

Werken

Universidad Internacional SEK

info@revistawerken.cl

ISSN (Versión impresa): 0717-5639

CHILE

2005

Andrés Troncoso

EL PLATO ZOOMORFO/ANTROPOMORFO DIAGUITA: UNA HIPÓTESIS
INTERPRETATIVA

Werken, primer semestre, número 006

Universidad Internacional SEK

Santiago, Chile

pp. 113-123

EL PLATO ZOOMORFO/ ANTROPOMORFO DIAGUITA: Una hipótesis interpretativa

“DIAGUITA ZOOMORPHIC/
ANTHROPOMORPHIC PLATE:
An interpretative hypothesis”

ANDRÉS TRONCOSO*

Palabras Claves: plato zoomorfo/
antropomorfo, Cultura Diaguita,
chamanismo, espacio

Key Words: zoomorphic/
anthropomorphic plate, Diaguita
Culture, shamanism, space

RESUMEN

A partir de la estructura espacial e iconográfica del plato zoomorfo/antropomorfo Diaguita se propone una hipótesis interpretativa centrada en la representación del chaman y la presencia de un concepto de espacio dual en esta cultura

113

ABSTRACT

The spatial and iconographical structure of Diaguita zoomorphic/anthropomorphic plate is analyzed to propose an interpretative hypothesis based in the representation of shaman and the presence of a dual space concept into Diaguita Culture.

* Área de Arqueología, Facultad de Estudios del Patrimonio Cultural, Universidad Internacional SEK. Av. Arrieta 10.000 Peñalolén, Santiago. atroncos@terra.cl andres.troncoso@sekmail.com

** Artículo: Recepción 7 de Septiembre 2004.
Aceptación 8 de Enero de 2005.

I. INTRODUCCIÓN

Dentro del conjunto alfarero de la Cultura Diaguita Chilena, una de las piezas más destacadas y que mayores comentarios ha merecido es el llamado plato zoomorfo o plato antropomorfo, poco que se encuentra en los diferentes momentos de desarrollo de esta cultura y cuyos elementos decorativos presentan características que han posibilitado su interpretación como figura antropomorfa (Cornely 1962), o zoomorfa (Latcham 1926, 1928a).

Si bien la identificación de esta clase de vasijas es frecuente en el registro arqueológico Diaguita, los estudios que se han acercado a su problemática se han concentrado en el reconocimiento de los rasgos zoomorfos y/o antropomorfos que presentan estas piezas (p.e. Cornely 1962, Latcham 1926, 1928a), o bien en una sistematización y caracterización formal de sus patrones decorativos y de simetría (Cornejo 1989). Por el contrario, en el presente trabajo pretendemos desplazarnos por una línea interpretativa que intenta acercarse al problema del contenido de estas representaciones visuales, en busca de parte del sentido que posiblemente tuvieron estas piezas durante tiempos Diaguitas, sentido que pensamos posible de aprehender a partir de la lógica cultural misma de estos grupos humanos, así como de ciertas características genéricas de las poblaciones prehispánicas del área Andina.

II.- FUNDAMENTOS

La búsqueda de contenido para las imágenes que pretendemos estudiar es una tarea arriesgada y que debe mantenerse dentro de ciertos límites interpretativos para evitar caer en la sobreinterpretación (Eco 1995), y construir hipótesis sin mayores bases argumentativas, ni empíricas. Por ello, es que nuestro afán no es la búsqueda de significados de por sí dentro de este conjunto de vasijas, sino más bien, corresponde a un intento por acercarse a su sentido a partir de las características que presentan ciertos diseños así como la estructura de éstos, proponiendo una interpretación que bordea los contornos del contenido de estas representaciones. Para tales efectos, reconocemos en la base de nuestra hipótesis tres líneas argumentativas básicas que definen nuestro acercamiento a estas vasijas:

Primero, toda producción material/visual de una cultura necesariamente codifica en su interior aspectos del pensamiento de ese grupo.

La cultura material es la materialización del pensamiento (Criado 2000), por lo que su producción, y en específico la de los platos zoomorfos/antropomorfos, se encuentra mediatizada por los patrones y parámetros de pensamiento y cosmovisión de la cultura Diaguita en particular, expresándose este contenido de una u otra manera a través de la producción de su mensaje visual. Si bien toda imagen visual puede presentar una serie de significados y contenidos contingentes a su contexto de producción y ejecución, actuando el arte como un agente social, bajo esta primera capa de significación es posible encontrar realidades más profundas relacionadas al hecho de ser el arte un constructo cultural, y por tanto, inserto en los códigos y contenidos estructurantes de una cultura en particular (Troncoso 2002).

