENTE. FINALMENTE, ES IMPORTANTE RECALCAR QUE LA INTERPRETACIÓN JUEGA CON VARIAS ESFERAS DEL SER HUMANO: EL PAISAJE, LAS IDEAS QUE AL SER SOCIALMENTE ACEPTADAS SE MATERIALIZARON MEDIANTE LOS CÓDIGOS, Y LA ESTRUCTURA POLÍTICO RELIGIOSA. EN ESE SENTIDO, SI LA SINTAXIS DEL LENGUAJE (MÍTICO O NATURAL) SE MANTIENE, SE CONSERVA EL VALOR CULTURAL DE UN OBJETO; DE LO CONTRARIO ÉSTE SE MODIFICA EXPRESANDO VARIOS SIGNIFICADOS.

**PALABRAS CLAVE:** CULTURA BAHÍA - ICONOGRAFÍA- SEMIÓTICA- MEDIOAMBIENTE- RELIGIOSIDAD.

## ABSTRACT

THE PRESENT WORK WAS DESIGNED TO BE A WAY OF UNDERSTANDING THE BAHIA CULTURE FROM ITS OWN MATERIAL PRODUCTION. THE ICONOGRAPHY OF THE ANTHROPOMORPHOUS, ANTHROPOZOOMORPHOUS AND ZOOMORPHOUS FIGURES DEFINE SOME OF THE ARTISTICALLY REPRESENTED CHARACTERS AS WELL AS THEIR FUNCTION AND SOCIAL CONCEPTION. SEMIOTICS WAS USED TO DECODE THE SIGNS AND THEIR COMMUNICATIVE CHARACTER. THIS PROCESS RESULTS IN THE RECURRENCE OF COMMUNICATIVE SIGNS WITHIN BAHIA REPRESENTATION, OUTSIDE OF IT, AND ALSO BETWEEN CULTURES THAT DEVELOPED IN THE SAME TIME. IT IS IMPORTANT TO REMARK THAT THE REPRESENTATIONS REFLECT ALL OF THE SPHERES OF THE HUMAN BEING: THE LANDSCAPE, THE IDEAS THAT HAD BEEN SOCIALLY ACCEPTED MATERIALIZED AS CODES, AND POLITICAL AND RELIGIOUS STRUCTURE. IN THAT SENSE, IF THE LANGUAGE SYNTAXES (MYTHIC OR NATURAL) HOLD UP, THE CULTURAL VALUE OF AN OBJECT IS CONSERVED; OTHERWISE THIS READING COULD BE MODIFIED, EXPRESSING VARIOUS MEANINGS.

**KEY WORDS:** BAHÍA'S CULTURE - ICONOGRAPHY - SEMIOTICS - ENVIRONMENT - RELIGIOSITY.

---

1 Este artículo corresponde a la síntesis elaborada a partir de mi tesis de disertación para obtener el título de Antropóloga con mención en Arqueología, PUCE. Arqueóloga PUCE, estudiante de la Maestría de Arqueología Andina en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 2014. abzcgufu2@gmail.com

## Introducción

Una forma de concebir la comunicación humana, sin duda, son las imágenes. En la cultura Bahía, así como en varias culturas de la costa ecuatoriana, los figurines cerámicos están cargados de ideas, además de ser parte de un proceso de producción masiva.

Cada figurín fue producto de la concepción de una realidad temporal, por eso el artista, que es un ser educado y socializado, crea el artefacto con cierta estructura innata. En ese sentido las categorías formales que nosotros denominamos temas a lo largo del trabajo, nos entregan las normas de producción de la cultura Bahía, mediante las cuales se comunicaban que al igual que la estructura del lenguaje se encuentran normalizadas.

Es en este punto donde se debe entender al ser humano, holístico, que crea interpretaciones a través de su relación con el medio ambiente. Por tanto, el presente trabajo interpreta dicha relación: ser humano, cosmos, medio ambiente desde el estudio normativo de sus expresiones de lenguaje: imágenes.

Se cuenta con 1038 figurines sin contexto que son considerados sistemas de signos a través de los cuales se codificó y materializó el pensamiento simbólico de la cultura Bahía. Esta estructura nos lleva a interpretaciones basadas en datos del hombre y su relación con el agua.

## Antecedentes

La cultura Bahía tuvo su dinámica cultural en el centro y sur de la actual provincia de Manabí, así como también se encontró evidencia en la Isla de la Plata y Salango. Se presume que controlaba los valles del río Chone y Portoviejo. Por las semejanzas de la producción cerámica se supone que había una estrecha relación de Bahía con Tejar, Río Daule y Guayaquil. Geográficamente, hoy en día, el espacio de la cultura está compuesto por ríos, llanuras fértiles, cuencas sedimentarias y elevaciones de poca altitud.

Las investigaciones arqueológicas han permitido tener una vista general de la secuencia cronológica y cultural en la costa ecuatoriana. Toda la costa evidencia que los procesos culturales se aceleran paulatinamente y las sociedades se complejizan. Al parecer Chorrera desaparece gradualmente en medio de la espesa vegetación del litoral ecuatoriano dando como resultado culturas diferentes, densas en población y reducidas geográficamente a espacios limitados. Por ejemplo, la cultura Bahía conserva aspectos estilísticos de Chorrera, pero hay evidencia de que su conocimiento se amplió al adquirir técnicas agrícolas, rituales, comercio marítimo y finalmente convertirse en una sociedad estructurada. También la división social se hace notoria, principalmente, en la producción artesanal de cerámica. Concretamente en la costa ecuatoriana y la costa norte del Perú, en donde se encuentra pintura blanca sobre rojo y los asientos o compoteras gigantes.

“La variedad en tamaño y forma y la riqueza en motivos decorativos de los ejemplares de Cerro Narrío, sugiere que estos fueron los antecedentes de los que aparecen en las fases Bahía, Guangala, Guayaquil y Jambelí de la Costa, que son similares pero no tan ricamente decorados” (Marcos, 1986: 37).

El periodo de Desarrollo Regional data del 500 a.C. al 500 d.C. aproximadamente y tiene como características principales: sociedades estratificadas, el desarrollo de la agricultura, destaca el aspecto socio-político en representaciones antropomorfas, antropozoomorfas y rasgos estereotipados de animales naturales y míticos. Como bien afirma, Ontaneda (2010), el alto contenido simbólico esta por lo general relacionado con actividades de culto donde los

sacerdotes o chamanes gozaban de preeminencia pues se supone imponían ideologías y mediaban entre el pueblo y los dioses. Además Porras & Piana (1976) asumen que el estilo de arte y las diferencias tecnológicas permitían definir a un grupo y crear culturas independientes que varían en su desarrollo estructural por varios factores, entre ellos el medioambiental. Se puede decir que dentro del Periodo de Desarrollo Regional las figurillas Bahía son típicas por su abundancia. Estrada (1957) a partir de una gran colección de figurines ensaya una cronología y distribución geográfica de estos en la costa ecuatoriana, tuvo como resultado que los figurines Tolita hueco sólido y hueco; Chone; La Plata y Guangala fueron producto de influencias comunes por tener el mismo tipo de manufactura, el molde. Método que sugiere un centro especializado de producción en masa de figurines con un fin de carácter ritual probablemente.

Las técnicas decorativas se han modificado drásticamente, lo que permite reconocer a cada uno de los grupos sociales contemporáneos: Tolita, Tiaone, Jama Coaque, Bahía, Jambelí, Guangala, Daule, Tejar y Guayaquil (Porras, 1987). Sin embargo se conservan y aumenta la producción de figurines en moldes que probablemente inició a finales de la cultura Chorrera. En cuanto a la presentación de los individuos, los figurines indican que su ornamentación era compleja y trabajada: usaban brazaletes, collares, orejeras, narigueras, entre otros elementos que hacen evidente el uso de moluscos y metal.

En tanto la iconografía, como un estudio de imagen, contamos con descripciones en los estudios de Estrada (1975), el estudio fáunico de Gutiérrez Usillos (2002) y el estudio de cabezas trofeo que realiza Di Capua (2002). En el último se descarta el uso ritual de cabezas trofeo de la cultura Bahía como ulterior Desarrollo de la cultura Chorrera (Di Capua, 2002).

En la primera mitad del siglo XX renombrados investigadores se acercan a lo que en 1940 se define como Bahía por el profesor Francisco Huerta Rendón. En 1901, Dorsey excava en la isla de la Plata sin poder identificar la filiación cultural del material de uno de los dos eventos ocupacionales descritos. Saville (1910) recorre Manabí y asume que el material encontrado únicamente es Manteño a lo que Mejía (2005) critica pues al igual que Dorsey, Saville no pudo identificar que dicho material cultural tiene un antecesor que es la cultura Bahía. Jacinto Jijón y Caamaño (1951) excavó en Cerro Jaboncillo identificando dos ocupaciones, más al igual que los investigadores anteriores no define la más temprana. Este panorama cambia en 1958 cuando Estrada la identifica como Bahía. En un mismo sentido y por todo el trabajo que realizó Max Uhle (1931) en el Ecuador, Fernando Mejía (2005) asume que quizá entre todo el material que diagnosticó encontró evidencia de ocupación Bahía. Stirling (1963), Meggers (1966) y Holm (1981) también aportaron al conocimiento de la cultura más sin lugar a dudas Emilio Estrada (1957 y 1962) realizó grandes aportes culturales gracias a sus excavaciones y a la clasificación de la cerámica encontrada que da como resultado dos fases: Bahía I (posterior a Chorrera) y Bahía II.

Finalmente, al ser la cultura Bahía parte del período de Desarrollo Regional el carácter ceremonial está muy bien desarrollado y evidentemente estrechamente relacionado con recintos ceremoniales. Por ejemplo la isla de la Plata, Salango y probablemente el sitio Esteros. Además la decoración de las figurillas cerámicas, líticas, los colgantes, el uso de piedras semipreciosas, conchas anzuelos (sin uso), descansa nucas, nos hacen buscar respuestas a su religiosidad.

A continuación se desglosará brevemente la metodología utilizada, para dar respuesta a la hipótesis inicial de la investigación.

## Análisis iconográfico

El análisis del material se dio a partir de cuatro pasos básicos, primero se aislaron todos los signos en una base de datos, luego se realizaron cruces entre las variables (signos); tercero se trabajó en encontrar recurrencias y por último se encontraron códigos semióticos. La siguiente imagen ilustra el proceso del primer paso.

