

# ¿Una danza de integración regional en las pinturas rupestres de La Salamanca?

## *A dance from the Regional Integration period in rock paintings from La Salamanca?*

Mónica L. GUEDEMOS

Universidad Nacional de Córdoba (Argentina)  
Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades  
egudemos@ciec.com.ar    mlgudemos@ciec.com.ar

Recibido: 2 de marzo de 2002  
Aceptado: 24 de junio de 2002

*Al Dr. Alberto Rex González<sup>1</sup>*

### RESUMEN

Partiendo de una propuesta analítica interdisciplinaria, presentamos en este artículo el estudio de la representación plástica de una posible danza de integración regional, perteneciente a las pinturas rupestres de la cueva La Salamanca (Catamarca, Noroeste de Argentina).

### ABSTRACT

Starting from a analytical interdisciplinary proposition, we introduce in this paper the study of the plastic representation of a possible dance of regional integration belonging to the rock art paintings of the La Salamanca Cave (Catamarca, Argentinean northwest).

### PALABRAS CLAVES

Danza  
Pinturas  
rupestres  
Noroeste  
argentino

### KEY WORDS

Dance  
Rock art  
paintings  
Northwest  
Argentine

**SUMARIO** 1. Generalidades. 2. Material. 3. Metodología. 4. Desarrollo. 5. Consideraciones finales. 6. Referencias bibliográficas

«Para un primitivo un león sentado es un triángulo ardiente, una llama cuya forma no tiene la menor rigidez y sólo esboza un triángulo. Ese triángulo ardiente, cuyos lados varían con cada soplo del viento que los anima, es la imagen emocional del león y de la cualidad mística que éste simboliza» (Schneider 1998: 20).

### 1. Generalidades

La danza, como medio de expresión, ha sido útil al hombre desde el principio de los tiempos en su necesidad de expandirse anímicamente y de establecer a través del movimiento, del gesto, los vínculos emocionales con su concepción simbólica del Cosmos.

Para el individuo que vive en comunión con la Naturaleza, el Cosmos es una realidad pluri-dimensional a la que sólo por identificación con las fuerzas que la animan es posible acceder; necesita 'sentir' dicha realidad para comprenderla y así poder compartirla, expresarla, modificarla... Es necesario bailar y cantar las ideas, antes que pensarlas y sistematizarlas (Schneider 1998: 20), porque la energía del hombre debe ser participativa en la totalidad y la participación siempre es identificación. El curso de los hechos sólo puede alterarse a través de la suma de individualidades, de la comunión de fuerzas orientadas en igual sentido y dirigidas simultáneamente. El poder radica, entonces, en la capacidad de convocatoria y en la calidad de participación o, lo que es igual, en la capacidad de hacerse 'sentir' en el Cosmos como grupo social. Concluyendo, puede decirse que para un complejo cultural en el que el concepto de poder se asimila a la capacidad de convocatoria y ésta se resuelve en la identificación participativa, la danza es el medio artístico de expresión más apto para exteriorizar socialmente dicho concepto y hacerlo efectivo simbólicamente.

En el Mundo Andino precolombino, la danza, como manifestación artística de gran 'presencia' social, fue un medio de expresión muy controlado y manipulado ceremonialmente por las clases dirigentes en aquellas comunidades socialmente estratificadas y políticamente organizadas. Una manifestación a través de la cual los estados expresaron su poderío, su ideología y hasta su identificación étnica o pluriétnica en algunos casos. Fue uno de los medios más eficaces para establecer diversos niveles de control social a través de coreografías específicas que planteaban una precisa distribución de los participantes, acorde a su situación y función social. Las coreografías danzadas andinas alcanzaron durante la administración incaica en Cusco, por ejemplo, una gran complejidad que sólo pudo comprenderse a través del estudio integral e interdisciplinario de los datos aportados por los cronistas, constatados arqueológica, histórica y etnográficamente, como lo expusimos en nuestro trabajo acerca de las manifestaciones musicales y su relación con el concepto andino de poder (Gudemos 2001). Complejos culturales más antiguos, como La Aguada, en el Noroeste de Argentina, dejaron también testimonio

<sup>1</sup> Agradezco al Dr. González su interés por esta investigación y los comentarios que acerca de este texto me hizo oportunamente.

<sup>2</sup> Años más tarde, González la denominaría 'danza del suri' (1998: 177). Sus consideraciones respecto a la interpretación de esta pintura difieren de las nuestras en algunos puntos y en otros concuerdan totalmente, no obs-

de su expresión social a través de la danza. Pinturas rupestres y una rica iconografía decorativa en objetos de cerámica, principalmente, nos informan acerca de la importancia que la danza tuvo en las comunidades 'aguada' como elemento ritual y ceremonial en un marco de integración regional. Por el valor documental que la coreografía pintada denominada por nosotros 'danza del jaguar' (Gudemos 1994a, b y 1996 b, c)<sup>2</sup> tiene para el estudio de la función social de la danza, como condensadora iconográfica y transmisora del concepto de poder en las comunidades andinas meridionales, especialmente del Período de Integración Regional, realizamos aquí su análisis detallado.

## 2. Material

La representación plástica de esta danza (figuras 1, 2, 3 y 4) pertenece a las pinturas rupestres localizadas en la cueva identificada CC2 por Angel Segura en «El Arte Rupestre del Este de Catamarca» (1988), en el Departamento Ancasti, Provincia de Catamarca. Dicha representación sería la expresión de un complejo humano organizado a través de jerarquías de poder, en el que la música y la coreografía danzada eran elementos necesarios en el espectáculo ceremonial destinado a fundamentar una ideología de control social<sup>3</sup>.

## 3. Metodología

Para el estudio del material se llevaron a cabo las siguientes actividades:

- a) Registro integral *in situ*. Fotografías, dibujos libres y a escala del conjunto representativo de la danza y de cada motivo en forma específica. Registro de la mayoría de los motivos pintados en el soporte rocoso de la cueva, próximo a la representación que estudiamos.
- b) Análisis de la iconografía 'aguada'.
- c) Estudio comparativo entre los motivos de la pintura rupestre y los motivos decorativos de objetos 'aguada' de cerámica, metal, etc.
- d) Reducción anatómica de los motivos antropomorfos para el estudio cinético del gesto de los danzantes.
- e) Estudio biológico. Características morfológicas y conductuales de las especies animales representadas (jaguar, *suri*<sup>4</sup>, camélido). Para esta actividad se consultaron los trabajos de Olrog y Lucero (1980) y Leyhausen (1975); entre otros.
- f) Estudio del entorno natural del sitio de localización de la cueva: flora, fauna y topografía.
- g) Estudio de los instrumentos musicales 'aguada'.
- h) Estudio musicológico por reducción esquemática de los motivos representados. Obtención de los motivos rítmicos básicos posiblemente percutidos para esta danza.

tante, sugirió la publicación de este texto sin modificar su contenido (González, Febrero de 2002, comunicación personal).

- i) Constatación y comparación de datos a través del estudio del material arqueológico musical del Noroeste Argentino y la consulta de fuentes históricas.
- j) Estudio del complejo cultural La Aguada a través de trabajos de campo, registro y clasificación de materiales arqueológicos, consulta bibliográfica y trabajo interdisciplinario.

#### 4. Desarrollo

El complejo cultural prehispánico La Aguada se desarrolló en el transcurso del primer milenio de esta era, abarcando un área de dispersión geográfica que se extendió desde el Norte de la Rioja hasta el Norte de Catamarca, aproximadamente (figura 12). La Aguada tendría su lugar de origen en el Valle de Ambato, al Este de Catamarca. Durante el Período de Integración Regional<sup>5</sup>, se caracterizó como una sociedad de jefatura con ceremonialismo comunitario, «fuertemente denotada por una ideología surandina que se evidencia a través de múltiples manifestaciones de carácter humano-felínico» (Assandri *et al.* 1991: 10). Según las investigaciones arqueológicas llevadas a cabo en la región, el Valle de Ambato reúne condiciones óptimas para abordar el estudio de una problemática por demás interesante, como lo es el tránsito del Formativo hacia la configuración de sociedades complejas, de dinámica propia en el tiempo y el espacio y su gravitación de manera decisiva en el desarrollo cultural del Noroeste Argentino (Assandri *et al.* 1991: 10).

##### 4.1. DESCRIPCIÓN COMPOSITIVA: material de análisis<sup>6</sup>

###### 4.1.1. Motivos antropomorfos (figura 2)

En el conjunto se identificaron 23 motivos antropomorfos de los cuales 17 se disponen en un ordenamiento líneo-transversal dinámico, sentido derecha-izquierda (motivos 1 a 17), 2 en situación de reposo (personajes sentados a la derecha del plano representativo, motivos 18 y 19); 2 a la izquierda relacionados significativamente con un gran tambor (motivos 20 y 21; individualizados con la letra 'a' en la misma figura), 1 sujetando en alto una vara o un lanzadardos (motivo 22) y 1 en aparente relación con un motivo zoomorfo (motivo 23).

###### 4.1.2. Motivos zoomorfos (figura 5)

En la representación pictórica se distinguen 14 motivos zoomorfos. Entre ellos 12 'suris' (ñandúes), un adulto y once crías (motivos en conjunto 24); 1 felino atado a una argolla mediante correas (motivo 25) y un posible camélido (motivo 26). Con flecha se indica parte de otro motivo zoomorfo (un felino parecido al representado en el motivo 25, véase también figu-

<sup>3</sup> Este trabajo fue presentado *in extenso* en la Tesis Doctoral «La música como emblema de poder en los Andes Centro-Meridionales». Estudios en Arqueomusicología para América Andina. Gudemos 2001.

<sup>4</sup> Ñandú (*Rhea americana*).

<sup>5</sup> 400-900 d. C, aproximadamente.

<sup>6</sup> El dibujo de esta danza (Gudemos 1994a) que tomó González para su publicación sobre La Aguada (1998) fue un boceto que se realizó sobre una diapositiva tomada por Aroldo Rosso, cedida entonces para su estudio por el Museo

ra 3b) que no se consideró en el conjunto que aquí se analiza, ya que la superposición de diversos motivos sobre esta figura impiden identificarla con seguridad como parte integrante de la misma expresión plástica; no obstante, su presencia acentúa el contenido simbólico del plano representativo en el que han sido pintados los danzantes.

#### 4.1.3. Motivo de la máscara (figura 6)

En la pintura se distingue la máscara o tocado de un personaje situado debajo del conjunto considerado (motivo 27). Este motivo (que interpretamos como la cabeza de un jaguar con cuya piel se cubre dicho personaje, posible danzante) pese a pertenecer a una representación no incluida en el conjunto, cumple un papel fundamental en cuanto a delimitación y contención significativa del plano representativo que estudiamos.

#### 4.1.4. Motivo musical (figuras 2a; 4d, g; 15)

En la representación ha sido pintado un gran tambor cilíndrico percutido por dos individuos (motivo 28).