Segundo, la Cultura Diaguita Chilena forma parte del mundo andino, y por tanto, comparte elementos esenciales de su cosmovisión.

Ya a inicios del siglo pasado Latcham (1926, 1928b), reconocía la presencia de elementos andinos dentro de los contextos materiales de la Cultura Diaguita, proponiendo específicamente una influencia Tiwanaku para estas poblaciones. Si bien la influencia Tiwanaku es un tema que ha quedado aparcado en la discusión arqueológica, autores recientes (p.e. Castillo 1992; González 1995), han avanzado en la comprensión de los Diaguitas como cultura andina a partir de las características tanto de los contextos alucinógenos como de los patrones y estructuras de diseño que decoran la alfarería de estos grupos, otorgando convincentes argumentos que avalan esta hipótesis.

Sin embargo, la identificación de la Cultura Diaguita como una cultura andina no implica meramente un simple hecho de forma, sino también de contenido. Si la cultura andina se define por ciertos principios y conceptos culturales (Grebe 1995-1996), que redundan en un conjunto de formas particulares de estar-en-el-mundo, debería ser esperable que ciertos de esos principios y conceptos culturales estuviesen presente dentro de la Cultura Diaguita. Al respecto, los trabajos de González (p.e. 1995, 1998), son una buena muestra de la identificación de elementos estructurantes andinos en este arte, así como de la potencialidad de la interpretación desde esta perspectiva.

Tercero, el arte visual Diaguita presenta relaciones con prácticas chamánicas.

González (2001), ha propuesto una estrecha relación entre los patrones decorativos Diaguita y lo que se denomina arte chamánico. A entender de la autora, en la iconografía Diaguita las características de los elementos de diseño, sus distribuciones espaciales y la representación de felinos serían indicadores de la asociación de este sistema de representación visual con las tradiciones chamánicas americanas, reproduciéndose ello en la semejanza formal y estructural entre lo que es la iconografía Diaguita y Caduveo, en específico.

No obstante las limitaciones que han presentado en otros contextos las interpretaciones del arte centradas en el chamanismo (piénsese p.e. Clottes y Lewis-Williams 2001, Lewis-Williams 2002), consideramos que los antecedentes que presenta González (2001), permiten apoyar su hipótesis, avalándose su idea más aún al reconocer que, primero, en gran parte de andinoamérica el arte visual precolombino ha estado en relación con contenidos chamánicos (p.e. Burger 1992, Berenguer 2000, Cordy-Collins 1977, Pasztory 1998, Paul 1982, Stone-Miller 1995), segundo, que los chamanes son personajes centrales en la configuración de estos grupos, y tercero que los contextos arqueológicos Diaguita demuestran la presencia de estos personajes al interior de esta sociedad, tanto a partir del registro del complejo alucinógeno como de individuos que presentan ciertas particularidades que los diferencian del resto y que a nivel de ofrendas se asocian a este tipo de ergología (p.e. sitio estadio Illapel, Troncoso 1999).

III.- EL PLATO ZOOMORFO – ANTROPOMORFO.

A pesar de la gran variedad de patrones decorativos registrados en estas vasijas, el plato zoomorfo/ antropomorfo se ajusta a una estructura básica que permite su clara identificación dentro de los contextos Diaguita, estructura que se mantiene en su esencia invariable y sobre la que se establecen los diseños decorativos que generan las diferencias iconográficas observables en estas piezas (figura 1)¹. Cornely (1962), reconocía la presencia de cuatro sectores, o unidades estructurales, claramente diferenciados en la decoración de estos ceramios.

- a) La cara estilizada, posteriormente definida como diseño central por Cornejo (1989).
- b) Campos laterales rellenos con figuras geométricas y que se encuentran a ambos sectores del diseño central. Cornejo (1989), define a estos campos como bandas.
- c) Un espacio entre el diseño central y las bandas que puede presentar algún tipo de diseño o estar simplemente engobado con el color de fondo de la pieza. Cornejo (1989) lo define como lateral.
- d) El sector opuesto a la cara que en ocasiones se encuentra indicado por una hendidura cóncava o un apéndice.