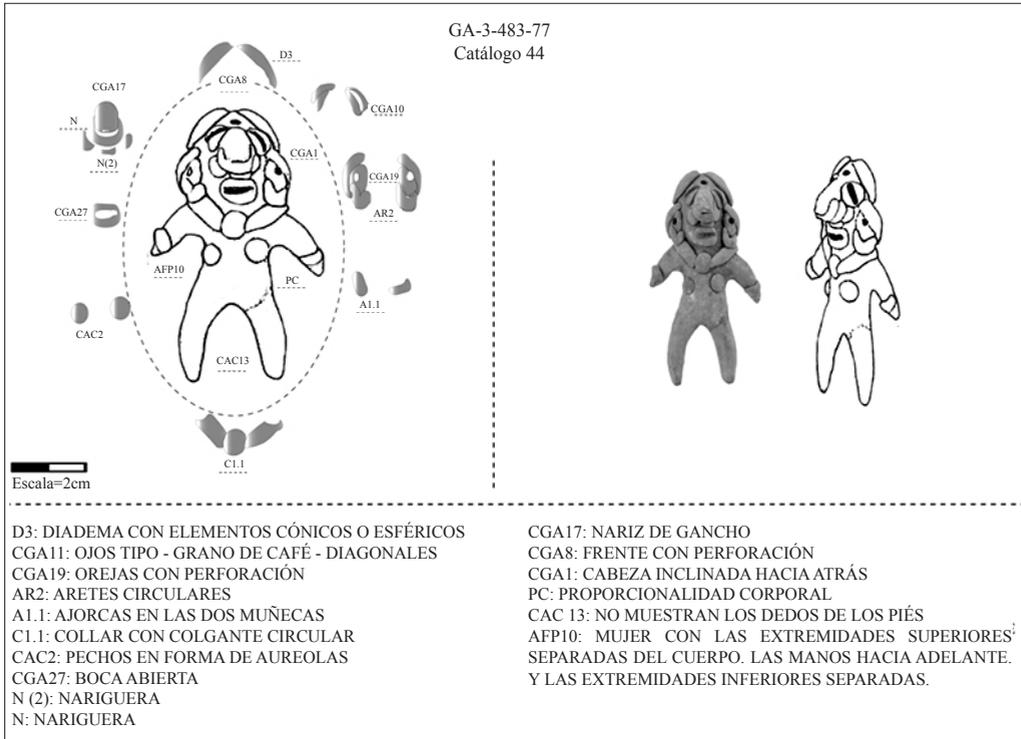


FIGURA 1. CODIFICACIÓN DE LOS SIGNOS, EN EL SISTEMA FIGURÍN

A partir del análisis de elementos por figurines, en 1038 figurines, se identificaron 873 figurines antropomorfos, 143 zoomorfos, 22 antropozoomorfos. Ningún figurín tiene procedencia, todos son adquisiciones de la reserva<sup>2</sup>. Sin embargo el 54,4 % del total tiene como procedencia, el lugar de donde fue adquirido; es decir que si bien es cierto es cultura material sin contexto las personas que lo vendieron o entregaron a la reserva dieron información del lugar de hallazgo. Como resultado tenemos un 45,6% de figurines sin procedencia alguna.

El sistema de clasificación del presente trabajo tiene como base cuatro grandes temas. Primero: antropomorfos; segundo: antropozoomorfos; tercero: zoomorfos y cuarto: indefinidos. Antes de especificar cómo se dividieron los subtemas, hay que aclarar que todo figurín independientemente de su tema fue evaluado de acuerdo a ornamentación, ajuar, indumentaria, atributos simbólicos especiales y pintura corporal.

Cada uno de los temas ha sido trabajado de acuerdo a un cuestionario, donde por ejemplo para antropomorfos hay tres subtemas generales: masculinos, femeninos e indeterminados.

<sup>2</sup> Reserva arqueológica del Centro Cultural Libertador Simón Bolívar.

Cada subtema fue clasificado de acuerdo a su postura (de pie, sentado, recostado y fragmentos). Los antropozoomorfos tienen cinco subtemas generales de acuerdo a sus rasgos: perro, tortuga, ornitomorfo, presenta cola, rasgos de zarigüeya y en el caso de encontrarnos con un elemento que no esté dentro de las mencionadas clasificaciones esta la opción otros. Los figurines zoomorfos fueron clasificados según sus principales rasgos: ictiomorfo, mamífero, ornitomorfo, reptiles y otros. Finalmente hay 12 subtemas para la categoría general indefinidos: personaje con las manos en la cintura, personaje con las manos sobre los pechos, personaje sentado en posición de yoga con las manos sobre las piernas, personaje con las extremidades extendidas hacia adelante, silbato antropomorfo, pito de figurina antropomorfo, ocarina colgante figura antropomorfa, figura antropomorfa sedente, colgante antropomorfo, antropomorfo con postura hierática y antropomorfo (cabeza y busto).

El análisis estadístico da cuenta de los elementos que posiblemente responden a cómo el pueblo codificó su dinámica ritual. Podemos identificar el espacio de distribución de un elemento según el tema. A continuación se presentan los elementos representados de acuerdo a un orden jerárquico:

El primero, el tocado de mayor recurrencia en los antropomorfos femeninos; sin embargo en los antropomorfos masculinos son más complejos, este elemento no es portado por ningún animal.

La nariguera con mayor frecuencia en los antropomorfos masculinos y en pocos antropozoomorfos. Los aretes usados en los antropomorfos femeninos, masculinos e indeterminados. Los collares, que son un elemento relacionado a la distinción social o al rango. En Bahía hay más antropomorfos femeninos sin colgantes mientras que el tipo de colgante trapezoidal en antropomorfos femeninos y circulares en masculinos de pie y sentados. Ningún elemento del ajuar es parte del tema zoomorfo. Las orejeras también pueden considerarse como un elemento de rango y jerarquía social, está presente en masculinos y pocas veces en los antropomorfos femeninos. Hay elementos que presentan cierta exclusividad como las tobilleras, la falda, el poncho, el carácter desnudo es únicamente femenino, los cuencos son aún más relevantes, se presentan en contextos de transe, con chamanes o sacerdotes, también en antropomorfos sentados y acompañados de una llipta y una espátula (solo en antropomorfos masculinos sentados). Los instrumentos musicales se vuelven exclusivos de los personajes antropomorfos de pie.

El uso de colores rojo, amarillo, blanco, negro y azul es exclusivo de algunas zonas del cuerpo por ejemplo el rojo es exclusivo del tocado, el rostro y las extremidades superiores, solo en los figurines tipo Bahía se presentan en las piernas y pies. El amarillo se presenta en el rostro en las extremidades inferiores, el blanco es el color con el que se pintaban el rostro, líneas alrededor de los ojos, faldas, el negro está en tocados, en el pecho, y el azul en la nariz de un figurín.

## **Elaboración de la tipología**

La tipología del presente estudio se logró en base a un proceso de cruce de variables, porque si bien es cierto y siguiendo a Eco (2000) los elementos por sí solos no son signos, para que tenga un significado es necesario organizarlos estructuradamente. Es decir encontrar correlaciones entre los códigos semióticos formados (grupos de elementos en un figurín). Consecuentemente, se agrupan varios figurines que comparten un conjunto de elementos y se forman tipos.

La siguiente matriz (tabla 1) es un ejemplo de seis tipos de personajes antropomorfos femeninos encontrados. No hemos presentado aquí el total de tipos encontrados puesto que se adjunta un CD que incluye la Base de datos y una base fotográfica dividida en las diferentes tipologías.

