

UN NUEVO ESTILO ARQUEOLÓGICO DEL NOROESTE ARGENTINO DESCRIPCIÓN: ¿ETAPA PERIMIDA O NECESIDAD EN ARQUEOLOGÍA? ¹

Alberto Rex González (*)
Marta I. Baldini (**)

RESUMEN

En este trabajo tratamos de señalar el rol de la descripción de los materiales primarios sobre la que cualquier ciencia elabora sus trabajos de investigación y conclusiones básicas. Hemos reunido trece piezas con una serie de características comunes y de usos simbólico significativo posiblemente similares en la función jerárquico-social. Todas llevan grabadas figuras que en su temática y configuración parecen tener una gran unidad estilística. En ella predominan elementos geométricos simples, tales como escalonados, aserrados, figuras de rombos, triángulos, configurándose en diversas formas. Casi no tienen representaciones de figuras realistas identificables, excepto un rostro humano con narices muy típicas, en forma de T. Se realiza la descripción de cada una de estas piezas y se remarcan los elementos identificatorios del estilo, que no ha sido descrito hasta ahora. Las afinidades más salientes se hallan con el contexto Vaquerías del Período Temprano del NO. Argentino (NOA).

ABSTRACT

This paper attempts to point out the role of describing the primary materials used by all sciences in order to conduct research and arrive at basic conclusions. We have gathered thirteen objects that have a series of common features and significant symbolic use and possibly similar hierarchic-social function.

All include engraved figures and seem to have stylistic unity in terms of theme and configuration. The dominant motifs are simple geometric elements such as stepped, serrated, rhomboidal figures, triangles in diverse forms. There are almost no realistic figures represented nor identifiable, except for a human face with a very typical T shaped nose. This paper describes each object noting the stylistic elements that have not yet been described. The most salient affinities are found with the context of Vaquerías of the Early Period in the Argentine Northwest (NOA).



(*) Investigador CONICET - Museo Etnográfico "J. B. Ambrosetti", UBA. Socio Honorario de la Sociedad Argentina de Antropología.

(**) CONICET. Museo Etnográfico "J. B. Ambrosetti", UBA.

1. INTRODUCCIÓN

"*La Filosofía de la ciencia sin la historia de la ciencia es vacía. La Historia de la ciencia sin la Filosofía de la ciencia es ciega*". Con esta paráfrasis de la famosa frase de Kant, Imre Lakatos comienza su "Historia de la Ciencia" (Lakatos 1987) y en una obra de reciente aparición la misma frase encabeza uno de los capítulos de síntesis de las investigaciones sobre la cultura de La Aguada del NOA (González 1998: Cap. 19).

En la historia de la arqueología los distintos autores reconocen varias etapas de desarrollo, proceso inevitable por el carácter acumulativo de las ciencias en general y de ésta en particular, que no coincide exactamente con el enfoque de Kuhn sobre las ciencias, las revoluciones científicas y los cambios de paradigmas (Kuhn 1971). Nuestra ciencia busca todavía definir con exactitud sus métodos y crear nuevas técnicas. Pero mucho más importante que esto es la confusión y aún la revisión total de algunos de sus postulados y definiciones de sus objetivos surgidos en los últimos años. Enfoques del postmodernismo han llevado a cuestionar los principios básicos que definen los objetivos de la arqueología, hasta el extremo que Paty Jo Watson al estudiar estas tendencias hacia la década del '80 opina que las conclusiones a las que nos llevarían los mismos serían sencillamente lapidarias: "Archaeology is imposible. There is no real past or any rate no access to it"²

En nuestra arqueología, una etapa bastante clara en sus comienzos fue la clásica etapa "descriptiva". Durante la misma los investigadores parecían centrar su máxima -y quizás única actividad- en la descripción más o menos cuidadosa de objetos museísticos casi aislados de sus contextos. En el caso de las culturas agroalfareras estos eran especialmente piezas de alfarería. Esta situación llegó, en algunos casos, a grados bastante extremos, convirtiéndose la descripción en una especie de fin en sí mismo. Poco o nada se buscaba el contexto al que las piezas pertenecían. Las ideas de explicación de la cultura y de proceso de desarrollo, eran prácticamente inexistentes. En buena parte porque esta problemática no estaba planteada.

Al hacerse la lógica revisión crítica de esta etapa, por extensión de la misma se ha llegado, en algunos casos, a situaciones paradójicas extremas. La crítica a la "etapa descriptiva" se generalizó igualmente a cualquier descripción arqueológica, convirtiendo la descripción de especímenes en tabú o restricción total. Creemos que esto es parte de una actitud que considera *que toda crítica parcial trae aparejada una revisión total de la disciplina y la eliminación de los enfoques utilizados en el pasado de la misma*. Esto también ha ocurrido con las definiciones más o menos recientes que proponían renovar la arqueología. Cuando Schiffer, define a la arqueología como la ciencia del comportamiento del hombre en el pasado, parecería, según algunas interpretaciones, que la definición y los objetivos tradicionales de la arqueología quedaron perimidos. Creemos que esto no es así. La arqueología puede muy bien interesarse por el comportamiento, y de hecho al concentrarse nuestra disciplina en el estudio de individuos o de un grupo, está tratando de determinar el comportamiento del ser humano en épocas desaparecidas. Pero el comportamiento individual o colectivo es objeto específico de otras ciencias, entre ellas la psicología y en particular de un enfoque teórico de esta disciplina (behaviorista). No creemos que el quehacer arqueológico, al interesarse por el comportamiento humano, deba cambiar el objetivo y la definición tradicional de la arqueología como reconstrucción histórico-cultural de las sociedades, etnias o culturas del pasado.

Paralelamente, el hecho de que se critique y considere perimida la etapa descriptiva en nuestra ciencia, no significa que la descripción de objetos arqueológicos no sea sólo importante, sino también imprescindible. Es más, en toda ciencia y en todo trabajo científico, la descripción del objeto sigue siendo básica. Lo importante es que no se convierta en un fin en sí misma, sino que se complemente con la enorme cantidad de información que el estudio de los especímenes nos puede brindar más allá de sus propios límites; el de sus relaciones como una parte integrada de sistemas complejos, funcionalmente estructurados, formando parte de un proceso evolutivo.

Una consecuencia clara de la aplicación falaz y acrítica de esta situación es la enorme cantidad de especímenes, grupos, tipos o como se los quiera denominar, que duermen un

prolongado sueño en nuestros museos, sin despertar interés o curiosidad alguna. Y esto ocurre tanto en los grandes museos metropolitanos como en los del interior. El signo peyorativo impuesto sobre el término “descripción”, “descriptivo”, impide realizar el trabajo de poner en circulación esos objetos o grupos de objetos en el terreno científico y al alcance de los investigadores. Por lo contrario, parecería que el interés primordial e importante en nuestra disciplina, entre otros, es la elaboración de complejos modelos que deben contrastarse con la realidad, o la obtención y discusión de temas teóricos puntuales. Sin negar la importancia de éstos y a desmedro de estas consideraciones, muchos investigadores de fuste han hecho y hacen descripciones de objetos aislados pero de interés para nuestra materia. Tomando al azar algunos trabajos recientes, vemos que no se privan de describir exhaustivamente una pieza cuando el interés de la misma así lo requiere. Por ejemplo, Donnan ha descrito últimamente un cerámico Moche (Donnan 1998: 9 y ss.) así como Sir Eric Thompson describió alguna vez en forma aislada una máscara Olmeca. Se podría argüir que en estos casos el interés de los especímenes es obvio. Pero no creemos por ejemplo que para nuestra arqueología, el análisis de series de cerámica como las urnas Belén o las de cuello elongado del Museo Adán Quiroga de la ciudad de Catamarca, sean de escasa importancia. Convenientemente descritas y estudiadas, pueden brindar aun enorme cantidad de información. Sin embargo muy posiblemente el tabú antidescriptivo impide su cuidadoso análisis.

Es posible que este tipo de trabajos no pueda acompañarse en algunos casos de deducciones complejas o conclusiones muy amplias. Llamar la atención sobre su existencia, es quizás tomar el inicio del hilo conductor que puede llevar a ese tipo de resultados. Un buen ejemplo es el de la cultura de La Aguada. Los comienzos y su identificación a fines del siglo pasado fueron la simple descripción de unas cuantas piezas de alfarería. El resultado final es que hoy, aunque aún falta mucho por conocer, sabemos de un pueblo cuyas coordenadas espacio-temporales son bastante claras, y del que además conocemos el rol y continuidad de su ideología religiosa, su organización económica, técnica y socio-política; sus posibles orígenes, desarrollo, apogeo y desaparición, y su continuidad que dio origen en parte a algunos de los pueblos que encontró la conquista (González 1998).

2. OBJETIVOS

Establecidas estas premisas, este trabajo tiene por objeto puntual describir y dar a conocer una serie de trece piezas líticas de un estilo poco o nada conocido del NOA. El número mencionado es muy escaso para definir formalmente un estilo, pero sus rasgos componentes son tan claros y definidos, su configuración tan constante, que no dudamos en darlas a conocer con la seguridad de que en el futuro se agregarán nuevos especímenes y se completará el conocimiento del contexto cultural al que seguramente pertenecen.

Las piezas mencionadas tienen entre sí claras similitudes, de manera que pueden constituir un “corpus” bastante homogéneo. Los componentes identificatorios serían:

- 1) Están fabricadas en andesita, pizarra o rocas talcosas, relativamente blandas,
- 2) comparten un estilo cuya configuración y temática parecen formar una unidad bastante definida, según veremos mas adelante,
- 3) su función, uso y significado las vinculan entre sí,
- 4) nadie ha llamado la atención sobre estos especímenes,
- 5) es posible, que este estilo se vincule con un contexto conocido,
- 6) la diversidad geográfica de estos materiales y los museos y colecciones en que se guardan, no permitía hasta ahora identificarlas y establecer, a ciencia cierta, las relaciones que presentan con culturas o fases culturales conocidas,
- 7) con este punto de partida original, es posible que se localicen en el futuro nuevos especímenes en diferentes colecciones o se las tenga en cuenta en el caso de que se hallen casualmente o en próximas excavaciones,
- 8) Permitirán establecer en el futuro con mayor exactitud el contexto y el Período al que pertenecen y con estas referencias, establecer similitudes y diferencias con otras culturas conocidas.

3. DESCRIPCIÓN

3.1. Posibles cetros

3.1.1. Pieza N° 1. Museo Etnográfico Nro. 44-472/121 (Lámina I: Figura 3).

Pertenece a las colecciones del Museo Etnográfico, de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Según el catálogo procede de Agua Amarilla, Catamarca. Está grabada en una sola cara. Tiene forma rectangular muy alargada, con dos caras planas, pulidas, una de las cuales lleva grabados una serie de motivos geométricos. La cara opuesta (reverso), es lisa y pulida, salvo una parte de la superficie que está algo descascarada y otra que presenta largas vetas naturales de la piedra. Un extremo es recto de ángulos redondeados y bien trabajado y el otro lleva un agujero circular (Lámina I:3, sector 1); quizás los agujeros pudieron ser dos. La pieza está aquí mutilada y el agujero que se conserva está algo desplazado hacia un lado. La mutilación afecta gran parte de uno de los bordes (Lámina I: 3, sectores 1 a 9). Las dimensiones son: largo total: 379 mm., ancho máximo: 41 mm., ancho mínimo: 35 mm. en la parte conservada, espesor: 5,5 a 6,5 mm. La sección es elíptica. La técnica de fabricación consiste en el grabado con un instrumento muy aguzado y filoso. El trazo es firme. También hubo extracción de materia en los grabados del aserrado o en los escalerados. La superficie del fondo está muy cuidadosamente pulida.

Los diseños están realizados en nueve campos triangulares separados entre sí por dos o tres líneas hechas mediante incisiones rectas bien marcadas. Estas líneas forman campos angulares claros y regulares. Los diseños son bastante complejos pero repetitivos. Creemos que esta repetición simétrica y armónica indica un significado bastante preciso de los mismos.

Se distinguen tres diseños diferentes en los campos triangulares: 1) Escalonado o aserrado central y "alas" laterales de aserrados o escalonados simples. Hay cuatro de estos temas, uno está mutilado y es apenas visible (Lámina I: 3, sectores 1, 4, 8 y 9). El tema lo compone una figura central simétrica de lados escalonados o aserrados en forma de pirámide remarcada por líneas (Lámina I: 3, sector 8), o en relieve por haberse extendido y pulido la superficie circundante. Es de notar que este mismo tema es el que se repite en uno de los extremos de la pieza dos veces. Es decir que ocupan una posición periférica y quizá jerárquicamente secundaria respecto de los otros dos. 2) El segundo tema es mucho más complejo que el anterior (Lámina I: 3, sectores 5 y 7). Se compone de una especie de doble T de ramas transversales opuestas por la base; a ambos lados de esta figura existen, como en el tema anterior, sendas "alas" laterales formadas por una línea quebrada que termina en una voluta o una especie de greca. Si la primera figura descrita corresponde a la estilización simplificada de las figuras de rostros antropomorfos reproducidas en las piezas N° 2, 3, etc., quizás estas volutas podrían representar aquí los ojos de un rostro antropomorfo (?). 3) El tercer tema (Lámina I: 3, sector 6), consiste en una especie de T pero en este caso muy amplia, de cuyas alas transversales parte una línea en zig-zag que se junta con la del lado opuesto formando un ángulo bastante agudo. Este zig-zag se enmarca dentro de un amplio triángulo de escalonados, que pueden considerarse otros tantos zig-zags. Como en el caso anterior este tema se repite dos veces, aunque no de manera igual y simétrica sino que presenta una considerable diferencia en la línea transversal de la T que en un caso ha desaparecido por completo, reemplazada por un zig-zag (Lámina I: 3, sectores 4 y 6).