1 Metodológicamente, el presente estudio se remite a cuatro fuentes de investigación: i) los análisis de Cornely (1962) sobre estas piezas, ii) el trabajo de Cornejo (1989) sobre las decoraciones de estas vasijas, iii) el examen visual de este tipo de piezas recuperadas en excavaciones arqueológicas en el valle del Choapa y iv) el examen visual de los platos zoomorfos/ antropomorfos ilustrados en publicaciones atinentes a la Cultura Diaguita. En todos los casos, el trabajo se centró en reconocer la presencia de la organización espacial básica que da origen a este artículo y que se expone más adelante.

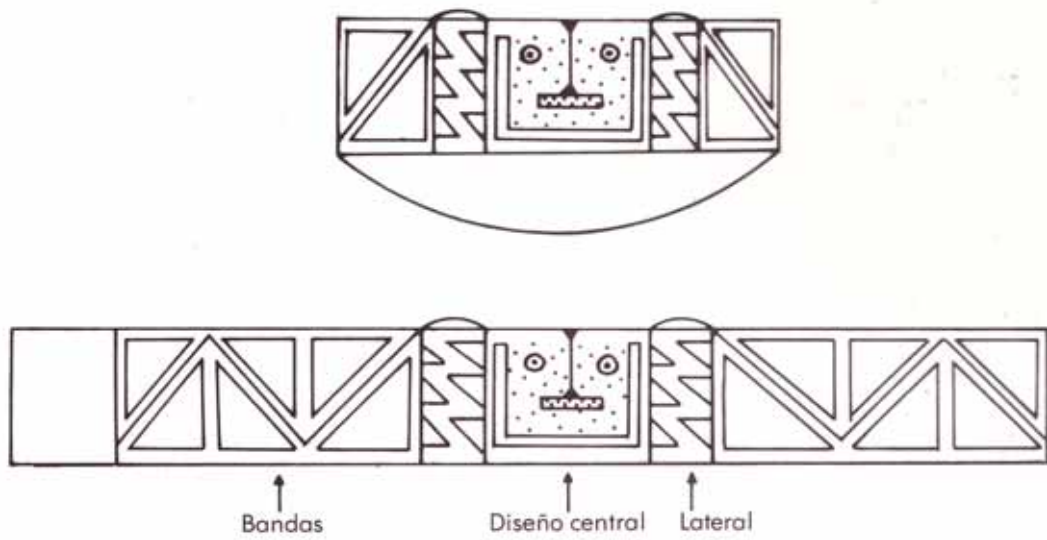


Figura 1: Estructura del plato zoomorfo/antropomorfo Diaguita (Tomado de Cornejo 1989).

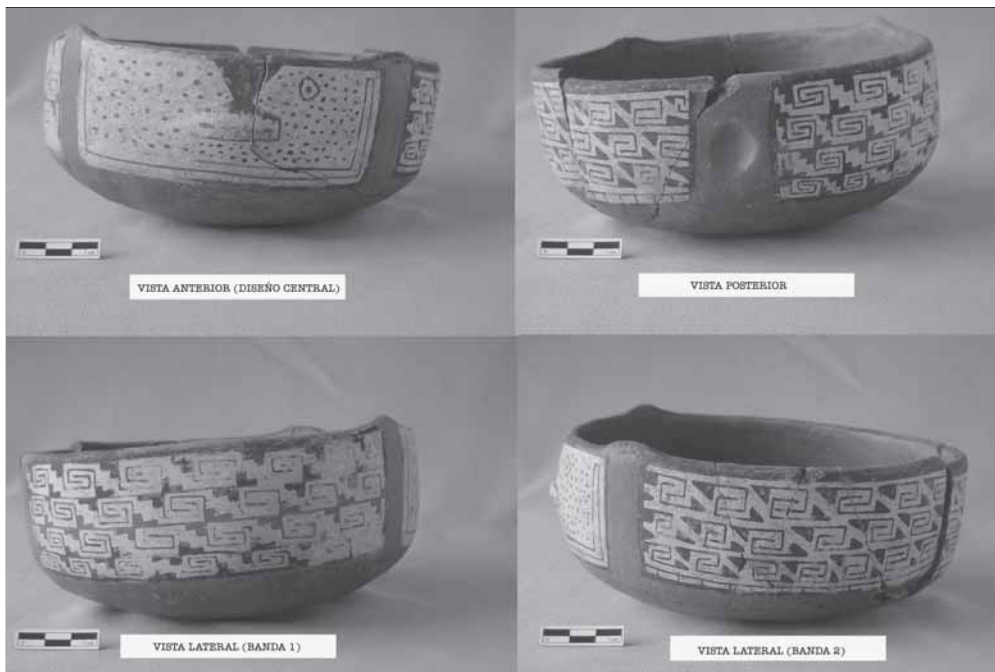


Figura 2: Plato zoomorfo/antropomorfo Diaguita procedente del valle de Chalinga.