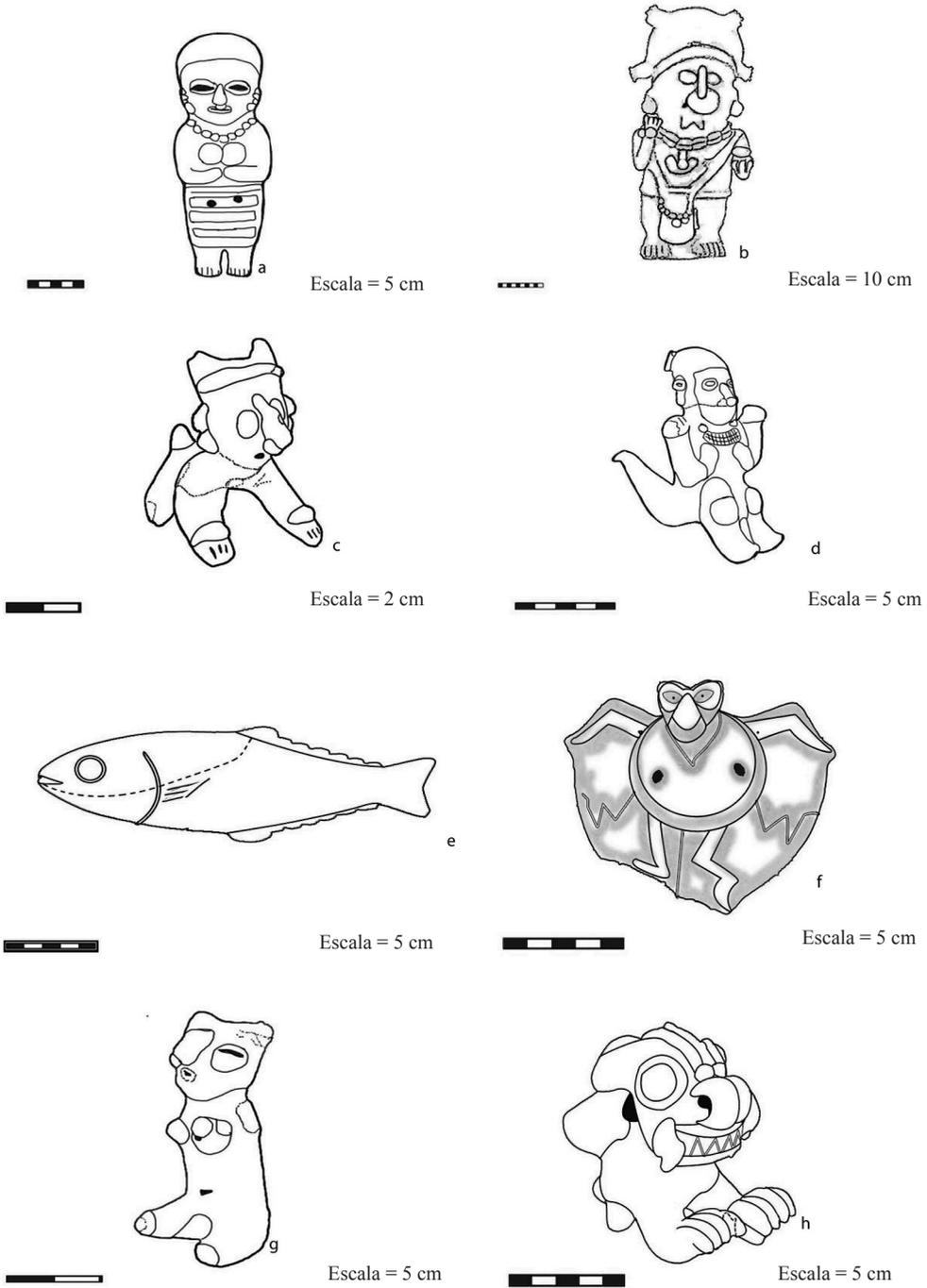


FIGURA 2. FIGURAS DE PROCEDENCIA DESCONOCIDA

TABLA 1. ANTROPOMORFOS FEMENINOS DE PIE

IMAGEN	TIPO	CODIFICACIÓN
	ADOLESCENTE - SILBATO	T1; C2.2; O; A1.1; AR2; IF5; PC1; PI1; A; UR4; UA1; UN1; F; FN1; CGA10; CGA16; CGA21; CGA26; CAC2; CAC11; CAC12; AFP5.
	ADOLESCENTE	T2; C2.2; 0; A1.1; N; AR2; IF1; PC1; PI1; UR6; UR7; UR10; UA1; UB3; F; FN1; CGA14; CGA17; CAC2; CAC12; AFP5.
	BAHÍA	T2; C2, 3; O; AR2; ID.1; PC1; PI3; UR8; UA1; UA2; F; CGA1; CGA9; CGA17; CGA21; CAC1; CAC13; AFP10.
	ESTERO	C2.1; N; AR2; PC1; MR; PI1; UR2; UR3; UR4; F; CGA1; CGA3; CGA10; CGA17; CGA19; CGA27; CAC1; CAC13; AFP6.
	SILBATO 1	T3; C2.2; A1.3; AR3; VR1; PC1; TT10; PI2; UR7; UA1; UA3; UB9; UN1; F; FN1; CGA14; CGA16; CGA26; CAC8; CAC13; AFP5.
	SILBATO-ADULTA	T1; C1.1; O; A1.1; ID.1; PC1; UA2; UB2; F; CGA14; CGA16; CGA26; CAC3; CAC8; CAC13; AFP9.

Cada uno de los elementos tiene un código, análisis estructural, que nos llevaría en un primer plano a la identificación de la realidad de la cultura en cuestión. Pero la elección de un análisis semiótico estructural<sup>3</sup> nos entrega a más de un conjunto de signos (elementos), significados. Pues se relaciona el elemento con su estructura total (figurín) y luego con el contexto. En ese sentido se pueden encontrar algunas oposiciones binarias (recurrencia, presencia y ausencia), que nos dieron la primera pauta de la interpretación. Por ejemplo:

- mal clima – buen clima (así se define su calendario)
- presencia – ausencia (agua)
- femenino – masculino (elementos)
- día – noche (animales)
- agua – tierra (animales, cultivo, recursos)
- antes – después (maternidad)
- madre – hijo (roles)
- arriba – abajo (distribución de elementos, colores, intercambio de bienes)
- sujeto – objeto (indumentaria, tocado, ajuar)
- naturaleza – cultura (animales sin atavió)

Así, a más de definir a cada elemento, denotación, buscamos mediante los cruces la connotación. Es decir, aproximarnos a sus asociaciones socio-culturales e ideológicas. Los grupos semióticos en cuestión son: elemento-código+medio, en un centro hipotético deberían intersectarse para develar eventos culturales del pueblo Bahía.

Semióticamente se crea por primera vez un objeto, luego se genera una segunda producción basada en la primera y finalmente esto genera un tipo. La tipología estará estrechamente relacionada con el significante de la posible función. En nuestro caso hipotético, se crearon modelos generales de figurines, luego se los denominó para finalmente darles un contexto dentro de la dinámica social.

A continuación aplicaremos estos principios para tratar de acercarnos a la estructura comunicativa de la cultura Bahía.

## Encuadre teórico

El presente análisis de arte precolombino, tiene como base los postulados de Erwin Panofsky (1980), como historiador del arte; a los semióticos Pierce (1839-1914), Saussure (1857-1913), y como resultado de la influencia de la escuela estructuralista de Claude Lévi-Strauss (1987) a Barthes (1971). Con la intención de contextualizar e interpretar cualquier tipo de manifestación cultural que implique un acto de comunicación previamente codificado, dentro de un mismo método, se toma a Eco (2000). Finalmente y en busca de ligar todo lo anterior en una misma esfera social, lo sagrado, se presenta a Eliade (1981) como historiador de religiones.

De Panofsky, se tomarán los dos primeros acercamientos a las imágenes: la descripción pre-iconográfica y la identificación morfológica donde se relacionan los motivos de la imagen con ciertos conceptos. Desde Claude Lévi Strauss, la estructura relaciona la comunicación y la semiótica. Le interesa el estudio de la mente humana, la creación del pensamiento, las leyes que rigen el sistema. El estructuralismo es una corriente que “*considera cualquier realidad humana*

3 “La cultura no es otra cosa que un sistema de comunicaciones estructuradas” (Eco, 2000: 44).

4 Hace referencia al código semiótico, conjuntos de elementos con significado.

*como una totalidad estructurada y significativa, articulada en un sistema de relaciones estables, con leyes internas de regulación y cuyo sentido hay que buscarlo en ella misma, en su estructura profunda*” (Cárdenas & Beltrán, 1990: 298). Aquí el único ser capaz de abstraer es el ser humano, pensamiento sistemático, porque aquí la cultura se encuentra organizada de acuerdo a un sistema de reglas y signos de acuerdo a los organismos que rigen el pensamiento humano. Dentro del estructuralismo y buscando reconstruir el funcionamiento del sistema, de la colectividad Bahía, entra Barthes (1974) que toma en cuenta para el análisis los rasgos pertinentes sincrónicos, los que se repiten dentro del punto de vista, en este caso, religioso y permitiendo así excluir todos los que no estén dentro de esto. Sugiere un campo homogéneo.

Es decir un código, a lo que Eco (2000) denomina como una serie de señales reguladas por leyes combinatorias internas, una regla asociativa de varios elementos del sistema, que puede asociarse a otro sistema y las dos corresponden a una determinada respuesta. Opuesto y crítico a la posición de Saussure. Eco propone considerar signos<sup>5</sup> a todos los fenómenos naturales incluido o no el ser humano. Sin embargo y al ser este un trabajo sobre una cultura, toma en cuenta fenómenos que aparentemente carecen de aspectos comunicativos<sup>6</sup> pero que en realidad son elementos que existen dentro de procesos significativos, tienen que ser considerados signos. A raíz de eso propone que:

“La cultura debe estudiarse como fenómeno semiótico, todos los aspectos de la cultura pueden estudiarse como contenidos de una actividad semiótica. La hipótesis radical suele circular en sus dos formas más extremas, a saber: la cultura es sólo comunicación y la cultura no es otra cosa que un sistema de significaciones estructuradas” (Eco 2000: 44).

Troncoso (2005) plantea que este conjunto semiótico específico, considerado como la materialización del pensamiento puesto en objetos culturales, define estilos y formas que pueden ser comparados con otros sistemas de representación. En este sentido y siguiendo a Ugalde:

“las figurillas se deben entender como representaciones simbólicas de conceptos, como parte de una cosmovisión. Asumimos que la recurrencia de los elementos en composiciones canónicas corresponde a una semántica concreta. (...) para poder llevar a cabo un análisis iconográfico, se debe tomar en cuenta en primera instancia solamente los elementos inherentes a la representación misma” (Ugalde, 2009: 40).

En esta perspectiva, el signo permite manipular las cosas fuera de su presencia, pues juega un papel de sustituto.

“... Si se define el signo como el sustituto de una cosa de la que no necesariamente se tiene experiencia directa, se enuncia al mismo tiempo que el signo no es la cosa. (...) para poder hacer deducciones de los mismos se procede a usar un código que definiremos provisionalmente como un conjunto de reglas que permiten producir o descifrar signos o conjuntos de signos” (Klinkenberg, 2006: 45-46).

En este caso el código se relaciona con la semiología puesto que se busca descifrar un signo, y lo que este remite, buscando correspondencias entre las formas y los motivos. Tomando así a varios autores como: Ugalde (2009); Pareja (1979) Gubern (1974); se considera que dentro de las representaciones se encuentra una semántica concreta o discurso que evidencia de manera analógica, el contexto en tanto a la organización social de un grupo, a su estructura y a su relación con la naturaleza. Donde se pone en escena uno o varios eventos de la cotidianidad

5 Para Eco (2000) El signo es considerado como alguna cosa que está en lugar de otra.

6 La producción y uso de objetos que transforman la relación hombre-naturaleza, las relaciones de parentesco como núcleo primario de relaciones sociales institucionalizadas y el intercambio de bienes económicos (Eco, 2000: 44).

prehispánica, en este caso, a través de la imagen acústica sensorial o material como testimonio de los sentidos, es decir los conceptos.

Por lo tanto el trabajo consiste en un análisis de imagen, es decir en los elementos entregados, dispuestos, ordenados, agrupados de acuerdo a una serie de principios básicos que posiblemente entreguen información sobre la formación social. O dicho desde Ugalde *“las representaciones figurativas (...) deben contener información sobre la estructura social y seguramente formaron parte del sistema de poder político religioso”* (Ugalde 2009: 40). Es decir, responden a un conjunto de significantes interconectados en una –cadena semiótica<sup>7</sup>– por lo que entregan distintos tipos de información que permiten hacer visible, inteligible, comprensible y apreciable la realidad existente. Definiendo un accionar, una dinámica, compleja y dialéctica en un pensamiento que construye la realidad.

La cadena semiótica atribuye sentido por el grado de representación y la recurrencia de elementos que componen el conjunto simbólico. La recurrencia en tanto símbolo es el grado de semejanza, el grado de simbolización, dependiendo, quizá más no necesariamente, de su aceptación social. Nos permitirá establecer relaciones entre los elementos, conceptos y categorías con estudios del mismo periodo.