Una observación general de los campos triangulares con temas ordenados nos permite observar que estos se disponen en pares. Por ejemplo, en los sectores 5 y 7 con sus diseños en forma de doble T. Están colocados uno al lado del otro en el centro de la pieza. Observamos otros especímenes donde los íconos adquieren una configuración más realista e interpretable. Se trata de narices de rostros antropomorfos, colocados en posición opuesta (ver Lámina I: 1 y 2, Lámina III: 1, Lámina IV). Aquí estaríamos ante una simplificación metonímica extrema. Otras figuras en pares serían las correspondientes a los sectores 4 y 6. Aunque la del sector N° 6 tiene alguna reminiscencia de rostro antropomorfo, es difícil decir si se ha querido representar o no una cara

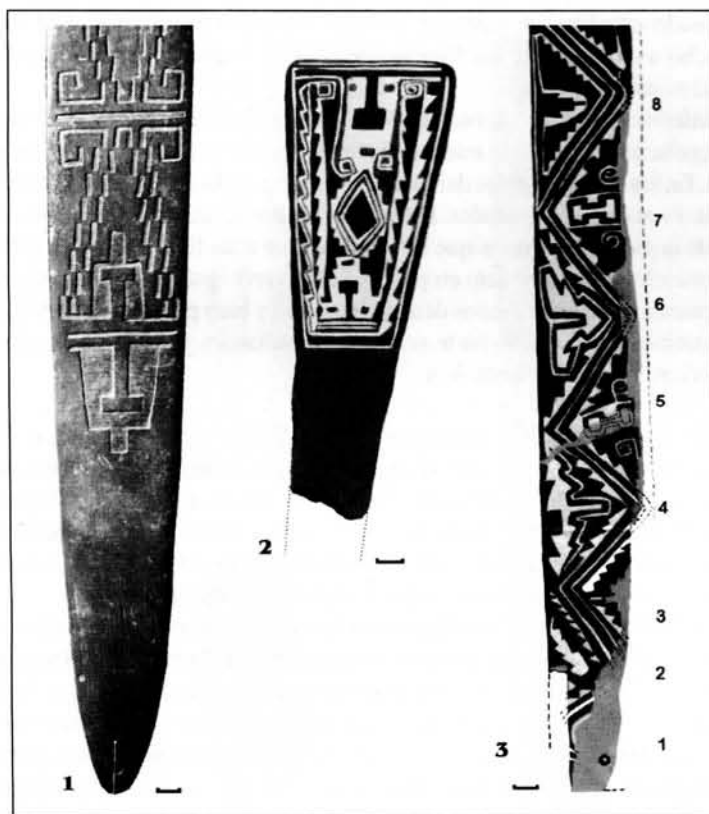


Lámina I. 1: Museo de Luján, Colección Gnego 475 (1550). 2: Museo Adán Quiroga 1935.
3: Museo Etnográfico 44-472/121; 22051.

humana. Los diseños del extremo (Lámina I: 3, sectores 8 y 9), parecen ser bastante semejantes. Ambos tienen una figura central rodeada por “dos” escalonados o aserrados. Quizás en el otro extremo, los sectores 2 y 3, fueron algo semejantes. Así estos dos pares extremos delimitaban el campo de los otros dos pares de motivos descriptos.

En cuanto a la posible función y uso, los agujeros del extremo indican que debió existir un lazo de cuero o lana. Este pudo servir para sujetar la pieza a la muñeca si fue usada como cetro, pero la falta de mango conspira contra esta interpretación. Que se la usara colgada del cuello parecería poco probable por su longitud, por lo que habría que dar más validez a la anterior interpretación.

3.1.2. Pieza N° 2. Museo Adán Quiroga N° 1935. (Lámina I: Figura 2).

Pertenece a las colecciones del Museo Adán Quiroga de la ciudad de Catamarca. Se ignora la procedencia de esta pieza. Sus medidas son: largo máximo: 178 mm., ancho máximo 67mm. y ancho mínimo 30 mm.; el espesor es de 4-5 mm. La materia prima parece ser pizarra (?). Es de forma triangular alargada, fracturada en su extremo más delgado.

Lleva grabados una serie de motivos en su superficie. Los motivos más importantes son dos rostros antropomorfos muy característicos de este estilo, colocados en forma opuesta, según se puede apreciar en la Lámina I: 2. Las dos son de distinto tamaño. Ambas caras están separadas por una serie de rombos, hechos mediante el trazo de dos líneas que a su vez dejan un rombo central lleno. Este es un motivo representado con frecuencia en cestería y en textiles. Este rombo obviamente es el equivalente al de las piezas ilustradas en la Lámina III, Figuras, 1 y 2, salvo que

no lleva escalonado en el borde, sino que el escalonado que lo circunda está formado por un bajorrelieve hecho a expensas de las figuras que rodean al diamante central, pero el efecto es prácticamente el mismo.

El rostro inferior tiene un contorno escalonado definido; por lo contrario el superior tiene un contorno rectangular en T, ya que se inicia en la línea frontal. Los ojos y bocas son rectangulares, todos en relieve. En los cuatro ángulos del rostro superior se hallan grecas que parecen formar parte de los escalonados o aserrados verticales. Estos escalonados forman dos líneas verticales paralelas a lo largo de toda la pieza, de manera que sirven de marco a las figuras centrales. Es de notar que los aserrados verticales aparecen tanto en positivo como en negativo, según como se fije la vista.

La cara opuesta a la de los diseños descriptos es lisa y bien pulida. Si se agrega el fragmento faltante, este extremo, liso y pulido pudo servir de empuñadura y la pieza estando entera podría utilizarse como cetro o insignia simbólica.

3.1.3. Pieza N° 3. Museo de Lujan, Colección Gneco N° 475 (1550). (Lámina I: Figura 1)

Esta pieza fue ilustrada por uno de nosotros años atrás señalando que era imposible determinar su pertenencia cultural (González 1977:247). Carecemos de datos de procedencia. Las medidas son: 399 mm. de largo, 65 mm. de ancho. Parece haber sido trabajada en una delgada lámina de pizarra de forma triangular, muy alargada, la que fue muy cuidadosamente pulida. En un extremo pueden verse las huellas que dejó el alisado previo al pulido.

Los signos iconográficos están dispuestos verticalmente en tres sectores en los que se advierte la existencia de un rostro antropomorfo o la simplificación extrema del mismo. En el sector superior el rostro está delimitado por una línea recta que representa cejas y línea frontal y el contorno formado por dos líneas paralelas de escalerados de 8 ó 9 escalones muy regulares y cuidadosamente hechos. De los dos últimos se desprende a cada lado una semigrecas. La nariz de esta figura es muy ancha y en forma de T, los ojos son cuadrados y la boca rectangular. En forma opuesta a este primer rostro, de manera "antipodal", encontramos la simplificación extrema de otro rostro antropomorfo, que carece de boca y ojos y sólo se lo identifica por la gran nariz. El contorno de esta segunda imagen es un escalonado simple, de un solo escalón, pero a ambos lados y ya fuera de su contorno, volvemos a encontrar la doble línea del escalonado múltiple, como en el primer caso. El rostro situado debajo de los dos anteriores es idéntico al antes descrito pero carece de los agregados laterales. Los dos últimos también son "antipodales" entre sí.

Como observación de interés puede anotarse el predominio del rostro situado mas arriba. En primer lugar por su situación en lo alto. En segundo lugar por su mayor tamaño. Además es mas completo, tiene ojos y boca de los que carecen las caras situadas mas abajo. La ejecución de todas las imágenes es a base de sólo líneas rectas. El espacio liso abarca casi toda la mitad de la pieza, lo que indicaría que pudo ser el mango para empuñarla. De ser así el agujero del extremo estaría destinado a pasar el lazo de cuero o lana que lo sujetaba a la muñeca. Originalmente uno de nosotros lo interpretó como colgante o adorno pectoral. De acuerdo con lo que precede, pensamos que pudo ser un cetro o insignia con significado religioso o ritual. Alguien la interpretó como "churinga", "bull roar" o zumbador. Esta interpretación creemos que es inaceptable; en primer lugar por el hecho de ser de piedra, ya que no se conocen casi zumbadores de este material; en segundo lugar por el mango que posee en su extremo y las líneas irregulares del mismo, que servían para evitar todo deslizamiento y por la presencia del agujero, elemento típico de las "churingas" pero que es igualmente válido como adminículo para sujetar el lazo que mantendría unida la pieza a la muñeca de la mano que la empuñaba.

3.1.4. Pieza N° 4. Museo Adán Quiroga, Catamarca N° 2138. (Lámina II: Figura 3).

Ejemplar perteneciente a las colecciones del Museo Adán Quiroga de la ciudad de Catamarca. Habría sido hallado en la localidad de La Puerta, cercana a Belén, provincia de Catamarca. El largo total es de 535 mm. y el ancho a la altura del rostro de 60 mm y se adelgaza hacia el extremo opuesto,

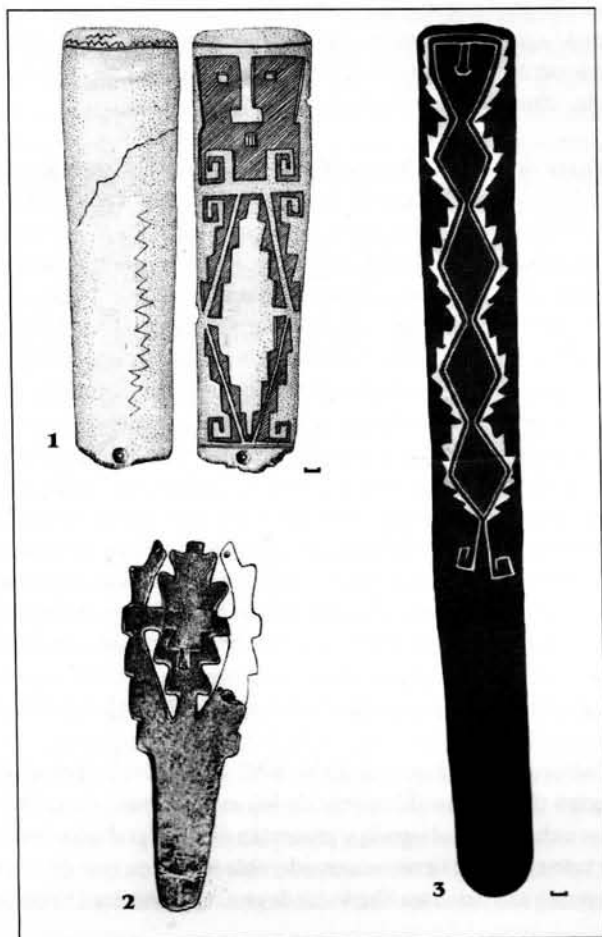


Lámina II. 1: Tomado de Helena Lozada, 1980. 2: Museo de Belén, s/Nº. 3: Museo Adan Quiroga 2138.

hasta 47 mm. en que comienza la curva que forma el extremo distal. El espesor oscila entre 4-6 mm y la sección es oval, muy achatada. Está trabajado en una pizarra gris oscura, perfectamente pulida en ambas caras. Tuvo una fractura hacia el centro, que no afecta el conjunto.

El diseño se encuentra grabado sobre una de las caras. La otra es lisa y bien pulida. El dibujo consiste en dos líneas quebradas paralelas que delimitan cuatro rombos verticales mas o menos regulares. El extremo apical del rombo, situado mas alto, se reduce a un triángulo de vértice truncado que lleva dos líneas paralelas que se ensanchan en el extremo superior. No hay duda de que representa un rostro humano sin ojos ni boca. La nariz así formada no resulta tan ancha ni es tan nítida en forma de T como en las otras piezas de este estilo (Ver Lámina II: 2 y Lámina III: 1 y 2). El rostro y el tercer rombo a partir del rostro, parecen llevar rastros de pigmento rojo.

Los rombos se delimitaron por líneas rectas grabadas profundamente. Sobre cada una de ellas y a lo largo de toda la pieza, de estas líneas surgen en cada lado de los rombos, entre dos y tres triángulos llenos, los que forman un aserrado continuo a partir del rostro. Los aserrados están hechos raspando la superficie deprimida. En el extremo opuesto al rostro, los aserrados terminan en una semigreca asimétrica. La ausencia de ojos y boca es sugestiva, ya que es un hecho que se repite en otros rostros de este estilo.

Este ejemplar es de gran interés pues podría servir para interpretar el uso de estas piezas como cetros ya que carece de agujero en uno de sus extremos y, en cambio, dispone de una zona de casi la mitad del largo, que permitiría asirla de manera muy firme. En este caso, como carece de agujero la posible función de "churinga" queda descartada.

3.1.5. Pieza N° 5. Museo de Historia Natural Cornelio Moyano, Mendoza. (Lámina III: Figura 1).

Esta pieza fue ilustrada por Rusconi y posteriormente publicada por Losada (1980) de quien tomamos la ilustración y los datos que siguen. El largo total del fragmento existente es de 345 mm. Procedería de Copacabana, provincia de Catamarca. Es de forma trapezoidal muy alargada, con superficies muy pulidas. Parece haber sufrido una fractura en un extremo, el que tiene un agujero central de factura troncocónica, lo que sugiere haber sido hecho con el taladro de arco.

El extremo superior lleva un rostro humano delimitado por una línea transversal que parece continuar en el lado opuesto. Debajo de esta línea se diseñó un rostro de ojos casi cuadrados, lo mismo que la boca, que posee varias líneas verticales, que seguramente representan dientes. La nariz nace verticalmente de la frente formando el extremo de una T de forma transversal muy ancha. Lo que correspondería a la zona de las mejillas está ocupada por dos grecas simétricas; la barbilla es un rectángulo marcadamente saliente. Una superficie muy amplia central está formada por un rombo bipartido cuyos bordes están delimitados por cuatro líneas de escalerados, dispuestos de manera simétrica con otros que le son paralelos. Estos escalerados terminan en sus cuatro ángulos en la voluta de una greca equivalente a lo que ocurre en el diseño del ejemplar antes descripto (Lámina II, Figura 3). En el reverso tiene sólo una línea quebrada en un extremo y otra muy desprolija, horizontal y quebrada. Esta última da la impresión de haber sido ejecutada al azar, sin mayor sentido decorativo o simbólico, quizás cuando la pieza había perdido su significado original.

3.1.6. Pieza N° 6. Colección del Museo de Belén s/N°, Catamarca. (Lámina II: Figura 2).

Este posible cetro difiere sensiblemente de los especímenes descriptos hasta aquí. Todos ellos son de forma estrecha y muy alargada y presentan diseños grabados en una lámina de pizarra (?). Por lo contrario este ejemplar tiene un considerable ancho en uno de sus extremos y en lugar de diseños grabados posee una caladura alrededor de una figura central, lo que le da un aspecto muy particular.