En unos pocos casos se ha encontrado un quinto sector, cual es un diseño geométrico dispuesto sobre la parte superior de la hendidura cóncava o apéndice opuesto al diseño central.

Estas características básicas conforman la estructura espacial de la decoración del plato zoomorfo-antropomorfo, estructura en la que se pueden definir dos sectores básicos: el diseño central y las bandas. La importancia básica de estos dos sectores se da por ser las unidades de la estructura que presentan una mayor extensión espacial y por derivación una mayor visibilidad en la pieza (figura 2).

El diseño central ha sido sin lugar a dudas el aspecto que más discusiones ha provocado dada sus características representacionales. Se define este diseño por la existencia de un rostro en el que suelen dibujarse “dos ojos, una boca dentada y una nariz, más dos elementos de difícil definición convencional, llamados por nosotros moteado y ribete” (Cornejo 1989: 59). Ha sido la presencia de estas características del rostro lo que ha llevado a la asociación de este personaje con un ser antropomorfo o zoomorfo. Ya Cornely (1962:12), señalaba que “la cara estilizada que se dibuja en ellos bien podría representar a un animal o ave, pero un examen más detenido parece demostrar que lo que han querido representar es una estilización de la cara o rostro del hombre, como veremos en los detalles”, detalles tales como la presentación del “ojo dentro de un triángulo negro, con rayitas hacia abajo, que indicarían las pestañas o lágrimas. Esta manera de figurar el ojo dentro de un triángulo negro es la forma típica como estos indios representaban el ojo de las figuras antropomorfas, en las urnas, cántaros, etc.” (Cornely 1962: 12).

Los detalles mencionados por Cornely (1962), son correctos al sugerir la presencia de un rostro humano en el diseño central de estos platos, pero el autor olvida considerar en su análisis un elemento importante: el moteado. Su presencia en el rostro, por medio de círculos que se distribuyen por todo su frente, consideramos que es un claro indicador de la asociación de esta figura con elementos felínicos, actuando como un determinador semántico/visual que conlleva a sugerir la asociación con este animal. Inclusive, la forma y disposición de los dientes en la boca del ser recuerda las representaciones de felino que se encuentran en diferentes culturas prehispanicas en los Andes centrales (p.e. Chavín y Tiwanaku).

Así las cosas, encontramos que el diseño central de esta pieza cerámica combina elementos antropomorfos y zoomorfos, construyendo una figura híbrida que fusiona elementos de ambos seres, siendo posible plantear que esta conjunción representacional obedezca “precisamente a la intención de integrar en una sola representación características zoo y antropomorfas” (Cornejo 1989: 75).

Las bandas, por su lado, se caracterizan por ser “rectángulos que acompañan al diseño central en las paredes de la pieza. Generalmente son dos y se encuentran separadas por campos sin decoración o por pequeños campos decorados dispuestos lateralmente” (Cornejo 1989: 65). Ellas presentan decoraciones geométricas que responden a los complejos patrones de simetría definidos para la Cultura Diaguita y donde los diseños pueden ser similares entre ambas bandas o variar entre ellas (Cornely 1962, Cornejo 1989), siendo la primera variante la más representada según el estudio de Cornejo (1989).

Si bien este par de características de la pieza en cuestión no agotan en ningún caso su descripción, ellas conforman la estructura espacial básica de la representación, estructura que a nuestro entender posibilita la formulación de proposiciones interpretativas iniciales que nos acercan a la comprensión de algunos aspectos de la Cultura Diaguita.

IV.- PROPOSICIÓN INTERPRETATIVA

Si consideramos los antecedentes planteados anteriormente, nos encontramos con que esta vasija se ajusta a una estructura básica y repetitiva que le entrega identidad y unidad, estructura consistente en la presencia de una figura central, de carácter antropomorfa-zoomorfa, rodeada de bandas laterales a sus lados. Esta reiteración estructural espacial pensamos que no es en ningún caso aleatoria, sino que muy por

el contrario, es de gran significación, codificando un conjunto de información básica sobre ciertos conceptos de esta cultura. Por ello, si comprendemos al arte como la materialización de una forma de pensamiento (Criado 2000), ¿qué interpretación es factible de realizar a partir de esta regularidad estructural, espacial y representativa del plato antropomorfo/zoomorfo?