Por último, se tomará en cuenta la esfera de lo sagrado, teniendo como autor básico, al rumano Mircea Eliade quien plantea existe un tiempo y un espacio sagrado, que son fuertes y significativos cuentan con estructura y consistencia social. *“lo sagrado se manifiesta siempre como una realidad de un orden totalmente diferente al de las realidades <naturales>”* (Eliade, 1981: 8). Al manifestarse una hierofanía el hombre religioso mira su espacio no homogéneo, así *“los conceptos religiosos están presentes, por cierto, tanto en la disposición espacial de los volúmenes arquitectónicos como en la iconografía, pero es básico entender que estos conceptos fueron instrumentalizados políticamente por las élites gobernantes para servir sus intereses”* (Berenguer, 1998: 23). De acuerdo a Berenguer (1998), podemos acercarnos a la estructura jerárquica mediante el reconocimiento de los elementos religiosos.

En resumen, tenemos cuatro esferas: primero la arqueología como pilar básico de la presente investigación que se acerca a las dinámicas del pasado mediante los restos materiales; segundo la semiótica como alternativa metodológica; tercero el estructuralismo como corriente del pensamiento y por último el campo de lo sagrado como la explicación de algunas experiencias humanas, a través de un código que aporta elementos estructurales de la conciencia social.

## Personajes antropomorfos

En el caso Bahía, el pensamiento religioso se verá a través de la redundancia de elementos combinados. Es así que el atavío dio información de carácter jerárquico, espacial y funcional del figurín, y así enmarco dentro de un contexto ceremonial.

La muestra tiene un 41,35% de personajes femeninos, 43, 64% de personajes masculinos y 15 % de personajes indeterminados. Tal producción de figurines femeninos quizá nos diga, que nuestra muestra reúne elementos tempranos de finales del período Formativo e inicios del Desarrollo Regional donde había mayor producción de figurines femeninos. Elementos que han sido seleccionados por los artistas por su relevancia dentro del imaginario colectivo y que nos han permitido simplificar la muestra según el sexo, la edad, gestos rituales.

A continuación analizaremos algunos paralelismos encontrados en figurines de géneros opuestos, por ejemplo si observamos las posturas, sólo dos tipos de figuras femeninas y masculinas mantienen paralelismos en cuanto a decoración, estilo, forma y tamaño de la figura: el tipo Estero desnudos con marcas y el tipo Bahía, que han sido identificados y reconocidos así por varios autores entre ellos Estrada (1962) y Meggers (1966).

7 Siguiendo a Pierce Eco plantea que: “Es ya una larga cadena de signos combinados de diferentes maneras”. (Eco, 1994: 32).

Los figurines del tipo la Plata hueco y la Plata sólido usualmente representan mujeres de pie típicamente pintadas con la técnica post cocción aplicados en patrones geométricos. Meggers(1966) duda sobre la pintura en la ropa de las figuras femeninas, ya que como bien dice, puede ser pintura corporal o tela pintada. Nosotros creemos que se trata de tela pintada en el caso de las faldas, mientras que el torso está pintado en rojo o negro.

En cuanto a la ornamentación lo más relevante, y de fácil distinción es el tipo de collar que portan los personajes femeninos. Usualmente son simples, de una sola hilera y en la mayoría de los casos, pero puede haber casos en los que la mujer sentada use tres hileras de collares con perlas circulares. A diferencia de las representaciones masculinas que tienen un collar con uno o dos colgantes en forma de colmillo (cóncavo). Además no portan falda, tienen un pequeño taparrabo formado por tejidos circulares o una franja de pintura blanca que parece cubrir la zona del sexo. Solo en determinados casos, se cuenta con una forma similar a un interior delineado con incisiones. En consecuencia la distinción de uso de indumentaria donde las mujeres usan falda y los varones taparrabo, puede representar una convención dentro de la indumentaria de los pueblos de la costa, donde las mujeres usan falda y los varones taparrabo, (Ugalde, 2009). Sin embargo en la cultura Jama Coaque algunos músicos usan faldellín corto en lugar de taparrabos (Gutiérrez, 2011).

La mujer sin duda, está representada de forma más simple que los varones, usualmente ellas presentan el torso desnudo y visten una falda decorada que cubre las rodillas, también hay mujeres con faldas de color más largas que cubren los tobillos pero que carecen de decoración. En un solo caso, una mujer viste un poncho pequeño y un tocado que tienen en lo alto un apéndice zoomorfo. Hay que destacar que en cuanto a personajes sentados, los masculinos son de mayor recurrencia, con tocados sumamente llamativos y en algunos casos con elementos zoomorfos como parte de los mismos. Unos pocos tienen banquitos que tanto Ugalde (2009) como Gutiérrez (2011) sugieren que representarían distintivos en cuanto a la función social.

Pero a pesar de que el atavío masculino resalte, en nuestro caso y a diferencia de la propuesta de Ugalde (2009) para la cultura Tolita, podemos decir que no se descarta la participación en danzas, ceremonias o incluso al asumir cargos representativos de la cultura Bahía. Porque la encontramos representada en actitud maternal oferente, embarazada, o en una postura hierática, aparentemente de atención, así como en procesos de transformación, de adoración, con una llipta y con una espátula consumiendo posibles alucinógenos, para guiar al grupo social.

Toda esta diferenciación nos hace poner énfasis en el rol de la mujer en la sociedad Bahía, ya que al parecer fue parte de las prácticas purificadoras como el aislamiento, el ayuno y las crueles mortificaciones y estados de trance que se alcanzan solo con las drogas que borran la conciencia y superan los límites temporales.

“El uso de drogas es pues de suma importancia en la liturgia de las culturas primitivas y las civilizaciones arcaicas, permite confrontar las distintas dimensiones de la realidad, rompe la cadena que ata a los hombres al estrecho margen de sus propias biografías, y hace evidente y verificable la constante presencia en el ámbito social de los seres y las acciones que dieron fundamento y sentido al orden universal” (Rivera Dorado, 2006: 123).

Así también, la mujer fue parte de los rituales con cuencos en sus manos, o aún más curioso es que los figurines silbato, son únicamente femeninos de pie.

“Algunas figuras, especialmente las que en sí mismas son también instrumento musicales, ocarinas o silbatos, no servirían como exvotos, no como ofrendas funerarias, y sin duda cumplirían algún tipo de papel en las celebraciones rituales o en ceremonias religiosas concretas, más allá del mero hecho de producir música” (Gutiérrez, 2011: 69-70).

También hay representaciones de mujeres que tienen entre sus manos un instrumento musical de viento parecido al conocido Tablasku. Lo que sugiere que la música fue parte esencial de las ceremonias y que se celebró con mujeres adolescentes, aparentemente.

Sin embargo, y desde otra perspectiva, la funcionalidad o el propósito de estos figurines, podría ir más allá de reuniones o danzas. Reichel Dolmatoff (1961) cree que luego de ser hechos en moldes serían usados como apoyo para la curación chamánica. El figurín asumiría la maldad de algunos espíritus extrayéndolos del cuerpo del individuo para luego ser destruido y ubicada en los basurales.

En el caso de los figurines Bahía, Dorsey (1901) recuperó gran cantidad de figurines tipo la Plata Hueco y la Plata Sólido algunos de ellos fragmentados, pero otros de los que encontró en isla de la Plata, se encontraban en perfecto estado. Lo que en su totalidad no concuerda con el postulado de Dolmatoff. También en el proyecto de Mitigación arqueológica en el poblado de Salango-Manabí, se registraron figurines tallados en piedra caliza en contexto (Gutiérrez, 2011) y además dispuestos en parejas: dos grandes y dos pequeños. En el caso de la pareja de figurines colgantes, posiblemente el uno representaba un figurín masculino y el otro uno femenino, los apliques zoomorfos y antropozoomorfos están rotos. Delgado (2000), propone hablar de dualidades en dicho contexto arqueológico. Este segundo ejemplo tampoco se inserta en el postulado de Dolmatoff.

Desde el estudio iconográfico de Gutiérrez (2000) se plantea una diferencia entre sacerdotes y chamanes, así cuando un chamán no pueda ir a un ritual el sacerdote lo reemplazará llevando su energía en un figurín y lo pasará sobre la parte del enfermo para curarlo. Durante la ceremonia de curación el sacerdote se dirigía a divinidades ofreciéndole exvotos, figurines cerámicos (en perfecto estado), para pedirles favores (Ibid.). Según lo dicho los figurines se usarían como ofrendas rituales, lo que justificaría su producción en masa y en algunos casos su estado de integridad.

Más, si lo que buscamos es una relación hombre-religiosidad, nuestro enfoque debe incluir un 2,1 % de la muestra analizada que representa seres humanos con algunas características animales. Lo que de alguna forma lo convierte en un ser místico o deidad. Ana María Llamazares en su estudio sobre simbiosis hombre-jaguar en la iconografía de la cultura La Aguada<sup>8</sup> encuentra que las representaciones antropomorfas, de felinos, serpientes, aves, saurios, vampiros son abundantes, y *“las figuras híbridas (humano-zoomorfos) describen seguramente el proceso de transformación del chamán en jaguar, o la simbiosis con sus animales tutelares”* (Llamazares, 2004: 3).

Por lo tanto, el arte Bahía, sin duda, está cargado de un gran simbolismo, los adornos en los figurines cerámicos, la pintura, la complejidad y el detalle de cada individuo representado, dan luces del vínculo entre arte y religiosidad. Además podremos inferir sobre los roles sociales de los personajes de acuerdo a su edad y género. Sin embargo, al contar con un gran número de figurines hechos en molde, no podemos distinguir como en el caso de la cultura Jama Coaque (Gutiérrez, 2011), que los artesanos hayan representado a un individuo en sí, un familiar, un finado o retratado a personajes cercanos. Pero sí podemos reconocer cuales son los figurines que representan al chamán o personajes de rango dentro de la cultura Bahía, además de los posibles acólitos partícipes de las ceremonias.

“Esas ceremonias constituirían el corazón de la vida ritual de la comunidad, en la cual tanto sacerdotes como chamanes, portando máscaras u otros atavíos rituales, entraban en contacto con las fuerzas sobrenaturales. A través de estas ceremonias el grupo se compacta, se alivian las tensiones y se legitima la estructuración, a culturando también a los jóvenes para poder seguir manteniendo esas mismas tradiciones sin variaciones. Pero todo esto no podría tener lugar sin la figura de un chamán o sacerdote que lo construye y representa, de ahí que la preponderancia iconográfica esté vinculada con este grupo de actividades, que conforman el eje de la estructura social y el eje de articulación entre los dos mundos” (Gutiérrez, 2011:76).

Consecuentemente, la asociación de signos y posturas que hemos realizado más, su agrupación tipológica efectiva y en algunos casos su asociación con ciertas actividades. Nos permiten interpretar algunos aspectos de la religiosidad Bahía.