Contamos solamente con dos o tres diapositivas en colores tomadas por uno de nosotros de paso por Belén, pocos días después que la pieza fuera ofrecida en venta al Museo entonces propiedad de la familia Cura, cuando el propietario original había ya fallecido. Ignoramos la suerte corrida por este espécimen, que por sus características es único. Lo incluimos aquí por sus rasgos bien notables, sin haberla estudiado a fondo, ya que en el momento de tomar las mencionadas fotografías no habíamos comenzado a redactar este artículo.

El ejemplar se compone de dos partes claramente diferenciadas, en cuanto a su forma y su posible uso. Ambos tienen dimensiones semejantes. La inferior es de forma trapezoidal de bordes romos, se adelgaza desde el límite superior al inferior, que es ligeramente redondeado. Toda esta mitad de la pieza es lisa y bien pulida. Sugiere en conjunto por tamaño y forma, una porción fácil y adecuada para ser asida por la mano, por lo que suponemos se trata del mango. La mitad superior está complejamente esculpida, con dos ramas laterales y una parte central. Una de estas ramas está fracturada y perdida. Separan estas dos ramas caladuras que atraviesan todo el espesor del espécimen. Pero la aparente simetría bilateral permite reconstruir bien el conjunto. Cada una de las ramas laterales formarían una especie de ovalo o diamante abierto en su extremo superior. Este está dividido en su parte media por salientes rectangulares que forman el sostén de la parte central. El borde de la rama ascendente conservada tiene tres saliencias a manera de dientes, de forma mas o menos escalonada o aserrada. La parte superior lleva una sola saliencia triangular y luego un agujero casi en el extremo. El diseño central está calado en todo su contorno y situado en el centro de la pieza. En conjunto su perímetro es un rombo casi perfecto dentro del que se ha calado una

figura de bordes escalonados o aserrados, la que se mantiene en su sitio por tres prolongaciones. Una de ellas hacia abajo y dos laterales, están situadas en el centro y en medio del diseño, pero la de la derecha está parcialmente desaparecida por fractura. El borde de la figura central calada podría dividirse en cuatro partes, cada una de las cuales tiene un escalonado o aserrado de dos salientes. Hacia el centro de la misma hay, apenas insinuado en relieve otro escalonado.

Es de interés señalar primero la posible función de cetro o insignia ceremonial de esta pieza, que pudo ser usada tanto empuñada en una mano como ser llevada colgando del cuello. Pero un detalle a destacar es que, contrariamente a las piezas anteriores carece de todo elemento figurado reconocible, como los diseños de rostros con narices en T. El predominio total del rombo y los escalonados o aserrados es muy sugestivo y señala la importancia simbólica de estos elementos geométricos simples, ya que se repiten en otras piezas de esta serie y también son frecuentes en la cerámica Vaquerías (ver Lámina VII).

Según la Sra. de Cura, esta pieza le fue ofrecida en venta por un sujeto que huaqueaba en la zona de Condorhuasi, Departamento de Belén, Catamarca. El vendedor le aseguró que tenía esa procedencia. Este es un ejemplo de como la destrucción de los sitios arqueológicos continúa, pese a la ley provincial de protección respectiva.

3.2. Placas pectorales (?)

3.2.1. Pieza N° 7. Placa Incatasciatio N° 1. (Lámina III, Figura 1)

Esta pieza pertenece al Arquitecto Livio Incatasciatio de la ciudad de Córdoba, quien la obtuvo por obsequio de un maestro de la localidad de Saujil, valle de Abaucán, Dto. Tinogasta, Pcia. de Catamarca, y gentilmente nos la facilitó para estudiarla. Procedería de la localidad mencionada y debió ser hallada con la pieza N° 8. De este ejemplar se conservan tres pedazos, los que han sido pegados. En conjunto se recuperó algo menos de la mitad del total, pero como esta muestra alto grado de simetría axial vertical, puede inferirse razonablemente su forma completa, sobre todo cuando se la compara con la pieza ilustrada en la figura 2 de la Lámina III.

El espécimen está trabajado en una delgada lámina de pizarra. Las dimensiones del fragmento

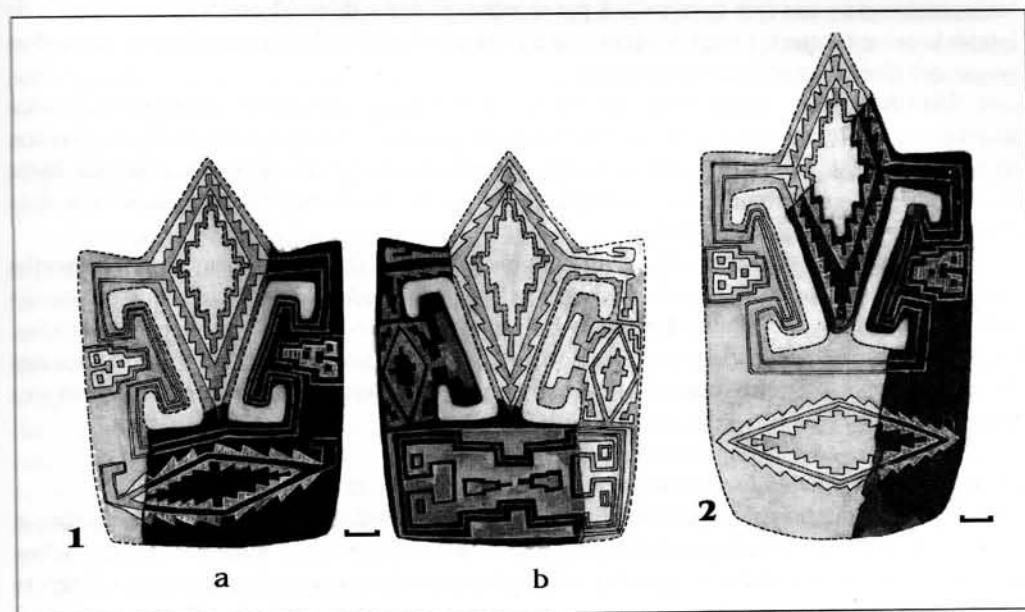


Lámina III. 1: Colección Incatasciatio N° 1. 2: Colección Incatasciatio N° 2.

conocido son los siguientes: Diámetro máximo 80mm, altura máxima 123 mm. De la reconstrucción realizada surge que originalmente debió medir 111 mm. de ancho y aproximadamente 163 mm. de alto. El espesor varía entre 2,7 y 3,5 mm. La lámina tuvo forma mas o menos rectangular, con una saliencia superior. Los bordes laterales son muy parejos y uniformes; están muy pulidos y el borde inferior está adelgazado. El espécimen fue cuidadosamente pulido en ambas caras. Sobre la tersa superficie que quedó después del pulido se grabaron los diseños con un instrumento de punta sumamente fina, quizás un cristal de cuarzo u otra roca muy dura. El trabajo muestra un artifice de mano extraordinariamente segura y precisa, que dejó en relieve una serie de líneas bien visibles que forman el complejo diseño que presenta. La superficie entre las líneas se rebajó mediante raspado y alisado o aún pulido de la superficie circundante.

Los motivos están hechos en base casi exclusiva de líneas rectas bien notables que forman un complejo dibujo. Habría habido un motivo central predominante, más grande que el resto de los diseños, destacado por caladuras que lo rodean, pero cuya forma puede inferirse por lo que se conserva en el ejemplar N° 8 (Lámina III: 2). Este motivo central está formado por un rombo delimitado por aserrados y escalonados. Debió tener una amplia caladura central a la que rodeaba la doble línea de aserrado. Este rombo central se unía al resto de la placa por tres puntos, los que constituían los puntos débiles de la pieza y que fueron los centros de fractura. A ambos lados del rombo central aparecen, hechas por la caladura, sendas figuras grandes de direcciones contrarias, las que al unirse al rombo central podrían sugerir, lejanamente, la apariencia en conjunto de brazos y piernas, muy curvados unos y otros, de una figura antropomorfa. Creemos que este detalle es de gran interés, aunque de muy difícil interpretación.

La pieza presenta diseños algo diferentes según las caras. En una de ellas (Lámina III: 1a), al lado de la figura romboide central, entre lo que podrían ser brazos y piernas delimitadas por las caladuras, lleva en forma simétrica a cada lado un rostro antropomorfo de contorno escalonado cuya base mayor es la frente y su cúspide la barbilla. La gran nariz tiene forma de T, los ojos y boca en relieve son rectangulares o cuadrados. En la cara opuesta este mismo sector medio de la pieza está formado por un rombo central, perfecto, cuyo centro presenta un motivo escalonado cruciforme. Al rombo lo rodean también escalonados que terminan en una media greca. Prácticamente este rombo vuelve a repetirse en la base de esta cara (Lámina III: 1a), pero esta vez colocado horizontalmente y con mas continuidad, por su mayor tamaño, de escalonados y aserrados. Es de interés hacer notar que los extremos terminan en forma de L invertida, el equivalente de las medias grecas del motivo anteriormente descrito.

Otro detalle importante de este motivo lo constituye la posibilidad de reconstruir la técnica usada para crear los diseños en relieve. En el fondo de la superficie deprimida se observan una serie de líneas paralelas, simétricas, que no fueron borradas por el pulido o desgaste posterior. Estas líneas indican los sucesivos "cortes" simétricos que usó el artesano para rebajar la superficie de la pieza y dejar los diseños en relieve.

En la cara opuesta, la base de la pieza (Lámina III: 1b) la forman dos rostros antropomorfos "antípodales". Uno está roto pero su simetría deja pocas dudas sobre los detalles del diseño completo. Son los rostros típicos de este estilo. Su contorno está formado por motivos escalonados. La nariz es desproporcionadamente grande y los ojos rectangulares. Lo que debió ser la boca está reemplazado por un motivo escalonado en forma de cerradura, cuya cúspide termina en una pequeña saliente recta.

3.2.2. Pieza N° 8. Placa Incatasciatto N° 2. (Lámina III: Figura 2).

Pertenece también al Arquitecto Livio Incatasciatto y debió ser hallada muy cerca o junto con la anterior, en la misma localidad de Saujil. En Catamarca existen dos localidades con este nombre, estos hallazgos corresponden al Saujil del valle de Abaucán. Está también fracturada y se conservan tres pedazos. La rotura data seguramente de épocas en que estaba en uso, pues lleva dos agujeros enfrentados para componer la pieza, hechos quizás por el propietario original.

Este espécimen debió ser muy parecido o casi idéntico al anterior, variando sólo en su tamaño. Los fragmentos conservados tienen como alto máximo 175 mm., el ancho máximo de la porción superior es de 72 mm. y la porción conservada de la base es de 35 mm. Las dimensiones de la pieza restaurada serían: largo 198 mm., ancho total máximo 108 mm. El espesor oscila entre 2,5 y 3 mm. La forma es de un rectángulo cuyos ángulos inferiores son romos y de cuyo borde superior sobresale un triángulo.

Los diseños figurativos son idénticos a los de la pieza anterior. Un gran rombo central rodeado de escalonados y con una caladura media y dos caladuras laterales, remedando lejanamente a una figura antropomorfa. A los lados fueron representados los rostros antropomorfos iguales a los del espécimen precedente, lo mismo que la base, formados por otros rombos con bordes internos y externos de aserrados y que debió llevar en los extremos los escalonados.

El reverso estuvo igualmente grabado, pero los motivos han desaparecido por haberse descascarado la roca en que está fabricada la pieza. Esta fue trabajada, lo mismo que la precedente, en una pizarra sericítica de la formación Negro Peinado, correspondiente al Paleozoico. Esta formación se halla desde Famatina hacia el Norte hasta Jujuy³.

3.3. Hacha

3.3.1. Pieza N° 9. Hacha monolítica, colección del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano. N° 390/65. (Lámina IV).

Notable y única pieza, no sólo dentro de su estilo, sino también en toda la arqueología del NOA y que sólo fue publicada, creemos, en el catálogo de la muestra "La Aguada. Un jalón en la arqueología y el arte del N.O. Argentino. 800 años antes de la conquista", realizada en el Museo Fernández Blanco de la ciudad de Buenos Aires durante marzo-mayo de 1999. Ingresó por compra, al Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano en diciembre de 1968, junto con una colección de objetos arqueológicos del Sr. I. Amigo. No hemos hallado información de cómo llegó a poder de este último. Procede de Cuipan, Dto. San Blas de los Sauces, La Rioja, pero desconocemos las condiciones de hallazgo.

En la lámina IV indicamos las medidas completas de esta pieza. Se observa la considerable longitud y el variable espesor de la misma. En conjunto es una típica hacha monolítica, perfectamente pulida en toda su superficie. Para su descripción se puede dividir en tres partes: la hoja, el vástago central y la empuñadura. La hoja es casi rectangular con el borde superior algo curvo, lo mismo que en el borde correspondiente al "filo". La parte posterior, opuesta, es perfectamente recta. Es de notar que carece de filo, al igual que algunos cetros metálicos de Aguada, que tienen forma de hacha (González 1998: Figura 54).

Exactamente en la unión del mango con la hoja se ha grabado un cuadrángulo perfectamente regular. Dentro de este cuadrángulo se ven dibujados con líneas muy finas tres rostros antropomorfos inconfundibles y casi definitorios de este estilo. Dos de estos rostros tienen una posición vertical, el tercero se imbrica con los dos anteriores en dirección totalmente opuesta⁴. Cada una de estas caras tiene contorno perfectamente rectilíneo formado por tres líneas escalonadas, una delimitando el contorno del rostro y las otras dos concéntricas a la anterior y considerablemente prolongadas. El rasgo más saliente y definitorio de la ubicación estilística es la nariz en forma de T, con una ancha rama transversal en cada rostro. Son estos detalles los que permiten la ubicación de esta pieza dentro del estilo que aquí nos interesa. Todos los rostros carecen de ojos; la boca es un simple rectángulo debajo de la nariz. La prolongación rectangular inferior de la cara da la impresión de una barbilla prolongada. Se ignora -como en otras figuras similares- si es simplemente el resultado del diseño escalonado que configura parte del rostro, o si se trata de una representación de barba. Los bordes inferiores, terminan en una simple greca (Lámina IV).

El mango propiamente dicho es un estrechamiento del vástago central que mide en su base

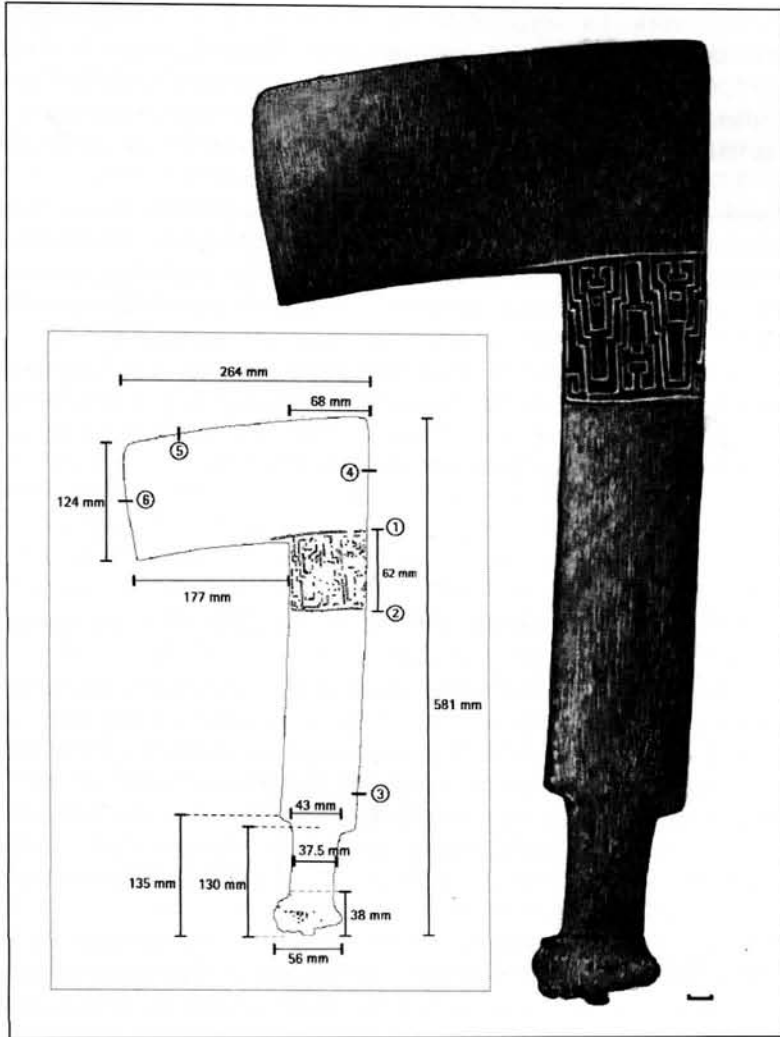


Lámina IV. Colección INAPL 390/65.

Espesores: expresados en mm. y tomados en el borde y a 3,8 cm. del mismo (éste último se indica entre paréntesis). 1: 3,8 (11,2), 2: 4 (12,1), 3: 4 (14,1), 4: 3 (8,7), 5: 2,2 (8,2) y 6: 4,9 (9).

43 mm., se adelgaza hasta 37 mm. y se ensancha luego hasta 56 mm. en el extremo. En este punto pareciera existir una figura zoomorfa esculpida en relieve y poco definida. De cualquier manera este mango sirve perfectamente para empuñar la pieza.

Este espécimen, al carecer de filo, es de valor nulo como hacha de uso práctico, Su uso y significación son puramente simbólicos, como signo de poder o de uso ritual; aunque un golpe seco dado con toda fuerza en el cuello seguramente era capaz de fracturar las vértebras cervicales y matar a una persona..

La existencia de hachas monolíticas es relativamente común en toda América. Las hachas monolíticas fueron objeto de una síntesis realizada a principios de siglo por el arqueólogo americano Marshall H. Saville (Saville 1916). La mayor cantidad de piezas reconocidas por este autor proceden de las Antillas, otras del Sur de los E.E.U.U.; dos ejemplares de la costa norte de América del Sur y tres de la costa oriental de Centroamérica. No es nuestro propósito hacer un estudio analítico con la distribución geográfica de esta clase de materiales arqueológicos, sino

aportar alguna información. No hay duda que el número de las piezas hasta ahora conocidas o su distribución espacial debe haber aumentado considerablemente. Hay nuevos ejemplares hallados en Colombia (Reichel Dolmatoff 1965: Figura 10), pertenecientes a la cultura Tairona. Ahora debemos agregar las del NO argentino. Hay que hacer notar que el hacha monolítica parece no hallarse en el Perú. Esto también ocurre con otros materiales que se encuentran en el Area Andina Septentrional y en el NOA y faltan o son escasos en Perú (González 1978). Las hachas monolíticas de Colombia parecen haber sido usadas por la cultura Tairona, la que presenta gran cantidad de rasgos mesoamericanos y perdura entre los Kogi, representantes actuales de los Tairona. Entre los Kogi las hachas monolíticas se usan en la actualidad como instrumentos rituales en danzas específicas (Zuidema 1993: 249).

En el NOA este ejemplar es único en su género. Si bien se conocen dos o tres ejemplares de hachas monolíticas, estas son muy distintas a esta pieza, pero tienen una morfología típica en común desde el punto de vista técnico: el haber sido fabricados en conjunto (mango y hoja) en un solo bloque de piedra. A veces se las ha denominado en la arqueología norteamericana como *slave killer*. Esas hachas son mucho más simples que la descripta aquí. Conocemos una de estas piezas tipológicamente muy similar a la anterior hallada en Taritolai, Salta, que estuvo en poder del Sr. Peyret, un periodista de esa provincia. Nosotros localizamos el sitio y realizamos allí algunos sondeos. La cerámica fragmentada era predominantemente de tipo Vaquerías, hecho que fortalecería la idea que este tipo de instrumentos pertenecieron al mismo grupo arqueológico que el estilo mencionado. Otro ejemplar, igualmente distinto al aquí descripto, se guarda en las colecciones del Museo de La Plata. Ambos consisten en un mango de corte subrectangular, que se ensancha y se curva en un extremo, semicircular, correspondiente a la hoja, terminando hacia abajo en una especie de filo. Las diferencias con el ejemplar aquí descripto son muy marcadas, excepto por su carácter de hacha monolítica. Pero diferencias extremas entre la tipología de las hachas monolíticas las encontramos también dentro de las áreas donde estos instrumentos son frecuentes (Ver Saville 1916, Láminas 3 y 4; reproducimos algunas de ellas en nuestra Lámina IX).

3.4. Morteros o recipientes líticos

3.4.1. Pieza N° 10. Mortero o recipiente (?) Museo Etnográfico N° 8042. (Lámina V: Figura 1).

Apartándose formalmente de los objetos anteriores, pertenecería por su decoración al mismo estilo. Los únicos datos que consigna el catálogo, del Museo Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires son los siguientes: "Donación Peña, Región Calchaquí". Se trata de un recipiente de forma troncocónica de 120 mm. de alto. La base mide 52 por 38 mm. de diámetro y la cavidad central 60 mm. de profundidad. Está trabajado en una roca talcosa, blanda, no hay duda que no pudo ser usada como un mortero.

Ha sufrido una rotura de casi la mitad de su borde, pero la mitad restante permite tener una idea bastante clara de la totalidad de la pieza. Hay dos puntos en los que parece apartarse un tanto del estilo que presenta el conjunto de especímenes aquí tratado. Uno es el uso de líneas curvas. En un caso se trata de dos círculos concéntricos y en otro de dos círculos concéntricos con un punto central. La figura más notable la forman dos escalonados o aserrados que abarcarían casi todo el alto de la pieza y son concéntricos (Lámina V: 1). Forman dos mitades como una pirámide escalonada que se juntan en su base. En la parte más alta de una de estas mitades hay una especie de saliencia vertical. A continuación de esta figura se halla otra formada por líneas escaleradas o aserradas, divididas en dos mitades, pero aquí por contraste a la anterior se oponen por el vértice. Dentro del escalonado mayor se halla otro más pequeño. Dentro de estos escalonados se hallan los círculos a los que se hizo referencia. Otros dos círculos aparecen colocados de manera asimétrica. Un detalle de interés pero que coincide en un todo con las piezas 4 y 5 (Lámina II: 1 y 3) es que los aserrados terminan en medias grecas.

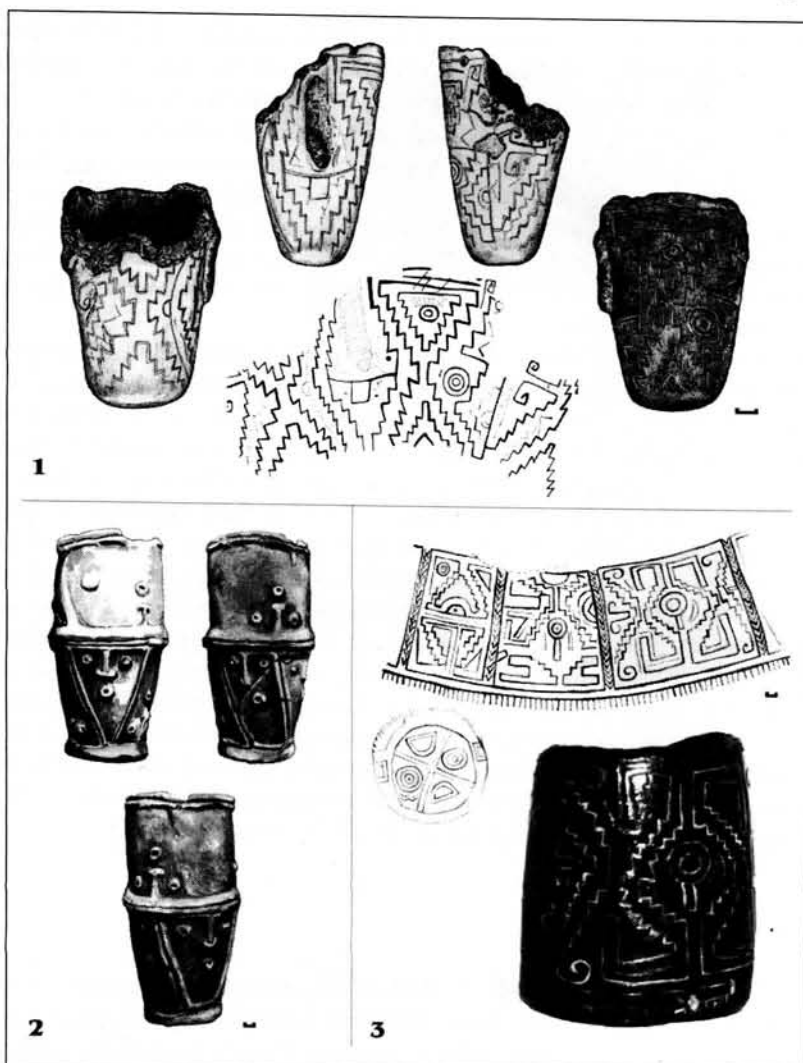


Lámina V. 1: Museo etnográfico 8042. 2; Museo Etnográfico, s/N° 3: Colección Bulrich, s/N°.

La pieza lleva sobre el borde un agujero casi en los límites de la rotura, que puede tratarse de un agujero hecho para arreglar la fractura. La falta el pedazo opuesto, que debió llevar el otro agujero, impide afirmar esto de manera fehaciente. En general el diseño que lleva parece ser el producto de una mano poco segura y descuidada. Sobre todo cuando se la compara con la pieza N° 3 (Lámina I:1), hecha con rasgos simétricos regulares y perfectos.

3.4.2. Pieza N° 11. Mortero. Museo Etnográfico s/N° (Lámina V: Figura 2).

La pieza posee una altura total de 277 mm. el diámetro de la boca es de 127 mm., el diámetro máximo, correspondiente a la parte media es de 142 mm y está a 150mm. de la base, cuyo diámetro es de 95 mm. No se conocen datos sobre su origen.

Este espécimen fue cuidadosamente esculpido, aunque presenta algunas irregularidades. Para fabricarlo debió usarse un bloque grande de materia prima (arenisca rojiza). Está compuesto de dos partes bien diferenciadas desde el punto de vista formal y de las figuras que presentan en cada una de ellas. La parte alta es cilíndrica y lleva dos rostros. En uno, muy estilizado, sólo se

representó la nariz, los ojos y la boca. El otro, mucho más incompleto, sólo lleva esbozados parte de la nariz y la boca. El otro rostro está mas claramente definido, lleva una nariz en T con la base transversal de las narinas bien marcadas (Lámina V: 2), los ojos y la boca son protuberancias circulares bien salientes con una depresión central. Ambos rostros están orientados hacia arriba si consideramos al mortero colocado sobre su base en posición normal. Gran parte de este sector superior es liso, sin figuras en relieve fuera de las descriptas.

El sector inferior está separado del superior hacia la mitad de la altura total por un relieve continuo saliente, de 17 mm. de ancho. Este relieve tiene una línea central grabada que circunda toda la pieza. Sobre la superficie de este sector se han esculpido en bajorrelieve cuatro rostros humanos. Dos de ellos colocados en posición normal y otros dos en posición inversa. Este sector se ha dividido mediante líneas fuertemente grabadas en cuatro campos en forma de triángulo truncado en el vértice superior. De esta manera se generan los cuatro rostros antropomorfos antes mencionados. La línea de la frente es recta y saliente. De ella parte hacia abajo y verticalmente, una línea recta que termina en otra transversal bien notable y algo curva en un caso; la boca y los ojos están en relieve, muy salientes y con una depresión central. Recuerdan los mismos detalles anatómicos esculpidos en máscaras de piedra Condorhuasi. El borde inferior de estos rostros lo delimitan una línea grabada que circunda el vaso y deja la saliencia de la base.

Los rostros del sector superior son semejantes entre sí. La disposición alterna de los mismos es un recurso formal muy típico del área andina. Se halla en la serie de caras antropomorfas del arte rupestre de El Tolar, frente al Valle de Hualfín, también en los diseños de la alfarería Ciénaga e incaica. La superficie no esculpida del vaso está alisada con bastante regularidad.

3.4.3. Pieza N° 12. Colección Bulrich S/N°. (Lámina V: Figura 3).

Este es otro espécimen que debió servir de recipiente para guardar posiblemente sustancias muy apreciadas, quizás polvos alucinógenos. Las figuras tan nítidamente grabadas, así como el cuidado puesto en la terminación del ejemplar, muestran el alto interés y aprecio que tenía la posesión del mismo para los miembros del grupo. Está trabajado en una roca blanda, consolidada por el tiempo. Tiene forma tronco-cónica regular y base circular. Mide 74 mm de alto, la base es de 58-56 mm de diámetro y la boca de 54 mm. Se desconoce su procedencia.

La decoración se dispone en toda la superficie externa y en la base. Los diseños están hechos con líneas finísimas, regulares, producto de una mano artesanal segura y precisa. Posee dos caras con diseños geométricos dispuestos en 3 paneles delimitados por líneas transversales y verticales regulares. El tamaño de estos tres campos (Lámina V: 3, arriba) es desigual aunque repiten algunos motivos. Estas son líneas aserradas dispuestas en paralelas, las que de otra manera delimitan un zig-zag en negativo. Una de estas paralelas aserradas termina en uno de los paneles en una semigrecia, al igual que otras piezas de este estilo.

Los centros de dos de los campos tienen círculos concéntricos o un semicírculo y cada uno de estos círculos tiene una prolongación vertical de forma de un pequeño rectángulo lo que le da un aspecto de cerradura. El tercer campo sólo lleva un semicírculo pequeño. Cada campo rectangular esta subdividido a su vez en campos por aserrados diagonales que dejan líneas aserradas o escalonadas en negativo, que en un caso lleva cuatro diseños a manera de U pero formados íntegramente de líneas rectas de uno de cuyos extremos parten líneas quebradas.

Los paneles están separados por líneas paralelas angostas, rellenas de otras líneas formando ángulos regulares. El borde inferior de la pieza lleva grabadas una serie de líneas cortas y regulares. La base del recipiente es circular y tiene un diseño bien ejecutado pese a que estando este colocado en posición normal su superficie no es visible. El círculo que forma la base esta cuatripartido por dos líneas paralelas verticales y otras dos horizontales. Estas líneas no llevan agregado alguno. Los cuatro campos delimitan diseños dispuestos en pares diagonales simétricos. Dos de ellos son simples círculos concéntricos, los otros dos son guardas en forma de letra D, dispuestos sobre el lado recto. Da la impresión de que se hubiera querido representar en forma simplificada el mismo

diseño que aparece en la Lámina III, Figura 2. Es de interés señalar que en la cerámica Aguada Portezuelo y en la negra grabada de Ambato hay algunos diseños cuatripartidos similares a estos.

Estos dibujos de la base, normalmente invisible, debieron tener un valor simbólico muy definido pese a que no se los pudiera ver. Al igual que lo que ocurre en las piezas escultóricas mesoamericanas, su poder actuaba simplemente por acto de presencia, como la gran máscara felínica de roca verde enterrada en el frente de la gran pirámide de La Venta, en México. Ya uno de nosotros ha hecho referencia a esta práctica esotérica de repetida significancia (González 1974).

3.5. Flauta de pan

3.5.1. Pieza N° 13. Col. Goretti. (Lámina VI).

Esta pieza notable por su función, su excelente factura y conservación fue adquirida por el Dr. Mateo Goretti a un coleccionista de la ciudad de La Rioja, el que a su vez la obtuvo por compra. El propietario original le aseguró al comprador riojano que procedía de la zona de Belén (Valle de Hualfín, Catamarca). Se trata de una excelente flauta de pan, sampoña o *sicus*, muy bien conservada, fabricada en andesita, una roca algo más dura que la de las piezas 7 y 8 ilustradas en la Lámina III, 4. El contorno es en forma de escuadra, de extremo recto en vez de puntiagudo. El lado mayor mide 88,5 mm, el menor 24 mm. y la base 144 mm. El espesor de los tres lados es de 12 mm. El espécimen posee siete tubos de resonancia de 8-10 mm. de diámetro y de diferente longitud. Desde el más corto al más largo los tubos tienen las siguientes profundidades: 20, 24, 28, 32, 40, 50, 60, 67,73 y 79 mm.

Por debajo de la boca de los tubos de resonancia existe una banda muy regular de 20 mm. de ancho, en cuya superficie se han grabado con gran exactitud campos simétricos formados por un trazo recto oblicuo respecto al límite de la banda, del que parten una serie de dientes hacia arriba y hacia abajo formando una serie dentada o aserrada bien profunda. En ambos extremos de estos aserrados y líneas oblicuas se encuentran dos medias grecas dirigidas en sentido opuesto que terminan en una semigreca en sus extremos. La banda descrita se halla en ambas caras de la pieza, de manera simétrica e idéntica. Además de los diseños descritos los cantos laterales llevan grabadas líneas quebradas regulares y simétricas formando diseños aserrados y la base esta igualmente decorada, lleva cinco diseños de triángulos grabados que terminan en una media espiral encerrados en un campo delimitado por una línea ondulada (ver detalles Lámina VI)

La presencia de las líneas dentadas terminadas en semigrecas no deja lugar a dudas sobre la ubicación estilística de la pieza. Nos preguntamos si el diseño seguramente con significado simbólico, no estará relacionado con el ritual al que, con toda probabilidad estaba adscrito el espécimen. Como muy bien apunta el distinguido musicólogo Martí, la música precolombina estaba destinada a cumplir una función ritual en determinados actos, no se la utilizaba en forma de deleite o entretenimiento personal sino con un sentido sobre todo religioso-ritual (Martí 1998:7). Este tipo de asociación debe ser estudiada en diferentes objetos y tenida en cuenta en los estudios futuros acerca del significado posible de los símbolos repetitivos utilizados en diferentes estilos.

Resulta de alto interés que en la corta serie de piezas del estilo aquí estudiado aparezcan especímenes de indudable significado ritual como el hacha monolítica, recipientes probablemente destinados a sustancias de alto valor a juzgar por el cuidado de la decoración y diseños y esta flauta de pan, siringa o *sicus*. Esta última se la encuentra muy difundida en las culturas precolombinas de los Andes y de Amazonia. La gran extensión geográfica, dentro de las culturas precolombinas en las que se halla la siringa o flauta de pan, habla a las claras de su temprana aparición en el continente, así como que debió existir, para que esta se mantuviera, un importante rol en su función y uso, seguramente ritual. En los Andes el uso ha perdurado desde el Período Temprano hasta la actualidad y aún la usan los pueblos amazónicos y de las florestas tropicales. En el NOA se conoce una clara representación en la cultura Aguada (González y Baldini 1992: Lámina IX, 2; González

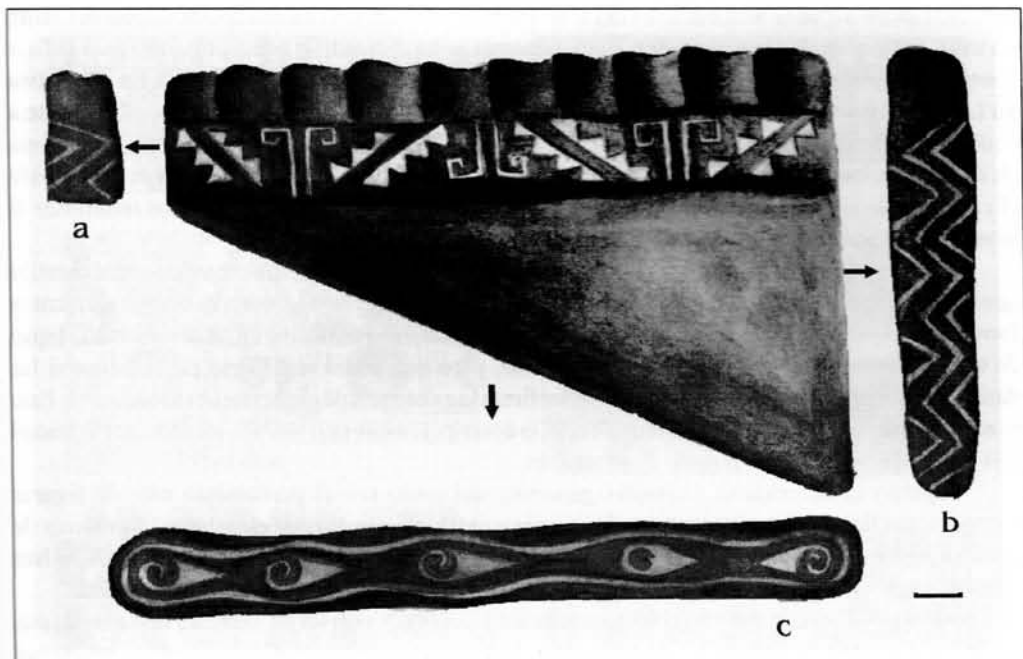


Lámina VI. Colección Goretti, s/N°.

1998, Figura 47) y en la cultura Pucara se conoce una escultura con una figura esculpida en piedra que representa un tocador de siringa. En el Período tardío del NOA, la perduración de este instrumento esta representada en la famosa urna Quiroga del Museo Etnográfico (González 1977, Figura 294). En Mesoamérica la siringa es escasa; se las halla en representaciones del occidente y en Michoacan y Colima (Martí 1998: 27) y en la zona del golfo en sitios Olmecas. En el Este de los E.E.U.U. se la halla en la cultura Hopewell -300 a.C. – 600 d.C.- (Martí 1998: 82). La enorme dispersión geográfica habla de una temprana difusión de este instrumento por el doble continente americano. Algunos atribuyen su origen a influencias de las culturas de Asia Oriental desde donde habría llegado en fechas tempranas junto a otros elementos tales como la cerbatana, la mutilación dentaria, la técnica del ikatten, etc. (Martínez del Río 1999:192). Este viejo problema se ha mantenido por muchos años en nuestras disciplinas. Los científicos europeos fueron por lo general muy difusionistas y con un gran sentido histórico. Un buen ejemplo de eso es lo que ocurrió con la difusión de las técnicas metalúrgicas sudamericanas al occidente de México, apuntadas hace más de cuatro décadas por Rivet y Arsandaux. Las mismas fueron totalmente rechazadas por los investigadores norteamericanos, sin embargo, algunos trabajos recientes mostrarían en forma muy clara esos vínculos entre Sud y Norteamérica. Igual ocurrió con las influencias de las culturas mesoamericanas en la costa de Ecuador (Manabí) expresadas por Uhle y Jijon y Caamaño hace décadas y rechazadas, no sólo por los arqueólogos norteamericanos sino por los sudamericanos por motivos básicamente similares. En resumen, a medida que transcurre el tiempo se afianza la idea general, que acepta que la cultura se reinventa tanto como se difunde. El viejo trabajo de Ford sobre este problema tiene cada vez mas solidez.

4. CARACTERIZACIÓN GENERAL DEL ESTILO

En arqueología el estudio del estilo es muy importante. Según Schapiro el estilo sirve "... as a diagnostic means that for its own sake as an important constituent of culture". Lo mismo o algo

parecido dicen algunos historiadores del arte. Es básico estudiar todos los componentes del estilo en todas sus dimensiones y variantes. Entre nosotros se ha utilizado el concepto estilo para definir contextos y culturas, como por ejemplo en el clásico trabajo de Bennett *et al.* (1948). En la práctica ya Lafone Quevedo (1908) lo usaba con sentido parecido aunque no se refería específicamente a "culturas" diferenciaba el estilo de lo que después llegaría a ser la cultura de La Aguada, distinta de las otras culturas conocidas hasta entonces. En un trabajo reciente, uno de nosotros ha definido el concepto de estilo (González 1998:188). Para no repetir estos mismos conceptos remitimos al interesado al trabajo citado, que aquí seguimos en líneas generales.

Varios rasgos, temas y un vocabulario y configuración propias definen bastante bien el estilo que caracteriza a las piezas aquí descritas, mostrando pertenecer a una misma unidad de elementos formales específicos. Es fundamental demostrar su persistencia uniforme en un determinado lapso de tiempo, cosa que por ahora resulta imposible, pero que podrá resolverse en el futuro si las descripciones precedentes se aumentan y se reafirma la existencia de especímenes semejantes. Este es nuestro punto elemental de partida, es decir, la descripción que permitirá la identificación inicial y el agregado posterior de nuevos especímenes.

Algunas características puntuales generales del estilo son el predominio neto de figuras geométricas elementales y recurrentes, la escasez o casi total ausencia de elementos figurados y de íconos identificables, la configuración y relación de las figuras entre sí. En la Lámina X se han resumido los elementos fundamentales del vocabulario iconográfico del este nuevo estilo:

1. Escalonados con número variable de escalones y decoración diversa: vertical, horizontal, etc. Delimitan figuras mas grandes -como bordes- generalmente bien definidas. A veces constituyen la mayor parte de la pieza.
2. Aserrados mas o menos regulares. En muchos casos estas dos clases de figuras no son muy diferentes y casi se confunden. Algunos ejemplos serían de transición entre uno y otro. A veces la combinación de rombos y aserrados está claramente diferenciados, uno forma un rombo interno y el otro el rombo externo (Lámina II: 1 a).
3. Dos aserrados paralelos y muy juntos parecen formar una línea quebrada en negativo. En ocasiones este parece ser el motivo esencial y no el aserrado.
4. Grecas o semigrecas. No existen casi como guardas continuas, sino más bien como extremos terminales de alguna figura. Debió tener por su constancia un significado muy preciso.
5. Figuras de rombos, a veces dispuestas en forma concéntrica, con relleno o lisas. Se disponen como elementos centrales de líneas rectas o bien con bordes escalonados o aserrados.
6. Los triángulos son escasos. Sus bordes pueden ser frecuentemente pequeños triángulos llenos que en conjunto constituyen los aserrados. No parecen elementos constituyentes aislados, o son muy escasos. Pueden servir para delimitar campos.
7. El único elemento figurativo claramente reconocible hasta ahora es el rostro antropomorfo. Siempre está enmarcado en líneas rectas, con un escalonado más ancho en la frente y estrecho en la barbilla. Su rasgo mas definitorio en este estilo es la nariz en forma de T invertida, recta, perfectamente transversal; a veces los extremos de las narinas son curvos. Es proporcionalmente muy grande. Boca y ojos son cuadrados o rectangulares y aun perfectamente redondos. Pueden faltar por completo. Es en extremo curioso que a veces la nariz se une con otra formando una especie de doble T; es un caso de extrema metonimia (Lámina I: 3, sector 7). No hemos hallado representación reconocible del cuerpo humano, salvo un caso que sería una simplificación extrema del mismo (Lámina III: 1 y 2). Lo común es que se representen rostros o caras aisladas, o sólo acompañadas de otras caras iguales. En algún caso las caras se disponen de manera opuesta (antipodales), como en las piezas N° 7 y 9. Algunas veces estos rostros ocupan posiciones destacadas en los extremos de la pieza, en otros parecieran ocupar posiciones secundarias.

Una característica sobresaliente de este estilo es su casi exclusivo uso de líneas rectas. Las curvas no se conocen casi hasta ahora y sólo dos piezas llevan dibujados círculos o semicírculos

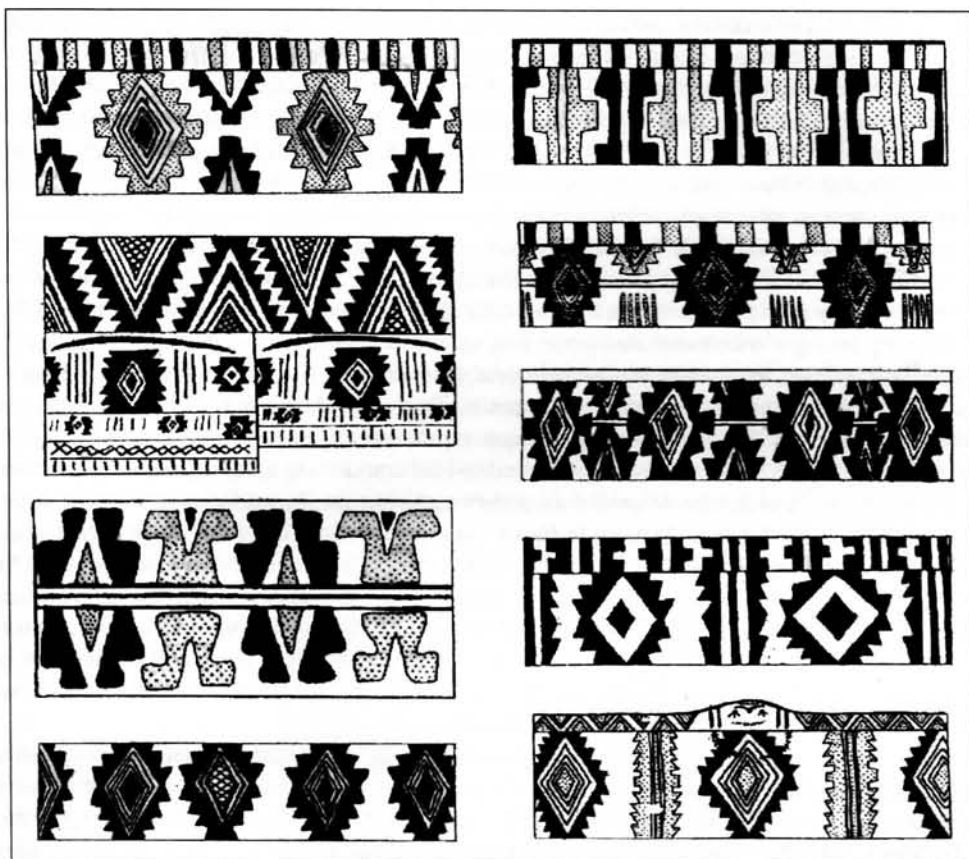


Lámina VII. Diseños Vaquerías. Tomado de Korstanje 1998.

(Lámina V: 1 y 3). Este predominio de líneas rectas podría sugerir un cercano origen eskeiomórfico, es decir, originado en textiles o canastería. Sin duda el hecho de estar todas estas piezas grabadas en piedra predispone netamente al uso de la línea recta, el pintar los motivos facilita el rasgo curvo de los diseños.

La configuración general del estilo responde en parte a la forma de las piezas. Los largos cetros ofrecen sólo campos estrechos y elongados en el que se pueden desplegar las figuras. Las placas permiten un mayor despliegue de diseños apaisados. La presencia de una semigreca en el extremo de un escalerado, es un agregado bastante insólito que debió tener un significado simbólico preciso, según ya dijimos.

5. VÍNCULOS CONTEXTUALES DEL ESTILO

Definidas las características formales del estilo y sus rasgos diferenciales e identificatorios el próximo paso consiste en tratar de situarlo -dentro de lo posible- en un contexto cultural definido. El procedimiento más lógico y seguro sería ubicarlo en una excavación arqueológica controlada. Siendo las piezas descriptas procedentes de colecciones de museos o privadas, producto de hallazgos diversos y casuales, sólo queda el camino de la comparación de éstas con estilos y contextos conocidos, esperando que las futuras excavaciones ratifiquen o rectifiquen esta diagnosis.

Motivos simples como el escalonado o el aserrado se encuentran en casi todas los estilos

precolombinos. Con las culturas del Período Tardío encontramos pocas similitudes. Son frecuentes en las urnas Santamarianas y algo menos en las urnas Belén. El escalonado con volutas aparece también en Santa María (González 1977: Figura 243), pero la configuración general y la profusión en este último estilo de otros motivos y temas diferencia netamente uno de otro. Lo mismo ocurre con las urnas Belén y con la alfarería de Santiago del Estero. Con la cultura de La Aguada encontramos similitudes con diseños representados en las piezas de metal. Algunas de estas semejanzas parecen tener mayor relevancia en esta cultura que en otras. Por ejemplo la frecuencia del aserrado en el personaje de las manos vacías o del saurio fantástico (González 1977, 1992: Láminas 52, 33 a 43). Pero la frecuencia en las placas Aguada de motivos basados en líneas curvas, en el espiralado y en figuras icónicas bien identificables y repetibles como el felino, los ofidios fantásticos y las figuras humanas de cuerpo entero, alejan considerablemente uno y otro estilo, aunque no deja de ser interesante la presencia de algunos elementos comunes (ver más adelante).

Una cierta similitud se encuentra entre la posible figura acéfala (Lámina III: 1 y 2) y la imagen Aguada igualmente acéfala y antropomorfa que reproducimos en otro lado (González 1998, Figuras 184 y 188). A la extraña y abstracta similitud del conjunto se agrega la idéntica situación de un escalonado en el centro del pecho en ambos especímenes. Las diferencias estriban en el carácter rectilíneo de los miembros en la figura del nuevo estilo y en el diseño de Aguada. En conjunto la composición de estas figuras es demasiado compleja para suponer una reinvención. Es difícil o imposible pensar en un arcaísmo, por lo que habría que esperar tener más información para adelantar una hipótesis aceptable. Con Condorhuasi existen una serie de similitudes que encontramos en la alfarería, como la frecuencia del escalonado, pero faltan rasgos específicos en la configuración de ambos estilos. No encontramos habitualmente los elementos del nuevo estilo en las fuentes y platos de piedra esculpidas en Condorhuasi.

Las mayores afinidades, casi identidad de elementos se encuentran en relación con el estilo Vaquerías del Período Temprano. En un artículo anterior hemos señalado la posible pertenencia de un cetro (Lámina II: 2) y las placas (Lámina III: 1 y 2) al contexto Vaquerías (González y Baldini 1987). Ahora, definido el estilo al que esas dos piezas pertenecen, creemos que se refuerza la idea de que el conjunto se ubica en este contexto. Entre estas afinidades se señalarían: 1) La línea aserrada que aparece como imagen negativa en vasos Vaquerías (Idem, Figura 2). 2) El rombo entre escalonados y bordeado de aserrados situado debajo de un rostro antropomorfo (Idem, figura 3) como si se tratara del cuerpo del mismo (ver pieza N° 5). 3) Figuras de rombos concéntricos bordeados de aserrados (pieza N° 8) que aparece en cerámica Vaquerías (González y Baldini: op. cit. Figura 5).

Al lado de estas similitudes se encuentran claras diferencias. Por ejemplo el tema de la nariz en T en los rostros antropomorfos del nuevo estilo y su total ausencia hasta ahora en la cerámica Vaquerías. Pero aquí es pertinente hacer un comentario. Al comparar estilos se debe tener muy en cuenta la materia prima en que éstos se hallan figurados. Los tipos alfareros Vaquerías podrían presentar diseños en un estilo diferente al que exornan las piezas de piedra o por lo menos mostrar variantes significativas. Un buen ejemplo de esto tomado de las culturas del NOA son algunas piezas de metal de Belén y Santa María cuando las comparamos con la alfarería de esas mismas culturas. Esto es muy claro en el caso de la decoración de los grandes discos como el de Loconte, el del P. Vázquez y otros similares (González 1977: Figuras 304, 314-319) y las de la cerámica Belén o Santa María, contextos a los que esas piezas metálicas pertenecen: la comparación nos muestra diferencias formales básicas.

Un comentario final es que el nuevo estilo podría representar la expresión lítica de la iconografía de una misma cultura, expresada en el estilo cerámico Vaquerías. Es decir, ambos estilos serían parte de una misma unidad cultural y no dos estilos diferentes. Por los detalles de sus expresiones gráficas básicas, el estilo sería uno solo con variantes por el material usado en cada caso (cerámica y piedra). Caracterizaría de esta manera a una única cultura: en este caso se afianzaría la entidad Vaquerías *como cultura y no solamente como estilo cerámico*. Pero este es un problema

que no vamos a analizar aquí. El testimonio definitivo sólo pueden darlo los trabajos de campo si se logran aislar sitios “puros” Vaquerías. Los autores realizaron con ese fin dos campañas arqueológicas al Valle de Salta costeadas por la compañía de tabacos Massalin Particulares. Desgraciadamente nuestras búsquedas fracasaron; siempre hallamos al estilo Vaquerías asociado a otros estilos cerámicos muy distintos.

Además de los elementos del vocabulario iconográfico del nuevo estilo hallados en Vaquerías creemos que más significativas son las similitudes que se encuentran con el gran monolito conocido como “Piedra del Rayo” o “estela de Arapa” (ver Lámina VIII). La curiosa y a la par compleja historia de este notable monolito ha sido cuidadosamente relatada por Chavez (Chavez 1984: 1 y ss). Esta estela parece se halló no lejos de la localidad de Arapa, Dto. de Puno, Perú; sitio en el que había sido encontrada cerámica de estilo Pucara y otras piezas líticas semejantes. La estela fue cortada en dos pedazos por la orden inconsciente del director del Museo Arqueológico de Cuzco (Chavez, op. cit.: 2). Uno de los pedazos apareció en Arapa y otro fue llevado a Tiahuanaco. La estela lítica está entre las de mayor tamaño halladas en Perú, originalmente tuvo un largo de 5,25 m. y está esculpida en ambas caras. Ignoramos quien le dio el nombre de piedra del rayo, pero sin duda esto obedece al diseño de líneas quebradas de los paneles en cada

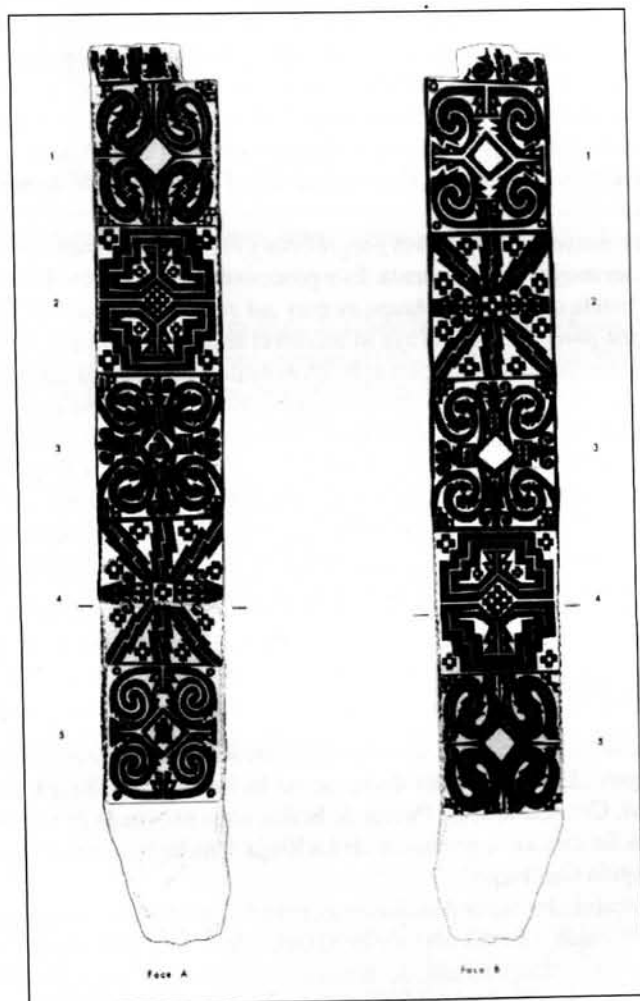


Lámina VIII. Estela de Arapa. Tomado de Chávez 1984.

una de sus dos caras. Estas líneas serían representaciones realistas del relámpago o rayo y de ahí el nombre popular.

Los elementos comunes de esta estela de Arapa y el nuevo estilo serían: 1) uso muy frecuente del escalonado, 2) escalonado que delimita un centro de diamantes o rombos por lo general en posición oblicua al panel en que se hallan, 3) Líneas quebradas o dentadas que circundan o emergen de un diamante o rombo, 4) la configuración general, como la disposición equivalente en ambos estilos de paneles geométricos regulares, es otra similitud muy clara.

Pero al lado de las similitudes apuntadas existen profundas diferencias, como el frecuente uso de diseños curvilíneas y semivolutas en la estela de Arapa y los rostros antropomorfos del nuevo estilo. Esto último no llega a eliminar posibilidades de cierto vínculo o relación de ambos estilos. Es lógico que si el nuevo estilo fue incorporado a la cerámica Vaquerías del NOA sufrió modificaciones adaptativas por el nuevo grupo social que recibía esas ideas foráneas. Permanecieron iguales algunos caracteres significativos del vocabulario aunque se combinaron detalles. Es muy importante señalar que Chavez (1984) no duda en adscribir la estela del rayo a Pucara y uno de nosotros atribuye el origen de la cultura de La Aguada a influencias llegadas al NOA en la misma época que se originaron las primeras etapas de Tiahuanaco (Queya) (González 1998). En este sentido es de interés recordar que en la cerámica tiahuanacota de la fase más antigua (Tiahuanaco temprano o Queya) perduraron elementos geométricos del estilo Pucara y Yaya Mama (ver Bennett 1956: Figuras 13a, d y Figuras 13 a', b', d'). Aserrados y escalonados se hallan desde la cerámica Qualuyu (Lumbreras y Amat, 1968: Lámina frente a pág. 102: Figura a). Quizás podría argüirse que los patrones de los diseños de esa cerámica podrían tener un origen eskeiomórfico y por lo tanto repetir un mismo diseño independientemente, el mismo diseño copiado, muchas veces sin cambios, de los originales de textiles o canastería. Esto es muy difícil o imposible de demostrar, sin embargo no debe descartarse.

El proceso de desarrollo con factores geográficos y cronológicos puede contribuir a resolver el problema y debe ser muy tenido en cuenta. Este proceso de desarrollo evolutivo debe considerar que el estilo de la "estela del rayo" de Arapa es muy *sui generis* y precede al Tiahuanaco Inicial (Fase Queya) o forma parte del estilo Yaya Mama en el área Circuntiticaca, siendo seguramente anterior a los comienzos de nuestra Era. En el NOA el estilo Vaquerías es anterior al desarrollo de Condorhuasi o bien es la primera fase de esta cultura. De comprobarse esto su precedencia al desarrollo de la cultura de La Aguada indicaría un desarrollo igualmente temprano, anterior a la presencia de los elementos del "complejo felínico" que caracteriza a la cultura mencionada. Aguada también habría incorporado algunos de sus diseños en los objetos metálicos, como la línea quebrada tan frecuente o casi constante en la ropa que viste el "personaje de las manos vacías" de los discos metálicos. En esos objetos se agregan espirales muy perfectas, cuya ejecución habría sido facilitada por la aplicación y el uso de la técnica de la cera perdida.

6. DISTRIBUCIÓN GEOGRÁFICA

Lamentablemente las piezas aquí descriptas con información de procedencia son sólo siete y aún esto no es seguro. Las localidades donde se las ha hallado son: Saujil, Dto. Tinogasta (2 piezas), Condorhuasi, Copacabana, La Puerta de Belén, en la provincia de Catamarca y Cuiján, Dto. San Blas de Los Sauces, en la provincia. de La Rioja. Una de las piezas referidas tiene como única indicación "región Calchaqui".

El número de localidades es por demás escaso, pero de cualquier manera sugiere la existencia de un sector geográfico más o menos acotado en el Oeste de la Pcia. de Catamarca, hasta el Norte de La Rioja. Este ámbito correspondería, de manera muy general, al estilo Condorhuasi original. Es importante que en el centro geográfico más definido del estilo Vaquerías, como es el Valle de Salta, no se haya hallado ninguna pieza de este estilo. Tampoco se los ha encontrado en la provincia

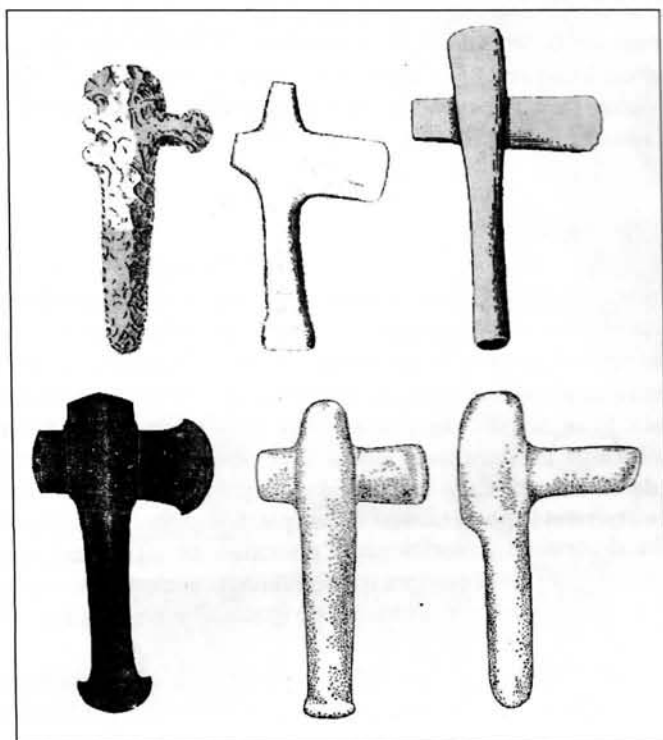


Lámina IX. Ejemplos de hachas monolíticas. Tomadas de Saville 1916: Láminas 3 y 4.

de San Juan, en la que se halla uno de los tipos de alfarería decorada en forma idéntica al tipo Río Diablo de Condorhuasi (Punta del Barro), aunque en los sitios con esa cerámica no se hallan las figuras polícromas y los modelados típicos de Condorhuasi.

Sin embargo motivos escalonados semejantes a los de esta alfarería se encuentran en las pinturas rupestres del Norte de Patagonia y fueron descritas por Lagiglia señalando sus afinidades con Condorhuasi. También se hallaron motivos escalonados pintados de rojo en una mano de mortero encontrada en la gruta de Intihuasi, en San Luis, a la que se atribuyó, al ser descrita, funciones rituales o simbólicas relacionándolas con culturas tempranas del NOA. Esa mano tiene el extremo útil ennegrecido por una sustancia oscura y que indicaría que quizá sirvió para moler alucinógenos (?) (González 1960: Figura 31). Hallazgos de láminas de pizarra grabada con motivos geométricos simples se encontraron en el mismo sitio y sugieren lejanos vínculos de los cazadores recolectores de Intihuasi con grupos de culturas más complejas de agricultores establecidos en el NOA, en las etapas agrícolas tempranas. Los shamanes de ambos grupos pudieron intercambiar ideas y algunos de sus rituales. Es necesario tener en cuenta este tipo de vínculo en los hallazgos futuros.

7. CRONOLOGÍA

Desconociéndose con seguridad la asociación contextual de las piezas aquí descritas, o siendo esa asociación de carácter puramente tentativo, la cronología de las mismas debe tener similar carácter. Sólo cuando contemos con especímenes excavados científicamente con asociación cierta podremos tener información valde. Por de pronto, y siempre dentro del terreno

conjetural provisorio, si realmente este estilo se asocia a la fase Vaquerías pertenecería plenamente al Período Temprano de la periodificación cultural del NOA, precediendo inclusive al pleno desarrollo de la cultura Condorhuasi, es decir, se colocaría hacia el 200 a. C. (González y Baldini 1989: 9). Si estas piezas son tempranas, su relación con la cultura San Francisco estaría dada por los vínculos de Vaquerías con ésta última.

8. FUNCIÓN Y SIGNIFICADO

Para la interpretación correcta de los puntos mencionados en el título de este acápite caben las mismas consideraciones y advertencias que para el apartado anterior. Ahora sólo pueden hacerse también unos pocos comentarios puramente tentativos. Algunas de las piezas consideradas podrían ser interpretadas hipotéticamente por su aspecto morfológico; así se ha sugerido que la pieza N° 3 (Lámina I: 1), se usó por el agujero que lleva en el extremo, como un *cantarranas*, *bull-roar*, *zumbador* o *churinga*, instrumento de sentido simbólico -voz de los ancestros- importante en muchos pueblos de distinta época y localización geográfica en toda la ecumene. Nosotros descartamos esta interpretación por el tamaño de esta pieza, la ausencia de agujeros en ejemplares similares en diseño, decoración y morfología, y por existir en algún caso claros indicios una verdadera empuñadura. Por lo tanto, creemos que se trata de verdaderos cetros o insignias de poder o de mando. Por otra parte esta interpretación condice totalmente con el carácter simbólico o ritual que ostenta el conjunto.

Las únicas piezas que podrían tener una función práctica son el hacha monolítica (Lámina IV) y los morteros (Lámina V: 2, 3). La primera carece de filo, por lo que hay que descartar todo uso utilitario inmediato, lo mismo ocurre con los grandes cetros de Aguada con decoración felínica (González 1998: Figura 54), los que fueron objetos simbólicos y de carácter ritual. Esto se vería reforzado por los rostros antropomorfos que lleva grabados en la base del mango (ver Lámina IV). Este grabado de cabezas aisladas podría sugerir que la pieza se relaciona simbólicamente con la cabeza cercenada, tal como ocurre en especímenes más tardíos. Estos se vinculan a un complejo de objetos, relacionados con el culto sangriento de sacrificios humanos y cuyo rasgo iconográfico saliente, indicativo de su uso, es la figura de la cabeza cercenada que encontramos en todos ellos (para el desarrollo de este punto ver González 1992:201).

Sería muy importante si pudiéramos interpretar los rostros o las cabezas de este nuevo estilo como cabezas cercenadas, es decir relacionadas con sacrificios humanos. Estos y el ritual sangriento relacionado con ritos de fertilidad son muy comunes en América desde el Este de los E.E.U.U. a Meso y Centroamérica y a toda el Area Andina hasta el NOA. Este culto sería muy temprano y en gran medida se habría difundido con el cultivo del maíz en el continente. Esta idea se reforzaría si con los nuevos métodos de investigación genética puede llegar a demostrarse la continuidad geográfica de la difusión de alguna especie de maíz en el doble continente.

Otra posible interpretación de los rostros humanos que llevan las piezas de este estilo es que representan deidades. Un argumento a favor sería que los rostros se disponen en pares, en algunos casos de distinto tamaño, lo que podría interpretarse como posibles parejas, es decir uno femenino y otro masculino. Sabiendo de la gran frecuencia de la dualidad de la deidad suprema de los Andes, podría interpretarse que se trata en estos casos de una representación de la deidad con su carácter dual. Es muy difícil poder decir cual de estas dos hipótesis es más valedera. Por otra parte debe tenerse en cuenta que en el acto del sacrificio, la deidad y la ofrenda, junto con el oficiante, parecen confundirse en un todo. Varias veces uno de nosotros ha insistido en esos puntos (González 1998). La presencia de rostros antipodales o anticéfalos es común en los Andes y en la zona Circuntitica. Aparecen en esculturas tiahuanacotas y en piezas de oro encontradas en Lípez, al Sur de Bolivia (ver González 1992: Lámina 3, figuras 78 a 85).

Si resulta difícil determinar el significado de los íconos identificables -como el rostro o la

VOCABULARIO ICONOGRAFICO BÁSICO	
ESCALONADOS	
ASERRADOS	
GRECAS Y SEMIGREAS	
FIGURAS DE ROMBOS	
CIRCULOS, SEMICIRCULOS	
DISEÑOS ABSTRACTOS	
CARAS ANTROPOMORFAS DE NARIZ EN T	

Lámina X. Elementos fundamentales del vocabulario iconográfico.

cabeza antropomorfa-, mucho más difícil aun es la interpretación del significado de las figuras geométricas sencillas que integran la mayor parte de los diseños del estilo. Mas aún cuando estas figuras tienen una amplia difusión en la iconografía precolombina. Es indudable que dichas figuras sencillas pudieron tener distintos significados según las distintas culturas. Así, aparecen en las piezas de metal de Aguada, como las placas, acompañado con bastante constancia al personaje de las manos vacías o deidad suprema. En la iconografía tiahuanacota parece ocurrir otro tanto con el símbolo escalonado sobre el que se apoya generalmente el personaje de los dos cetros. Pocas informaciones etnohistóricas se han recogido sobre estos puntos. Pero es difícil suponer que la repetición del rombo, el escalonado y el aserrado tuvieran sólo valor decorativo en este estilo. La constancia de su aparición y configuración apuntan hacia un significado preciso. En algún caso la existencia de agregados en forma de X, de brazos desiguales en los costados laterales del rombo, sugieren la presencia de extremidades en un cuerpo decapitado (ver Lámina III: 1 y 2). En otros los miembros se habrían reducido por abstracción extrema a simples semigrecas (Lámina II: 1). La interpretación de la línea quebrada o del aserrado según su imagen icónica directa, como representación del rayo o el relámpago, es común en muchos pueblos andinos y de otras regiones especialmente de la sierra⁵ y el altiplano.

Es mas que difícil poder interpretar con sólo los elementos disponibles, los detalles de los rostros antropomorfos del estilo descripto. ¿Las narices en T con tan marcada rama transversal, representan una forma de estilización peculiar del apéndice nasal por simple convención gráfica o se trata de la representación realista de sujetos que portan una gran nariguera? La existencia de este último adminículo sugerida para la representación del "personaje de las manos vacías" - representado en el disco de Lafone Quevedo- podría inducir a esta hipótesis (ver González 1992: Lámina XIV, A). Pero el saber con exactitud cual es la verdadera interpretación es por ahora poco menos que imposible. En el futuro, si se hallaran narigueras cilíndricas transversales en asociación con entierros de sujetos de esta cultura, la hipótesis se robustecería considerablemente. De cualquier manera, si el contexto de este estilo es la fase Vaquerías, *las placas líticas de éste serían el antecedente de las placas metálicas del Período Medio, usadas también como pectorales y de profundo sentido simbólico*. Lo mismo ocurriría con los cetros del nuevo estilo; aunque muy distintos formalmente a los del Período Medio, en ambos casos *conservarían su carácter general de insignias simbólicas* de niveles jerárquicos. El sentido en uno y otro caso se conservó igual, aunque cambiaran algunos aspectos de la representación formal de las deidades mas importantes. El cambio básico estaría dado por la incorporación en las placas del Período Medio de las figuras humanas y zoomorfas y por el hecho de que las placas líticas del nuevo estilo tienen doble faz, mientras que las placas del Período Medio son monofaciales. Otro rasgo general en común, ya señalado, es el signo de dualidad que muestran las placas de este estilo y las del Período Medio.