Espacialmente, la presencia de dos bandas laterales, una a cada lado de la vasija, pensamos da cuenta de un concepto básico al mundo andino, cual es la división en dos, la segregación del espacio en dos mitades. Si observamos el soporte frontalmente, encontramos que la presencia y disposición de las bandas origina una división de la vasija en dos sectores, uno izquierdo y otro derecho. Obviamente, tal división no es algo casual, sino que da cuenta de una forma de conceptualizar el espacio, conceptualización que es básica al mundo andino. Entendemos, sin embargo, esta dualidad espacial más como una característica formal que de contenido, es decir, reconocemos la existencia de este principio básico de organización del espacio en la Cultura Diaguita, pero no nos introduciremos en los significados y características de cada una de estas dos mitades, por cuanto consideramos que no contamos con evidencia suficiente como para proponer un contenido particular a cada una de ellas. Reconocemos, por ende, una forma andina, pero como precaución interpretativa no aplicamos acríticamente el contenido que tiene esta forma en los Andes, por cuanto tal paso requiere un enfoque teórico y metodológico que traspassa los objetivos de este trabajo.

Aún más, la construcción de esas dos mitades se encuentra mediatizada por un centro, un eje desde el cual se definen estos dos sectores, el diseño central. Y este eje no es más que la representación del rostro del personaje antropomorfo/zoomorfo, su presencia es por tanto un centro desde el que se organizan y definen las dos mitades. Pero ese ser, ese eje, es un personaje bastante particular, uno que tiene una capacidad única, la de ser tanto humano como animal, y un animal de importante capital simbólico en las culturas andinas precolombinas, el felino.

Pensamos que este personaje central es, obviamente, el chamán, un especialista religioso que tiene entre sus características la particular capacidad de transformarse en un animal, preferentemente un animal de gran poder, tal como puede serlo el felino, uno de los principales depredadores terrestres.

Así, esta vasija representa un constructo cultural básico a las culturas andinas, la división del mundo en dos mitades con un centro, un eje mediador entre ellos que es el chamán. Tanto en el mundo andino, como en la historia de las religiones (Eliade 2001 [1951]), el chamán es concebido como el centro del mundo, el eje que se constituye en el mediador entre los opuestos que conforman el mundo y que permite por tanto la continuidad de la vida y la existencia del mundo.

El diseño central como el ser con atributos humanos y felínicos, el chamán, las bandas laterales como las mitades del mundo. No es éste en ningún caso una estructuración única y exclusiva a la Cultura Diaguita, sino que sus ejemplos se encuentran representados en diferentes contextos, y a distintas escalas, en el mundo andino precolombino. El Lanzón, la espacialidad de Chavín de Huantar y la organización estructural de las representaciones en la Puerta del Sol son otros tantos ejemplos que sugieren la presencia de este mismo patrón de conceptualización espacial (Berenguer 2000, Burger 1992, Kolata y Ponce Sanguinés 1992, Stone-Miller 1995). En específico, si miramos la puerta del sol y su compleja iconografía que comunica sobre diferentes aspectos sociales, políticos y culturales (Berenguer 1998, 2000), encontramos un contenido básico cual es la presencia del personaje frontal actuando como centro y mediador entre dos bandas laterales, dos mitades opuestas compuestas por los personajes laterales. Con lo anterior no queremos en ningún caso sugerir una relación directa entre Diaguitas y Tiwanaku, tema que requeriría un análisis mucho más profundo que éste, sino ejemplificar como este patrón cultural andino se repite en otros espacios y contextos culturales, aunque expresada en una escala mucho mayor que la que se da al interior de la Cultura Diaguita.