---

8 Al Noroeste de Argentina (400-1000 d.C.)

## La ritualidad y el agua

En nuestra área de estudio el centro- sur de Manabí y Guayas, el índice de pluviosidad anual es bajo, llueve una vez al año, y además llegado el verano los ríos tienden a secarse rápidamente. Entonces, si el objetivo es la supervivencia de grandes poblaciones, no es suficiente la recolección, la caza o la pesca. Surge la necesidad de domesticar las plantas e iniciar con procesos de agricultura y lógicamente, para que dicho proceso se dé con éxito son necesarias grandes cantidades de agua.

El arqueólogo ecuatoriano Jorge Marcos asume que sin una alternativa para guardar agua no hubiese sido posible la permanencia de grupos humanos durante tantos siglos. Para confirmar su hipótesis viene desarrollando un proyecto desde el 2004 hasta el presente, donde propone el uso de albarradas en nuestras costas desde la cultura Valdivia hasta nuestros días.

“Las albarradas son estructuras de tierra en forma de herradura que permiten captar y almacenar el agua de los pequeños riachuelos que se forman cuando llueve (escorrentías), de manera tal que la comunidad cuente con agua, si no todo el año, al menos una buena parte de este. En la superficie de agua se siembran plantas que la oxigenan, protegen de la evaporación, mantienen fresca y coadyuvan a consolidar un pequeño ecosistema acuático. Asimismo, se siembran árboles en los muros para fortalecerlo y dotar de sombra al lugar. Es por eso que en otra de las funciones de las albarradas es servir de sostén para la biodiversidad local” (Marcos, 2004 [2013]: 2).

Según Marcos, el uso de albarradas da un significado al entorno en el que las poblaciones viven. Poblaciones que necesitaban conocer bien su medio ambiente, ser organizadas para trabajar en equipo y desarrollar varios sistemas hídricos adaptados a los cambios climáticos. Todo esto bajo la necesidad de controlar la obtención de agua a corto y a largo plazo.

Si las albarradas estuvieron en un proceso de expansión para el periodo de Desarrollo Regional, se asume que los pobladores mantenían un proceso de aprehensión sobre cómo gestionar y controlar el elemento vital. El objetivo, sin lugar a dudas, era mantener agua apta para el consumo de la población, idea que según Marcos y Bazarco (2006) debía estar ligada al conocimiento y crianza de peces y plantas que equilibren el micro-ecosistema.

Pero, ¿Pudo este proceso estar relacionado con los cultos religiosos de Bahía? Iconográficamente encontramos elementos que nos sugieren algún tipo de rito en torno al agua. No sabemos si lo que buscaban era mejorar sus estructuras hídricas para la conservación del agua, o la plegaria y el rito se estaban desarrollando días o meses antes de la temporada de lluvia como un ritual de -llamado a la lluvia- con fines agrícolas.

En medio de esta esfera de desarrollo social agrícola, no se puede dejar de lado el fenómeno natural de “El Niño” evento que puede presentarse en el mes de diciembre anunciando un periodo de intensas lluvias. Su aparición es tan impredecible y a la vez deseada en poblaciones de sequía por lo que ha sido fácil su relación con el desarrollo de la cosmología basada en el control del agua de lluvia (Vogt, 1978 en: Marcos y Norton, 1981: 139). Así su forma de ver el mundo estaba relacionada con la spondylus y el strombus, encontrados en contextos formativos de las tres regiones del país: costa sierra y oriente.

El papel que jugaron en los pueblos fue posiblemente el de emblemas de la lluvia y la fertilidad<sup>9</sup>,

“...aunque tanto el Spondylus como el Strombus han tenido esencialmente la misma distribución geográfica (el Strombus), encontrándose un poco más al Sur y conforman una diada. El Spondylus fue considerado más importante como el “alimento de los dioses” (Murra, 1975) y fue un artículo de mayor tráfico. El Strombus, por su parte, sirvió para marcar el tiempo ritual andino, presente como

9 Discutidos por varios autores “Reichel-Dolmatoff 1949-51; Latharap 1973; Olsson 1974; Murra 1975; Zuidema 1977/78” (Marcos & Norton, 1981: 140).

trompeta en todas las ceremonias en la cual se sacrificaban o se ofrendaban grandes cantidades de *Spondylus*” (Marcos & Norton, 1981:140).

En ese sentido, se conjugan tres factores temporales que se relacionan al rito del agua de lluvia: el calentamiento del agua de mar; la aparición de *Spondylus princeps* en la costa ecuatoriana; y la venida de las lluvias. El ritual se remonta a las costas de la Bahía de Santa Elena y pudo llevar al pueblo Valdivia (Marcos, 2005) y sus descendientes a convertir a este bivalvo en un símbolo ritual de la lluvia que según creemos se volvió suntuoso por su comercio simbólico que prima en la idea de propiciar la lluvia y la agricultura (Lumbreras, 1993, en: Marcos, 2005: 145) para varios pueblos incluido el Bahía, además de los Andes Centrales, Centro América y Mesoamérica. Por ejemplo, en el antiguo Perú,

“las condiciones desérticas de la costa, la falta de lluvias y la escasez de agua, fueron factores que obligaron a prestar atención a fenómenos de repetición periódica como la presencia de la corriente El Niño, de lluvias extemporáneas, abundancia de peces; que atribuían a la diosa Luna, poseedora del océano, reguladora de las mareas y temporales, dueña del guano de las islas y dispensadora de los recursos marinos” (Carrión Cachot, 2005: 81).

En la isla de la Plata, espacio sagrado de la cultura Bahía se registraron eventos culturales superpuestos, al igual que en la isla Salango, donde se recuperó cultura material Bahía II con *Spondylus*. Dicho hallazgo hace suponer a Lunnis en el 2011 que la cultura fue parte de comercio de la concha y según el autor, Salango, sería el centro de la red de intercambio.

La Plata de acuerdo a los hallazgos se trata de un sitio de intercambio mercantil, por material cultural de varias fases (Chorrera, Machalilla; Manteña, Tolita, Jama-Coaque, Guayaquil e Inca)<sup>10</sup>. En el nivel Bahía sobre Machalilla y Chorrera y bajo el nivel Manteño tiene entre sus ofrendas: una aglomeración de piedra y almohadillas que contenía cuentas pendientes de piedra verde, algunas turquesas, cuentas de *Spondylus*, dados típicos Bahía, anzuelos sin uso, figurines de cerámica y piedra rotos (Ibíd.)

Es importante mencionar que los autores pudieron notar que la *Spondylus calcifer*, menos frecuente en los contextos rituales se sitúa entre los 5 y 10 m. bajo el nivel del mar y que la *Spondylus princeps* se encontraba a profundidades mayores de 15 a 50 m. Lo que sugiere que a pesar de los pesos Bahía encontrados, sólo un pasado con abundantes conchas pudo hacer que haya este tipo de ofrendas en la isla de la Plata.

Entonces, ¿qué nos dice la iconografía Bahía? Gutiérrez en su estudio del 2002 recalca la postura de Estrada (1962) que alude el carácter ceremonial y religioso de la cultura Bahía. Las escenas también podrían estar representando actividades ceremoniales, festividades dedicadas a la invocación de la lluvia o fertilización de la tierra. Además no podemos dejar de lado las representaciones zoomorfas, de ecosistemas acuáticos, que la cultura ha producido. De algún modo, se sustenta un proceso ceremonial que se sintetiza y a la vez transmite la concepción Bahía, en la imagen.

El culto al agua es considerado esencial en toda América (Gutiérrez, 2011), por lo tanto ningún culto es llevado a cabo sin un chamán, los chamanes o sacerdotes de la cultura vecina Jama Coaque están “adornados con tocados y ponchos de caracoles, ponen de manifiesto la existencia de estos especialistas en el culto y el tratamiento ritual del agua de lluvia y posiblemente de las tormentas” (Ibíd.: 88). En su caso, el autor los propone como principal objetivo de la ceremonia de sacrificios humanos que incluyan la aspersión de sangre a las divinidades.

Pero en nuestra muestra no contamos con chamanes que tengan entre sus manos cabezas humanas como en el caso Jama Coaque, por lo que la relación agua-sangre, en ese sentido no es posible dentro del presente estudio. No así el sentido del sacrificio u ofrendas pues si se plantea

10 La evidencia Inca fue encontrada en una tumba por Dorsey (1901).

un análisis diacrónico, en Trujillo se realizaba un –taqui- o fiesta y canto para calmar la furia con la que venía El Niño.

“Se trataba de una interesante descripción del sacrificio de un niño, un día de luna llena como parte de una ceremonia con música y cantos, para aplacar la ira de la divinidad por exceso de agua, y ante los caciques de la región El niño lleva además un cascabel en el pie, lo que recuera la presencia de este tipo de idiófonos entre los chamanes” (Ibíd.: 89).



FIGURA 3: CHAMAN CON TOCADO DE APÉNDICES CÓNICOS

Ahora bien, nos preguntamos ¿Con qué elementos cuentan las representaciones Bahía? Para regirnos a los datos que tenemos, filtramos la base de datos de acuerdo a algunas características que asociaremos con el agua. De esa forma podremos presentar un conjunto de chamanes y las características de los mismos que nos permitan relacionar el culto con algunos eventos.

En ese sentido, primero contamos con un conjunto de chamanes sentados con las piernas entrecruzadas, no hay un patrón de la postura puede estar la izquierda o la derecha en la parte superior. En la mayoría de los casos tiene las dos manos descansando sobre las rodillas respectivas, es decir la mano derecha sobre la rodilla derecha y tienen un tocado muy particular que está lleno de apéndices cilíndricos en la parte baja pues al ser delgados terminan en puntas. Los apéndices pueden cubrir todo el tocado o estar divididos por la mitad con un espacio libre de ellos y en otro tono. En algunos casos es rojo, rojo con amarillo o no presenta color, situación que se debe al estado de conservación de las figuras.

Por lo general portan aretes circulares, nariguera, bezote simple, doble o en forma de concha, ajorcas (planas o con múltiples apliques circulares aplanados) en las dos muñecas y un collar con uno o dos colgantes (colmillo); en todos los casos los ornamentos varían de tamaño. Los personajes que no portan collar con pendiente en forma de colmillo tienen un collar grande con cuentas rectangulares que se ve forman un ángulo de casi 90° con el pecho y los hombros del individuo.

