



INTERPRETACIONES SEMIÓTICAS SOBRE IMÁGENES DE CAMÉLIDOS EN EL NOROESTE ARGENTINO

SEMIOTIC INTERPRETATIONS ON CAMELID IMAGES FROM NORTHWESTERN ARGENTINA

BÁRBARA BALESTA*

En el presente artículo se discuten los fundamentos epistemológicos y teóricos del concepto de iconismo y se presenta una propuesta metodológica destinada a analizar e interpretar representaciones icónicas, ejemplificada por medio del estudio de figuras zoomorfas realizadas por alfareros del Período Temprano/Formativo del valle de Hualfin, en el Noroeste Argentino. Las mismas se representaron sobre vasijas cerámicas de colección alojadas en el Museo de La Plata y proceden de excavaciones sistemáticas y documentadas de tumbas, realizadas a principios del siglo xx. En una primera etapa fueron segmentadas las unidades mínimas y se identificaron las combinatorias usadas para componer las figuras; luego se detectó la presencia de dichas unidades, integrando figuras no icónicas. Finalmente, se cruzó el resultado del estudio con información contextual, que permitió postular a los animales registrados como camélidos domésticos.

Palabras clave: iconismo, camélidos, segmentación, unidades mínimas

In this paper we discuss the epistemological and theoretical bases of iconism. Also, we elaborate a methodological procedure in order to analyze and decipher iconic images. This procedure is used to study zoomorphic images on pottery belonging to the Early/Formative Period of the Hualfin Valley in Northwestern Argentina. The vessels—recovered in systematic, documented archaeological excavations in the early 20th century—are part of a collection at the Museo de La Plata. In first stage of the study, minimal units were recognized. In a second stage, we identify the combinations used for composing the images. Finally, the results were analyzed with further contextual information, which suggests that the animals represented on the vessels are domestic camelids.

Key words: iconism, camelids, segmentation, minimal units

INTRODUCCIÓN

Los estudios sobre decoración en cerámica han sido relevantes en el desarrollo de la arqueología, lo que se deriva del rol de “fósil guía” adjudicado a la cerámica, por sus características de perdurabilidad y ubicuidad; donde particularmente la cerámica decorada ha actuado como un indicador cronológico y espacial. Sin embargo, diversos obstáculos han operado en los estudios estilísticos alfareros, tanto de orden epistemológico como teórico y metodológico. Desde el punto de vista epistemológico, ha actuado la concepción occidental que considera las obras artísticas como fuente de conocimiento “secundario” (Kant 2006). Este aspecto del registro arqueológico nos proporciona información relativa a aquellos modelos representados en las imágenes, por medio de los cuales sus productores transmiten visiones del mundo. No obstante, la transmisión por imágenes se enmarca dentro de la esfera de la Estética y se vincula a cuestiones afectivas; es por ello, y a raíz de la influencia kantiana, que se ha considerado que de algún modo esta afectividad opera como contaminante, confiriéndole características de conocimiento inferior a aquel que proviene solo de la razón (Kant 2006). Desde esta óptica, la decoración cerámica vinculada a la transmisión de conocimientos posibles del mundo aparece como secundaria respecto de otros ítems del

* Bárbara Balesta, Laboratorio de Análisis Cerámico, Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad Nacional de La Plata, Calle 64 Nº 3 (1900), La Plata, Argentina, email: barbarabalesta@hotmail.com

registro y en general se ha privilegiado su capacidad de proporcionar aspectos cronológicos (Balesta & Williams 2007).

En lo que se refiere al punto de vista teórico, las dificultades provienen de haber tomado para el análisis conceptos “prestados” de las artes plásticas (*estilo, elemento, motivo, tema*, entre otros) y de la lingüística (*signo, imagen, metáfora, metonimia*, etc.), que además de presentar en muchos casos problemas de polisemia, no reflejan adecuadamente las características del soporte visual.

En cuanto a los obstáculos metodológicos, los mismos se derivan de los anteriores, y se vinculan con el inconveniente de definir adecuadamente lo que constituirían las unidades mínimas de análisis y sus articulaciones, impidiendo el traslado de las teorías al análisis de la

casuística y la interpretación sobre las visiones posibles del mundo de los productores de las imágenes.

En el presente artículo se discutirán las fundamentaciones epistemológicas y teóricas del concepto de *iconismo* y se presentará una adecuación metodológica que permita analizar e interpretar representaciones zoomorfas realizadas por alfareros del Período Temprano/Formativo del valle de Hualfín (fig. 1), en el Noroeste Argentino (NOA).

Se considera que la discusión concierne al iconismo es útil desde el punto de vista epistemológico, para dilucidar la cuestión relativa a la producción de imágenes en estrecha relación con lo que las mismas expresan como conocimiento posible del mundo. Asimismo, se utiliza el análisis semiótico que toma como base el signo visual, para salir de la trampa del uso de un lenguaje que

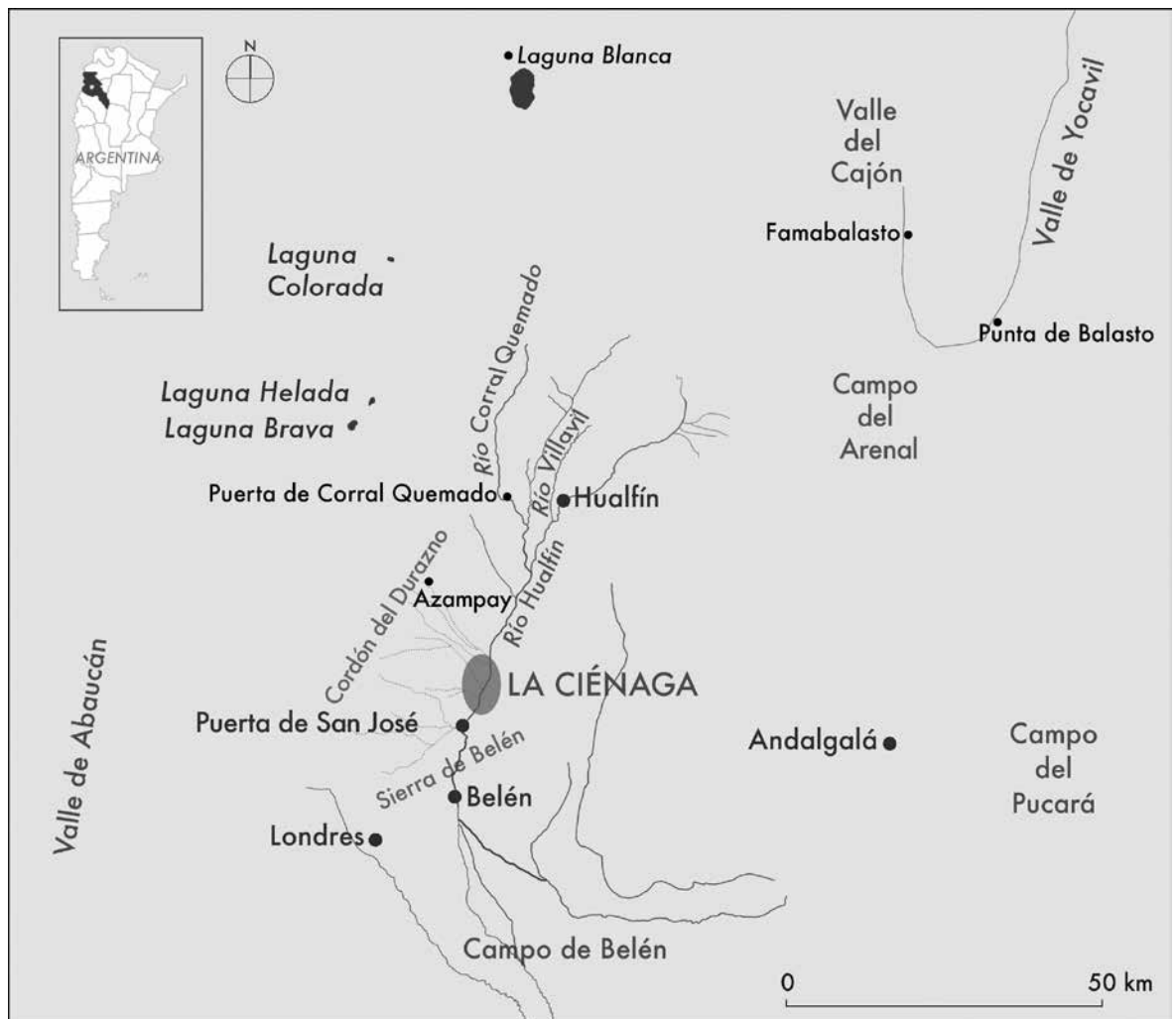


Figura 1. Mapa del valle de Hualfín con la ubicación de la localidad de La Ciénaga.

Figure 1. Map of the Hualfín Valley, including the location of La Ciénaga.

no tiene en cuenta aquellas características propias de las imágenes. Finalmente, se contempla la aplicación de una metodología basada en lo efectivamente expresado por los productores de las imágenes.

Con el fin de ejemplificar las cuestiones abordadas, se toman como ejemplo representaciones zoomorfas sobre vasijas cerámicas recuperadas en tumbas de La Ciénaga (Catamarca, Argentina). Estas proceden de excavaciones sistemáticas y documentadas, realizadas a principios del siglo xx. Los materiales estudiados se hallan alojados en el Museo de La Plata y forman parte de la Colección Benjamín Muñiz Barreto. Dentro de las vasijas decoradas de la colección se analizan con mayor detenimiento aquellas que exhiben figuras catalogadas como camélidos, se comparan con las que presentan figuras no icónicas y se realizan interpretaciones sobre sus características y significación.

EL PROCESO PERCEPTIVO

Las percepciones de distintas personas referentes a los mismos objetos del "mundo real" no son necesariamente semejantes. En consecuencia, las expresiones plásticas de dichos objetos también resultarán diferentes, tanto más cuando proceden de grupos que han habitado en espacios y tiempos pasados.

Uno de los problemas principales que enfrentamos los arqueólogos a la hora de analizar las imágenes icónicas provenientes de pueblos extinguidos consiste en la posibilidad de identificar los referentes que dieron origen a dichas representaciones.

Entre las preguntas básicas que subyacen a la percepción, la producción y la interpretación de imágenes se encuentra aquella referida a cómo se realiza el proceso de percepción. Las investigaciones al respecto son relativamente recientes y se han llevado a cabo con preferencia sobre personas que experimentan lesiones o problemas en la corteza cerebral, ya que es justamente la imposibilidad de experimentar ciertas percepciones lo que ha permitido localizar las áreas en que se llevarían a cabo e identificar sus mecanismos de producción (Barlow 1994).

En la actualidad se sabe que el sistema integrado por la retina y el córtex constituye un aparato activo en el que interactúan el ojo humano y los procesos fisiológicos y cognitivos asociados con él. Los estudios indican que el ojo humano solo tiene capacidad para percibir una parte del universo, ya que el máximo posible de visión se encuentra en la zona central, llamada *fóvea*; a la porción del universo englobado por el ojo se lo denomina *campo*.

El primer grado de organización del espacio percibido es, entonces, la distinción de ese campo, conformado por lo que resulta visible por el ojo. El segundo grado de organización del espacio percibido es la distinción entre figura y fondo.