El contenido mínimo de la representación visual del plato antropomorfo/zoomorfo Diaguita, por tanto, daría cuenta de un principio básico de conceptualizar el espacio, dividido en dos mitades y con un centro. Pero este contenido no da cuenta solamente de un concepto espacial, sino también de un concepto social, el cual entiende que dentro de la sociedad está presente un personaje particular y esencial, el chamán,

poseedor de fuerzas sobrenaturales (Eliade 2001 [1951]), pero más aún, mediador de opuestos, representante de la unidad y la totalidad. Se da en esta vasija, por tanto, una representación espacial social que define al chamán como un personaje central y de gran importancia dentro de esta cultura. Y este hecho se ve parcialmente avalado por la escasa evidencia bioantropológica recuperada de momento, en específico en el sitio Estadio de Illapel (Troncoso 1999), donde se registró la inhumación de un individuo con dos características particulares, primero, ofrendas que lo diferenciaban del resto de los enterratorios, consistente en un fogón y la presencia de instrumentos del complejo alucinógeno, y segundo, la ausencia de inserciones musculares en sus huesos largos, que sí están presentes en los otros individuos estudiados, sugiriendo una vida donde sus actividades diarias están más relacionadas con el trabajo mental que físico. Este personaje, interpretado como un chamán, se define a nivel de prácticas mortuorias como diferente al resto de los miembros sociales, pero también en su vida se diferenció por cuanto en su cotidianidad desarrolló otro tipo de actividades que lo especificaban y segregaban del conjunto de otros miembros de la sociedad Diaguita.

La estructuración de esta vasija responde, por tanto, a un esquema que define al chamán como centro y mediador entre dos mitades del mundo, esquema que responde a la construcción de lo sagrado tal como ha sido propuesto por Leach (1993 [1976]) y Giobalina Brumana (1990), donde el centro o mediador entre dos mitades, entre dos espacios o mundos diferentes es en sí mismo un ser/espacio diferente, anormal, ambiguo y sagrado, un centro que siempre se rodea de ritual (Leach 1993 [1978]) y, que por tanto, lo hace diferente al resto del mundo social (figura 3).

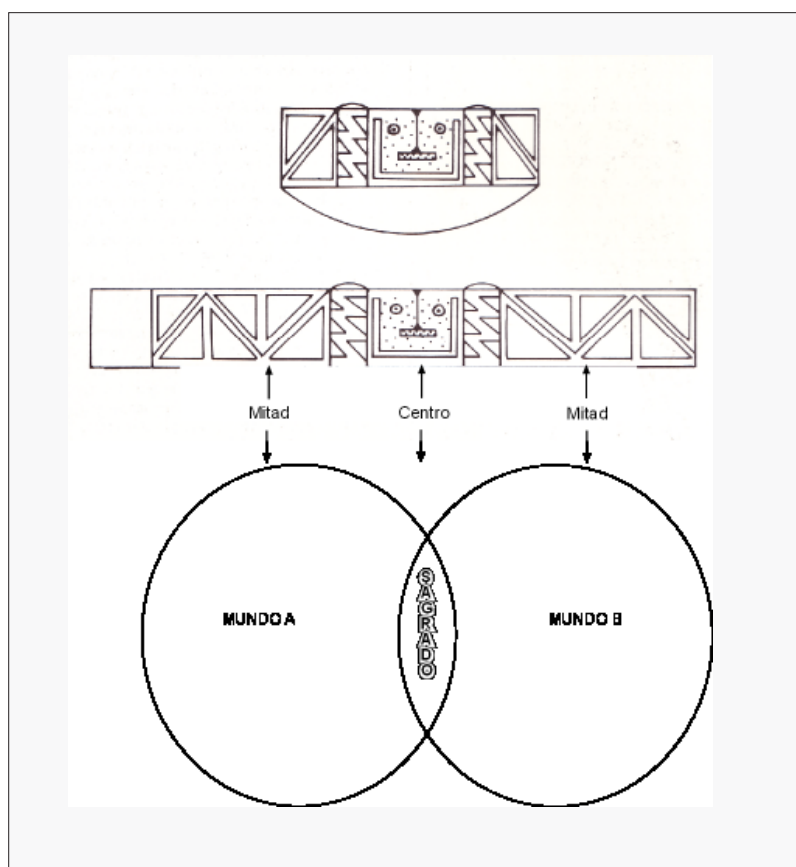


Figura 3: Interpretación del plato zoomorfo/antropomorfo como centro con dos mitades.

Pero, ¿qué función social tenían estas representaciones y esta vasija en particular? En otros trabajos hemos apuntado a comprender a la Cultura Diaguita como una sociedad campesina primitiva (Troncoso 1999, 2001), una sociedad transiguitaria (Hayden 1990, 1998) que se definiría por la presencia de un orden de racionalidad y forma de vida campesina, donde los procesos de desigualdad social no habrían dado origen a una jerarquización vertical, ni a una configuración política compleja. En esta lógica, la presencia de esta vasija podría comprenderse como la presentación y construcción de un personaje de cierta importancia dentro de este contexto social, contribuyendo a la formación de roles y estatus distintos al interior de la sociedad Diaguita. El plato zoomorfo/antropomorfo actuaría dentro de las diferentes tecnologías sociales de producción de los individuos, anclando en lo material un imaginario social que define diferencias sociales y de status al interior de esta sociedad, significando al chamán como centro y mediador de las mitades que componen el mundo, actuando, por tanto, en los procesos de diferenciación social acaecidos durante este tiempo.