En algunos casos portan ponchos con diseños diferentes uno tiene incisos y otros con apliques circulares. En casos muy particulares tiene una marca en forma de “V” que tiene sus extremos en los hombros y el punto de unión en el pecho. Gestualmente pocos tienen, arrugas en el entre cejo, la boca abierta. La posición de la cabeza puede variar de recta, algo inclinada hacia atrás o hacia adelante. Pero todos tienen el mismo tipo de ojos –almendrados-.

También contamos con personajes con una diadema en el tocado que los distingue. Además de portar una espátula, una llipta y un canasto en su espalda. Otro personaje de pie con elementos similares tiene, además, un bastón en su mano derecha y en sus orejas tiene orificios sugiriendo

el uso de algún metal o madera como aretes. Posiblemente se trate de un sembrador mientras que el chamán sea un coquero sedente.

Con el mismo tocado, encontramos varios sembradores que mantienen el mismo tocado con apéndices cónicos delgados que terminan en punta, pero tienen variaciones notables. La relación de estos hombres y la agricultura está dada por el elemento típico de los rituales agrícolas denominado coa.

Sólo uno de los figurines con este tipo de tocado, tiene las manos en posición de saludo al sol como la llama Gutiérrez (2011), y a diferencia de los personajes Jama Coaque nuestros figurines no tienen el dedo índice elevado y paralelo al meñique. Refiriéndose quizá a una posición ritual pero no necesariamente el agradecimiento o descanso de la cosecha. Con la misma postura encontramos personajes que combinan el tocado antes descrito con el de apéndices cónicos alargados. Curiosamente se nota al final de los apéndices cónicos la figura de un elemento no descrito pero posiblemente se trate de cabezas de serpientes.

Los tocados varían, tanto como las representaciones de posturas, la combinación de colores y el tipo de bezote. Por ejemplo hay figuras que tienen sus piernas flexionadas, están sentadas en el suelo y portan aretes, nariguera, bezote de doble punta, collar con colgante de colmillo cóncavo, rodilleras y tobilleras. No tiene ajorcas y curiosamente en su tocado luce un churo. En la cultura vecina Jama Coaque también el churo está presente en varios chamanes que pueden estar sentados o erguidos, sin embargo la representación de sapitos o ranas está relacionada con la lluvia, se supone que cuando cantan llueve y posiblemente esa relación hizo que se representen en varios eventos, en medio de gotitas, con semillas, o en dirección de chaman (ver Gutiérrez, 2011). Además contamos con ponchos decorados con elementos similares a los que Gutiérrez define como conchas o caracoles cocidos.



FIGURA 4. PERSONAJE CON UN CHURO EN EL TOCADO

Para la cultura Bahía, en el corpus analizado hay un solo tocado zoomorfo con el sapo como elemento principal, que tiene un sapo con dos cabezas. Según la interpretación en Jama Coaque cuando “*los anfibios se muestran mirando de nuevo hacia arriba, como si estuvieran croando al cielo para implorar la lluvia y ayudan al chamán junto al que aparecen representados, en su invocación ritual*” (Ibid.: 300). Creemos que en nuestro caso se trata de un chamán que combina el tocado con apéndices laterales al elemento zoomorfo central y además indica gestos faciales que son recurrentes en este tipo de chamanes.

Toda esta presentación de elementos asociados al chaman nos lleva a una sola idea sobre las diferentes formas de distribuir el tocado con apéndices laterales terminados en punta, pues creemos que lo que se está representando es la concha *Spondylus princeps*, mullu, que se

caracteriza por tener múltiples espinas fuera de la valva, ser roja y además sagrada para los pueblos precolombinos del sur de Manabí.

Simbólicamente estuvo ligada al *Strombus*, caracol. Y como se mencionó al inicio del presente acápite estos elementos sagrados fueron usados en rituales de predicción de la lluvia. La aparición de *Spondylus* y/o *strombus* en las orillas tras el calentamiento de las aguas de mar, pudo entonces ser considerada como un mensaje del otro mundo, de su dios espiritual. El anuncio de las lluvias y por ende el inicio de la planificación de la agricultura o de los reservorios de agua.

Las semejanzas del tocado y la concha no solo son morfológicas, el color rojo, las relaciones entre sembradores, las conchas, los churos y todo esto centrado en un solo rito con diferentes chamanes. Además la postura del personaje (figura 5) como hemos visto no puede estar indicando el saludo al sol, sino el avistamiento del cambio de dirección de las corrientes marinas. Usualmente, la marea tiene una dirección de Este a Oeste y cuando el Niño está próximo los vientos se detienen y la dirección del agua es contraria. Este factor pudo ser fundamental para los chamanes en ese entonces. De esa forma, se cumplen algunas características del chamán que desde niño debe estudiar, relacionarse y conocer las propiedades de las plantas, entender la conducta animal sus poderes al igual que en el caso de los fenómenos naturales. Era parte de su labor social avisar al pueblo sobre las condiciones del tiempo para coordinar siembras, cosechas o incluso para salvaguardar su integridad si algún desastre era previsto.



FIGURA 5. PERSONAJE CON TOCADO ZOOMORFO

Los elementos se repiten una y otra vez, lo que nos dice entonces que se trata de una relación simbólica muy importante. Tal relevancia se debe no solo, al arte representado en cánones definidos, sino a cómo estos elementos han marcado la dinámica social de la cultura.

En un pueblo que inicia con procesos de agricultura, que necesita tener un control de los períodos de lluvia, controlar los tiempos de siembra y de cosecha; no es raro que su vida ritual se maneje en relación a cultos a los elementos vitales de la naturaleza. En ese contexto, observamos signos que indican la importancia del agua dentro de la vida religiosa del pueblo Bahía y a continuación se presentan algunos contextos rituales donde la mujer también es participe.

### La música en los ritos Bahía

Usualmente, cuando se habla de ceremonias, sean o no estas de carácter ritual, se puede hablar también del componente musical de las mismas. En varios estudios se han reconocido instrumentos como: los silbatos, la flauta de pan, las ocarinas, los rondadores, los tambores, litódomos que parecen ser instrumentos que desde la antigüedad acompañan cualquier reunión (ver Estrada, 1962; Carlucci, 1966 y Bravomalo, 1992).

Sin duda alguna los instrumentos musicales incluyen un gran repertorio, al igual que para la cultura Mochica como lo señala Castillo, quien añade a su estudio instrumentos como quenás, zampoñas, ocarinas, tambores, y sonajas de mano y vara. No estamos seguros si las varas que portan los figurines silbato son o no sonajas. Sin embargo para la cultura este tipo de instrumentos están asociados a rituales previos al momento de entierro (Castillo Butters, 2000) no a cultos del agua, como sugerimos en este estudio.

Parece que para la comunidad Bahía, la música pudo ser un indicador de varias esferas sociales: fiesta, celebración, entrega, agradecimiento por el agua, la agricultura o el alimento (recolección, cosecha, pesca), entre otros. Pero, era una función de la que el chamán al parecer estaba exentó<sup>11</sup>, él solo guiaba y/o disfrutaba de los variados ritmos. Desde una perspectiva más acertada, se puede considerar al chamán guiando los cantos, que significarían una vía de comunicación con el otro mundo (Gutiérrez, 2011). Así se llevaba a cabo un tipo de práctica mítico-religiosa, curativa, de iniciación, etc.

Lo que sí se puede inferir es que posiblemente se trata de las representaciones de varios estilos musicales, varias canciones, o varias ceremonias donde participaban grupos diversos con ancestros diferentes. Y en casos específicos se relacionan con el agua. Las reuniones están acompañadas por músicos de los dos géneros. No obstante, la figura femenina de pie, parece ser fundamental al momento de vivir un ritual, es así que contamos con numerosas muestras de estatuillas silbato femeninas, situación que se diferencia de la cultura vecina Jama Coaque donde la música estaba estrictamente relacionada con lo masculino (Ibíd.).

Podemos adscribir algunas características tipológicas de las mujeres que hacen música por ejemplo, en el estilo la Plata Sólido y la Plata Hueco que tienen, por lo general, el tocado a manera de casquete, pequeño y ovalado. El fenotipo muestra que los ojos son del tipo grano de café horizontal, la nariz con nariguera pequeña y la boca generalmente se presenta cerrada. Aparentemente cursando por la pubertad, se puede notar sus pechos en forma de aureola, que sugieren estar en crecimiento. Ugalde para Tolita pudo identificar adolescentes y mujeres de edad adulta, con las diferencias que presentan los senos (Ugalde, 2009). La postura es una característica muy importante, las manos bajo los senos separadas sobre los orificios en el vientre y con detalle en las manos. Puede estar indicando reverencia u ofrenda dentro del evento ritual. El uso de colores, es sin duda un signo representativo y en Bahía la figuras silbato están combinando el negro en tocado, el pecho y las extremidades superiores; el amarillo en el rostro y la falda; y finalmente pintan sus pies y cuello de rojo.

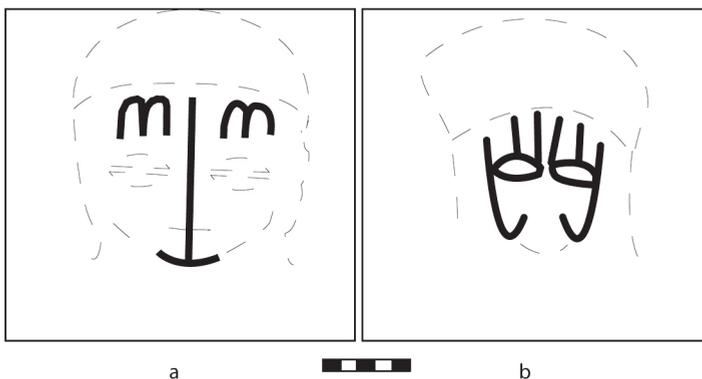


FIGURA 6. PINTURA FACIAL

11 Ningún chamán presenta un instrumento musical en nuestra muestra.

Mas nuestra atención se enfoca en dos figurines que visten distinto y la postura de sus brazos no difiere mucho pero, si bien, su rostro tiene pintura facial amarilla una de las mujeres se distingue porque además luce un diseño geométrico de pintura blanca en la frente. Esta diferencia nos lleva, nuevamente, a pensar que se trata de mujeres participes de un mismo rito pero quizá de una posición social distinta, o que pertenecen a grupos diferentes, se celebra en espacios y tiempos diferentes o incluso que se trata de la representación de una misma mujer en dos etapas diferentes de su vida.