Ya hemos hecho notar que un rasgo típico del nuevo estilo, como es el escalonado o el aserrado, se halla en los lados de las vestiduras del "personaje de las manos vacías" (Ver González 1992: 53, 199; Lámina 48 Figuras 3,5 y 6 y Lámina 50 G: 3,5 y 6 y H: 1), representado en las placas metálicas complejas del Período Medio, pero éstas corresponden a un momento posterior del proceso evolutivo de las creencias religiosas del NOA. Aquí ya habría aparecido el complejo que incluye al felino, la serpiente fantástica y las imágenes antropomorfas completas. Estos elementos serían indicadores de una nueva ideología religiosa, quizás de carácter solar, que termina por dominar gran parte de las culturas del área Circuntiticaca. Algunos elementos como las cabezas cercenadas posiblemente representadas en el nuevo estilo, están explícitamente representadas en los objetos del Período Medio. Las imágenes del sacrificador las llevan en las manos y lo mismo ocurre en el Período Tardío. La indicación de un culto sangriento está así manifiesta, aunque no resulta tan claro en las piezas del estilo aquí descripto. Sin duda los momentos en que aparecen diferentes manifestaciones religiosas como los esbozados, se correlacionan con aspectos de las organizaciones sociopolíticas respectivas. El uso de cetros, placas y emblemas -que es una de las características del nuevo estilo-, indicaría el comienzo del afianzamiento del poder y la jerarquía,

ya sea en la esfera religiosa, política o en la mezcla de ambas. El pasaje del mero nivel tribal al señorío se afianzaría en el tiempo gradualmente y el aumento de la parafernalia sería uno de sus indicadores. En el Período Medio los señoríos estarían ya más consolidados. Pero también hay que tener en cuenta el mayor dominio de determinadas técnicas que permiten una mejor expresión de la parafernalia respectiva. Es obvio que el dominio de la técnica de la fundición del bronce en Aguada permitió un mejor y más abundante uso de los cetros y placas que el de las simples lajas de pizarra usadas por la cultura a la que corresponde este nuevo estilo.

9. RESUMEN Y CONCLUSIONES

En este trabajo hemos tratado de enfatizar el rol de la descripción de los materiales arqueológicos en nuestra disciplina, al igual que toda ciencia que elabora sus trabajos de investigación y conclusiones básicas. Hemos reunido trece piezas con una serie de características comunes: gran parte de ellas fueron fabricadas en pizarra; son objetos de uso simbólico o significativo en lo jerárquico-social: corresponden a cetros, placas, un hacha, una siriga y recipientes o morteros; todas llevan grabadas figuras que en su temática y configuración parecen tener una gran unidad estilística.

Un punto importante es el que se refiere al nivel sociopolítico que el uso y función de los objetos sugiere. Otro punto es el conocimiento del proceso evolutivo, dentro del que se inscribe este estilo. Si se confirma que las piezas analizadas pertenecen a la esfera religiosa y ritual del Período Temprano, las mismas deberán incluirse en las ideas y cultos religiosos más frecuentes, habidos en ese momento. Según los esquemas hipotéticos existentes, en esta época habría dominado una religión con predominio del culto a las fuerzas naturales como el rayo, el trueno y la lluvia. Aquí se manifiesta ya la dualidad esencial de la figura central del panteón y expresaría, paralelamente, el comienzo de la diarquía política. Esta religión primigenia sería de origen altiplánico y habría precedido en los Andes a la gran corriente que tenía por emblema al felino, la serpiente fantástica y una representación antropomorfa con dos báculos. Posiblemente esta última fue una religión de predominio solar. Este es el esquema interpretativo general, básicamente hipotético, que deberá ser analizado y contrastado con futuras informaciones y el estudio específico del proceso sufrido por las culturas andinas en el campo religioso. Proceso cuyo estudio prácticamente no ha comenzado aún.

Muy poco es lo que por ahora podemos aportar respecto a los vínculos contextuales del estilo descripto, y debe considerárselo como una tentativa de explicar el vínculo que creemos encontrar entre estilos del NOA (Vaquerías, Condorhuasi, Aguada, etc.) y otros de la cuenca Circuntitica (Yaya Mama, Pucara, etc.). Sería harto especulativo avanzar más en un trabajo preliminar como este, que sólo pretende señalar la existencia de un nuevo estilo en la arqueología del NOA, con el objeto de llamar la atención sobre el mismo y comenzar un estudio lo más exhaustivo posible. Quizás en el futuro, con datos más precisos sobre cronología, dispersión geográfica y correlaciones con los vocabularios iconográficos e iconológicos comparativos, podremos establecer los centros de influencias que originaron el nuevo estilo en el NOA, reconstruir su proceso evolutivo y con él hallar los principios de interpretación y significado que buscamos.

Por de pronto, podemos señalar la función aparente de alguno de los estilos afines al aquí descripto, representados sobre diferentes soportes técnicos: cerámica en el caso del estilo Vaquerías y piedra en estelas del estilo Pucara o Yaya Mama, como la "Piedra del Rayo". Aunque aun sólo parcialmente estudiado, el estilo Vaquerías parece tener carácter de especialización funeraria, en cambio el estilo Yaya Mama, con su estela de Arapa, presenta otras características. Si bien el soporte material es el mismo, entre las piezas del nuevo estilo aquí descripto y la estela mencionada hay una diferencia fundamental: las primeras son expresiones cálticas individuales, la segunda por su magnitud, es la expresión de rituales colectivos. Apoya esta idea la longitud de la estela de Arapa y la iconografía desplegada en ambas caras. No es difícil conjeturar que debió

estar colocada en un centro cáltico muy amplio para ser vista por una multitud que reverenciaba sus íconos y cuyo significado incidía en el mensaje encerrado en las prácticas que se efectuaban, ofrendas de diversa índole. El ritual individual consistía más frecuentemente en prácticas shamánicas correspondientes a señoríos o grupos tribales, en el segundo caso debió existir un sacerdocio establecido o por lo menos incipiente. La existencia de cerámica funeraria especializada, la de rituales colectivos amplios y la presencia de piezas rituales especializadas, hablan de un cierto grado de complejidad cultural, señoríos incipientes como los que debieron existir en épocas Queya y Yaya Mama, que culminaron en verdaderas metrópolis casi estatales como Huari y Tiahuanaco. Mientras que en el NOA las ideas cálticas y religiosas simbolizadas en el nuevo estilo, llegadas desde el área Circuntiticaca, se integran en grupos de organización sociopolítica de menor complejidad, seguramente de un nivel tribal.

Finalmente, sugerimos que el "Nuevo Estilo" se denomine *Estilo Tinogasta Geométrico Temprano*. El referente geográfico es el de la zona en que se han hallado las piezas más representativas del estilo (Depto. Tinogasta, Catamarca), el técnico (geométrico) se refiere a los rasgos salientes de los diseños, más el agregado del Período en el que se ubica posiblemente el estilo.

Buenos Aires, Noviembre de 1999.

AGRADECIMIENTOS

Los autores dejan constancia de su agradecimiento a las personas que facilitaron las piezas arqueológicas que aquí describimos: al Arquitecto Livio Incatasciatto de Córdoba, a la Directora del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, Dra. Diana Rolandi, a la Lic. Adriana Callegari del Museo Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, a la Dirección del Museo Adán Quiroga de Catamarca, Al Dr. Mateo Goretti, Al Sr. Enrique Bulrich y a la Sra. de Cura de Belén (Catamarca). Igualmente al Dr. Abel Schalamuck, de la Facultad de Ciencias Naturales y Museo de la Universidad Nacional de La Plata, a quien debemos las determinaciones petrográficas de algunos ejemplares. La mayoría de las piezas fueron dibujadas por Alicia Charré sobre *frotages* de Yi Montes, las ilustradas en la Lamina III por Inés Gordillo y la pieza N° 13 por Silvia Manuale. El diseño y diagramación final de las imágenes es de Marcelo Magni. A ellos también nuestro agradecimiento.

No podemos dejar de destacar que este trabajo se publica aquí por una invitación especial de la Sociedad Argentina de Antropología, a quien agradecemos su gentileza.

NOTAS

1. Trabajo leído en el Simposio "Arte y Arqueología" organizado por María Florencia Kusch y María Isabel Hernández Llosas. XIII Congreso de Arqueología Argentina. Córdoba, Octubre de 1999.
2. Uno de nosotros ha resumido parte de esta problemática en un trabajo reciente (González 1998, cap. 19).
3. La determinación mineralógica, al igual que la de la pieza N° 13, fue realizada por el Dr. I. Schalamuck, director del Instituto de Recursos Minerales de la Facultad de Ciencias Naturales y Museo de la UNLP, a quien agradecemos su gentil colaboración.
4. Esta forma de alternar los rostros recordaría los diseños de algunas mantas de cuero patagónicas, las que según Schuster (1964), representarían líneas de ancestros.
5. Una deliciosa anécdota se relaciona con este punto. *Cumatzin* es el nombre del rayo en Cackhikel, parcialidad maya actual. Se lo representa por una línea quebrada o aserrada. Un indígena de este grupo

A. Rex González y otros – *Un nuevo estilo arqueológico del noroeste argentino...*

estuvo internado en terapia intensiva en un hospital actual de la ciudad de Guatemala. Allí pudo observar las pantallas de los monitores de electrocardiógrafos. Su conclusión fue absolutamente precisa "... cuando aparecía el *cumatzin* (el rayo, símbolo de vida), el hombre estaba vivo. Cuando aparecía una línea derecha –aquí el indígena dibujaba una horizontal con el dedo-, el hombre estaba muerto...". La anécdota fue recogida por la antropóloga Ana Isabel González Montes, que trabajó varios años con grupos mayas y quien nos la ha referido literalmente. Es interesante, además, consignar que la partícula *camat* significa serpiente en cakchikel.

BIBLIOGRAFÍA

Bennett, Wendell, C.

1956. *Excavaciones en Tiahuanaco*. La Paz, Bolivia. Biblioteca paceña.

Bennett, Wendell, C., E. F. Bleiler y F. H. Sommer

1948. Northwest Argentine Archaeology. *Yale University Publications in Anthropology*, nro. 38. New Haven.

Chavez, Sergio

1984. La piedra del rayo y la Estela de Arapa: un caso de identidad estilística, Pucara-Tiahuanaco. Separata de la Revista Arte y Arqueología, 8-9: 1-27. Instituto de estudios Bolivianos-UMSA. Museo Nacional de Arte- I. B. C. La Paz, Bolivia.

Donnan, C. B.

1998: Un cerámico moche y la fundición prehispánica de metales. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 7. Santiago de Chile.

González, Alberto Rex

1960. La estratigrafía de la fruta Intihuasi (San Luis) comparada con la de otros sitios precerámicos de Sudamérica. En: Revista del Instituto de Antropología, Universidad Nacional de Córdoba (1959), vol. 1, pp. 1-255.

1974. *Arte, estructura y arqueología. Análisis de figuras duales y anatómicas del NO Argentino*. Buenos Aires. Paidós.

1977. *Arte precolombino de la argentina. Introducción a su historia cultural*. Buenos Aires. Filmediciones Valero.

1978 El noroeste argentino y el área andina septentrional. En: *Boletín de la Academia Nacional de Ciencias*, vol. 52, nros. 3-4, pp. 373-401. Córdoba.

1992. *Las placas metálicas de los Andes del Sur. Contribución al estudio de las religiones precolombinas*. KAVA materialien. Band 46: 1-426. Berlin. Kommission für Allgemeine und Vergleichende Archäologie de Deutschen Archäologischen Institut.

1998. *Arte precolombino. Cultura La Aguada. Arqueología y diseños*. Buenos Aires. Filmediciones Valero.

González, Alberto Rex y Marta Baldini

1987. Vaquerías: la más antigua cerámica policroma del Noroeste Argentino". *ARTINF*, Edición 78- 79, Año 14: 9-12. Buenos Aires.

1992. "La Aguada y el proceso cultural del NOA. Origen y relaciones con el Area Andina." *Contribución Arqueológica* 4: 7-25. Copiapó, Chile. Museo Regional de Atacama.

Korstanje, M. Alejandra

1998. Desempolvando antigüedades: consideraciones sobre el repertorio cerámico Vaquerías. *Mundo de Antes*, 1: 69-117. Tucumán.

Kuhn, Thomas S.

1971 (1962). *La estructura de las revoluciones científicas*. Mexico. Fondo de Cultura Económica, Breviarios.

Lafone Quevedo, Samuel

1908. Tipos de alfarería en la región diaguita-calchaquí. *Revista del Museo de La Plata*; tomo XV. La Plata. Universidad Nacional de La Plata.

Lakatos, Imre

1987. *Historia de la ciencia y sus reconstrucciones racionales*. Madrid. Tecnos.

Losada, Helena

1980. Placas grabadas prehispánicas de Argentina. *Biblioteca Prehispánica Hispana*, XIX. Madrid.

Lumbreras, Luis. G. y Amat, Hernán

1968. Secuencia Arqueológica del Altiplano Occidental del Titicaca. En *Actas y memorias del XXXVII Congreso Internacional de Americanistas*, II: 75-106. Buenos Aires.

Martí, Samuel

1998. *Musica precolombina*. México, 2da. Edición. Ediciones Euro Americanas.

Martínez del Río, Pablo

1997. *Orígenes del hombre americano*. 2da. Edición. México. Cien de Mexico.

Reichel-Dolmatoff, Gerardo

1965. *Colombia. Ancient Peoples and Places*. Londres. Thames and Hudson.

Renfrew, Colin y Paul Bahn

1993. *Arqueología. Teorías, métodos y práctica*. Madrid. Ediciones Akal.

Saville, Marshall H.

1916. Monolithic axes and their distribution in America. *Contributions from the Museum of the American Indians*, II:6. New York. Heye Foundation.

Schuster, Carl

1964: Observations on the Painted of Patagonian Skin Robes. En: *Essays in Pre-Columbian Art and Archaeology*. S. Lothrop y otros, 1964: p. 421-448. Cambridge, Massachusetts. Harvard University press.

Townsend, Richard

1993: *Los espacios sagrados en América*. The Institute of Chicago, Grupo Azabache. Chicago.

Watson, Paty Jo

1986. Archaeological Interpretation. En Meltzer, D., D. Fowler y J. A. Sabloff Eds. : *American Archaeology. Past and Future. A Celebration of the Society for American Archaeology 1935-1985*: 439 y ss. Washington and London. Smithsonian Institution Press.

Zuidema, Tom

1993. Los Taironas de la antigua Colombia. En: Townsend 1993: 243-258.