La anterior proposición sobre la sociedad Diaguita es posible extrapolarla también a través de la materialidad misma del soporte. Mientras en diferentes sociedades andinas complejas, con una clara diferenciación y jerarquización social, este contenido se expresa en múltiples soportes, destacando aquellos de tipo monumental como la arquitectura y escultura (p.e. Chavín y Tiwanaku), en el contexto Diaguita este discurso se despliega en un soporte no monumental, la alfarería, soporte que no requiere para su producción una importante expropiación de la mano de obra por el líder, ni la coordinación de múltiples especialistas dedicados a su producción.

De hecho, los estudios de pasta efectuados sobre cerámica Diaguita sugieren la existencia de una industria a nivel de hogar, donde si bien es factible pensar en la presencia de especialistas encargados de la producción decorativa del cerámico, ella no requiere necesariamente una configuración social basada en la expropiación de la mano de obra, ni la agencia de múltiples individuos soportados por un excedente y parapetados en el poder del líder. En este caso, y en coherencia con las sociedades transiguitarias, lo que tenemos es la presencia de un líder cuyo mismo soporte habla de su importancia a partir de un rol que define un status que no es propio a sociedades complejas con una clara jerarquización y división social, sino más bien a sociedades segmentarias, siendo imposible su actuar a través de la explotación de otros miembros del grupo social, marcando el plato zoomorfo/antropomorfo tanto su imagen como ser central de este mundo, pero también su limitado poder.

La ausencia de mayores datos relativos a la organización política Diaguita no nos permite clarificar de mejor forma el rol político del chamán en esta sociedad, siendo imposible indicar, de momento, si él es la máxima autoridad política o bien, en cuanto líder espiritual, convive con otros líderes de igual o mayor poder político. Sin embargo, debemos recordar al respecto que la configuración del poder en estas sociedades transiguitarias no genera sistemas verticales, radicando el poder del líder más que nada en su prestigio, ocasionándose en múltiples ocasiones la presencia de más de uno de ellos, quienes compiten por el prestigio y poder, generando la segmentación propia a estos grupos, pero este tema, requiere el desarrollo de nuevas líneas de investigación orientadas a tal temática.

V.- CONCLUSIONES

En las páginas precedentes hemos avanzado una hipótesis interpretativa para acercarnos a parte del sentido de la vasija antropomorfa/zoomorfa Diaguita. Si bien las ideas delineadas son bastante básicas y genéricas, consideramos de importancia el intentar seguir avanzando en la comprensión social del arte de estos grupos, explorando las relaciones que se dan entre el contenido visual y la función social de estos sistemas iconográficos, reconociendo por tanto la importancia del arte y la cultura material como un elemento estructurador de las relaciones sociales en los grupos prehispánicos.

Tal avance teórico-metodológico e interpretativo requiere, sin embargo, el reconocimiento de dos puntos básicos: primero, la conciencia del peligro de la interpretación de los sistemas de representación visual prehispánicos y de la casi total imposibilidad de acceder a los significados pretéritos de estos conjuntos sígnicos, no obstante que sea factible acceder a su lógica y sentido social en su contexto particular y, segundo, la importancia de abordar los contextos de ejecución de estos sistemas visuales, tarea que no hemos realizado en esta oportunidad, pero que consideramos esencial para seguir avanzado en la comprensión social de estas vasijas, explorando las relaciones existentes entre las formas cerámicas en las cuales se presentan estas representaciones y su funcionalidad, recordando que antes que un contenido para ser recibido pasivamente, estos sistemas visuales producen un contenido que es explotado y hecho presente a partir de sus contextos de ejecución, de su accionar en los múltiples hechos sociales que dan origen a los procesos e historias de las culturas precolombinas.

Agradecimientos

A Luis Cornejo por facilitarnos la Lámina 1 desde su artículo sobre el plato zoomorfo Diaguita.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Berenguer, J.

1998

La iconografía del poder en Tiwanaku y su rol en la integración de zonas de frontera. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 7: 19-37.

Berenguer, J.

2000

Tiwanaku, señores del lago sagrado. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.

Burger, R.

1992

The sacred center of Chavín de Huantar. En *The Ancient Americas: art from sacred landscapes*, editado por R. Townsend, pp: 265-277. The Art Institute of Chicago, Chicago.

Castillo, G.

1992

Evidencias sobre el uso de narcóticos en el Norte semiárido chileno: catastro regional. *Contribución Arqueológica* 4: 105-160.

Clottes, J. y D. Lewis-Williams.

2001

Los chamanes de la prehistoria. Editorial Ariel, Barcelona.

Cordy-Collins, A.

1977

Chavin art, its shamanic/hallucinogenic origins. En *Precolumbian Art History: selected readings*, editado por A. Cordy Collins y J. Stern, pp: 353-362. Peek Publications. Palo Alto, California.

Cornely, F.

1962

El arte decorativo preincaico de los indios de Coquimbo y Atacama (Diaguitas Chilenos). I. Municipalidad de La Serena, La Serena.

Cornejo, L.

1989

El plato zoomorfo diaguita: variabilidad y especificidad. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 3: 47-80.

Criado, F.

2000

Walking about Lévi-Strauss: contributions to an archaeology of thought. En *Philosophy and Archaeological Practice*, editado por C. Holtorf y H. Karlsson, pp: 277-304. Bricoleur Press, Gotemburgo.

Eco, U.

1995

Interpretación y sobreinterpretación. Cambridge University Press, Madrid.

Eliade, M.

2001 [1951]

El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis. Fondo de Cultura Económica, México.

Giobelina Brumana, F.

1990

Sentido y orden: estudios de clasificaciones simbólicas. CSIC, Madrid.

González, P.

1995

Diseños cerámicos de la fase Diaguita-Inca: estructura, simbolismo, color y relaciones culturales. Memoria para optar al título de Arqueólogo. Departamento de Antropología, Universidad de Chile, Santiago. Manuscrito.

1998

Doble reflexión especular en los diseños Diaguita-Inca (1470-1536 d.C.): de la imagen al símbolo. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 7:39-52.

2001

El arte visual Diaguita preincaico y su vinculación con tradiciones chamánicas sudamericanas. *Actas del XIII Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, tomo I: 223-233. Universidad Nacional de Rosario, Argentina.

Grebe, M.E.

1995-1996

Continuidad y cambio en las representaciones icónicas: significado simbólico sur-andino. *Revista Chilena de Antropología* 13: 137-154.

Hayden, B.

1990

Nimrods, piscators, pluckers, and planters: the emergence of food production. *Journal of Anthropological Archaeology* 9: 31-69.

1998

Practical and prestige technologies: the evolution of material systems. *Journal of Archaeological Method and Theory* 5(1): 1-55.

Kolata, A. y C. Ponce Sanguinés.

1992

Tiwanaku: the city at the center. En *The Ancient Americas: art from sacred landscapes*, editado por R. Townsend, pp: 317-344. The Art Institute of Chicago, Chicago.

Latcham, R.

1926

El culto del tigre entre los antiguos pueblos andinos. *Revista Chilena de Historia Natural* XXX: 125-136.

1928a

La alfarería indígena chilena. Sociedad Imprenta y Litográfica Universo, Santiago.

1928b

La prehistoria Chilena. Sociedad Imprenta y Litográfica Universo, Santiago.

- Leach, E.**
1993 [1976] *Cultura y comunicación: la lógica de la conexión de los símbolos*. Editorial Siglo XXI, Madrid.
- Pasztory, E.**
1998 *Pre-columbian art*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Paul, A.**
1982 The symbolism of Paracas turbans: a consideration of style, serpents and hair. *Ñawpa Pacha* 20: 41-60.
- Lewis-Williams, D.**
2002 *The mind in the cave: consciousness and the origins of art*. Thames and Hudson, Londres.
- Stone-Miller, R.**
1995 *Art of the Andes: from Chavin to Inca*. Thames and Hudson, Londres.
- Troncoso, A.**
1999 La Cultura Diaguita en el valle de Illapel: una perspectiva exploratoria. *Chungara* 30(2): 125-142.
2001 La Cultura Diaguita en el 2001: Problemas y perspectivas desde el Choapa. *Actas del 4° Congreso Chileno de Antropología*, tomo I: 1351-1356. Universidad de Chile, Santiago.
2002 A propósito del arte rupestre. *Werken* 3: 67-80.