En el mismo contexto las mujeres adultas son las únicas con pechos caídos que usan un collar con colgante triangular o circular, como indicador de diferenciación social. Tienen los brazos junto al cuerpo y sus palmas hacia adelante, Gutiérrez dice que esto puede responder a una postura de adoración (Gutiérrez, 2011). Una mujer con esta actitud y el collar porta también un tocado con una concha en el centro. Ponemos énfasis en presentar este tipo de elementos porque de alguna forma converge dentro de la hipótesis que relaciona mujeres, culto y agua. Creemos que es muy probable que sea así porque las figuras con pendientes, circulares y triangulares siempre lucen aretes en forma de caracol que es un elemento que, proviene de ecosistemas de agua dulce o salada y que obviamente son cercanos<sup>12</sup> al territorio definido para la cultura.

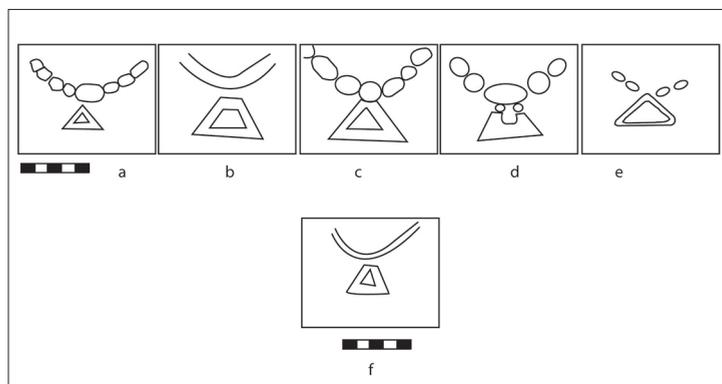


FIGURA 7. COLLARES TRIANGULARES BAHÍA A PARTIR DE CHORRERA

Asimismo resaltan las mujeres sentadas con las piernas extendidas o superpuestas que parecen participar del mismo rito. Por lo general, estas mujeres portan dos cuenquitos, uno en cada mano, tienen detalle en los dedos de las manos y de los pies. Al igual que puede tratarse de una mujer mayor adulta, pero no al punto de la vejez. Una de ellas parece tener un estatus alto porque presenta collares y ciertos detalles en su falda que son únicos para el corpus analizado, también usa abundante aretes, un bezote circular y una narigera de gran tamaño.

Al centrarnos en dos mujeres que tienen un cuenco por mano, se nota que posiblemente se trata de la representación de un movimiento coordinado dentro de las ceremonias. Es decir, se observa que mientras una mano lleva el cuenco en dirección del hombro, la otra mano baja el cuenco del hombro hacia adelante formando un ángulo de 90° y, luego lo posa sobre sus piernas. La acción podría repetirse, intercalando las posturas de las manos, la derecha en el hombro la izquierda en la falda y viceversa. El mismo movimiento se ve representado por adolescentes, menos estilizadas<sup>13</sup>, que participan con un solo cuenco. Es decir, que éste se ve intercalando entre la mano derecha y la izquierda, así mientras la una mano descansa sobre la pierna, la otra

12 En el caso de Bahía el estuario del río Chone o Portoviejo y principalmente el mar.

13 Sin detalle en su elaboración, están menos adornadas y no tienen detalles en los dedos.

tiene el cuenco sobre el hombro. En los dos casos, el recorrido de los cuencos es el mismo, pero lo llamativo es que a más edad más cuencos y más estilo.

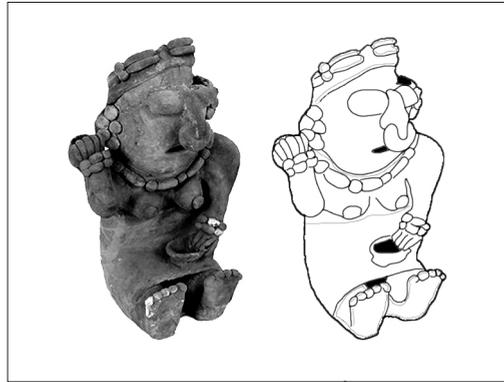


FIGURA 8. MUJER CON DOS CUENCOS

Pero los cuencos pudieron servir para portar varios tipos de líquidos, no solo agua. Es así que buscamos representaciones similares en el corpus analizado para comparar el contexto simbólico de las mismas. Se reconoce una mujer adolescente con la misma posición de las jóvenes portadoras de cuencos, pero ésta tiene una mano en descanso y en la otra un pez. Estrada (1962) tiene una figura (figura 8) con las mismas características que la nuestra y la pone como una variación del tipo la Plata Hueco, que porta un pez de pesca en la mano.

Considerando que el fenómeno del niño traía con él abundancia en peces, es posible que la figura sea parte del ritual. Pero entonces el mismo tendría quizá un significado mayor y no solo se trata del agua dulce y la fertilización de las plantas, sino de una ceremonia en torno al agua del mar, vista como dadora de bienes alimenticios, peces, para el grupo social.

De acuerdo a lo dicho, es posible asociar a la mujer, los peces, los cuencos, la edad, la actitud y la postura dentro de los siguientes contextos rituales: invocación de la lluvia, fertilización de la tierra y consecuentemente del desarrollo agrícola; dentro de un proceso de búsqueda para conservar el agua que les era dada por su dios una vez al año en abundancia con el fenómeno del Niño y el inicio de la temporada invernal; y también, como hemos dicho, se puede asociar este tipo de ritual al agua salada.

No obstante, y en un proceso de tal importancia para la vida y la supervivencia de un pueblo, no se pueden sobresaltar los personajes aquí definidos, además si asumimos que al igual que en Jama Coaque existe una estrecha relación entre los moluscos, los crustáceos y el culto al agua crecerá, entonces, nuestra gama de elementos asociados a los seres míticos religiosos Bahía, con futuras investigaciones.

## Conclusiones

En el presente trabajo se ha propuesto el análisis de los figurines Bahía, los cuales se han considerado como un sistema estructurado de signos. Tras el análisis investigativo, es viable concluir que la iconografía sumada al análisis semiótico no solo nos permite identificar códigos a través de los figurines, sino que nos entrega información sobre el cómo y para qué fue creado un objeto. Independientemente del material en el que fuera hecho su utilidad e incluso la relación que puede existir entre personajes, es un mensaje que quiso ser transmitido con evidente intención.

Es así que, la clasificación no tomó en cuenta en términos generales, detalles de manufactura y se concentró en identificar formas; signos que inmediatamente después serían combinados teniendo como resultado grupos específicos de personajes (humanos; animales y seres

fantásticos). La coexistencia de signos y la recurrencia de los mismos en varios grupos nos darían como resultado que estos podían ser reveladores a la hora de inferir en el pensamiento religioso Bahía.

Para encontrar un posible significado de los patrones de representación, se conjugaron tres conceptos básicos: símbolo, ideología y paisaje. En ese sentido se presentó la geografía y geomorfología de lo que pudo ser el medio ambiente del pueblo prehispánico Bahía. Además se exponen algunos de los trabajos relacionados con la cultura. Esto con el fin de encontrar relaciones cronológicas entre piezas con contexto y nuestro material.

Los motivos cerámicos, atributos o signo de cada uno de los figurines, junto con su ausencia o presencia; nos ha permitido organizar el corpus de acuerdo a temas comunes, descritos en el catálogo y a lo largo de la presente investigación. Dentro del mismo, llama la atención la diferencia de ajuar entre género masculino y femenino. En particular, destacan los personajes masculinos adultos y sentados por sus múltiples y variados adornos, vestuario y ajuar. A muchos de los cuales se los ha identificado como chamanes, sacerdotes o ancianos sabios del pueblo.

Se han relacionado los signos con el espacio geográfico, notando cierta correspondencia entre el modo de representar y la geomorfología, los recursos, el tipo de ecosistema, el suelo, entre otros. Por lo tanto, se asume que gran parte de las representaciones están en función de la supervivencia biológica del pueblo prehispánico Bahía.

Dentro del análisis, en algunos casos se tendió a considerar detalles estéticos con los símbolos arqueológicamente representados, porque la diferencia de acabado entre figurines puede sugerirnos algún contexto. Esto fue importante ya que nuestra muestra pertenece a las adquisiciones del Centro Cultural Simón Bolívar que nos facilitó fotos del total de su colección arqueológica identificada como cultura material Bahía. De esta información proporcionada, se pudo hacer una base de datos de donde se extrajo información importante para la interpretación.

El cruce de signos, en la base de datos, nos hizo entender que los figurines Bahía no son producto de creaciones individuales realizadas bajo el libre albedrío del artesano, sino que indican la estructura política que regía en los estilos de representación. Consecuentemente lo único que nos ha llevado a realizar inferencias, es la agrupación de signos y la comparación entre categorías, y esto a su vez con estudios similares.

Podemos pensar que al crear la cultura material, se manejan ciertas condiciones estructurales en el inconsciente. Así la percepción de la realidad y su construcción estaría regida por un sistema de códigos que tienen sentido y son entendidos por todo el grupo y no únicamente por el individuo (Levi-Strauss, 1986). Más no se deja de lado la posibilidad de que un individuo cree y desarrolle su propia concepción del mundo, adjuntando o quitando elementos de las representaciones ya establecidas, y al ser aceptado por el inconsciente social, reestructura la concepción de su pueblo. En los dos casos se asume que la cultura material está constituida significativamente (Hodder, 1994). Metafóricamente a un código se lo puede utilizar como fuente de información de la construcción y reproducción de las relaciones sociales internas y externas al grupo.

La producción de la costa ecuatoriana pudo estar dirigida intencionalmente, ellos sabían qué es lo que querían expresar. Las elites religiosas y políticas pudieron definir las formas, el método decorativo y así se representa únicamente lo permitido. Los figurines pudieron ser producidos con diferentes fines: exvotos, chamanes, dioses, ofrendas, objetos decorativos de los rituales, etc. Para cada tipo de lenguaje, entendiéndose esta como productos: zoomorfo, antropomorfo y antropozoomorfo, existía una línea clara de lo que se quería expresar, nosotros podemos identificar tres: naturalista; estereotipada o mítica. La narrativa a través de los figurines, nos da indicios de cómo se entendía el mundo, su organización religiosa y/o política dentro del período de Desarrollo Regional.

Iconográficamente podemos observar que un mismo signo representativo aparece en dos culturas vecinas, portado por las mujeres adultas Jama Coaque y Bahía. Por lo tanto, la pregunta es: ¿Si la cultura material puede tener un mismo significado en diferentes culturas? Si la sintaxis encontrada es constante entonces se puede hablar de una pervivencia de valores semánticos,

pues siguiendo a Eco (2000), la semiología estaría dada por tres factores: el signo, el objeto y el intérprete; es ahí cuando el contenido puede variar en el tiempo a pesar de ser comparado en el mismo contexto artístico y tecnológico. Teniendo como resultado varios significados y usos.