### 4.2. DISTRIBUCIÓN REPRESENTATIVA

Al analizar la distribución gráfica del conjunto se observó que las figuras dispuestas sobre el plano de representación se encuentran claramente contenidas por los motivos 25 y 27 que, a manera de márgenes superior e inferior, 'comprimen' al tiempo que contienen significativamente la acción que parece fluir sólo en dirección horizontal (figura 7). Este hecho es de singular importancia cuando se intenta determinar posibles relaciones de orden simbólico. Si los motivos del conjunto pertenecen a un mismo momento de realización, la importancia radicaría en la expresión plástica como conjunto, representando quizás varios contenidos significativos conjugados en una práctica comunitaria. En caso contrario, en que los motivos no pertenezcan a un mismo momento de realización, la situación es más compleja pero de mayor riqueza informativa. En efecto. Si el orden de motivos antropomorfos que 'fluye' en sentido derecha-izquierda<sup>7</sup> (motivos 1 a 17, que por razones estilísticas y de contenido significativo creemos relacionados al conjunto formado por los músicos y el tambor [motivos 20, 21 y 28] y a los personajes sentados de la derecha [motivos 18 y 19]) fuese temporalmente anterior o posterior al resto de los motivos, implicaría un complejo proceso de elección y realización por parte del artista plástico. Elegir ese lugar significa elegir ese contexto, lo que informa sobre ciertas condiciones culturales preestablecidas que habrían conducido al individuo a insertar ese orden de motivos antropomorfos allí y no en otro lugar. Más aún, cuando hacia la izquierda y arriba de la representación y en varias zonas de la pared rocosa de la cueva hay suficiente espa-

Ambato (La Falda, Córdoba). Dicho boceto fue corregido posteriormente al estudiar la pintura original en 1995. Cuando remitimos al Dr. González en 1997 los dibujos que aquí se publican, la impresión de su libro ya estaba en marcha.

cio con posibilidad de ser empleado como soporte. Esta última consideración se reafirma al observar que las figuras individuales del lineamiento dinámico parecen 'adecuarse' al espacio físico comprendido por los motivos 25 y 27. Como ejemplo, observemos la disposición de los motivos antropomorfos 1, 2 y 3 con respecto al motivo 25, específicamente con la argolla a la que se halla sujeto el felino (figura 4d). Las figuras de los individuos representados, sin abandonar el orden coreográfico, han sido dispuestas de tal modo que, siguiendo la secuencia de salto analizada más adelante, evitan la superposición con respecto a la representación del felino y a la de aquellos motivos abajo pintados en un excelente manejo del espacio (véase también figuras 1 y 2, motivos 6 a 11). El hecho de 'adecuarse' unos motivos a otros no ha implicado la pérdida del notable realismo que los anima. El cuidado con el que el artista ha integrado los motivos, evitando las superposiciones en la mayoría de los casos, informa sobre el valor contextual que todos ellos poseen en el conjunto. Pueden superponerse, no obstante, pero no se perjudican representativamente, es más, tratan de combinarse y coexistir espacialmente. Por lo pronto, estaríamos frente a la acción de un individuo que trata de expresar un contenido cultural complejo, propio de grupos sociales que participan de una fuerte ideología integradora, por lo que la representación adquiriría un significado preciso.

#### *4.2.1. Caos-orden = Movimiento-reposo: la representación del poder*

Ese mismo significado determinaría la coexistencia de 'actitudes' dinámicas y estáticas puestas de manifiesto en los motivos antropomorfos. Dicha coexistencia es un indicativo simbólico de singular importancia en el pensamiento andino. La clara 'actitud dinámica' del ordenamiento antropomorfo líneo-transversal contrasta, por así decirlo, con la 'actitud estática' de los personajes sentados (motivos 18 y 19). Actitud, la de estos últimos, que si bien es estática no es menos 'activa' contextualmente (figura 8). Conocida es en las representaciones andinas la importancia simbólica que posee socialmente la presencia del personaje sentado (Martínez 1986). Este era la referencia estable de los sistemas sociales con el poder centralizado en un individuo y sus representantes.

En el conjunto que tratamos, tenemos dos personajes sentados en posición semejante. Ambos apoyándose sobre posibles varas, lanzadardos o, tal vez, palos cavadores (por la iconografía en la que se representa la parafernalia de poder de los 'principales', considero que se trata de estólicas; véase figura 20i). Uno de ellos, motivo 18, está representado con mayor relevancia, considerando el lugar en que ha sido ubicado y la línea curva a manera de asiento que destaca notablemente su presencia. El otro, con una posible cabeza trofeo sobre uno de sus hombros<sup>8</sup>, comparte el mismo plano jerárquico aunque, aparentemente, en inferior grado. ¿Se trataría de la representación de dos jefes reunidos en un hecho de connotaciones políti-

<sup>7</sup> Hacia la derecha del plano representativo que estudiamos se observaron, distribuidos en forma aislada, motivos antropomorfos semejantes a estos, sobre los que se superpusieron motivos diversos. Es posible que los mismos hayan estado integrados al ordenamiento de danzantes.

cas?. ¿Sería ésta la representación de dos individuos relacionados en su función de poder según el concepto andino de organización dual (Berenguer 1998)?

La coexistencia de ambos estados, dinámico y estático, es otra característica dentro de la representación simbólica andina que mencionaba. Ya en los relatos míticos se mencionaba la importancia de «la realización de dos acciones físicas opuestas por parte de las divinidades» (Martínez 1986: 108) para expresar simbólicamente los momentos de caos y ordenamiento «por los que puede pasar la sociedad y sobre los cuales los hombres andinos parecieran haber tenido especial preocupación» (Martínez 1986: 108). El reposo o descanso [ausencia de movimiento] se relaciona con el momento en que esa misma divinidad reordena el mundo,

«instalando un nuevo orden que, generalmente, corrige las situaciones de desequilibrio originales [movimiento] y da paso a un nuevo presente e inaugura nuevas relaciones de orden» [¿ políticas tal vez?] (Martínez 1986: 108).

Por otra parte, cabe contemplar la posibilidad de que el poder centralizado en un individuo sea a la vez político y religioso. Esto acentuaría la actual tendencia a considerar, por todo lo expuesto y de acuerdo al estado de conocimiento del complejo cultural La Aguada<sup>9</sup>, que esta manifestación plástica sería el producto de un complejo social organizado en jefatura.

#### 4.2.2. *El poder de convocatoria. La integración regional*

La importancia particular que presenta el conjunto es que esa actitud dinámica está representada por una danza cuyos participantes, a través de sus máscaras, acusarían complejas relaciones sociales. Las máscaras de cada danzante, cuyo estudio permitió identificarlas en la iconografía 'aguada' (figuras 9 y 10), se presentaron en el análisis como posibles indicadores de una integración regional, ya que responden a estilos iconográficos de diversos sectores geográficos de la región. Sólo las máscaras 10, 13 y 14 no han sido identificadas dentro de la iconografía 'aguada', aunque la máscara 13 podría relacionarse a la 1 y la 14 a la 15. Tales correspondencias acusarían relaciones sociales y, me animo a sugerir, ciertos vínculos regionales expresados en una práctica ceremonial comunitaria en la que participan individuos provenientes de distintos sectores del área de dispersión geográfica de La Aguada. Este hecho me conduce a considerar la posibilidad de que ésta sea la representación de una danza colectiva de carácter interregional, con una participación social propia de comunidades complejas. En éstas, los individuos tienden por naturaleza a manifestarse en forma conjunta cuando desean sumar sus fuerzas expresivas para exteriorizar una ideología que los relaciona culturalmente. Cuando esa manifestación conjunta adquiriría en los pueblos indígenas del Noroeste Argentino

<sup>8</sup> El portar cabezas trofeo en los hombros entre los 'principales' del Noroeste Argentino es un hecho que ha sido constatado a través de la iconografía decorativa 'santamaría', por ejemplo [Período de Desarrollos Regionales, 1000-1400 d. C., aproximadamente] (véase figura 8a).

la estructura formal de una coreografía danzada de este tipo, la ideología habría sido 'sistemizada artísticamente' (valgan los términos) dentro de un contexto ceremonial.

Sin sustentar mis observaciones directamente en los datos que hasta nosotros llegan a través de las obras de los cronistas y otros autores y pese al tiempo que separa el momento de producción de estas pinturas del momento de redacción de las fuentes escritas consultadas, resulta interesante considerar algunas narraciones sobre danzas realizadas en la región comprendida por las actuales provincias de Catamarca y Tucumán en los siglos XVI y XVII. En la obra de Nicolás del Techo, por ejemplo, escrita a mediados del siglo XVII, «Historia de la Provincia del Paraguay de la Compañía de Jesús», se encuentran informaciones al respecto, algunas referidas al área del antiguo Tucumán que habrían sido tomadas de los manuscritos del Padre Pastor, rector del Colegio de los Jesuitas en Santiago del Estero durante la primera mitad del siglo XVII (Boman 1991: 23). Según tales informaciones, estos eventos sociales sólo eran competencia en el Noroeste de Argentina de «los principales del pueblo» (Techo 1897, Tomo II, Libro V, capítulo XXIII, pág. 399). ¿Serían estos danzantes los principales de diferentes grupos humanos congregados en un ceremonialismo de control social, afirmando o sustentando con su accionar un poder político imperante, representado por los dos personajes sentados (motivos 18 y 19)?

#### 4.2.3. *El poder mágico del salto. Una coreografía ritual*

Esta representación también nos informaría, a través del esquema coreográfico básico descrito por los participantes, que estamos frente a una danza ritual. Por el estudio mediante reducción anatómica de cada motivo integrante del lineamiento antropomorfo (motivos 1 a 17) y de la relación existente entre ellos, se observó que la organización espacial de los esquemas corporales acusa una secuencialización determinada de movimientos, no aleatoria (figuras 13, 14, 15 y 16). La misma respondería a una danza elaborada sobre el esquema coreográfico básico *de salto*, ya que los momentos de impulso, contracción de salto, agotamiento de energía y caída han sido claramente representados en la pintura. Dicha secuencia se observa con claridad en el esquema de movimiento descrito por los motivos 6 a 10, sentido derecha-izquierda (figura 17). Por el realismo con que el pintor plasmó cada motivo, pese a la poca definición que permiten los materiales con los que trabajó, es posible observar la disposición de brazos, pies, torso y cabeza, principalmente, siguiendo el impulso cinético de la secuencia del salto. La carga de energía que 'anima' al motivo 9 en pleno impulso, por ejemplo, se opone a la caída libre del cuerpo representado en el motivo 7; caída que concluye con un cuerpo que cede ante su propio peso, impulsado por la inercia, motivo 6<sup>10</sup>.

El salto habría sido considerado de carácter eminentemente ritual por algunos complejos humanos del Noroeste Argentino. Pedro Lozano, en su «Descripción Chorográfica del Gran Chaco Gualamba», escrita en la primera mitad del siglo XVIII, informa que los viejos acos-

<sup>9</sup> Véase González y Pérez (1971 y 1990); González A. (1976); González y Baldini (1991); Heredia (1976 y 1987); Assandri, Avila, Herrero y Juez (1991); Assandri (1991); Pérez Collan (1991); Wilke (1993); González y Montes (1998)

tumbraban acompañar sus gritos y cantos con el «poder mágico del salto» (Lozano 1941, Tomo II, pág. 100). Se organizaban así las «juntas del diablo con que dicen llaman a la lluvia» a través de las «danzas de cabo de año» que celebraban en «tiempo de sus borracheras» (Lozano 1941, Tomo II, pág. 101). Estos cantos y bailes durarían «hasta que nace el sol, repitiéndose después con los mismos indios disfrazados» (Lozano 1941, Tomo II, pág. 105). Estos serían los «festines turbulentos» de «los principales del pueblo» mencionados por Techo (1897, Tomo II, Libro V, capítulo XXIII, pág. 399).

El sentido de propiciación de la fecundidad se hallaría claramente expresado en la iconografía decorativa 'aguada', cuyo motivo principal es el esquema coreográfico básico de esta danza. El ejemplo más representativo lo constituye el motivo reproducido en el dibujo 'o' de la figura 18. El vientre de un individuo que aparentemente danza contiene otro individuo felinizado (¿ en gestación?), cuyo cuerpo describe el esquema coreográfico básico (figura 18n). En motivos decorativos como el 'd' de la figura 18, por ejemplo, se conjugaron artísticamente cuatro naturalezas: felínica, humana, ofídica y camélida. El cuerpo del 'danzante' se confunde con el de una llama felinizada, al tiempo que las cabezas zoomorfas en cada uno de sus extremos, aludirían al motivo de la serpiente con dos cabezas de gran difusión en el Noroeste Argentino, principalmente durante el Período de Desarrollos Regionales. El esquema coreográfico básico se habría estereotipado plásticamente y asociado a la iconografía ritual en torno a sacrificios humanos, el consumo de alucinógenos y la parafernalia de poder relacionada con las 'juntas de guerra'. La utilización de los objetos de cerámica, por ejemplo, que sirven de soporte a la iconografía analizada habría estado contenida en el margen de las actividades rituales y ceremoniales<sup>11</sup>.

Los niveles de abstracción de dicho esquema fueron realmente sorprendentes, llegándose a reducir a dos líneas curvas (figura 18c) que sintetizan la participación conjunta de dos naturalezas: la humana (línea curva vertical) y la felínica (línea curva inclinada: cola).

Al estudiar los objetos de cerámica 'aguada-ambato' de las colecciones Rosso, cuyos motivos decorativos, entre otros, han sido utilizados para ilustrar las consideraciones realizadas en este trabajo, se concluyó que estos ejemplares (tanto por la calidad de la pasta, por el diseño, como por el proceso de cocción por el que se obtenía el color negro brillante por control de reducción de algunos ejemplares) constituyen en sí mismos una expresión denotativa del poder del grupo social que demandaba su producción. Una producción cuya tecnología alcanzó niveles de excelencia.

Sacrificadores, hombres felinizados y felinos humanizados, 'principales' con sus elementos emblemáticos (cabezas trofeo, grandes tocados, lanzas, hachas, estólicas y elementos de naturaleza felínica en su atuendo), danzantes cubiertos con pieles de jaguar y grandes tocados portando estandartes constituyen una iconografía utilizada para reflejar el poder y la ideología de los 'principales' de la región. Una iconografía que, junto al metal, habría servido «para representar y manipular los valores sociales, políticos y religiosos» (Pérez Collan en Catálogos

entre otros.

1997: 14)<sup>12</sup>. La presencia de camélidos en la iconografía del Período de Integración Regional en el Noroeste Argentino, indicaría la importancia de estos animales en ritos asociados a la fecundidad: hombres copulando con llamas, camélidos felinizados, camélidos preparados para el sacrificio, instrumentos musicales en forma de cabeza de llama con motivos felínicos en su decoración (Gudemos 1994b, 1996a y 1998a) y danzas relacionadas con el pastoreo, son algunas de las representaciones que se suman a la iconografía ideológica que tratamos. Serpientes, lagartijas, sapos y 'suris' no quedaban exentos.<sup>13</sup>

#### 4.2.4. Alucinógenos: el cebil

Según los escritos de Lozano (1874 y 1941), Techo (1897), Cabrera (1934) y Levillier (1930), entre otros, el estado de ebriedad de los participantes en tales actos rituales era una condición indispensable. Pienso al respecto en la posibilidad de que tales 'borracheras', según la expresión utilizada por los cronistas, no deban entenderse sólo como el producto de la ingestión de bebidas fermentadas, salvo en casos mencionados en forma expresa, sino, también, como el producto del consumo de alucinógenos, tan difundido en el Noroeste Argentino. En la región, particularmente en el área de dispersión geográfica de La Aguada, el consumo de *Anadenanthera colubrina*, variedad cebil, habría sido de gran importancia ritual. No es en absoluto aleatorio que la cueva, cuyas pinturas aquí se estudian, esté ubicada en una hondonada cercana a zonas de cebilares. En la pintura puede observarse la excitación de los danzantes, reflejada con gran realismo mediante la exposición fálica y la contracción de los cuerpos al realizar los movimientos coreográficos. ¿Una excitación provocada por el consumo de alucinógenos?

#### 4.2.5. Un tiempo ritual, al cabo del año

Estos 'festines turbulentos' se realizaban «al cabo del año» (Lozano 1941, Tomo II, pág. 105). Cuando observamos las características generales del grupo de 'suris' representados (motivos en conjunto 24), no escapa a la atención el momento preciso que el individuo ha querido indicar (figuras 4e, h y 5). Las crías aún se hallan agrupadas bajo el cuidado de un solo adulto de su especie. Esto significa que están en su primera etapa de crianza, cuando permanecen con el macho que ha incubado los huevos. En este momento las crías reciben el nombre de 'charos', 'charitos' o 'charabones', según el tiempo que tengan y, a juzgar por el aparente tamaño representado en la figura, tienen aproximadamente entre dos y cuatro semanas de vida. La capacidad de observación y el sentido de la realidad del pintor le permitieron reflejar la escena con gran acierto. Muchas crías de ñandú que quedan solas a campo abierto al perder su grupo de crianza se unen a otros grupos integrados por polluelos no siempre de la misma edad y, por consiguiente, de diferente tamaño. Es por ello que suelen verse grupos mixtos de 'charos', 'charitos' y 'charabones' como los que representó el artista plástico. A mi juicio, bien puede inter-

<sup>10</sup> Como nota al margen, es interesante destacar que, no obstante nuestra intención expresa, no pudimos reproducir en la reducción anatómica el intenso realismo con el que el pintor 'aguada' animó cada motivo.

pretarse este conjunto zoomorfo como un posible indicativo temporal. Una época del año, fines de diciembre y enero, tiempo de lluvias y de maduración de la algarroba y del cebil. ¿Estas danzas se realizarían en esa época del año?. ¿Sería éste el «cabo de año» al que se refieren Lozano (1941, Tomo II, pág. 105) y Techo (1897, Tomo II, Libro V, capítulo XXIII, pág. 399)?

#### 4.2.6. *La magia de la imitación: el felino y la ideología andina*

Según Pérez Gollan (1991: 164), la antigua ideología surandina que gira en torno al culto del 'Punchao' se hallaría principalmente representada en relación con seres humanos y felinos. La presencia real y simbólica del felino en la manifestación plástica que estudiamos nos acerca a esta ideología. Al analizar el esquema corporal básico descrito por los danzantes en la iconografía 'aguada' observé que tales naturalezas, humana y felínica, en forma conjunta o individual, son comunes en casi todos los casos como podemos ver en algunos ejemplos iconográficos en los que habría una clara relación con el tema ideológico de esta danza (figuras 11, 12, 17, 18, 19 y 20). Igualmente, en las decoraciones de la cerámica 'aguada' se observa con frecuencia la representación del esquema básico individualizado en esta danza relacionado con elementos felínicos. Más que el felino en sí, es esa conjunción de naturalezas *hombre-felino* lo que puede deducirse como base estructural de la iconografía 'aguada' en el Período de Integración Regional. El hombre como individualidad sólo adquiriría fuerza expresiva si se halla en relación con el felino y éste raras veces aparece desprovisto de algún indicativo de la naturaleza humana, aunque no sea más que en lo abstracto de su representación. Estas dos naturalezas se hallan también en la manifestación plástica que nos convoca, ambas compartiendo el mismo plano representativo. Por todo lo expuesto y en particular por la observación del esquema básico establecido para la organización coreográfica, en la que está presente la conjunción *hombre-felino*, podría considerarse este ordenamiento de motivos antropomorfos como una danza imitativa en la que una naturaleza, la humana, trataría por medio de la imitación de incorporarse cualidades de otra, la felínica (figura 17). Para este proceso es necesario una predisposición anímica, orgánica y mental que haga efectiva la intención dispuesta en una organización coreográfica. Los métodos empleados para ello estarían sustentados por una fuerte ideología que domina toda una estructuración mental y anímica. Tales métodos consistirían en el empleo de alucinógenos y elevados niveles de sonido, entre otras cosas (posiblemente ayunos, falta de descanso, etc.) para producir la descompensación psicoorgánica propia de las manifestaciones rituales, tal como analizaba oportunamente en «Consideraciones Sobre la Música Ritual de la Cultura La Aguada» (Gudemos 1994b). A todo eso se sumaría la descompensación provocada por el sometimiento del individuo a la acción física del *arsis-tesis* propio de la danza. Esta predisposición de los participantes haría que los límites de su naturaleza humana se vuelvan difusos y que ellos la sintiesen permeable y en condiciones para la incorporación de aquellas cualidades del felino que sean necesarias. He aquí otro punto de interés: la necesidad de participar de esas cualidades, que excede los límites del deseo, de la simple intención ya que, de lo contrario, el ritual no sería tal y todo se reduciría a una expansión anímica sin incorporaciones:

«Siendo el Cosmos una unidad indisoluble, estas leyes de la Naturaleza no pueden dejar indiferente al ser humano, pues el hombre no sólo forma parte integral de esa unidad, sino que él solo en la tierra posee la facultad de poder imitar directa o indirectamente un gran número de ritmos ajenos y de ritmos fundamentales de la Naturaleza. Ahora bien, imitar es identificarse, en el mayor grado posible, con el objeto imitado y hasta cierto punto conocer sus leyes íntimas, es decir, dominar el objeto copiado» (Schneider 1998: 21).

Todo esto es fundamental para la comprensión de una manifestación de este tipo, donde la música sería parte del contexto propiciatorio.

#### 4.2.7. *Tambores rituales y ritmos de danza*

La claridad con que se ha plasmado la presencia del tambor es de notable interés, puesto que informa sobre el valor que este instrumento tendría en el contexto cultural productor de la representación plástica que estudiamos. Se trataría de un posible membranófono cilíndrico de grandes dimensiones, posiblemente con un solo parche, asentado sobre el extremo opuesto al que se fijó el parche. Es probable que el cuerpo del instrumento representado haya sido construido con una sola pieza de madera, un tronco ahuecado. Lamentablemente, no se han encontrado aún elementos arqueológicos que permitan realizar mayores conjeturas al respecto, ya que no se han registrado tambores como el representado en esta pictografía. Es más, en el Noroeste Argentino, sólo Ambrosetti en 1907 informó sobre el hallazgo en la provincia de Salta (yacimiento La Paya, sepulcro No. 72) de restos de un tambor de pequeñas dimensiones:

«Ante todo, hay que mencionar los restos de un tambor ó caja cilindro ovoidal de madera que pudo recogerse más de su mitad. Mide esta pieza treinta y medio centímetros de altura, siendo sus diámetros, el mayor, de veinte centímetros y el menor de doce y medio; el grueso es de cuatro á cinco milímetros. Parece ser de madera de algarrobo (*Prosopis*), y sus bordes, tanto superior como inferior, son rectos. Probablemente su superficie, lo mismo que su interior, fueron lisos y bien trabajados, aunque no se puede apreciar sino por pequeñas zonas. Esta pieza lleva el No. 1355» (1907: 144-146).

Ante la falta de más datos, se considera el valor documental de esta pintura, puesto que nos informa no sólo acerca de un tipo específico de tambor, sino también de la forma combinada de percusión a cargo de dos músicos. En el registro general de instrumentos musicales 'aguarda', llevado a cabo entre 1992 y 1994 (Gudemos 1996a)<sup>14</sup>, no se localizaron tambores de ningún tipo, lo que posiblemente se deba a problemas de conservación. Sí, en cambio, se localizaron en diferentes colecciones públicas y privadas excelentes instrumentos musicales, aerófonos principalmente, construidos con cerámica, piedra y hueso. Incluso, pudo determinarse una sistematización constructiva en flautas globulares de cerámica con embocaduras especiales y orificios de digitación provistos de mamelones. Por otra parte, se comprobó en

algunos casos la utilización de cerámicas de gran calidad, cuyas texturas son en todo favorables acústicamente. Los lineamientos estéticos son igualmente notables. Al respecto, la iconografía decorativa de los instrumentos musicales 'aguada', ya sea modelada, pintada o incisa, comparte el campo expresivo de la iconografía aquí estudiada, por lo que pudo establecerse la relación cultural entre los materiales analizados (Gudemos 1994b, 1998a, 1999a, b y 2001).

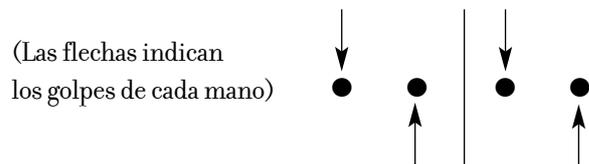
Según Lozano en su «Historia de la Conquista del Paraguay, Río de la Plata y Tucumán» (1874), los 'atambores' formaban parte de los instrumentos ordinarios que utilizaban los hechiceros para dar culto e invocar al demonio. También fueron usados en son de triunfo. Después de una victoria contra los *malbalaes*, unos indios de la reducción de San Esteban de Miraflores esperaron a sus compañeros frente a la puerta del fuerte. Entre ellos

«(...) dos viejos, pintadas y atezadas las caras, puestos de rodillas, con un tambor en medio, y mirándose uno a otro, tocaban a ratos un son lúgubre y ridículo, y decían ciertos motes en su lengua, a que respondía todo el gentío con vítores y algazara» (P. Pedro Juan Andreu [1762]<sup>15</sup>, en Furlong 1941: 84).

Sorprende la semejanza entre la actitud de los músicos descrita por Andreu y la actitud de los ejecutantes de tambor de la danza que analizamos.

Durante el análisis de esta coreografía, se intentó reproducir el motivo rítmico básico percutado por los músicos a través del estudio cinético de los datos proporcionados por las imágenes de los danzantes y los músicos. En resumen, si se observa detenidamente la representación de los músicos (figura 15), se obtienen datos útiles y necesarios de considerar:

- 1) El individuo de la izquierda (A) golpea con fuerza la superficie de percusión.
- 2) 'A' percute directamente con las palmas de las manos. No golpea con los puños y no utiliza ningún elemento como percutor.
- 3) El músico de la derecha (B) percute con un objeto alargado y curvo<sup>16</sup> que sujetaría con ambas manos.
- 4) 'A' percute alternadamente, con una mano y luego con la otra. Según la reducción anatómica, el individuo emplea mucha energía en ese acto, por lo que se deduce que se trataría de una percusión alternada y violenta, marcando posiblemente un motivo rítmico binario:

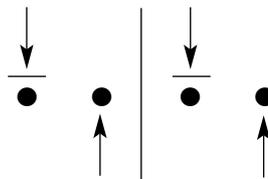


<sup>11</sup> Para cerámica e iconografía 'aguada' véase, por ejemplo, Ambrosetti (1898), Quiroga (1901 y 1929), Alanis (1947), Serrano (1930, 1943, 1947, 1958), González y Baldini (1991), Bedano, Juez y Roca (1993) y González y Montes (1998).

<sup>12</sup> Los instrumentos musicales de metal, trompetas e idiófonos principalmente, fueron para los andinos objetos emblemáticos de gran importancia en la parafernalia de poder (véase Gudemos 1998a, b y 2001).

<sup>13</sup> Véase González y Montes 1998.

- 5) En el instante representado, ninguno de los elementos con los que se percute el instrumento musical se halla sobre la superficie de percusión. Es posible que por lo menos uno de los golpes fuese percutido simultáneamente por ambos músicos. Si esto es así, uno de los golpes resultaría más marcado:



#### 4.2.8. *El sentido cinético. En torno al jaguar*

En la danza masculina que estudiamos, considerada musicológicamente de carácter extravertido, de representación corporal, sensitiva, empírica y de materialización; la idea de imitación del gesto y la posición animal (felino en este caso), sustentada por una fuerte ideología, habría bastado para adquirir un poder y hacerlo utilizable. Esta danza nos ofrecería datos sobre una posible expresión de una sociedad patriarcal (Sachs 1943).

El sentido de giro que describe corporalmente el primer motivo antropomorfo del orden coreográfico, personaje que considero 'guía coreográfico' (figura 13, 1), indicaría la intención del individuo representado de dirigirse hacia su derecha, en la que tal vez sea una danza de rueda o ronda. Posiblemente los danzantes se desplazaban en esta danza alrededor del animal sujeto a la argolla. Para nosotros, la representación del felino es realista<sup>17</sup>. Las dimensiones de dicha representación, así como algunos rasgos iconográficos estereotipados plásticamente responderían, no obstante, a principios simbólicos.

En la iconografía decorativa de la cerámica 'aguada' se individualizaron algunos órdenes de motivos zooantropomorfos describiendo 'desplazamientos' en círculo, aprovechando la superficie de soportes globulares (figura 21). En algunos jarros y vasijas se combinaron órdenes de motivos orientados en sentidos opuestos (figura 21c); un recurso estético que acentúa la intención plástica de representar el dinamismo de un desplazamiento en círculo. El hecho de que los motivos representados en estas decoraciones estén en total relación con el esquema coreográfico básico que aquí se estudia es muy significativo para determinar el posible desplazamiento del orden coreográfico de la danza. El 'guía coreográfico', distinguido en la representación por su tamaño, por su actitud de giro y por el objeto que lleva en su mano izquierda (¿cabeza trofeo sostenida por cuerdas?) ha sido pintado con gran realismo, considerando los materiales y el soporte utilizado por el artista.

<sup>14</sup> Este material se halla actualmente en prensa para su publicación.

### 5. Consideraciones finales

Por todo lo expuesto, considero que la expresión plástica, objeto de este acercamiento analítico, es la manifestación de un complejo cultural sustentado por una fuerte sistematización ideológica que delinearía claramente su organización interna. La jerarquización del poder estaría representada de acuerdo a la simbología andina. Movimiento y reposo —*caos y orden*— pondrían de manifiesto una organización política en la que, por lo menos, existiría una individualidad centralizadora de poder, un jefe. De igual modo, no se descarta la existencia de personajes principales ya que, como se trató oportunamente, estas prácticas eran propias de los 'principales'. Prácticas que, por el valor propiciatorio del sentido de la imitación, de la transfiguración mediante éxtasis ritual de los danzantes, el valor sagrado del tambor y la magia del salto, se consideran eminentemente rituales.

Las diferencias observadas en las máscaras de los danzantes indicarían la participación de representantes (tal vez 'principales' o individuos con diferentes funciones sociales) de distintos grupos regionales en una coreografía simbólica de fertilidad.

En 'tiempos de borracheras', 'al cabo de año', sería la época propicia para establecer vínculos mágicos de fecundidad y control social. De ese modo magia, poder y realidad se habrían conjugado en una expresión ritual y ceremonial.

### Referencias bibliográficas

ALANIS, R.

- 1947 *Material Arqueológico de la Civilización Diaguita*. La Rioja (Argentina): Museo Arqueológico Regional Inca Huasi.

AMBROSETTI, Juan

- 1898 *Notas de Arqueología Calchaquí*. (1ra. Serie). Buenos Aires.  
1907 «Exploraciones arqueológicas en la ciudad prehistórica de La Paya (Valle Calchaquí, Provincia de Salta)». *Revista de la Universidad de Buenos Aires* 8. Publicación No. 3. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras.

ASSANDRI, Susana

- 1991 «Primeros Resultados de la Excavación en el Sitio Martínez 1 — Catamarca, Argentina». *Publicaciones del CIFYH* 46: 54-86. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

ASSANDRI, Susana; Adela AVILA, Rodolfo HERRERO y Sofía JUEZ

- 1991 «Observaciones Sobre el Estado de Conocimiento de La Arqueología del Valle de Ambato. Catamarca-Argentina». *Publicaciones del CIFYH* 46: 145-156. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

BERENGUER, José

- 1998 «La iconografía del poder en Tiwanaku y su rol en la integración de zonas de frontera». *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*. No. 7: 19-37. Santiago de Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino.

## BEDANO, JUEZ y ROCA

- 1993 *Análisis del Material Arqueológico de la Colección Rosso, Procedente del Departamento de Ambato, Provincia de Catamarca*. Tesis. Publicaciones del Instituto de Arqueología Vol. 7. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.

## BOMAN, Eric

- 1932 *Estudios Arqueológicos Riojanos*. Museo Nacional de Historia Natural. Buenos Aires: Editorial Coni.
- 1991 [1908] *Antigüedades de la Región Andina de la República Argentina y del Desierto de Atacama*. Traducción de Delia Gómez Rubio. Recensión de la obra científica y de la vida del arqueólogo Eric Boman de Héctor Creslebin. San Salvador de Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy.
- 1923 *Alfarería de Estilo Draconiano de la Región Diaguita (R. Argentina)*. Buenos Aires.

## CABRERA, P.

- 1934 *Introducción a la Historia Eclesiástica del Tucumán: 1535-1590*. Buenos Aires: Biblioteca de Doctrina Católica.

## Catalogos

- 1994a *Los Sueños del Jaguar. Imágenes de la Puna y de la Selva Argentina*. Santiago de Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- 1994b *2.000 Años de Arte Precolombino*. Las colecciones del Museo Etnográfico en el Fernández Blanco. Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco. Buenos Aires: Filmediciones Valero.
- 1997 *Los Señores del Jaguar*. Taller de capacitación en conservación y exhibición de colecciones arqueológicas y etnográficas. Fundación Antorchas, Center for Museum Studies (Smithsonian Institution), Museo Etnográfico (Facultad de Filosofía y Letras). Buenos Aires.
- 2000 *Caminos Sagrados. Arte Precolombino Argentino*. Colección de la Cancillería Argentina. Buenos Aires: Ediciones Banco Velox.

## FERRARI, Mabel Alicia

- 1984 «El ñandú», en *Fauna Argentina 1. Aves*. Revisión técnica de Claes C. Olrog. Centro Editor de América Latina.

## FURLONG, Guillermo

- 1941 *Entre los Lules del Tucumán*. Apéndices I, Buenos Aires.

## GONZALEZ, Alberto Rex

- 1976 *El Complejo Felínico en el Noroeste Argentino*. Universidad Nacional de La Plata. Traducción del idioma inglés: Zulema S. de Lenain. Hojas mecanografiadas en Biblioteca del CIFF y H. Universidad Nacional de Córdoba.

GONZALEZ, A. R. y M. BALDINI.

- 1991 «Función y significado de un ceramio de la cultura La Aguada: Ensayo de interpretación». *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 5: 23-52. Santiago de Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino.

GONZALEZ, A. R. y MONTES A. E.

- 1998 I. *Cultura La Aguada. Arqueología. II. Diseños*. Buenos Aires: Filmediciones Valero

GONZALEZ, Alberto Rex y José PEREZ GOLLAN

- 1971 *Primeras Culturas Argentinas*. Buenos Aires: Filmediciones Valero.  
1990 *Argentina Indígena, Vísperas de la Conquista*. Historia Argentina, Volumen 1. 5ta. Reimpresión. Buenos Aires: Paidós.

GUDEMOS, Mónica

- 1994a *Análisis por Reducción Esquemática de las Pinturas Rupestres de la Cueva de la Salamanca— Catamarca*. Informe. Córdoba: Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba (CIFYH) y Consejo de Investigaciones Científicas y Tecnológicas de Córdoba, Argentina (CONICOR).
- 1994b «Consideraciones Sobre la Música Ritual en la Cultura La Aguada». *Publicaciones del CIFYH* 47: 111-144. Córdoba: Universidad Nacional Córdoba.
- 1996a *Instrumentos Musicales Aguada*. Informe. Córdoba: Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba (CIFYH) y Consejo de Investigaciones Científicas y Tecnológicas de Córdoba, Argentina (CONICOR).
- 1996b «Músicos y Jaguares. La Arqueomusicología en la Investigación Interdisciplinaria», en *La interdisciplina como una realidad en la investigación y la docencia de hoy: Actas de las Primeras Jornadas Interdisciplinarias*, María Cristina Dalmagro y Cecilia Muse, comps., pp. 276-285. Córdoba: Escuela Superior de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba.
- 1996c «El espectáculo ceremonial como confirmación de una ideología de control social. Análisis de la iconografía simbólica en la representación plástica de una danza prehispana del Noroeste Argentino», en *Actas de las XI Jornadas Argentinas de Musicología*. Santa Fe, Argentina: Universidad del Litoral.
- 1998a *Antiguos Sonidos*. El material arqueológico musical del Museo Dr. Eduardo Casanova. Jujuy, Argentina. Serie Monográfica. Jujuy: Instituto Interdisciplinario Tilcara, Universidad de Buenos Aires.
- 1998b «Campanas arqueológicas de metal del Noroeste Argentino». *Anales* 6: 111-146. Madrid: Museo de América.
- 1999a «La función social de la música y las estrategias de control en el Mundo Andino precolombino. Consideraciones acerca de los avances de investigación arqueol-

- musicológica en América del Sur», en *Actas del V Congreso de la SibE*. Errentería (Gipuzkoa): Sociedad Ibérica de Etnomusicología.
- 1999b «La Arqueomusicología como disciplina de investigación». *Estafeta 32*. Revista de producción y debate. Córdoba (Argentina): Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba.
- 2001 *La música como emblema de poder en los Andes Centro-Meridionales*. Estudios en Arqueomusicología para América Andina. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia de América II (Antropología de América).
- HEREDIA, Osvaldo
- 1976 *Investigaciones Arqueológicas en Los Castillos — (Dto. Ambato, provincia de Catamarca)*. Trabajo inédito. Hojas mecanografiadas en Biblioteca del CIFFyH. Córdoba (Argentina): Universidad Nacional de Córdoba.
- 1987 *Proyecto: Investigaciones Arqueológicas en la Región del Valle del Ambato (Dto. Ambato, provincia de Catamarca)*. Trabajo inédito. Hojas mecanografiadas en Biblioteca del CIFFyH. Córdoba (Argentina): Universidad Nacional de Córdoba.
- LEVILLIER, R.
- 1930 *Nueva Crónica de la Conquista del Tucumán*. Buenos Aires: Nosotros.
- LEYHAUSEN, P.
- 1975 *Verhaltensstudien an Katzen*. Berlin und Hamburg: Verlag Paul Parey.
- LOZANO, Pedro S. J.
- 1874 *Historia de la Conquista del Paraguay, Río de la Plata y Tucumán*. Ilustrada con noticias del autor y con notas y suplementos de Andrés Lamas, 5 tomos. Buenos Aires.
- 1941 *Descripción Chorográfica del Gran Chaco Gualamba*. Reedición con prólogo e índice de Radamés Altieri. Publicación No. 288. Buenos Aires: Instituto de Antropología de la Universidad Nacional de Tucumán.
- MARTINEZ, José Luis
- 1986 «El Personaje Sentado en los Keru: Hacia una Identificación de los Kuraca Andinos». *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*. Santiago de Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- OLROG, C. C. y M. M. LUCERO
- 1980 *Guía de los Mamíferos Argentinos*. San Miguel de Tucumán, Argentina: Ministerio de Educación y Cultura y Fundación Miguel Lillo.
- PEREZ COLLAN, José
- 1991 «La Cultura de la Aguada vista desde el Valle de Ambato». *Publicaciones del C.I.F.F.y H.* 46: 157-173. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

## QUIROGA, Adán

- 1901 *La Cruz en América*. Con prólogo de Samuel A. Lafone Quevedo. Buenos Aires: Imprenta y Litografía 'La Buenos Aires'.
- 1929 «Folklore Calchaquí». *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, sección VI, T.V. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

## SACHS, Curt

- 1943 *Historia Universal de la Danza*. Buenos Aires: Centurión.

## SCHNEIDER, Marius

- 1998 *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*. Ensayo histórico-etnográfico sobre la subestructura totemística y megalítica de las altas culturas y su supervivencia en el folklore español. Madrid: Ediciones Siruela.

## SECURA, Angel

- 1988 *El Arte Rupestre del Este de Catamarca*. Catamarca: Editorial Universitaria.

## SERRANO, A.

- 1930 *Los primitivos habitantes del territorio argentino*. Arqueología y Etnografía Argentinas. Buenos Aires: Librería y Editorial 'La Facultad'.
- 1943 *El Arte Decorativo de los Diaguitas*. Córdoba (Argentina): Universidad Nacional de Córdoba. Publicaciones del Instituto de Arqueología, Lingüística y Folklore 'Dr. Pablo Cabrera'.
- 1947 *Los Aborígenes Argentinos*. Síntesis etnográfica. Biblioteca Americanista. Buenos Aires: Editorial Nova.
- 1958 *Manual de Cerámica Indígena*. Córdoba: Editorial Assandri.

## TECHO, Nicolás del

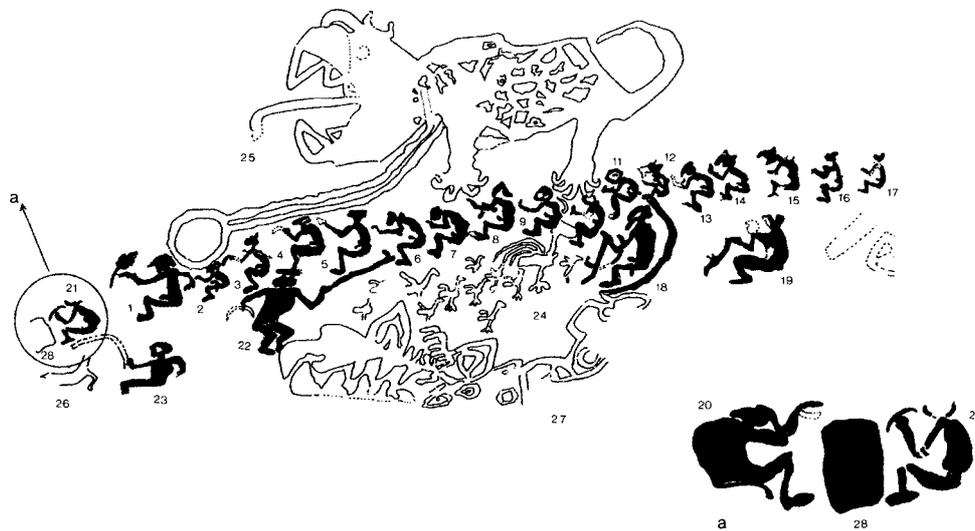
- 1897 *Historia de la Provincia del Paraguay de la C. de Jesús*. Versión del texto latino por Manuel Serrano y Sanz. Madrid: Biblioteca Paraguaya.

## WILKE, D.

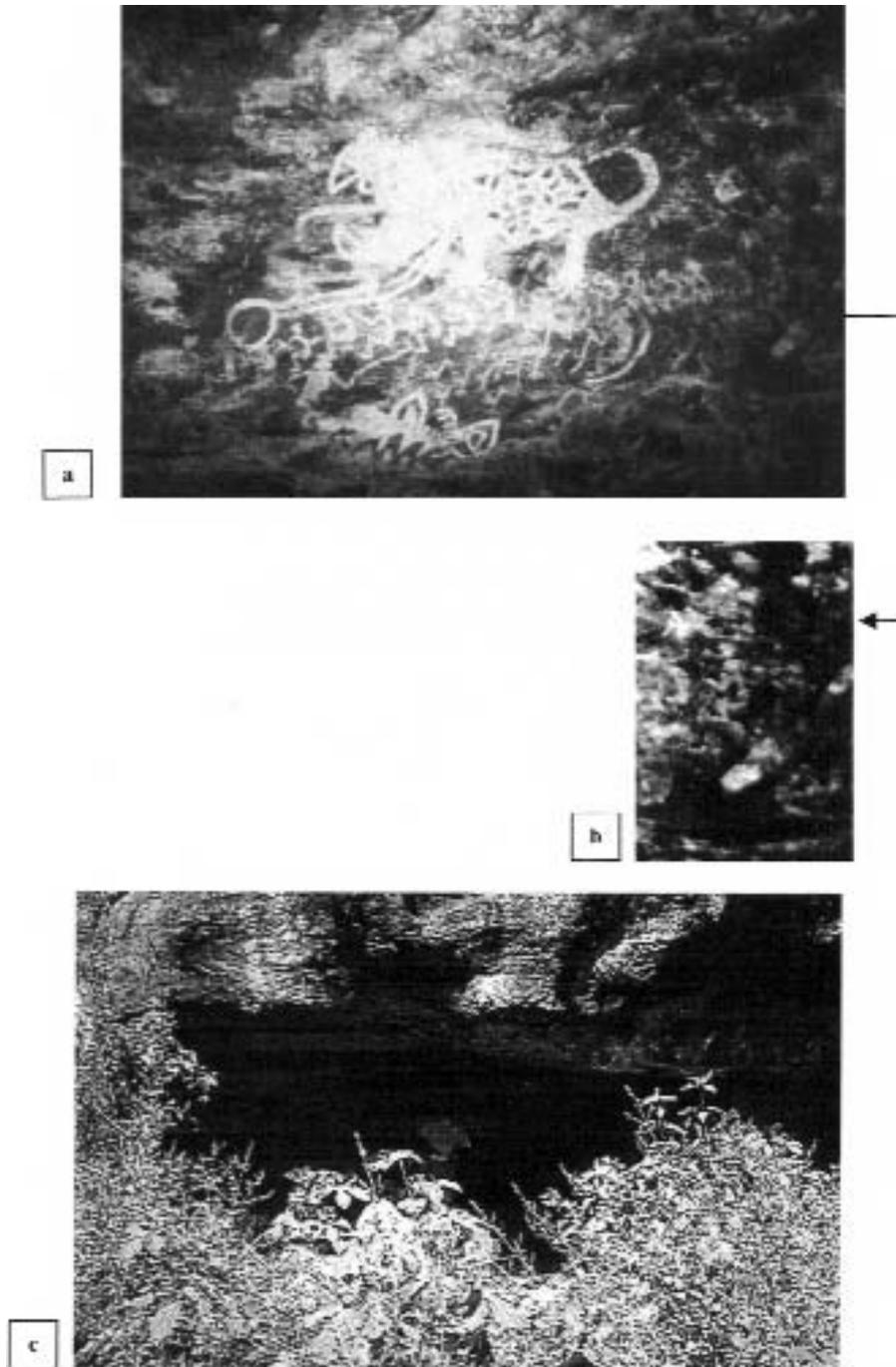
- 1993 «Präkolumbische Kulturen im Nordwesten Argentinien». *Antike Welt, Zeitschrift für Archäologie und Kulturgeschichte*.



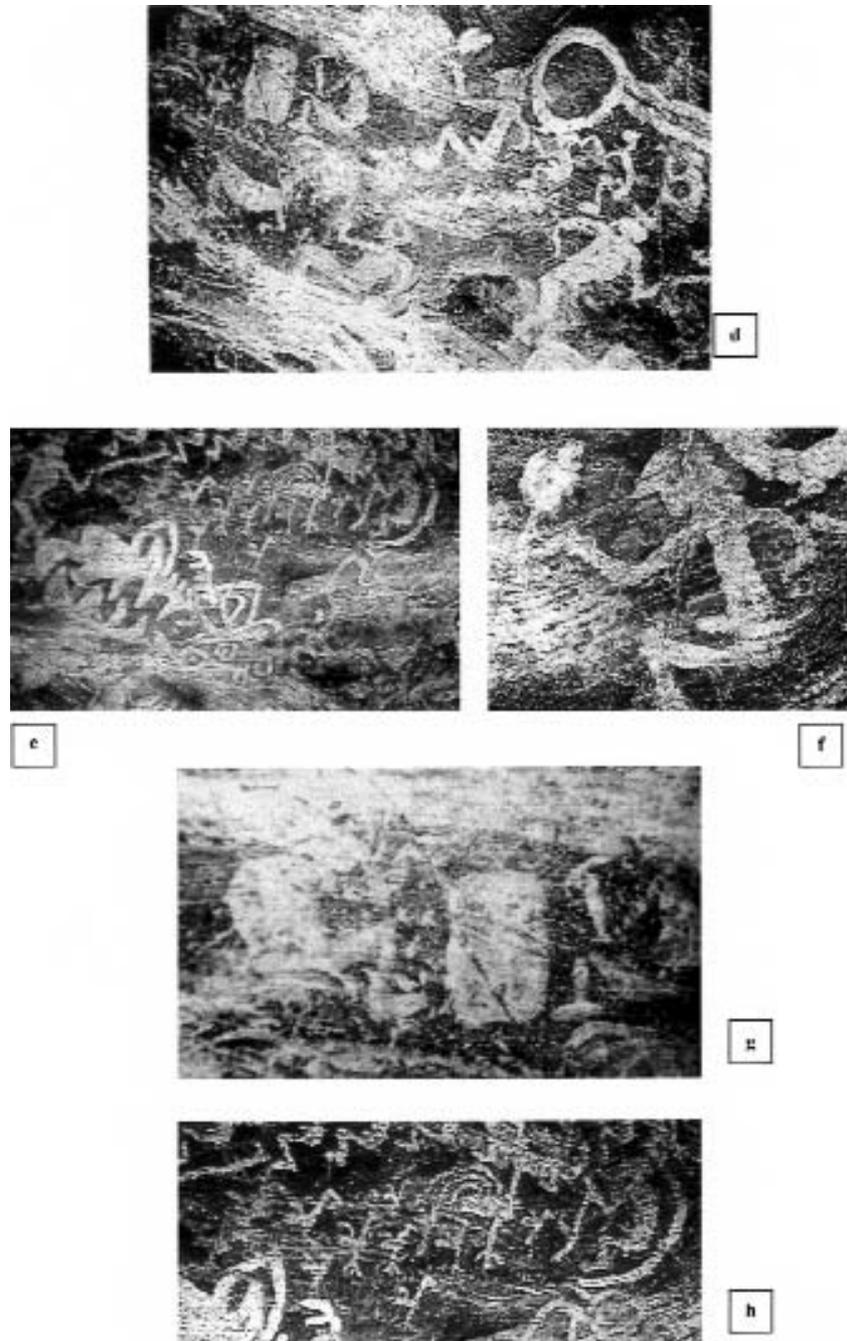
**Figura 1.** Reducción gráfica del conjunto estudiado. Pinturas rupestres de la cueva CC2, de la Salamanca o de la Candelaria. Catamarca, Argentina. Dibujo: M. Gudemos.



**Figura 2.** Individualización de los motivos antropomorfos y detalle de músicos (a). Dibujos: M. Gudemos.



**Figura 3.** a conjunto analizado, b fauces y lengua del jaguar pintado a la derecha del conjunto analizado (detalle); c entrada de la cueva (17,50 m de ancho). Fotografías de M. Gudemos.



**Figura 4.** **d** danzantes, músicos y camélido (detalle); **e** *suris, curaca* sentado con estófica, personaje de pie con estófica y gran máscara en la parte inferior (detalle); **f** danzante, posible guía coreográfico (detalle); **g** músicos percutiendo tambor (detalle); **h** *suris* (detalle). Fotografías de M. Gudemos.



Figura 5. Reducción gráfica del conjunto: motivos zoomorfos. Dibujo: M. Gudemos.



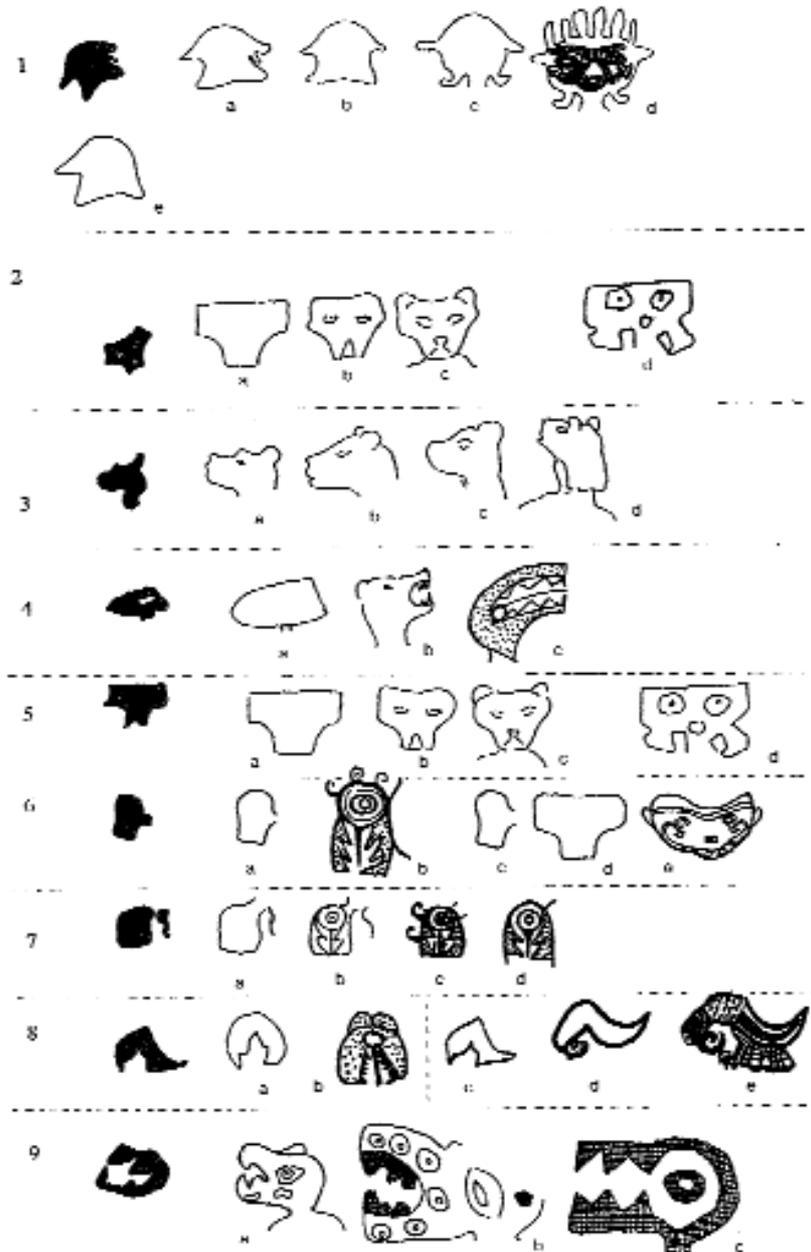
Figura 6. Reducción gráfica del conjunto: motivo de la máscara. Dibujo: M. Gudemos.



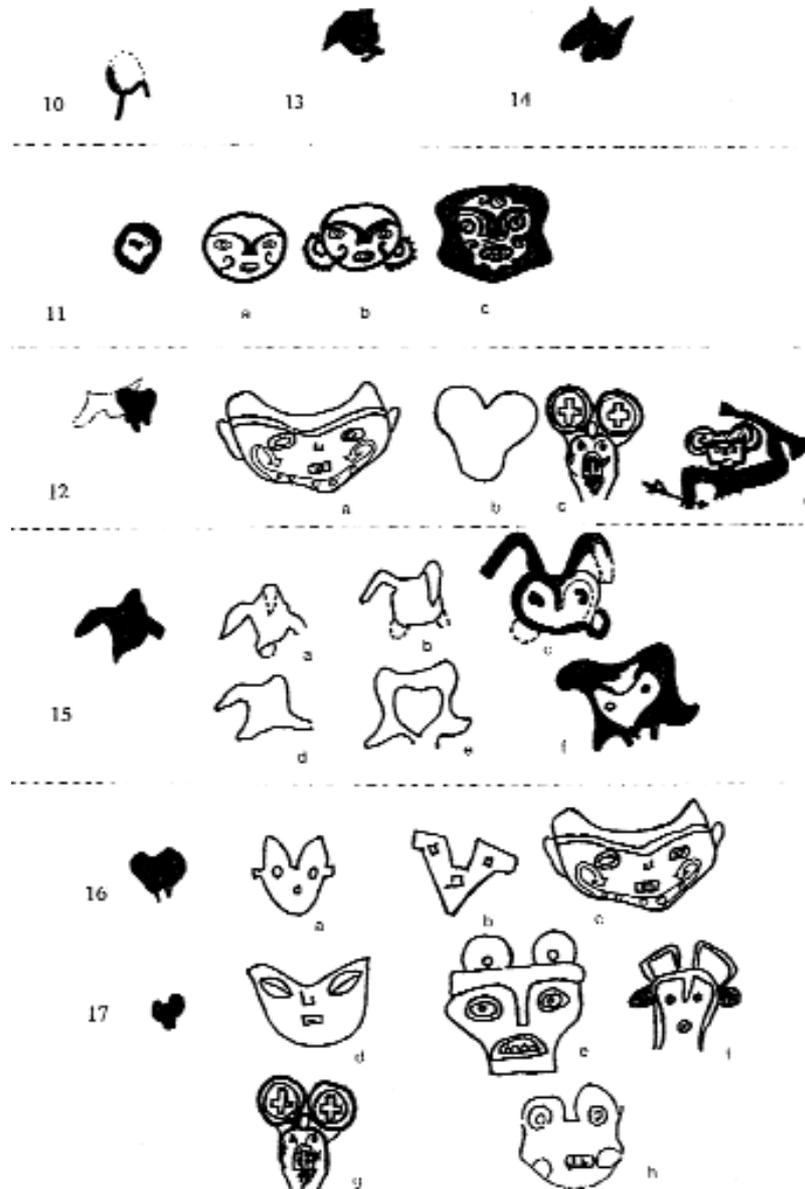
Figura 7. Reducción gráfica del conjunto: motivos 'contenedores' plástica y simbólicamente de la representación. Dibujo: M. Gudemos.



Figura 8. Reducción gráfica del conjunto: motivos antropomorfos sentados; a motivo 'santamaría' tomado de Serrano 1943. Dibujos: M. Gudemos.



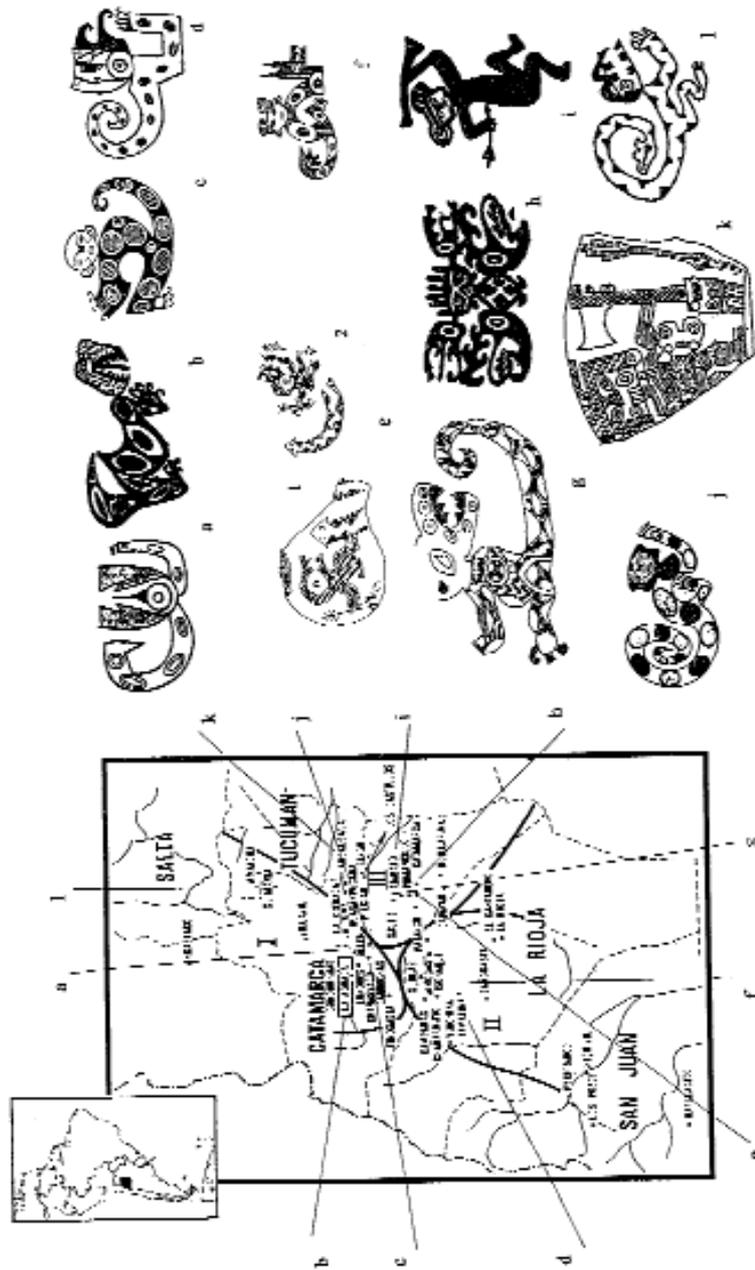
**Figura 9.** *Estudio de máscaras.* **1d**- vaso, Museo Etnográfico (Serrano 1943, L. XI y Catálogos 1994a: 58); **2d**- fragmento, Col. Rosso; **4c**- Serrano 1930: 38, Fig. 37; **5d**- fragmento, Col. Rosso; **6b**- Serrano 1943, L. XII; **6e**- cabeza antropomorfa (Catálogos 1994a: 66), **7c, d**- Serrano 1943, L. XII y 1947: 39; González y Baldini 1991: 27; **8b**- Col. M. Barreto No. 11710 (González y Baldini 1991: 46); **8e**- calabaza (Quiroga 1901: 98); **9a, b, c**- vasijas de cerámica, Col. Rosso. Dibujos: M. Gudemos.



**Figura 10.** Estudio de máscaras. **11b, c**- Serrano 1943, L. XII; **12a**- cabeza antropomorfa (Catálogos 1994: 66); **12c**- disco metálico (Serrano 1947: 51; González 1991; González y Baldini 1991: 32); **12d**- motivo de las pinturas rupestres de La Tunita (González y Baldini 1991); **15c, f**- motivo de las pinturas de la cueva CC2 (Gudemos 1996); **16 y 17a**- vaso (Serrano 1947: 36); **16 y 17b**- vaso (Catálogos 1994a: 52); **16 y 17c**- cabeza antropomorfa (Catálogos 1994a: 66); **16 y 17d**- Alanis 1947; **16 y 17e**- Alanis 1947; **16 y 17f**- disco metálico (Alanis 1947); **16 y 17g**- disco metálico (Serrano 1947: 51; González 1991; González y Baldini 1991: 32); **16 y 17h**- González y Baldini 1991: 38. Dibujos: M. Gudemos.



Figura 11. *Tocados y máscaras*: a, b, c, d, e, f, g, h, i, k, l- Col. Rosso; j, m, o, q- Serrano 1943, L. XIII; n- No. 37030, Museo Etnográfico; p- Col. Rosso; r- Serrano 1947: 31. Dibujos: M. Gudemos.



**Figura 12.** *Area de dispersión geográfica de La Aguada. Estilos iconográficos: a-* Yacoutula, Belén, Catamarca (González y Baldini 1991: 27); **b-** Cementerio Orilla Norte de La Aguada, Catamarca. Col. M. Barreto No. 11710, Museo de La Plata; **c-** Belén, Catamarca (Serrano 1943, L. XII); **d-** Famatina, La Rioja (González y Baldini 1991: 27); **e-** Piedra Blanca, Catamarca (Quiroga 1901: 98); **f-** San Blas, La Rioja (Serrano 1930: 24); **g-** Dto. Ambato, Catamarca. Col. Rosso; **h-** Valle de Catamarca (Serrano 1943: L. XI); **i-** La Tunita (González y Baldini 1991); **j** Huasán, Catamarca (Serrano 1943, L. XII); **k-** Andalgalá, Catamarca. Col. Lafone Quevedo, Museo de La Plata (González y Baldini 1991: 38); **l-** Santa María, Catamarca (Serrano 1930: 24). Mapa (Catálogos 1994b: 33). Dibujos: M. Gudemos.

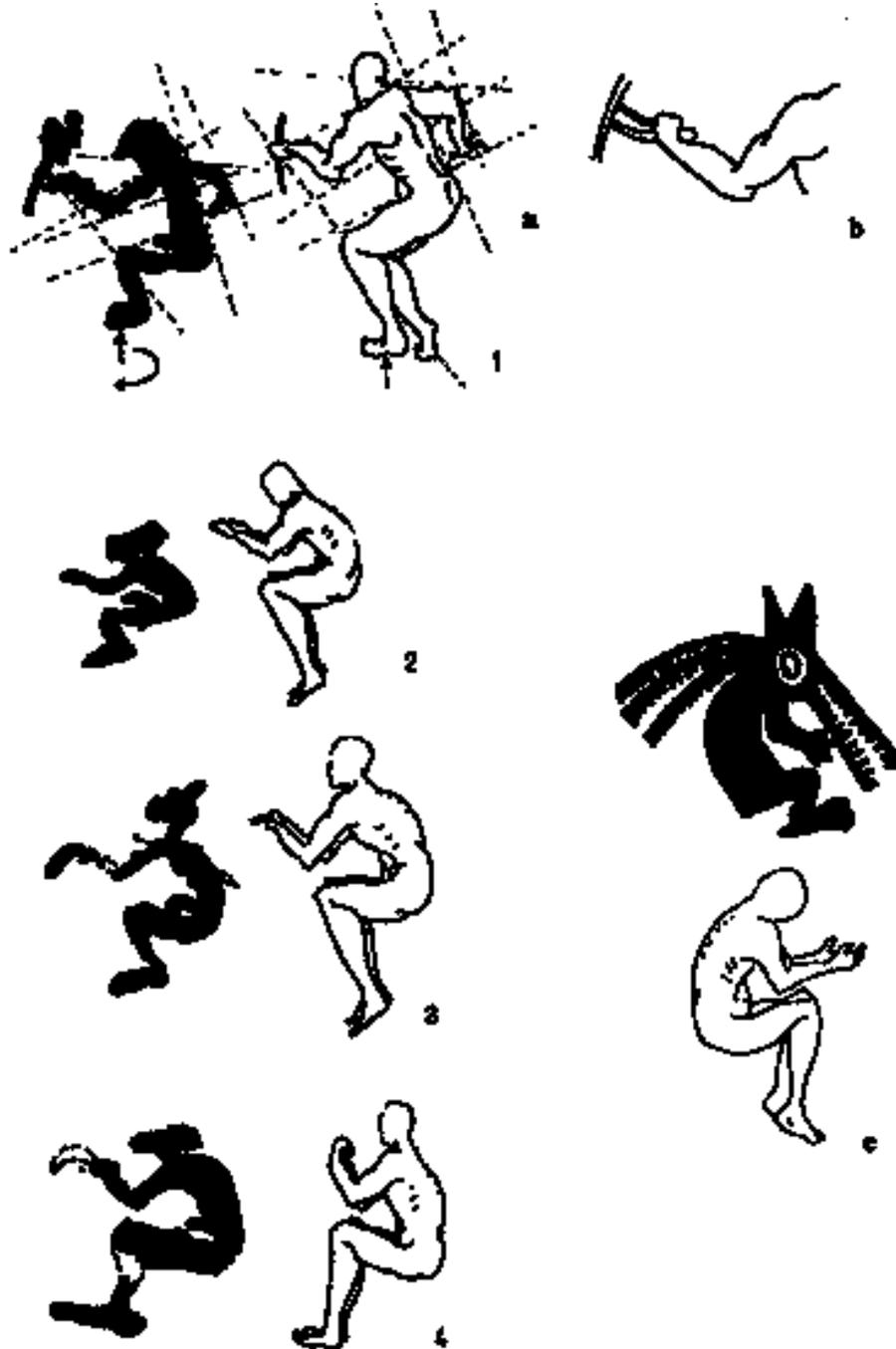


Figura 13. Estudio por reducción anatómica de los motivos antropomorfos 1 a 4; c- Interpretación del esquema corporal de un motivo estilo Ciénaga B, tomado de Serrano 1958: 89. Dibujos: M. Gudemos.

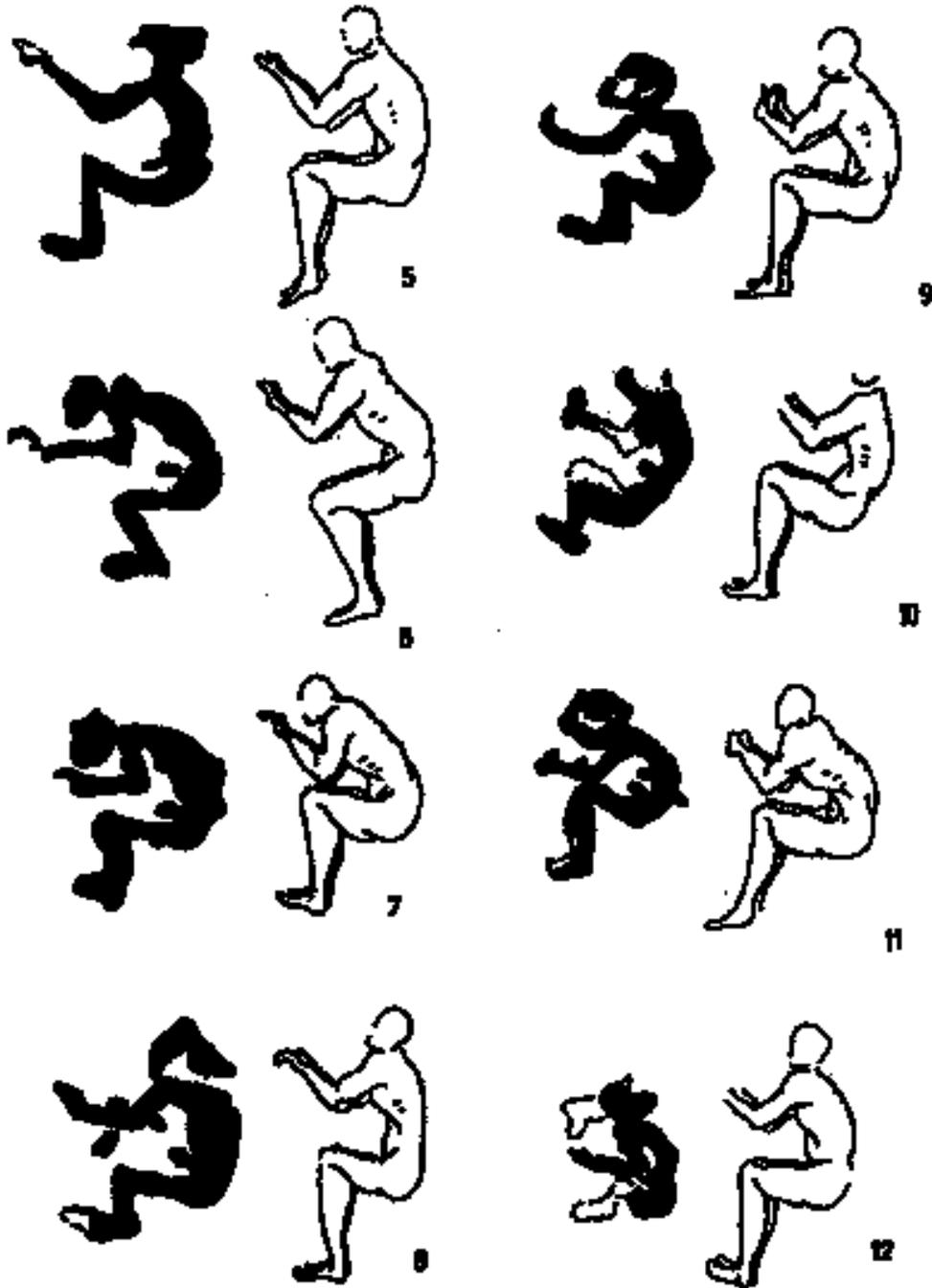


Figura 14. Estudio por reducción anatómica de los motivos antropomorfos 5 a 12. Dibujos: M. Gudemos.

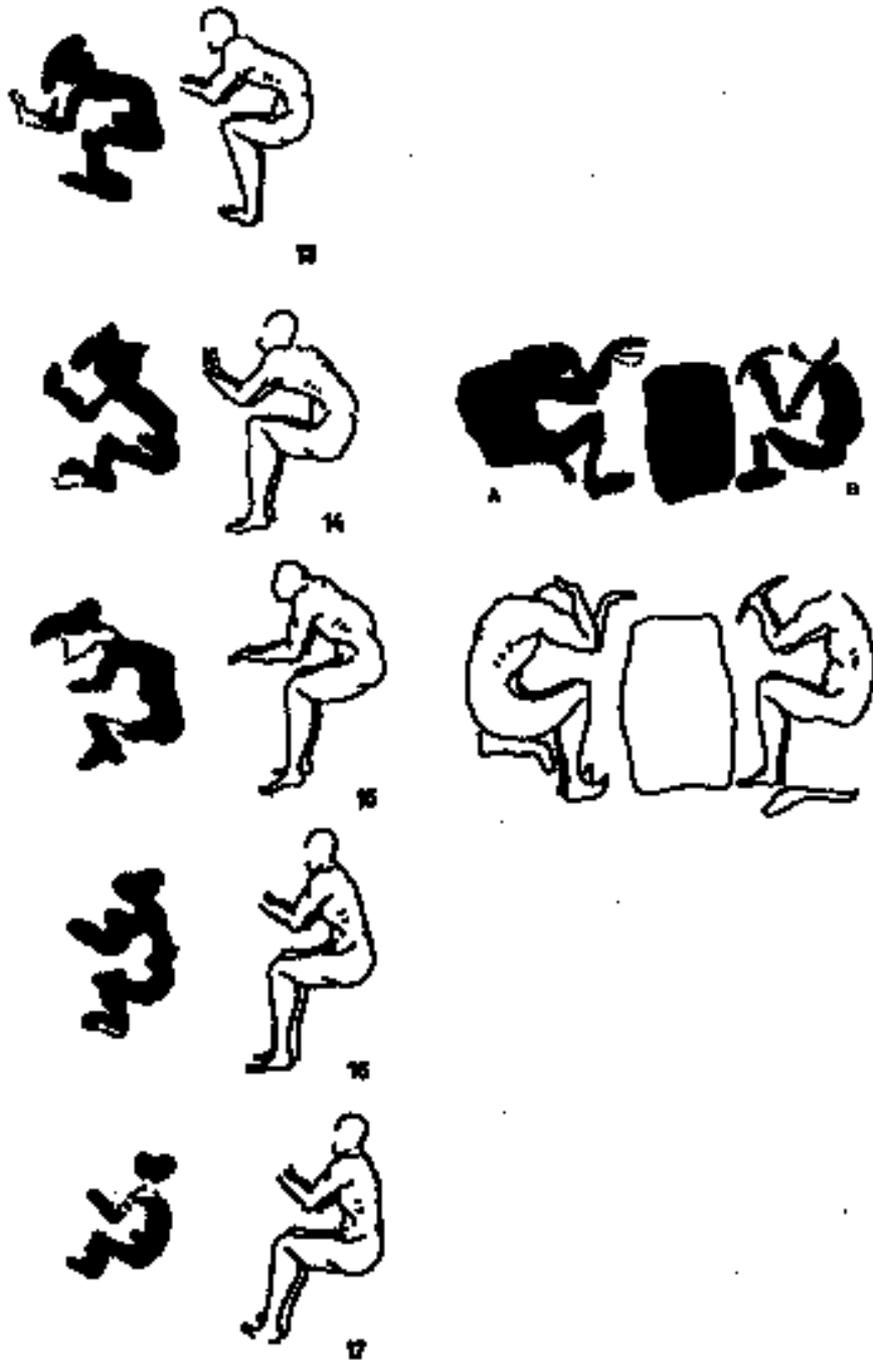


Figura 15. Estudio por reducción anatómica de los motivos antropomorfos 13 a 17 y estudio de músicos. Dibujos: M. Gudemos.



Figura 16. Ordenamiento coreográfico. Dibujos: M. Gudemos.



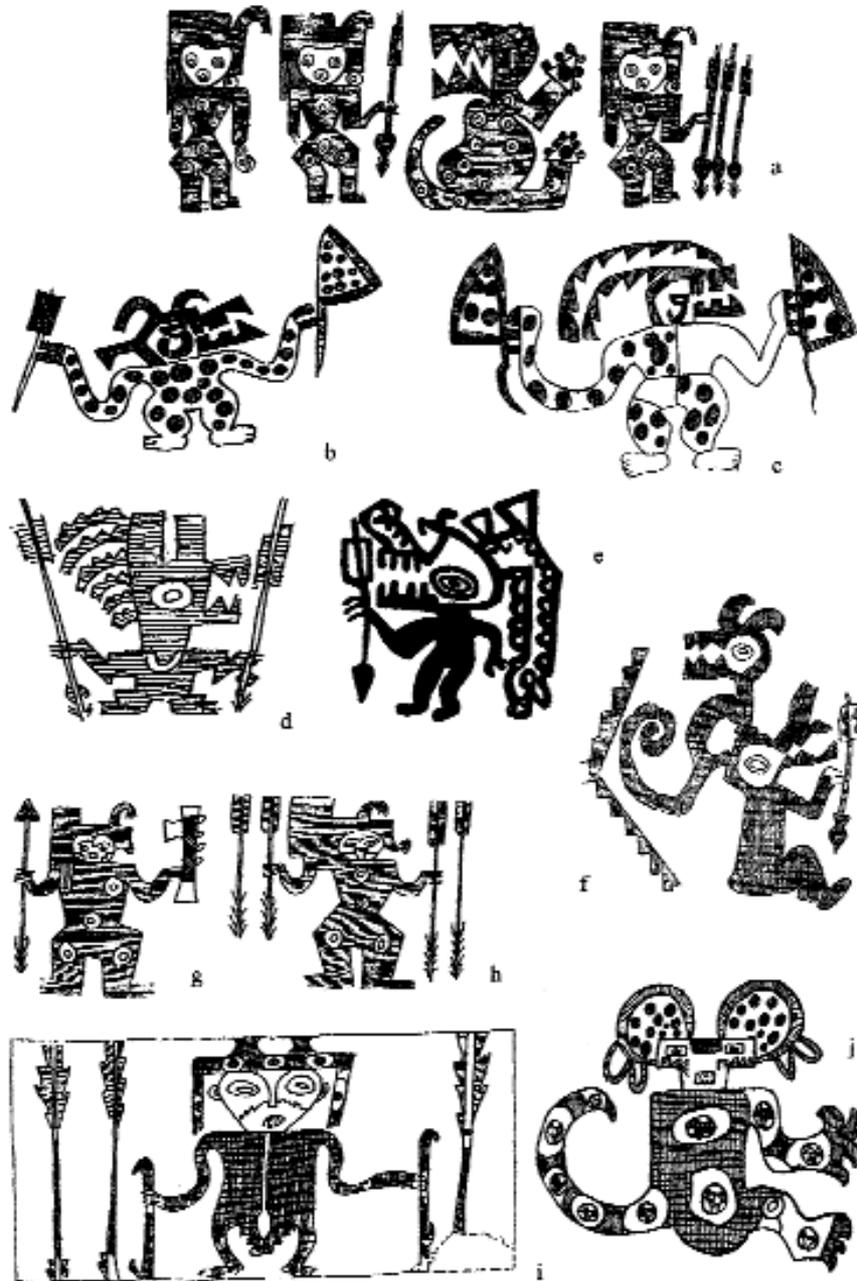
**Figura 17.** Estudio del esquema coreográfico básico *de salto*, motivos 6 a 10, y el principio de imitación; con flecha se indica el sentido del movimiento. Abajo se muestran las manchas de piel de jaguar y sus representaciones en la iconografía 'aguada'. Dibujos: M. Gudemos.



**Figura 18.** a- La Florida (Serrano 1943, L. XI); b- La Ciénaga (Serrano 1943, L. XI); c- La Ciénaga (Serrano 1943, L. XI); d- San Blas (Serrano 1943, L. XI); e- Belén (Serrano 1943, L. XII); f- Ambato, Col. Rosso; g, h, i, j, k, l- danzantes; m- reducción anatómica de n; n- detalle de o; o- Ambato, Col. Rosso.  
Dibujos: M. Gudemos.



**Figura 19.** a- Santa María (Serrano 1943, L. XI); b- Santa María (Serrano 1943, L. XI); c- Ambato (Serrano 1943, L. XI); d- Ambato (Serrano 1943, L. XI); e- Chaqui (Serrano 1943, L. XI); f- danzante; g- ¿ Ambato?, Col. Rosso; h- Ambato, Col. Rosso; i- Ambato, Col. Rosso; j- recreación del motivo a; k- reducción anatómica de j. Dibujos: M. Gudemos.



**Figura 20.** a, b, c- Col. Rosso; d- Col. M. Barreto No. 11703, Cementerio Orilla Norte de La Aguada (González y Baldini 1991: 40); e- La Tunita (González y Baldini 1991); f- Col. Rosso; g- González y Baldini 1991; h, i- Col. M. Barreto Nos. 11725 y 11858, Cementerio Orilla Norte de La Aguada (González y Baldini 1991: 40); j- Col. Rosso. Dibujos: M. Gudemos.



Figura 21. a, c- Catálogos 2000: 73; b, e- Serrano 1930: 24; d- Serrano 1947: 36. Dibujos: M. Gudemos.