La secuencia perceptiva comienza con un mecanismo de escrutinio local seguido por uno de reconocimiento. Las modernas teorías algovistas (Gregory 1994) han mostrado que los datos sensoriales se usan eficazmente a través de alguna forma de inteligencia activa. Al percibirse la noción de forma se produce una comparación entre diversas ocurrencias sucesivas de una figura percibidas previamente y se moviliza la memoria (Magariños de Morentín 2001). Este proceso permite confrontar la información almacenada en la mente con los nuevos estímulos. Por ello se dice que la percepción de la forma es un fenómeno de la memoria y que en la misma intervienen procesos cognitivos (Groupe μ 1992).

Cuando una forma aparece como una suma de propiedades permanentes y estabilizadas podemos entonces postular la existencia de un objeto. El objeto percibido es una construcción y, como tal, depende de las experiencias anteriores, las necesidades y las intenciones del sujeto, que lo construye a partir de un conjunto de informaciones seleccionadas y estructuradas (Groupe μ 1992). Marr (1982) afirma que cuando reconocemos las imágenes ya asumimos un compromiso subjetivo con ellas, viendo lo que sabemos o lo que queremos ver; es por ello que sostiene que la percepción es un acto cognitivo.

Sobre la base de lo expuesto hasta aquí se puede decir que la capacidad de percepción tiene su fundamento en condiciones anatómicas y fisiológicas comunes a todos los humanos que se hallan en uso de sus facultades normales, quienes comparten las mismas posibilidades de percibir; sin embargo, no todos experimentan lo mismo ante los mismos estímulos, ya que existen en este proceso condicionantes psicológicos, sociales, espaciales y temporales.

IMAGEN, CONOCIMIENTO Y VERDAD: DE LA PERCEPCIÓN A LA REPRESENTACIÓN

Una segunda cuestión que nos parece relevante consiste en establecer cómo se representa lo que se percibe. La producción de imágenes está estrechamente relacionada con lo que estas expresan como conocimiento posible del mundo y con la transmisión de información.

La capacidad humana de comunicar se produce gracias a la producción de signos. El signo es algo

que se encuentra en sustitución de otra cosa, es “una configuración estable cuyo papel pragmático es el de permitir anticipaciones, recuerdos o sustituciones a partir de situaciones” (Groupe μ 1992: 70).

El estudio de los fenómenos de comunicación visual implica necesariamente el análisis de signos visuales. En función de la relación que establecen con el objeto, los signos visuales han sido clasificados en índices, íconos y símbolos (Peirce 1931-1965: 65).

En el presente trabajo nos concentraremos en el análisis de los íconos. Su definición ha sido objeto de amplios debates. Peirce (1931) definió los *íconos* como signos que tienen cierta semejanza con el objeto a que se refieren. Posteriormente, Morris (1946) redefinió esta noción considerándolo como el signo que posee algunas de las propiedades del objeto representado.

Ambas definiciones fueron cuestionadas por Eco (1986) en términos epistemológicos. Este autor, sobre la base de la relación icónica, sostiene que dichas definiciones describían de modo ingenuo los objetos destinados a la iconización. Según Eco (1986), la idea de una “copia de lo real” resulta ingenua, porque lo es también la idea misma de “lo real”. Este problema, en semiótica visual, constituye lo que se denomina como *commensurabilidad* del referente y del significante.

Esta discusión trae a colación una de las cuestiones derivadas de la interpretación de las figuras icónicas, que es aquella que establece la veracidad de las imágenes representadas respecto del modelo que las originó y en relación con las convenciones que se usan para expresarlas.

Hemos sostenido que las imágenes nos muestran modos posibles de conocimiento del mundo; teniendo en cuenta la relación entre la imagen y el objeto representado se puede entonces hablar de distintas clases de verdad, objetivadas en la práctica mediante diferentes estructuras formales o convenciones, usadas para confectionar las imágenes.

Dentro de estas estructuras formales o convenciones se pueden distinguir los sistemas de dibujo, que dan cuenta de las relaciones espaciales entre los objetos. Uno de los sistemas de dibujo más extendidos en el ámbito del arte occidental moderno es la perspectiva. La perspectiva es un sistema de representación centrado en el observador, que busca recrear la profundidad y la posición relativa de los objetos. Esta ilusión visual que percibe el observador y que lo ayuda a determinar la profundidad y la ubicación entre objetos a distancias distintas se basa en efectos de reducción dimensional y distorsión angular que, de algún modo, “sacrifican” la “realidad” de los objetos, mirados desde un punto de vista fijo o punto de fuga.

Otro tipo de sistema es el que se denomina proyección ortogonal y que resulta si todas las líneas proyectadas son perpendiculares a un mismo plano. Por medio de este sistema se muestra solo una cara del objeto, siempre con su forma real y representa lo que del objeto se sabe, mientras que la perspectiva –como modo de ver relacionado al observador– representa lo que del objeto se ve. La descripción expresada por la proyección ortogonal está centrada en los objetos, a diferencia de la que plantea la perspectiva, que se centra en el observador (Willats 1994). Las descripciones centradas en los objetos permiten entender las formas permanentes de los mismos, de modo que se puedan reconocer aun observados desde distintos puntos de vista; es la clase de concepción que guió las representaciones de los cubistas del siglo xx.

No obstante, se puede decir que no existen, en general, imágenes puramente centradas en el espectador o en el objeto, sino más bien combinaciones de ambas. Esto implica que las imágenes no son del todo “naturales”, ni tampoco totalmente “convencionales”, sino que se toman en parte de la naturaleza y son, en parte, artificiales. Por tanto, respecto a la veracidad de las imágenes se podría concluir que las mismas dicen cosas distintas sobre el mundo según los sistemas que se usen, y para poder interpretar los discursos como han sido producidos es necesario estar en posesión de las convenciones que permitan decodificarlos.

CARACTERIZACIÓN Y ARTICULACIÓN DEL SIGNO ICÓNICO

Eco (1986), en su crítica a las definiciones de Peirce (1931-1965) y Morris (1946) en torno al signo icónico, ya había hecho notar que en esta clase de signos lo que se copia no es un objeto, sino un aspecto seleccionado de este. Como no resulta posible representar absolutamente todos los rasgos que componen cada referente, debemos efectuar una reducción de dichos rasgos. A tal efecto realizamos una serie de operaciones de transformación que son necesarias a fin de establecer cuáles son las características del referente que queremos conservar para que la representación icónica resulte “reconocible”. De tal modo, la selección de rasgos debe comprender a aquellos que se consideran pertinentes, para que con su sola expresión quede asegurado el reconocimiento del referente en el ícono. Por ello se dice que el signo icónico posee ciertos caracteres del referente, pero también ciertos caracteres que provienen del productor de la imagen. El referente, entonces, no constituye una realidad física sino un modelo teórico elaborado a partir

de un código perceptivo que da cuenta de la presencia de estímulos físicos (Groupe μ 1992).

Para que un referente se transforme en un signo icónico reconocible se deben producir un número de experiencias repetidas de estímulos; en la medida en que se lleva a cabo esta repetición, los estímulos se estabilizan en un conjunto de rasgos reconocibles que determinan lo que constituye un *tipo* elaborado. El tipo es una representación mental que se usa para confrontar con los estímulos cada vez que se produce un proceso perceptivo (Groupe μ 1992). Por lo tanto, en todos los casos en que aparece el mismo conjunto de estímulos postulamos la existencia de un mismo referente.

En el proceso de análisis que conduce a la identificación de un tipo tenemos siempre un enunciado gráfico que nos lleva a construir una hipótesis. Por ejemplo, para representar una figura reconocible de un gato, seleccionamos aquellos rasgos que consideramos necesarios para construir el “tipo gato”, de modo tal que cada vez que percibimos el conjunto de rasgos seleccionados (como orejas, cola, bigotes) hipotetizamos la presencia del referente gato, reconocible por medio del tipo construido.

Es por ello que en consonancia con lo expresado previamente acerca de la percepción de imágenes como actividad cognitiva se puede decir que el referente es “un modelo visual, producto de una elaboración perceptiva codificada” y que el significante es “no una realidad física, sino un modelo teórico [...] que testimonia los estímulos físicos” (Groupe μ 1992: 128).

El signo icónico se puede articular en unidades de rango inferior. Esta articulación permite descomponer al ícono en unidades menores, tal es el caso de cabezas, cuerpos, extremidades, etc., en las figuras zoomorfas. Existen unidades cuya presencia autoriza una fácil identificación del tipo, a las que se denomina “pregnantes” (*sensu* Groupe μ 1992). Esta presencia determina lo que se conoce como “redundancia” del mensaje visual. El emisor del mensaje tiene a su disposición, según el código que maneja, una serie de rasgos con distintos valores de *pregnancia*. Cuanto más redundante es un mensaje, tanto más fácil será la identificación. Sin embargo, pueden existir distintos grados de libertad en el manejo de los rasgos y el emisor está en condiciones de realizar una serie de modificaciones en la representación del ícono; no obstante, existe un límite para esta libertad; dicho límite establece que deben subsistir un mínimo de rasgos que aseguren que el tipo sea reconocible.

Siguiendo esta línea, la iconicidad se puede redefinir como el resultado de un conjunto de procedimientos discursivos que actúan sobre la concepción de lo que cada cultura asume como realidad y lo que los productores

e intérpretes de las imágenes califican como “realista”. En tal sentido, la iconización no es una característica propia de las imágenes, sino un fenómeno semiótico que puede encontrarse en los discursos (Groupe μ 1992).

Dos conceptos fundamentales a abordar en esta discusión son los de *arbitrariedad* y *motivación*, que deben hallarse presentes en toda representación. La idea de la arbitrariedad en los íconos se corresponde con el proceso ya señalado, sobre la necesaria reducción de los rasgos que efectivamente se representan en relación con los rasgos existentes en el referente; se habla de arbitrariedad porque es el productor quien decide, dentro de los límites, cuáles serán los rasgos presentes. Por otra parte, la motivación establece una correlación entre el significante y el tipo, por medio de la cual se garantiza que las transformaciones aplicadas para confeccionar el significante se corresponden con las características del tipo propuesto. En el ejemplo mencionado *ut supra*, el significante zoomorfo representado debe conservar las características del tipo gato que garanticen su identificación como tal. De esta manera, se pueden mantener al mismo tiempo la arbitrariedad del ícono que nos asegura que este no es un gato, sino que se halla en sustitución del mismo, y la motivación, que establece la conmensurabilidad de la figura representada con el tipo gato, lo que hace posible su reconocimiento como tal.

LAS INTERPRETACIONES SOBRE FIGURAS DE CAMÉLIDOS

Los estudios acerca de figuras de camélidos se han producido fundamentalmente en las vasijas cerámicas y en el arte rupestre, por lo que realizaremos algunas consideraciones en referencia a dichas producciones en el Noroeste Argentino (NOA) y en el Área Andina Meridional.

Camélidos en cerámica

Las primeras referencias de la cerámica Ciénaga la ubican dentro de lo que Márquez (1946) denomina “alfarería diaguita”, sosteniendo que en la misma se produce una evolución desde lo figurativo hacia lo geométrico. En cuanto a los camélidos expresa:

Podría hacerse una hermosa serie de vasos con aquellos que comprenden todos los pasos intermedios de este proceso de transformación estilística, respecto de la llama, por ejemplo. Así se señalaría, en algunos vasos, en forma perfectamente verista, vale decir, perfectamente reconocible, con las proporciones existentes entre las diversas partes de su cuerpo cuidadosamente reproducidas. Luego, por una paulatina supresión de elementos accesorios, y por la correlativa acentuación de los rasgos

característicos o esenciales, se le vería ir perdiendo este tipo de representación realística para ir estilizando su silueta hasta llegar, en las piezas que constituyeran el otro extremo de la serie, a una supuesta guarda griega sin relación aparente con el animal primitivamente representado (Márquez 1946: 185).

En 1958, Greslebin caracteriza estas figuras zoomorfas y describe lo que denomina “los procesos de estilización en el estilo draconiano”. Habla al respecto de cuatro operaciones, a las que llama: simplificación, elaboración, eliminación y sustitución. Mediante estos cuatro mecanismos se produciría la desmembración del “dragón”. La repetición continua de sus diferentes partes origina guardas geométricas que solo pueden identificarse a partir del conocimiento de las fases por las cuales ha pasado la estilización.

Serrano (1966: 95) formula la etapa Ciénaga y la divide en dos fases: en la primera de ellas predominan las figuras geométricas y en la posterior aparece “...un repertorio de figuras zoomorfas y humanoides que contrastan con el estilo puramente geométrico de Ciénaga I”.

En su trabajo sobre el complejo felínico, González (1972) divide el área del NOA en tres grandes períodos: Temprano, Medio y Tardío. En el primero ubica a Ciénaga y la subdivide en tres fases principales; explica que el complejo felínico se halla ampliamente representado en su cerámica y concede particular importancia al hecho de que por medio de su análisis se puede seguir una evolución desde la representación de un felino simple hasta las figuras complejas denominadas *draconianas*. Según el planteamiento de González, el complejo felínico en el área aparece a principios de la era cristiana y le siguen períodos evolutivos de clímax, decadencia y desaparición. En este esquema, Ciénaga representa un momento transicional en el desarrollo de una “línea estilística evolutiva” dentro de una idea gradual de cambio: “From the point of view of stylistic evolution, it is quite interesting to observe how the llamalike felines evolve from very simple and stylized forms to naturalistic felines, and also to a complicated and ‘dragonlike’ fantastic figure” (González 1972: 136).

En esta misma publicación, González establece que la fase Ciénaga I carece de diseños figurativos; mientras que en Ciénaga II los elementos figurativos están configurados por un felino que se parece a una llama, mostrada de modo esquemático y rígido, con líneas rectas. Dentro de esta fase señala distintos momentos:

At the beginning, the feline figures are distinguished by their straight and pointed ears, rectangular or triangular body, and simple tail. In the following step, it is possible to see the appearance of protruding claws, and prominent lines of teeth all of the figures look forward. In a more advanced step, the head is turning back, the legs and tail are curved, the simple straight lines are replaced by a more frequent use of curved

lines. The use of circular design representation of the feline spot is more and more frequent (González 1972: 123).

En la última fase, Ciénaga III, refiere una complejidad creciente en los diseños, lo que, a su criterio, está marcando la transición hacia la Cultura de La Aguada.

La publicación de los trabajos expuestos en el Primer Congreso de Arqueología Argentina fue el marco en el que se presentaron las fases para el valle de Hualfín (González & Cowgill 1975), en las cuales se confirma la antigüedad y la secuencia propuestas para la cultura Ciénaga, sobre la base desarrollada por González en estudios previos.

Muy posteriormente, Kusch (1999) analiza figuras de camélidos en cerámica Ciénaga y establece un criterio temático, tomando en cuenta “el referente de la representación, su posibilidad de identificación, es decir, su relación o no con el mundo real tal y como es captado por los sentidos” (Kusch 1999: 317). Plantea la existencia de un proceso paulatino en la representación, que va desde la no figuración a la figuración. Para ello centra su análisis en las vasijas en función de las tres fases establecidas por González y Cowgill (1975). Establece, para los primeros momentos, un predominio de diseños no figurativos de tipo rectilíneo, que es luego reemplazado por un concepto de espacio diferente en la definición del campo decorativo y se manifiesta en los camélidos a partir de un patrón estilístico rígido derivado de la fase anterior.

Los estudios referidos han estado vinculados fundamentalmente a intereses cronológicos y a la especificación de etapas que marcan procesos evolutivos en la decoración cerámica, y que alternan momentos en que las representaciones adquieren características figurativas, con otros en los cuales se producen imágenes geométricas.

Camélidos en arte rupestre

Aschero (1999) incluye a las llamas felinizadas dentro del repertorio iconográfico de las comunidades agrarias de la puna argentina, vinculado, entre otras, a la entidad cultural Ciénaga, donde se manifiesta particularmente en la cerámica. El autor sostiene que en el arte rupestre esta amalgama se despliega instalando “el poder o la sagacidad del felino en la tropa del ganado doméstico” (Aschero 1999: 113).

Respecto del arte del norte de Chile, Berenguer (1996), tomando criterios intrínsecos y extrínsecos, identifica camélidos domésticos en el sitio Taira y argumenta que estas representaciones rupestres en la puna fueron parte de un ceremonialismo que trataba de actuar acerca de la disponibilidad de los mismos y su rol en la economía de las poblaciones.

Klarich y Aldenderfer (2001) han estudiado las asociaciones entre representaciones rupestres de camélidos de la puna del sur de Perú y la función de los sitios usados por grupos de cazadores y pastores; a su juicio se deben implementar criterios extrínsecos o evidencia indirecta para crear un modelo que oponga los dos tipos de arte. Los autores han examinado diversas variables como: número de camélidos representados; estructura de los grupos; composición o diferencias de tamaño; grado de movimiento; asociaciones entre camélidos, otros animales y figuras antropomorfas. Añaden a esta información analogías estilísticas y datación indirecta. Según sus observaciones los grupos de camélidos representados por pastores son más numerosos, incluyen otros animales, los tamaños son proporcionales a los de las figuras humanas y no hay animales perseguidos; en los sitios cerámicos algunos camélidos llevan carga. Por otra parte, en los cazadores, el énfasis parece residir en la cantidad y no en la calidad o exactitud de la forma. Consideran la asociación de representaciones con sitios funerarios, sugiriendo que este arte puede haber estado relacionado con alguna forma de ritual mortuorio.

Gallardo y Yacobaccio (2007) han analizado la morfología de camélidos sudamericanos como base para comparar e identificar las especies en manifestaciones rupestres durante la transición del Arcaico al Formativo en el norte de Chile. A partir de los resultados obtenidos concluyen que los artistas de la zona usaron distintos estilos para representar camélidos silvestres y domesticados. Los autores intentan superar las limitaciones señaladas por Berenguer (1996), en cuanto a la posibilidad de identificar especies de camélidos a partir de elementos intrínsecos, ofreciendo información concerniente a características morfológicas que habrían sido tomadas en cuenta por los artistas para diferenciar a los animales silvestres de los domésticos. Estas distinciones se basarían en las relaciones entre extremidades y cuerpos, características de cada grupo y en el supuesto de que los productores de las imágenes estarían intencionalmente reproduciendo dichas condiciones. Proponen construir hipótesis apoyados en la "racionalidad técnica" de los productores de las pinturas, entendiéndolo por ello "sus conocimientos y capacidades técnicas para representar aspectos del mundo sensible en sus obras visuales" (Gallardo & Yacobaccio 2007: 17).

Según se desprende de la breve reseña presentada, los estudios relativos al arte rupestre de camélidos han tenido desarrollos que comprenden objetivos diferentes a los cerámicos y se refieren a la recuperación de los modos de vida de estos pueblos y los aspectos simbólicos contenidos en las representaciones.

EL UNIVERSO DE ESTUDIO

La Colección Muñiz Barreto fue adquirida por el Museo de La Plata en 1933. La mayor parte de la misma (aproximadamente 10.900 piezas) es el producto de expediciones subvencionadas por Benjamín Muñiz Barreto, dedicadas a la recuperación de objetos arqueológicos.

La conformación de la Colección se produjo como resultado de las tareas de investigación, de excavación de tumbas y relevamiento de sitios de ocupación indígena precolombina, realizados en la década de 1920 en el NOA.

La porción Ciénaga de la Colección comprende las labores realizadas en la localidad homónima, que estuvieron a cargo del topógrafo Wladimiro Weisser y de Federico Wolters. Los trabajos fueron registrados con exhaustividad y recopilados en un soporte documental sumamente detallado, que aun actualmente proporciona información atinente a las condiciones de recuperación de los objetos, mayoritariamente cerámicos (Weisser & Wolters 1921-1926).

La información procedente de los materiales se usó para establecer cronologías relativas por asociación de tipos cerámicos y evolución de formas y estilos artísticos (González & Cowgill 1975) y se cruzó con fechados radiocarbónicos de algunos sitios de habitación excavados en las décadas de 1950 y 1960. El período propuesto por estos autores para las fases de La Ciénaga abarca entre 200 y 600 AD.

Los objetos que componen la porción Ciénaga de la Colección corresponden a las excavaciones de los que Weisser denominara como "catorce cementerios" y sectores intermedios, localizados en las márgenes del río Hualfín (fig. 1) y sus confluencias con diversos cauces menores. Todas las tumbas fueron excavadas en su totalidad y los ajuares registrados en el campo están totalmente inventariados y descritos en las libretas de campo. Esta porción de la Colección comprende 2114 piezas cerámicas completas, las que en proporción de alrededor del 50% son lisas y el 50% restante están decoradas. Entre las piezas decoradas solo 45 exhiben representaciones icónicas zoomorfas identificables como camélidos, representando el 2% del total y el 4% de las piezas con decoración; dichas 45 vasijas constituyen la muestra que aquí se analiza.

IDENTIFICACIÓN Y SEGMENTACIÓN DE LAS IMÁGENES DE CAMÉLIDOS EN CERÁMICA DE LA CIÉNAGA

Si bien se trata de imágenes producidas en dos dimensiones, nuestro conocimiento de la relación entre los

dibujos de animales y los animales mismos nos ayuda a postular la tridimensionalidad del modelo. Por otra parte, las imágenes mentales almacenadas en nuestra memoria, activadas a partir de la percepción de los rasgos que componen estas figuras zoomorfas, nos llevan a reconocerlas como camélidos.

La confrontación con nuestro modelo de camélido se realizó a partir de la identificación de distintos segmentos anatómicos que componen el tipo camélido, ensamblados y relacionados entre sí; cada uno de estos segmentos, a los que denominamos *marcas*¹ (*sensu* Magariños de Morentín 2001), constituye una unidad mínima que se articula para configurar las imágenes mentales, a las que definimos como *atractores*.²

En primera instancia se procedió a aislar las unidades mínimas a partir de lo efectivamente expresado por los productores de las imágenes y para ello se compararon entre sí todas las representaciones icónicas del mismo tipo (45 en total), identificadas como camélidos. En las figuras 2 y 3 se pueden observar dos frisos cerámicos –espacios delimitados, dentro de la vasija, que contienen la decoración– en los que se reconocen hileras de camélidos. A partir de la comparación entre los mismos (fig. 4) se registró la presencia/ausencia de marcas en cada representación y las diferencias o semejanzas entre marcas equivalentes (señaladas en color y línea gruesa). La equivalencia se determina por el hecho de que cada marca, cuando está presente, adopta la misma posición relativa. De este modo se establecieron los valores diferenciales para cada una de ellas y se configuró el repertorio de marcas usadas para representar camélidos, sobre la base del total de la muestra. En la figura 5 se exhibe, a modo de ejemplo, parte del repertorio –que incluye las que se representan con mayor frecuencia– de cabezas (izquierda), cuerpos (centro) y colas (derecha).

Las operaciones descritas hasta ahora se corresponden con dos momentos metodológicos establecidos por Magariños de Morentín (1998): la identificación, entendida como la operación perceptual que posibilita el registro de los mínimos componentes de una imagen y el reconocimiento, que consiste en la operación que permite integrar la mínima cantidad de marcas necesarias para producir una representación.

Por otra parte, también se detectaron variantes en las imágenes que no se pueden atribuir a las características anatómicas del género. Las mismas están constituidas por la presencia de garras, fauces, manchas y colas –de largos y formas variables– en el cuerpo de los animales. Las variantes referidas fueron calificadas como modificaciones “de tipo retórico”, entendiendo por *retórica* toda manifestación referible a un tipo, pero no conforme

con él (Groupe μ 1992). Estos rasgos retóricos –fauces, garras, manchas y colas largas–³ no siempre aparecen en las imágenes y cuando lo hacen no necesariamente están todos; son aquellos que han sido referidos *ut supra* por diversos autores como la presencia del felino en la representación del camélido.

Si bien en el presente no se desestima su presencia, el análisis de las formas y características registradas en estos animales, así como las conductas manifiestas, sugieren que se trataría de camélidos a los que se les suman rasgos felínicos. En tal sentido tendemos a acordar con lo expresado por Aschero (1999) cuando habla de llamas a las que se otorgan caracteres felínicos y atribuye esta amalgama entre géneros –o la aparición de variantes retóricas según el sentido aquí expresado– a la introducción de la sagacidad del felino en el ganado doméstico; podríamos agregar que tal vez esta amalgama obedezca a la intención de cuidar a la tropa de los posibles daños de sus depredadores.

Si consideramos, según lo planteado por Eco (1986), que los signos icónicos reproducen algunas condiciones de la percepción del objeto que han sido previamente seleccionadas por medio de códigos de reconocimiento y anotadas por medio de convenciones gráficas, podemos concluir que las modificaciones registradas en estos casos, no obstante, dejaron subsistir invariantes. Estas invariantes –siempre presentes y siempre articuladas del mismo modo– constituyen el soporte físico del iconismo, es decir, aquello “que queda del original en la copia” y que es lo que nos permite realizar su identificación como camélidos y conservar el concepto de motivación, que consideramos necesariamente debe estar presente en el signo icónico.

LOS CAMÉLIDOS EN CONTEXTO

Una vez identificadas las unidades mínimas y sus combinatorias, se compararon distintos aspectos detectados en estas expresiones visuales, con características físicas y conductas adscritas a los camélidos a fin de arribar a la operación de interpretación (Magariños de Morentín 1998), consistente en una operación perceptual-conceptual por la que el resultado de la operación de reconocimiento se articula en el sistema cultural de quien lo percibe.

En las figuras 3, 6 y 7 (abajo) se pueden ver animales de distintos tamaños; en la figura 6 el segundo animal –desde la derecha– parece que tuviera la cabeza girada mirando hacia el fondo de la figura, por lo que se pueden ver sus dos orejas, pero no se le ve el hocico. Los camélidos en la figura 7 (arriba) parecen alineados y no se les ven



Figura 2. Camélidos en hilera (vasija N° 8160 CMB).
Figure 2. Camelids in line (vase N° 8160 CMB).

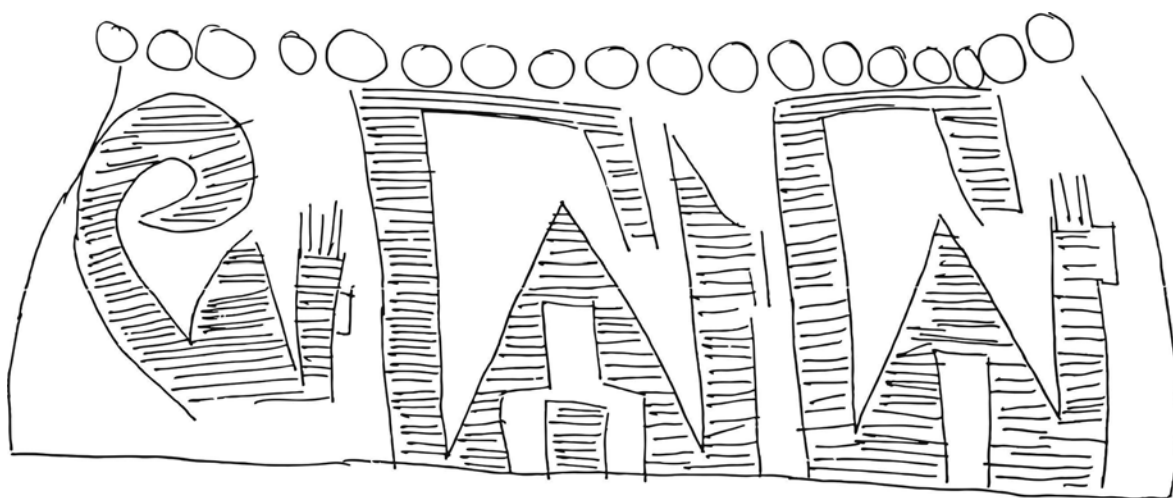


Figura 3. Camélidos en hilera (vasija N° 10667 CMB).
Figure 3. Camelids in line (vase N° 10667 CMB).



Figura 4. Comparación entre figuras semejantes de camélidos y detección de sus unidades mínimas (marcadas en color y línea gruesa).
 Figure 4. Comparison between similar camelid figures and detection of their minimal units, (marked in color and thick line).

las patas. En la misma figura (abajo) se muestran otros, parados y aparentemente quietos, mientras que los de la figura 8 se hallan con las patas recogidas, por lo que se puede hipotetizar que están en movimiento. Los animales en la figura 9, que a diferencia del resto están pintados, muestran una elevación en el lomo, con líneas cruzadas sobre el mismo, que promueven la interpretación de que se trata de llamas cargadas, cuya carga está sujeta con tientos o cuerdas. En la figura 7 (arriba y abajo) los cuerpos de los camélidos presentan líneas, como si se tratara de enfatizar la representación del pelaje de los animales.

Las distinciones detectadas en las modalidades de representación fueron atribuidas a diferencias en:

- tamaño de las figuras,
- características anatómicas,
- número de individuos por friso y
- actitudes de los animales.

E interpretadas como reflejo de:

- tamaño de los rebaños,
- tamaño/edad de los animales,
- posturas,

- distancia entre los mismos y con respecto al observador,
- comportamientos, y
- funciones.

A continuación formulamos algunas reflexiones sobre la base de lo detectado a nivel expresivo y del conocimiento disponible acerca de los camélidos en el NOA y áreas vecinas. Respecto de las estrategias usadas para representar, tanto en lo que se refiere a los distintos tamaños registrados, las alternancias de texturas y las yuxtaposiciones, una explicación posible es que podrían corresponder a modos diversos de superar la bidimensionalidad del soporte.

Desde lo que habitualmente se denomina como punto de vista intrínseco, podemos señalar que las actitudes de los animales representadas en los frisos podrían aludir a cualquiera de las especies de *Lama*. Los individuos registrados se ven parados o saltando, y estas conductas pueden referir tanto a especies silvestres como domésticas; no obstante, en varios casos se han representado en filas, unas detrás de las otras,



Figura 5. Repertorio de unidades mínimas más habitualmente utilizadas para representar camélidos.
 Figure 5. Repertoire of minimal units most commonly used for representing camelids.

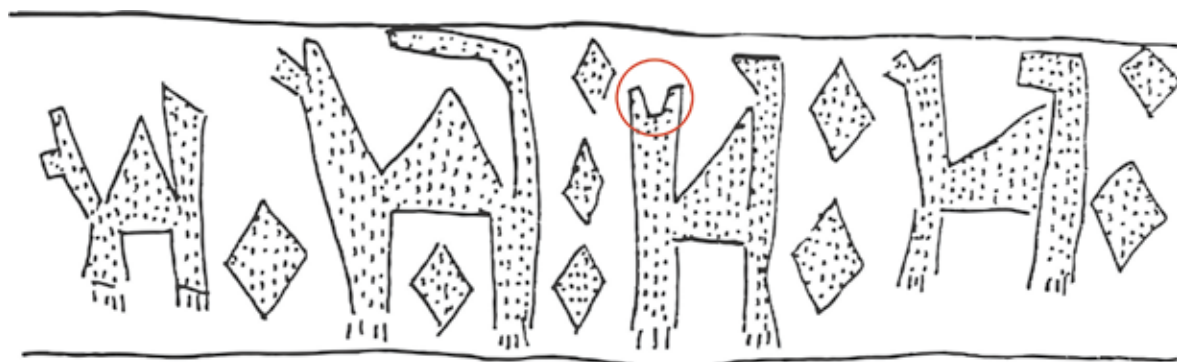


Figura 6. Camélidos de diferentes tamaños y con cabeza orientada hacia el fondo de la figura (indicado en círculo coloreado).
 Figure 6. Camelids of different sizes, whose heads are oriented toward the back of the figure (as indicated by a colored circle).

haciendo más factible su interpretación como imágenes de rebaños domésticos.⁴

En relación con las características que atañen a la pelambre, los estudios distinguen, para Jujuy, tres grupos

de llamas, uno de los cuales presenta poco pelo y se utiliza fundamentalmente para carga (*q'ara*), también denominada "llama guanaco", otro grupo con abundante cantidad de pelo, a cuyos animales se denomina

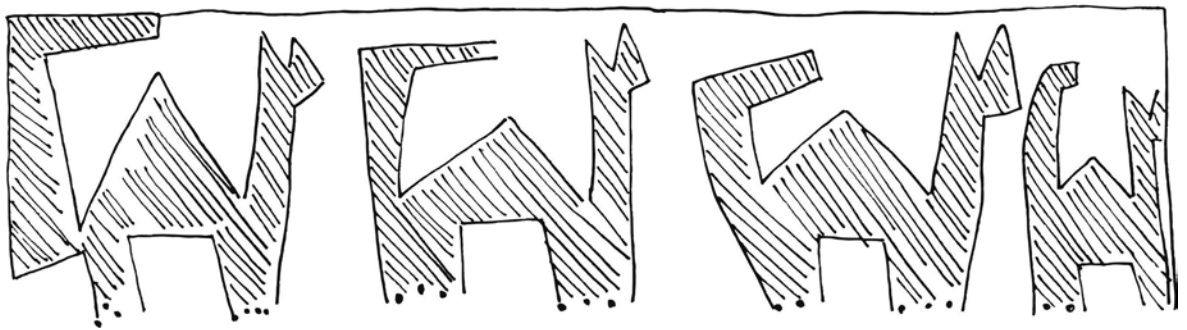
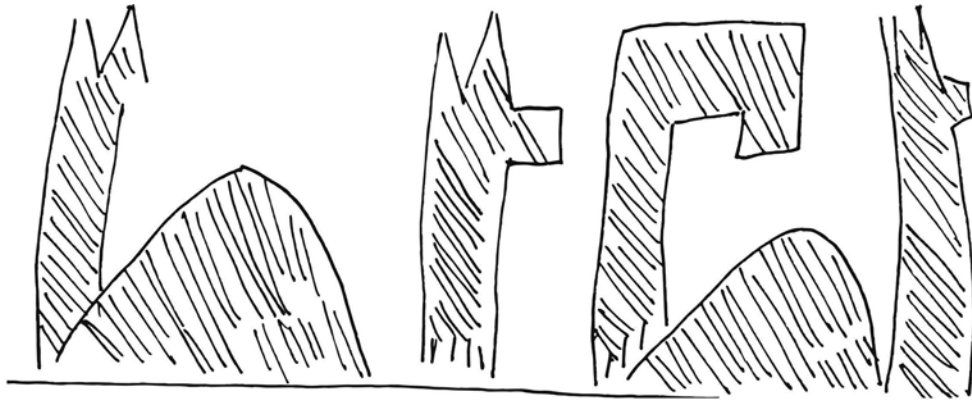


Figura 7. Camélidos alineados sin y con representación de sus extremidades inferiores (arriba y abajo, respectivamente) y con indicación de pelaje.

Figure 7. Camelids aligned, with and without representation of their lower limbs (above and below, respectively) and with traces of fur.

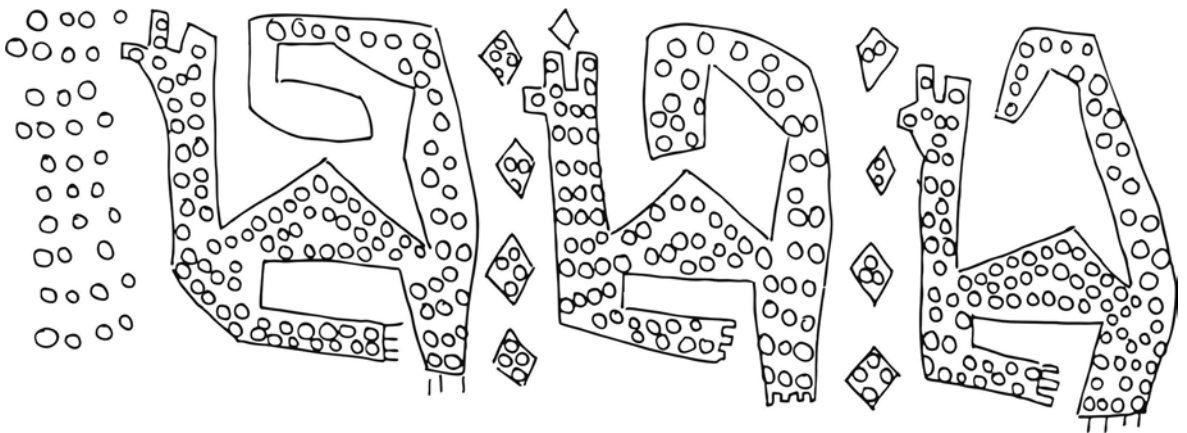


Figura 8. Camélidos en movimiento.

Figure 8. Camelids in movement.

“lanudos” (*ch'aku*) y que sirve para proveer carne y lana y un tercero, intermedio entre ambos (Lamas 1994). Por otra parte, se ha señalado la presencia de todos ellos en territorios contiguos (Reigadas 1994). Una posibilidad de interpretación al respecto, en nuestra muestra,

sería que se están mostrando distintos tipos de pelaje; en esta interpretación subyace la presunción de que existió la intencionalidad de resaltar dicha característica, lo que podría atribuirse a la importancia concedida a la lana de camélido en el mundo andino. Los trabajos



Figura 9. Camélidos con carga sobre sus lomos.
 Figure 9. Camelids with burden on their backs.

etnoarqueológicos relativos al tema se han llevado a cabo en la puna de Argentina; no contamos con este tipo de datos para el valle de Hualfín y hace tiempo que no se lleva a cabo en la zona el pastoreo de llamas; no

obstante existe el registro de su presencia y cría en las primeras décadas del siglo xx, mediante los comentarios provistos por Weisser y Wolters en sus diarios de viaje (1921-1926) y su registro fotográfico de corrales de piedra y animales (fig. 10).

Respecto de la motivación de mostrar y circular imágenes de camélidos domésticos, resulta pertinente la interpretación de Berenguer (2004) acerca de que la creación y la manipulación de imágenes de camélidos –en su caso sobre rocas– se podría vincular con la necesidad de producir un “trabajo simbólico” para proteger los rebaños de llamas, que en el Formativo sufrían pérdidas debido a la alta mortalidad producida durante los primeros meses de vida. En la zona de la puna del NOA, Haber (1995-1996) comenta las dificultades de proveerse de un buen rebaño a causa de la baja natalidad, frecuentes abortos y elevada mortalidad experimentados por estos animales.

Aschero (1999) señala la importancia que estaba adquiriendo la producción agropecuaria durante el Formativo en el NOA, al tiempo que las figuras de llamas se muestran en alineaciones, en algunos casos con sus

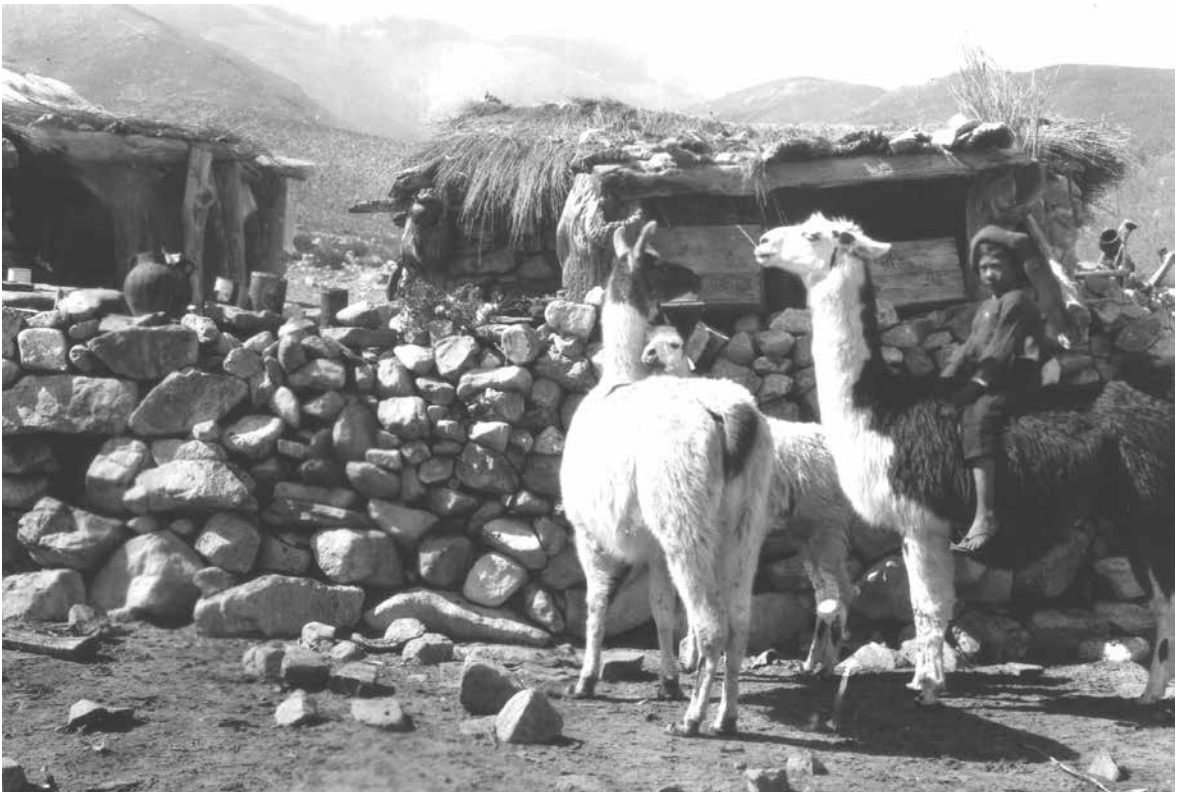


Figura 10. Foto de corral de piedra y llamas en La Ciénaga, década de 1920 (tomada por W. Weisser, gentileza del Departamento Científico de Arqueología del Museo de La Plata).

Figure 10. Photo of a stone pen with llamas in La Ciénaga, 1920's (by W. Weisser, courtesy of the Scientific Department of Archaeology of La Plata Museum).

crías –similares a los animales de diferentes tamaños registrados en nuestros frisos–; dichas modalidades de representación aparecen en paneles de roca en la puna argentina, a la vez que se registra cerámica con camélidos de estilo Ciénaga.

Finalmente, otra de las manifestaciones que apoya la interpretación acerca de que nuestras imágenes muestran camélidos domésticos es la de la vasija pintada con representaciones de cordeles, que parecen asegurar una carga sobre los lomos de los animales (fig. 9), y que coincide con la información proporcionada por Klarich y Aldenderfer (2001) para el arte de pastores en la puna sur de Perú.

FIGURACIÓN Y NO/FIGURACIÓN ¿LÍMITES PRECISOS O DIFUSOS? DETECCIÓN DE CAMÉLIDOS EN FIGURAS NO ICÓNICAS

Según se ha reseñado *ut supra*, las decoraciones de las vasijas adscritas a la entidad Ciénaga han sido caracterizadas mayoritariamente como geométricas. No obstante, durante nuestro proceso de segmentación de las imágenes de camélidos fuimos detectando que las unidades mínimas (marcas) constitutivas de las figuras de animales también se hallaban presentes en las guardas geométricas. Ello nos llevó a analizar detenidamente las guardas y buscar, en un procedimiento inverso, la presencia y la articulación de las unidades dentro de dichas guardas. Contando con el repertorio de marcas reconocidas en las representaciones icónicas, se identificaron, en las guardas no icónicas, las mismas marcas utilizadas para componer aquellas representaciones y un conjunto de combinaciones que generaron figuras diversas.

A continuación proporcionamos algunos ejemplos ilustrativos. Si recortamos parte de los cuerpos, colas y garras de la primera figura analizada (fig. 2), como se muestra en la figura 11, podemos notar que los mismos, sometidos a las operaciones de alternancia y repetición, forman una guarda geométrica como la que se exhibe en la figura 12 (que corresponde a la vasija N° 8020 de la Colección). Asimismo, el cuerpo del animal que se halla en el centro de la figura 13 arriba, sometido a las operaciones de reflexión (fig. 13 abajo) y luego de alternancia y repetición, configura la guarda de otra vasija (fig. 14) perteneciente a la Colección (pieza N° 10672).

Dentro de la figura 15 (derecha), correspondiente a una vasija de decoración geométrica, se identificaron camélidos de perfil (fig. 15 izquierda) yaciendo en descanso, sometidos a operaciones de reflexión y alternancia/

repetición, con sectores incisos y lisos, que configuran distintas texturas. La guarda está confeccionada de tal modo, que las texturas operan alternativamente de figura y de fondo y los animales se pueden reconocer tanto si mantenemos la vasija apoyada sobre su base como dándola vuelta.

En el friso de la figura 16, en los sectores en que se representan figuras zoomorfas, se han usado lomos con forma escalonada. En los extremos de los escalonados se sitúan sendas cabezas y pescuezos, unos al derecho y otros invertidos y en sentido contrario (se ha usado para ello la operación de reflexión). Las cuatro guardas que componen el friso a su vez se han sometido a la operación de reflexión de a pares (dos guardas con animales y dos con bandas horizontales en damero que alternan sectores rellenos de puntos con otros en negativo).

En la figura 17 se han usado dos escalonados unidos entre sí (operación de traslación) que llevan relleno de puntos. En los extremos de los mismos se hallan dos cabezas zoomorfas con sus respectivos pescuezos, ambas mirando en el mismo sentido (nuevamente traslación, pero que contempla en el medio un espacio donde se sitúan los escalonados).

RECAPITULANDO

Clottes (1989) describe el proceso artístico donde se plasman figuras zoomorfas como una serie de etapas en las que el productor primero se forma una imagen mental de la forma y postura de un animal y luego transforma esta imagen en una figura. Puntualiza que en este proceso necesariamente se producen tanto una reducción del número de rasgos del animal como una estilización de los mismos, y que el artista realiza la selección en función de sus códigos y valores culturales y estéticos. Según el autor esta selección es la que permite, a quien interpreta la representación, estimar el grado de “realismo” o “naturalismo” de la figura, estimación que por otra parte, dependerá de los valores socioculturales y de la experiencia individual del observador.

Su postura coincide, en gran parte, con lo que se ha intentado esbozar en esta propuesta; en primera instancia, la capacidad de la percepción humana para captar una imagen, luego, la selección de los rasgos a representar desde un punto de vista que tiene en cuenta los factores comunicacional y expresivo; a esto se añaden las distintas posibilidades de interpretar lo representado.

Las etapas seguidas durante nuestro trabajo se pueden sintetizar diciendo que ante la percepción de

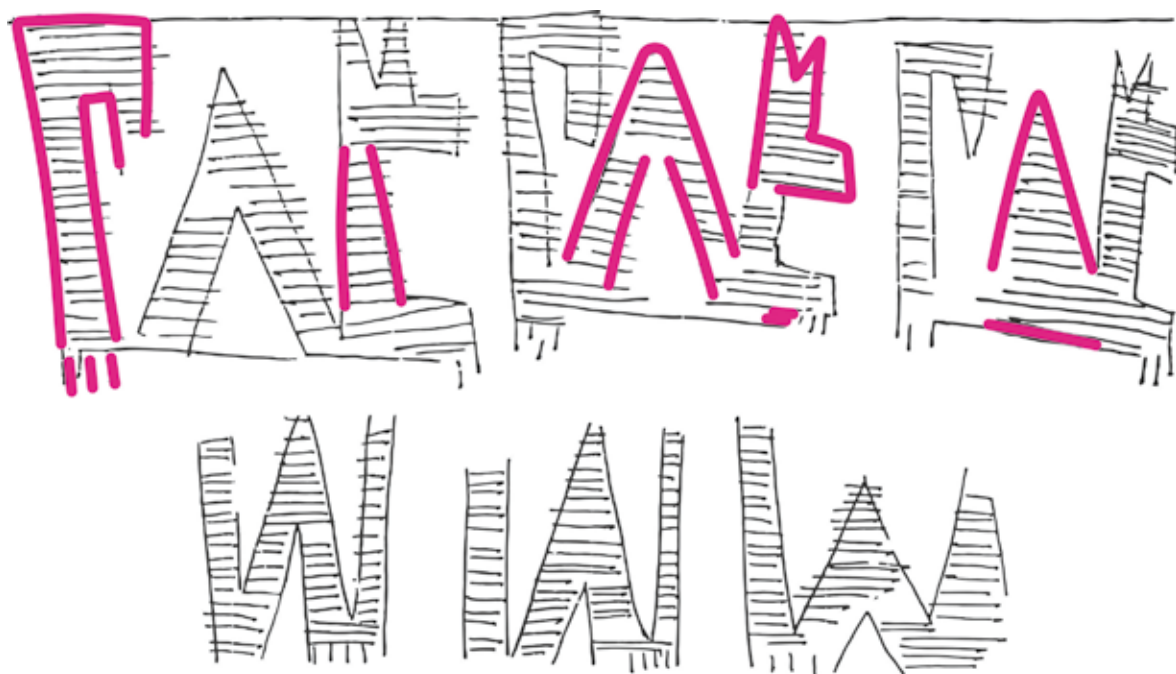


Figura 11. Segmentación de unidades mínimas de camélidos para su posterior detección en figuras geométricas.
Figure 11. Segmentation of minimal units of camélidos, for later detection in geometrical figures.

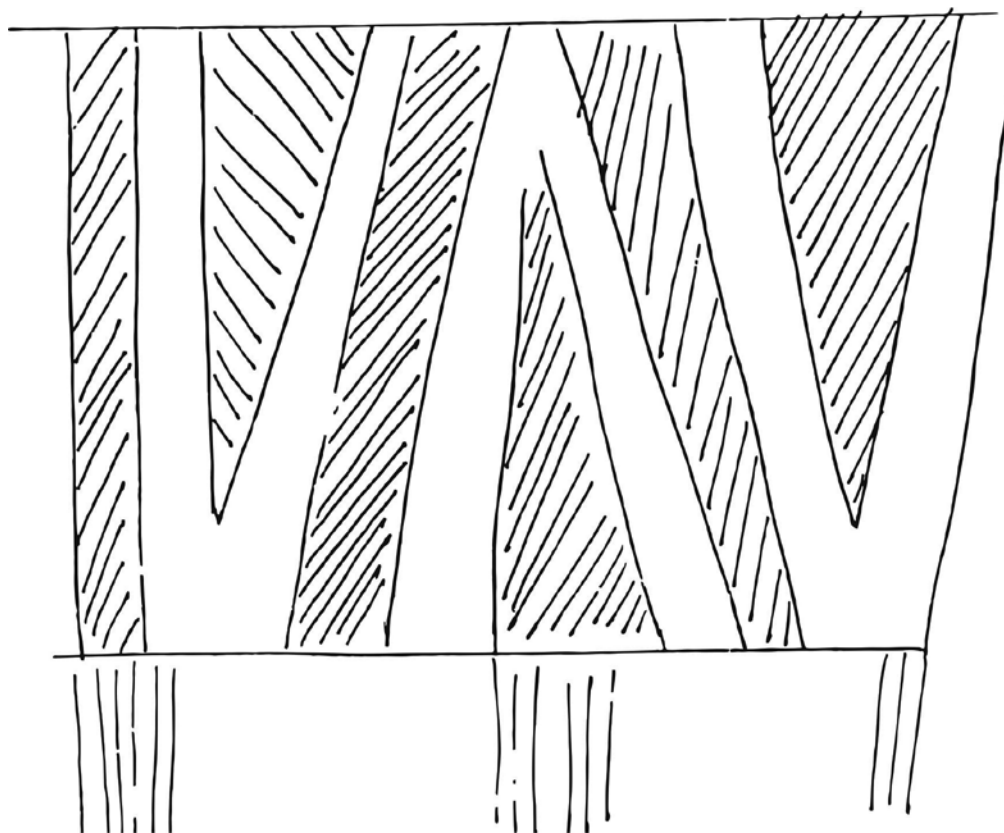


Figura 12. Guarda confeccionada con las unidades mínimas identificadas en la figura 11.
Figure 12. Segment consisting of minimal units identified in figure 11.

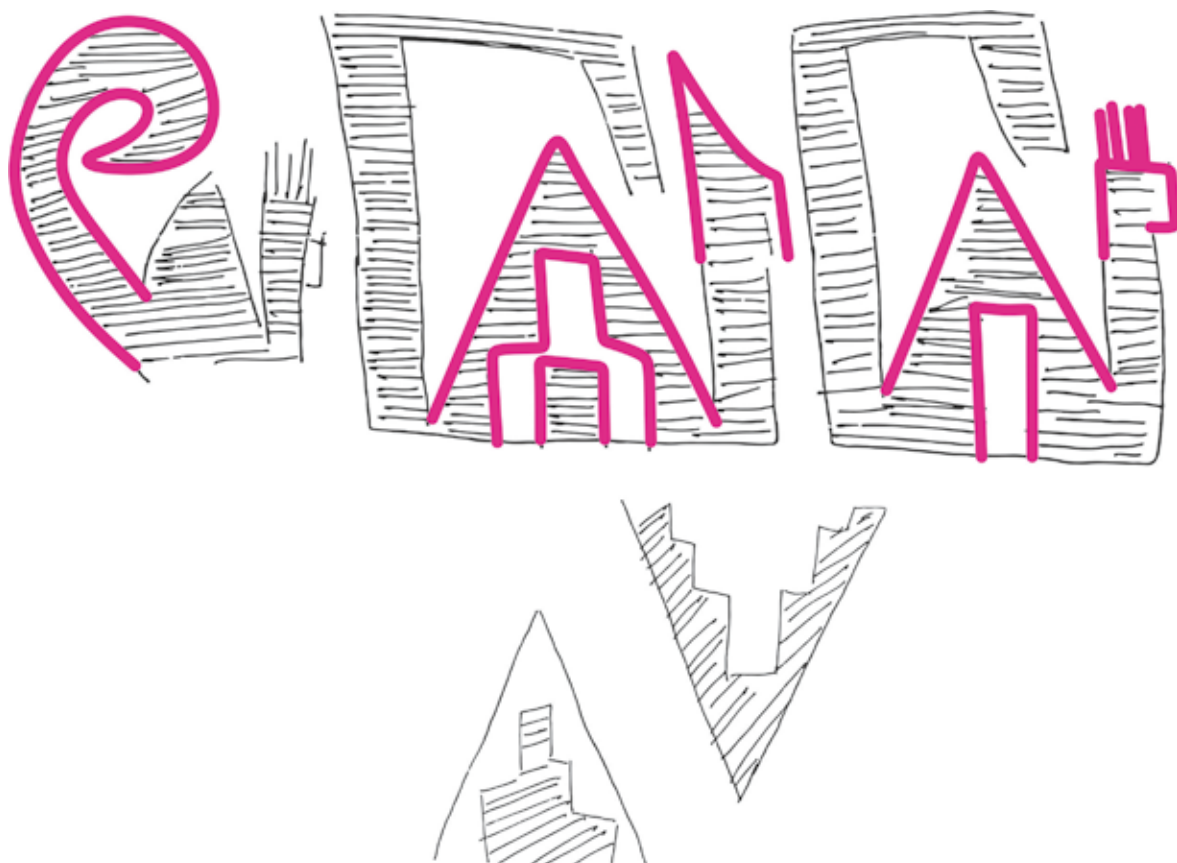


Figura 13. Segmentación de unidades mínimas de camélidos para su posterior detección en figuras geométricas.
 Figure 13. Segmentation of minimal units of camélidos, for later detection in geometrical figures.

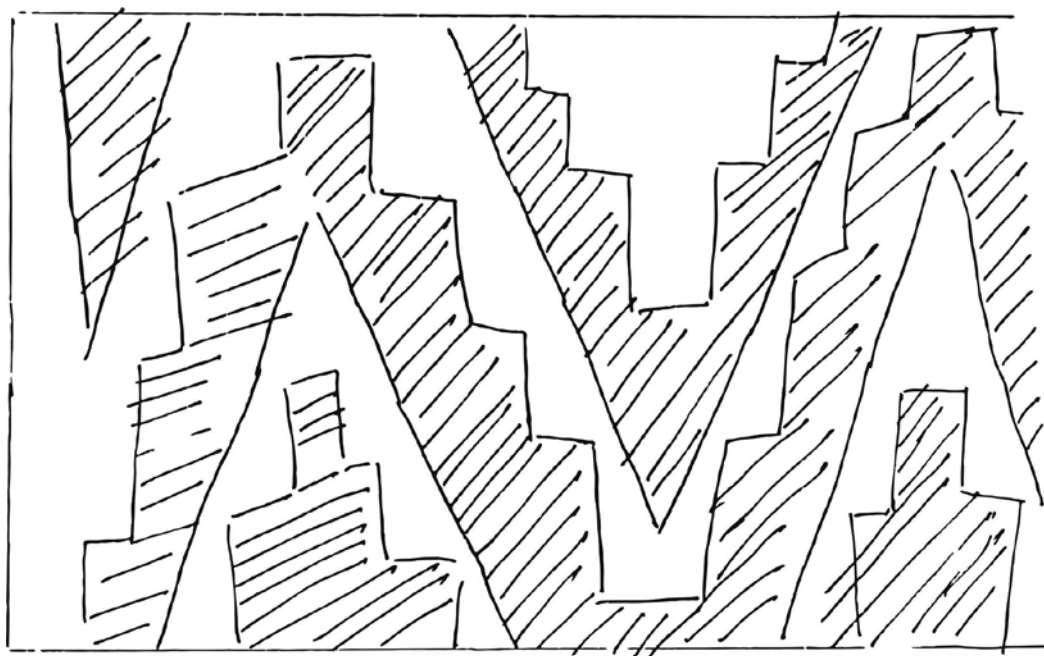


Figura 14. Guarda confeccionada con las unidades mínimas identificadas en la figura 13.
 Figure 14. Segment consisting of minimal units identified in figure 13.

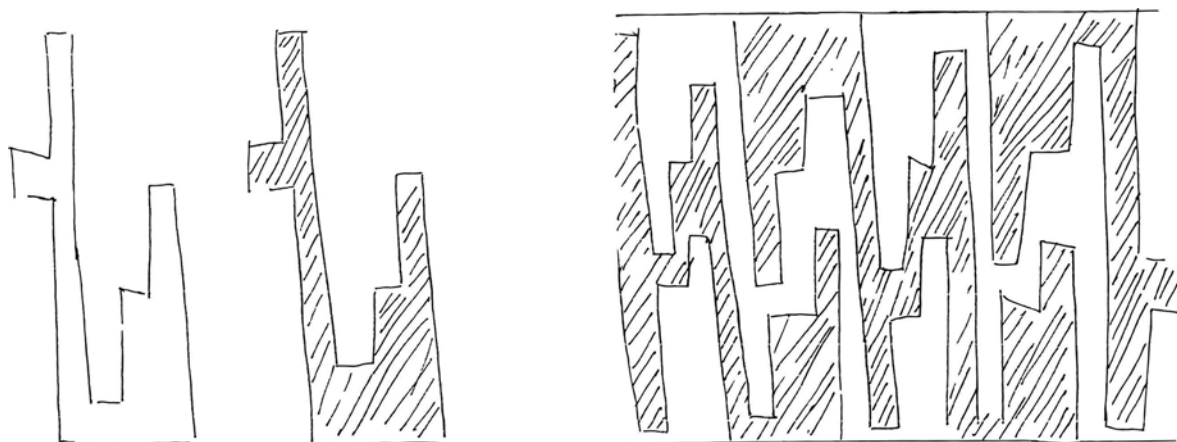


Figura 15. Guarda geométrica (derecha) en la que se identificaron camélidos echados (izquierda).
 Figure 15. Geometric segment (right) where lying camelids were found (left).

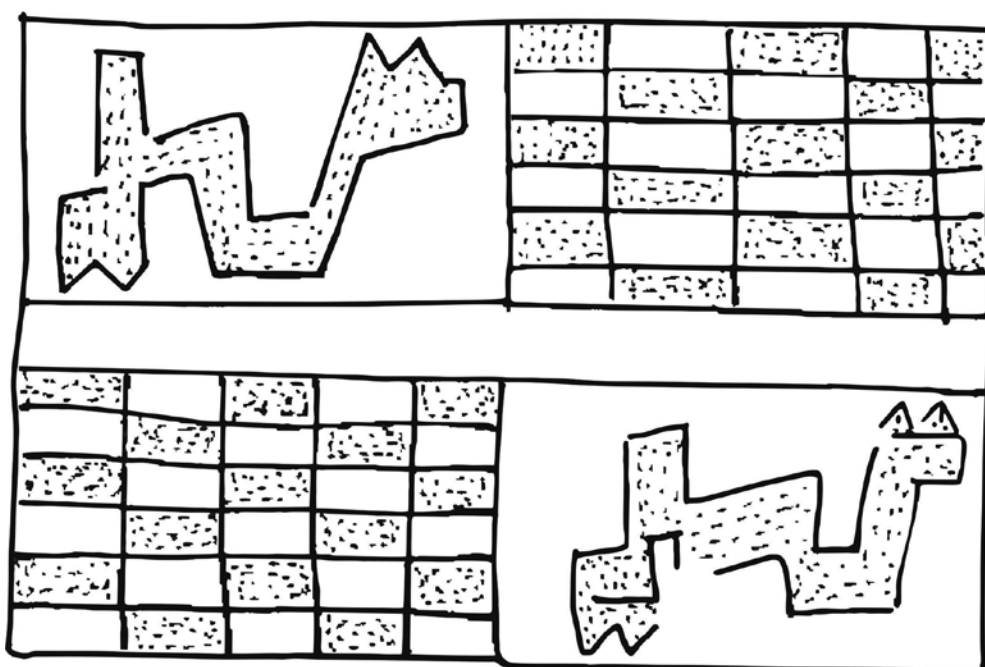


Figura 16. Friso de apariencia geométrica con lomos escalonados que exhiben cabezas de camélidos en sus extremos.
 Figure 16. Geometric shaped frieze with escalated backs that exhibit camelid heads on their tips.

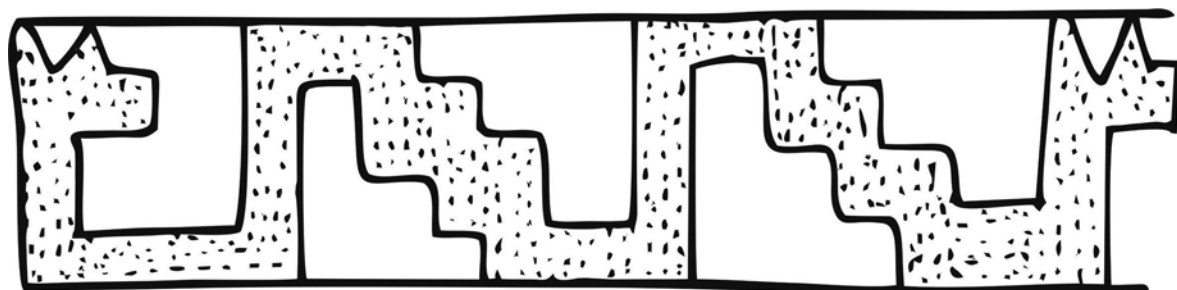


Figura 17. Friso de apariencia geométrica con escalonados que exhiben cabezas de camélidos alternados con dameros.
 Figure 17. Geometric shaped frieze with escalated backs that exhibit camelid heads on their tips, alternating with grid.

las figuras zoomorfas aquí estudiadas hemos buscado, a nivel mental, un atractor, alojado en nuestra memoria visual, que nos permitiese organizar los datos de la percepción. Una vez organizados estos datos se produjo el reconocimiento de una imagen icónica, para ello hemos proyectado la información que poseemos acerca de las formas de los camélidos.

El reconocimiento del “tipo camélido” se ha hecho a partir de la existencia de un “índice mínimo de identificación”, que ha sido posible porque en las imágenes se han reproducido unidades, que tanto por su presencia como por su integración autorizan una fácil identificación del tipo y señalan firmemente el grado de redundancia del mensaje.

La identificación y la interpretación de las imágenes de camélidos se basan en el supuesto de que nuestra modalidad de representación para las figuras zoomorfas tiene algunas semejanzas con las convenciones usadas por los alfareros de La Ciénaga. Aparentemente, el “tipo camélido” interiorizado por estos pueblos coincide, por lo menos parcialmente, con el “tipo camélido” postulado por nosotros, permitiendo hipotetizar su presencia, ante la percepción de los íconos plasmados en las vasijas.

Para dibujar a estos animales se han representado rasgos muy pregnantes, que señalan marcadamente el grado de redundancia del mensaje y permiten la identificación de un “tipo camélido” que resulta conmensurable con nuestro tipo. La identificación de estos animales como camélidos se ha podido realizar teniendo en cuenta la presencia de los segmentos que los constituyen, así como las posiciones en que se encuentran.

El mecanismo puesto en marcha implicó el registro de un “grado percibido” para los camélidos, al que superpusimos nuestro “grado concebido”, basado en el conocimiento que poseemos acerca de estos animales. Luego se realizó una nueva evaluación, teniendo en cuenta las diferencias existentes entre ambos grados, cuyos resultados nos permitieron seguir incluyendo a la imagen dentro del tipo, a pesar de las variantes introducidas. Es decir, que lo que esperamos encontrar en una representación de un camélido y que hace posible su identificación como tal se halla presente en las figuras.

En el pasado, algunos autores –señalados *ut supra*– habían establecido de modo intuitivo una relación entre figuración y no figuración. Márquez Miranda (1946) había sugerido que las figuras icónicas de La Ciénaga representaban camélidos; por otra parte, también había propuesto la utilización de los mismos elementos gráficos para componer las figuras no icónicas. La inclusión de rasgos no pertinentes también había sido referida previamente; tal el caso de Greslebin (1958), quien los había calificado como “dragones”, expresión que elige para

explicar que las imágenes no concuerdan exactamente con lo que se espera de los géneros involucrados en las representaciones, ya sean camélidos o felinos. Respecto al tema de la figuración, algunos autores (Greslebin 1958; Serrano 1966; González 1972) distinguieron entre representaciones puramente “geométricas” y otras de carácter figurativo –esta distinción es otra de las fuentes de confusión a que conducen las aceptaciones de conceptos provenientes de otras disciplinas–, e incluso les otorgaron valor evolutivo y cronológico.

Si bien compartimos algunas caracterizaciones con estos autores, en lugar de partir de una intuición observacional, nos propusimos desarrollar una metodología basada en definiciones teóricas provenientes de un corpus específico para los signos visuales que nos permitiera alcanzar dichos resultados. También eludimos las distinciones de carácter evolutivo así como la utilización de las figuras para establecer cronologías porque no asumimos a priori que las representaciones hayan tenido una evolución en el tiempo; esto es algo a lo que el análisis debe arribar y que hasta el momento no hemos corroborado.

En cuanto a la contextualización de las imágenes, debemos señalar que la información concerniente a la entidad cultural Ciénaga para el sector central del valle de Hualfín es escasa, proviene fundamentalmente del ámbito funerario (Weisser & Wolters 1921-1926; Casanova 1930; González 1972; González & Cowgill 1975; Balesta 2000) y no se ha determinado la dimensión de las prácticas pastoriles para la época. No obstante, si nos guiamos por los datos disponibles para áreas aledañas se reconocen evidencias de prácticas agrícolas y pastoriles para dicho período en el valle de Abaucán (Sempé 1977); así como una tendencia al predominio del pastoreo combinado con actividades de caza en la puna argentina, que se va afianzando a partir de 800 AP (Olivera & Elkin 1994; Yacobaccio & Madero 1995, en Valda 2010; Yacobaccio et al. 1997-1998, Valda 2010; Sartori et al. 2010).

Las conductas y posiciones representadas, así como la información contextual disponible –pueblo de pastores, momentos de consolidación de estas actividades productivas, inclusión de llamas en entierros– y el conocimiento que tenemos acerca de las características y las conductas de los animales nos lleva a interpretarlos como camélidos domésticos, probablemente como representaciones de rebaños de llamas.

Si bien la presencia de algunos rasgos no pertinentes invita a pensar en la representación felínica, estas imágenes contrastan con las representaciones que aluden en forma más específica al felino, como las que se describen para Aguada –líneas curvas tanto en colas

como en el resto de los cuerpos, manchas conspicuas, fauces pronunciadas, bocas abiertas, escasa cantidad de animales, posiciones de ataque— en donde la simbiosis se produce con las figuras humanas, conviviendo con armas, sacrificadores y cabezas trofeo (Pérez Gollán 1994).

De tal modo, reconocemos la presencia de elementos felínicos en estas imágenes, pero hemos enfatizado que lo que identificamos como rasgos pregnantes —siempre presentes y siempre en las mismas posiciones— son aquellos que definen a los camélidos.

Retornando al punto de partida y en función de los obstáculos oportunamente comentados, podemos decir que la discusión sobre el iconismo resultó de utilidad desde el punto de vista epistemológico, para dilucidar la cuestión de la producción de imágenes en su estrecha relación con lo que las mismas expresan como conocimiento posible del mundo y la problemática acerca de la veracidad de las figuras icónicas representadas respecto del modelo que las originó y su relación con las convenciones que se usan para expresarlas.

Desde el enfoque teórico, creemos que la utilización del análisis semiótico que toma como base al signo visual nos permitió salir de la trampa del uso de un lenguaje que no contempla las características propias de las imágenes. Deseamos destacar ciertos conceptos que han resultado de utilidad para nuestro análisis, como los de signo visual, atractor y marca, que nos han posibilitado arribar a definiciones unívocas, relativas a expresiones visuales, que se liberan de la carga de sentido atribuida a términos provenientes de otras disciplinas.

En cuanto a la metodología aplicada, el proceso de identificación se realizó mediante un procedimiento riguroso para la segmentación de imágenes —ya que se hizo efectiva en función de lo realmente expresado por sus productores—, a partir de la comparación entre los distintos atractores. Dicha metodología, que se articula con una concepción cognitivista, nos ha permitido captar el reflejo de una estructura cognitiva, por la cual, a partir de un número limitado de unidades, sometidas a operaciones combinatorias, se puede construir una diversidad de discursos posibles referidos a los camélidos. El proceso metodológico se completó integrando a los resultados del análisis de las imágenes, la información acerca de evidencias arqueológicas en áreas aledañas y el conocimiento pertinente a características y conductas de los camélidos, que nos llevó a postularlos como domésticos.

Respecto de la relación entre imágenes y verdad o verosimilitud en relación con los referentes representados ¿se puede hablar de imágenes más o menos realistas? Hemos argumentado que esta distinción obedece a

planteos epistemológicos ingenuos que vinculan las expresiones con cierta concepción de “lo real” y que responden a una lógica occidental.

Del mismo modo, hemos mostrado que no resulta operativo aplicar la distinción occidental entre lo figurativo y lo no figurativo, ya que detectamos la presencia de los camélidos en frisos caracterizados en primera instancia como geométricos.

La identificación de las figuras se ha realizado sobre la base del conocimiento del paisaje de la zona y de los pueblos que produjeron la cerámica analizada, teniendo en cuenta su carácter de pastores, la modalidad de subsistencia y también en referencia a las identificaciones previas propuestas por los autores que nos precedieron.

En nuestro caso hemos identificado las mismas unidades para la construcción de una diversidad de imágenes, que creemos apuntan a reforzar la presencia de estos camélidos en la vida de los pobladores y nos llevan a pensar que los mismos serían igualmente visibles para ellos, en todas sus modalidades de representación.

RECONOCIMIENTOS A la Universidad Nacional de La Plata, por la provisión de fondos e infraestructura para la realización de los estudios de la Colección Benjamín Muñiz Barreto. A Federico Wynveldt, por la lectura y comentarios del manuscrito y por la confección del mapa donde se localiza La Ciénaga. Al Departamento Científico de Arqueología del Museo de La Plata especialmente a Jorge Kraydeberg y Gabriel Alarcón, por la provisión de los materiales y fotografías analizados.

NOTAS

¹ Las marcas son los distintos segmentos que componen cada figura y que corresponden a partes anatómicas que configuran el cuerpo de los animales.

² Se denomina *atractor* a una “imagen mental, almacenada en la memoria corta o larga, que resulta activada por los rasgos componentes de una determinada percepción visual, de modo tal que no puede haber identificación ni reconocimiento [...] de algún *perceptum* sin la existencia de algún atractor que lo especifique y diferencie” (Magariños de Morentín 1997: 6).

³ Respecto de las colas, si bien la mayoría son largas —a diferencia de las de los camélidos—, no siempre son curvas —como las que se suponen corresponderían a felinos—, permitiendo pensar que se podría tratar de representaciones de elementos que se suelen usar como adorno.

⁴ No se puede descartar que algunas de estas imágenes correspondan a caravanas, si bien falta la presencia humana en las representaciones o algún otro rasgo que nos permita afirmarlo, no obstante, aun siendo caravanas, las mismas se componen de rebaños, por eso nos ha parecido más ajustada esta caracterización.

REFERENCIAS

- ASCHERO, C., 1999. El arte rupestre del desierto puneño y el Noroeste Argentino. En *Arte rupestre en los Andes de Capricornio*. J. Berenguer & F. Gallardo, Eds., pp. 98-133. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.

- BALESTA, B., 2000 Ms. La significación en la funebria de La Ciénaga. Tesis doctoral inédita. Facultad de Ciencias Naturales y Museo de La Plata.
- BALESTA, B. & V. WILLIAMS., 2007. El análisis ceramológico desde 1936 hasta nuestros días. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* 32: 169-190, Buenos Aires.
- BARLOW, H., 1994. Qué ve el cerebro y cómo lo entiende. En *Imagen y conocimiento*, H. Barlow, C. Blakemore & M. Weston-Smith, Eds., pp. 13-33. Barcelona: Crítica.
- BERENGUER, J., 1996. Identificación de camélidos en el arte rupestre de Taira: ¿Animales silvestres o domésticos? *Chungara* 28 (1-2): 85-114.
- BERENGUER, J., 2004. Cinco milenios de arte rupestre en los Andes atacameños: Imágenes para lo humano, imágenes para lo divino. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 9: 75-108.
- CASANOVA, E., 1930. *Hallazgos arqueológicos en el cementerio indígena del Huiliche*. Buenos Aires: Archivos del Museo Etnográfico, Universidad de Buenos Aires.
- CLOTES, J., 1989. The identification of human and animal figures in European Paleolithic art. En *Animals into art*, H. Morphy, Ed., pp. 21-56. London: Unwin Hyman.
- ECO, U., 1986. *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen.
- GALLARDO, F. & H. YACOBACCIO, 2007. ¿Silvestres o domesticados? Camélidos en el arte rupestre del Formativo Temprano en el desierto de Atacama (norte de Chile). *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 12 (2): 9-31.
- GONZÁLEZ, A. R., 1972. The Felinic Complex in Northwest Argentina. En *The Cult of the Feline*, E. Benson, Ed., pp. 117-138. Washington D. C.: Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University.
- GONZÁLEZ, A. R. & G. COWGILL, 1975. Cronología arqueológica del valle de Hualfín, Catamarca, Argentina. En *Actas del Primer Congreso de Arqueología Argentina*, pp. 383-404, Rosario.
- GREGORY, R., 1994. ¿Cómo interpretamos las imágenes? En *Imagen y conocimiento*, H. Barlow, C. Blakemore & M. Weston-Smith, Eds., pp. 110-132. Barcelona: Crítica.
- GRESLEBIN, H., 1958. *Introducción al estudio del arte autóctono de la América del Sur*. La Plata: Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires.
- GROUPE J., 1992. *Tratado del signo visual*. Madrid: Cátedra.
- HABER, A., 1995-1996. Definición e investigación arqueológica del pastoreo de llamas, aportes etnoarqueológicos. *Shinca* 5: 57-66.
- KANT, I., 1919. *Lo bello y lo sublime: Ensayo de estética y moral*. Madrid: Calpe.
- KANT, I., 2006. *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa.
- KLARICH, E. & M. ALDENDERFER, 2001. Arte rupestre de cazadores y pastores en el río llave (sur del Perú). *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 8: 47-58.
- KUSH, M. F., 1999. Las representaciones de camélidos en la cerámica de La Ciénaga: Entre la figuración y la abstracción. *Homenaje a Alberto Rex González*, pp.: 315-324. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- LAMAS, H., 1994. Avances en la caracterización y diferenciación en la morfología y morfometría de los camélidos domésticos en un sector del altiplano argentino. *Zooarqueología de camélidos* 1: 57-72.
- MAGARIÑOS DE MORENTÍN, J. A., 1998. Manual operativo para la elaboración de "definiciones contextuales" y "redes contrastantes". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 7: 233-253.
- MAGARIÑOS DE MORENTÍN, J. A., 2001. La(s) semiótica(s) de la imagen visual. *Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales* 17: 295-320, Universidad Nacional de Jujuy.
- MÁRQUEZ MIRANDA, F., 1946. *Los Diaguitas*, Tomo III. La Plata: Museo de La Plata.
- MARR, D., 1982. *Vision: A Computational Investigation into the Human Representation and Processing of Visual Information*. San Francisco: Freeman.
- MORRIS, CH., 1946. Foundations of the Theory of Signs. En *International Encyclopedia of Unified Science*, O. Neurath, O. R. Carnap & Ch. Morris, Eds., pp. 77-137. Chicago: Chicago University Press.
- OLIVERA, D. & D. ELKIN, 1994. De agricultores y pastores: El proceso de domesticación en la puna meridional argentina. *Zooarqueología de camélidos* 1: 95-124.
- PEIRCE, CH., 1931-1965. *Collected Papers*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.
- PÉREZ GOLLÁN, J. A., 1994. *Los sueños del jaguar. Imágenes de la puna y la selva argentina*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- REIGADAS, M. C., 1994. Caracterización de tipos de camélidos domésticos actuales para el estudio de fibras arqueológicas en tiempos de transición y consolidación de la domesticación animal. *Zooarqueología de camélidos* 1: 125-153.
- SARTORI, J; A. HERNÁNDEZ & J. B. LEONI, 2010. La utilización de recursos faunísticos en un sitio agro-alfarero Temprano: el caso de Antumpa (Depto. Humahuaca, Jujuy). En *Actas del XVII Congreso de Arqueología Argentina*, Tomo IV, pp. 1583-1588, Mendoza.
- SEMPÉ, M. C., 1977. Culturas agroalfareras del valle de Abaucán. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* XI: 55-68, Buenos Aires.
- SERRANO, A., 1966. *Manual de la cerámica indígena*. Córdoba: Assandri.
- VALDA, P. 2010. Zooarqueología del sitio Malka. Localidad de Tilcara (Quebrada de Humahuaca, Provincia de Jujuy). En *Actas del XVII Congreso de Arqueología Argentina*, Tomo IV, pp. 1627-1632. Mendoza.
- WEISSER, W. & F. WOLTERS, 1921-1926 Ms. Libretas de campo, diarios de viaje y correspondencia de las expediciones al NOA, años 1921 a 1926. La Plata: Departamento científico Arqueología, Museo de La Plata.
- WILLATS, J., 1994. El contrato del dibujante: Cómo crea imágenes el artista. En *Imagen y conocimiento*, H. Barlow, C. Blakemore & M. Weston-Smith, Eds., pp. 169-190. Barcelona: Crítica.
- YACCOBACCIO, H. & C. MADERO, 1995 Ms. Informe de la arqueofauna del sitio Til22.
- YACCOBACCIO, H; C. MADERO; M. MALMIERCA & M. C. REIGADAS. 1997-1998. Caza, domesticación y pastoreo de camélidos en la Puna Argentina. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, XXII-XXIII: 389-418, Buenos Aires.