De acuerdo a los antecedentes, es plausible las siguientes interpretaciones identificando dos tipos de ritos: el relacionado con el agua, la concha Spondylus, la corriente del niño y la temporada de agricultura y el segundo que hace referencia al rito de sanación y guía del grupo, donde el jaguar juega un papel muy importante.

Se considera válido el aporte de la presente investigación, y se maneja la posibilidad de que se pueden generar cambios a las interpretaciones aquí presentadas, si se cuenta con un estudio más amplio.

## Bibliografía

- Barthes, R. 1971, *Elementos de Semiología*, Alberto Corazón Editor, Madrid.
- Barthes, R., Bremond, C., Todorov, T., & Metz, C. 1974, *La Semiología*, Tiempo Contemporáneo, Argentina.
- Bravomalo de Espinosa, A. 2006, *Ecuador Ancestral*, Guillermo Espinosa, Quito.
- Carlucci, Ma. Angélica. 1966, “Recientes investigaciones arqueológicas en la isla de La Plata, Ecuador”, en: *Humanitas* # VI -1 33-36, Quito.
- Carión Cachot, R. 2005, *El culto al agua en el antiguo Perú*, Instituto Nacional de Cultura del Perú, Lima.
- Castillo Butters, L. J. 2000, “Los Rituales Mochicas de la Muerte”, en: E. Krzysztof Makowski, *Los dioses del antiguo Perú*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Programa Arqueológico San José de Moro, Lima, pp. 103-135.
- De Saussure, F. 1945, *Curso de Lingüística General*, Losada, Buenos Aires.
- Delgado, F. 2011, “Los sistemas precolombinos del manejo de agua en la costa del Ecuador”, en: *Antropología Cuadernos de Investigación, revista de la escuela de Antropología de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador*, N° 11, Quito, pp 13-30.
- Delgado, F., & Acuña, F. 2000, *Proyecto de Mitigación Arqueológica en el Poblado de Salango Manabí*. Puerto López, Seoncu Cia. Ltda. Servicios de consultoría cultural.
- Di Capua, C. 2002, *De la imagen al icono*. Estudios de arqueología e historia del Ecuador, Abya-Yala, Quito.
- Dorsery, G. 1901, *Archeological Investigations on the Island of La Plata Ecuador*. Field Columbian Museum Publ. 56, Series Vol. II, No. 5 Publications 56, Chicago, pp 247-442.
- Eco, U. 2000, *Tratado de Semiótica General*, Lumen, Barcelona.
- 1994, *Signo*, Letra e, Colombia.
- Eliade, M. 1981, *Lo sagrado y lo profano*, Guadarrama, Madrid.
- 1976, *Historia de las Creencias y de las Ideas Religiosas* I, Eleusis: Cristiandad, París.
- Estrada, E. 1962, *Arqueología de Manabí Central*, Museo Víctor Emilio Estrada, Guayaquil.
- 1957, *Prehistoria de Manabí*, Museo Víctor Emilio Estrada, Guayaquil.
- Estrada, Emilio, Betty Meggers y Clifford Evans. 1962, *The Jambelí culture of South coastal, Ecuador*, Proceedings of United States National Museum, Smithsonian Institution, Vol. 115 No 3492, Washington D.C.
- Gallardo, F., Mege, P., Martínez, J. L., & Cornejo, L. E. 1990, *Símbolos moche de la muerte, Moche señores de la muerte*. Museo Chileno de Arte Precolombino, pp. 28-44.
- Gubern, R. 1974, *Mensajes Icónicos en la Cultura de las Masas*, Lumen, Barcelona.
- Gutiérrez Usillos, A. 2002, *Dioses, símbolos y alimentación en los Andes*. Interpretación hombre-fauna en el Ecuador Prehispánico, Abya-Yala, Quito.
- Gutiérrez, A. 2011, *El eje del universo*, Secretaría general técnica, España.
- Ocquenghem, A. M. 2005, “Sacrificios y calendario ceremonial en las sociedades de los Andes centrales”, en: Chaumeil, J. P.; R. Pineda Camacho, & J. F. Bouchard, *Chamanismo y sacrificio. Perspectivas arqueológicas y etnológicas en sociedades indígenas de América del Sur*, Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales, Banco de la República, Instituto Francés de Estudios Andinos, Bogotá, pp. 75-104.
- Holm, Olaf y Hernán Crespo. 1981, *Desarrollo Regional*. En Historia del Ecuador, Editorial Salvat, España.
- Huerta Rendón, F. 1940, “Una civilización Precolombina en Bahía de Caráquez”, en: *Revista del Colegio Nacional Vicente Rocafuerte* No. 51, Guayaquil.
- Idrovo Urigüen, Jaime. 1987, *Instrumentos musicales prehispánicos del Ecuador* - Estudio de la exposición “Música Milenaria”, Museo del Banco Central del Ecuador, Serie Nuestro Pasado 2, Cuenca.

- Jijón y Caamaño, J. 1997, *Antropología Prehispánica del Ecuador*, Santillana, Quito.
- Jijón y Caamaño, Jacinto. 1951 [1945], *Antropología Prehispánica del Ecuador*, La imprenta Católica, Quito.
- Klinkenberg, J.-M. 2006, *Manual de Semiótica General*, Universidad de Bogotá, Bogotá.
- Levi Strauss, C. 1987, *Antropología estructural*, Dismar, Barcelona.
- 1964, *El pensamiento salvaje*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Llamazares, A. M. 2004, "Arte Chamánico: La simbiosis hombre-jaguar en la iconografía arqueológica de la cultura La Aguada, Noroeste de Argentina (400-1000 d.C.)". *Cultura y Droga*, pp.1-9.
- Lunniss, R. 2011, "El centro ceremonial de Salango", en: *Apachita*, pp. 1-7.
- Marcos Pino, J. G., & Bazarco Osorio, M. (2006). Albarradas y camellones en la región costera del antiguo Ecuador. En F. Valdez, *Agricultura ancestral camellones y albarradas. Contexto social, usos y retos del pasado y de presente*. (págs. 93-108). Quito: Abya-Yala.
- Marcos, J. 1986, *Arqueología de la Costa Ecuatoriana*, Espol Corporación Nacional, Guayaquil.
- Marcos, J. 2013, *Las lbarradas de la costa ecuatoriana: entre el conocimiento local y las políticas de desarrollo*, ESPOL, Guayaquil.
- Marcos, J. G. 2005, *Los pueblos navegantes del Ecuador prehispánico*, Abya-Yala, Quito.
- Marcos, J., & Norton, P. 1981, "Interpretación sobre la arqueología de la Isla de la Plata", en: *Miscelánea Antropológica Ecuatoriana* 1, pp. 136-154.
- Meggers, Betty. 1966, *Ecuador: Ancient peoples and places*, Thames and Hudson London.
- Mejía M., Fernando. 2005, *Análisis del Complejo Cerámico Pajonal, proveniente del sector A, Sitio Chirije, Manabí*, tesis de licenciatura, Escuela Superior Politécnica del Litoral. Guayaquil.
- Norton, P., Lunnis, R., & Nayling, N.1983, *Excavaciones en Salango, provincia de Manabí, Ecuador*. *Miscelánea Antropológica Ecuatoriana* 3, Ecuador, pp. 9-68.
- Ontaneda, S. 2010, "Las antiguas sociedades precolombinas del Ecuador. Un recorrido por la sala de arqueología del Museo Nacional", en: *Catálogo de la Sala de Arqueología*, Banco Central del Ecuador, Quito.
- Panofsky, E.1980, *Estudios sobre iconografía*, Alianza Univesidad, Madrid.
- Pareja, R. 1979, *El Nuevo Lenguaje del Comic*, Tercer Mundo, Colombia.
- Pierce, C. S. 1986, *La ciencia de la semiótica*, Nueva Visión, Buenos Aires.
- Porrás G. Pedro. 1980, *Arqueología del Ecuador*, Gallocapitán, Quito.
- Porrás G., P. P. 1987, *Nuestro Ayer Manual de Arqueología Ecuatoriana*, Centro de Investigaciones Arqueológicas, Quito
- Porrás, P. 1987, *Manual de Arqueología Ecuatoriana*, Centro de Investigaciones Arqueológicas, Quito.
- 1975, *Ecuador Prehistórico*, Lexigrama, Quito.
- Porrás, P., & Piana, L. 1976, *Ecuador Prehistórico*, Instituto Geográfico Militar, Quito.
- Reichel Dolmatoff, G. 1961, Antrhopomorphic Figurines from Colombia, Their Magic Art, en: Samyel Lothrop, et al., *Essays in Pre-Columbian Art and Archaeology*, Harvard University Press, Cambridge.
- Rivera Dorado, Miguel. 2006, *El pensamiento religioso de los antiguos mayas*, Editorial Trotta, Madrid.
- Rodríguez, M. I. 2005, *Introducción General a los Estudios Iconográficos y a su Metodología*, Madrid.
- Rose, G. 2001, *Visual Methodology An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, SAGE Publications, London.
- Salvador Lara, J. 1979, "La cultura de Bahía de Caráquez (600a.C.-400d.C. En la región Andino-Ecuatorial de América del Sur", en: R. Hartmann, & U. Oberem, *Estudios Americanistas*, vol. 21, Collectanea Instituti Anthropos, pp. 212-221.
- Saville, Marshall H. 1910, *The antiquities of Manabí, Ecuador*, Final Report Contributions to South American Archaeology, New York.
- Schavelzon, D. 1981, *Arqueología y Arquitectura del Ecuador Prehispánico*, UNAM, México.
- Stirling, M., & Stirling, M. 1963, "Tarqui, an early site in Manabí province, Ecuador", en: *Anthropological papers*, No. 63, Bulletin 186 bureau of American.
- Troncoso, A. 2005, "Hacia una Semiótica del Arte Rupestre de la Cuenca Superior del Río Aconcagua, Chungara", en: *Revista de Antropología Chilena*, Chile Central, pp. 21-35.
- Ugalde, M. F. 2006, Difusión en el Periodo de Desarrollo Regional: algunos aspectos de la iconografía Tumaco-Tolita. *Bulletin de l'Institut Français d Études Andines*, Francia, pp. 397-406.
- Ugalde, M. F. 2009, *Iconografía de la Cultura Tolita*. Wiesbaden: Reichert Verlag .
- Vitale, A. 2006, *El estudio de los Signos, Pierce y Saussure*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires.