

Entre naturalismos y metáforas: el código icónico en la pintura corporal de las urnas funerarias de la fase Napo

Between naturalisms and metaphors: the iconic code in body painting at the funeral urns of the Napo phase

Tamia Alexandra Viteri 

Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Quito, Ecuador

Resumen: En el presente artículo se expone un estudio iconográfico sobre los motivos figurativos que forman parte de la decoración pictórica de las urnas funerarias de la fase Napo (1118-1480 d.C.) perteneciente a la Tradición Policroma Amazónica (TPA). Se propone que estos motivos se expresan mediante distintos niveles de ejecución artística, desde formas estilizadas hasta llegar a abstracciones metafóricas y sinecdóquicas respondiendo a distintos procesos de cognición. Estas imágenes han podido ser identificadas mediante el concepto de código icónico, que, a su vez, permite otorgar ciertas inferencias sobre su sistema ontológico, basado en una estética de seres metafóricos e híbridos en contraposición a figuraciones naturalistas, en las cuales resalta el ícono de la serpiente. Formas similares de representación artística, también se encuentran en sociedades amazónicas ecuatorianas del presente; por lo que, una perspectiva etnoarqueológica puede otorgar ciertas pautas interpretativas para una re-significación de estas figuraciones pictóricas intrínsecas a la fase Napo.

Palabras claves: Fase Napo. Urnas funerarias. Iconografía. Código icónico.

Abstract: This article presents an iconographic study of the figurative motifs that are part of the pictorial decoration of the funerary urns of the Napo phase (1118-1480 AD) belonging to the Amazonian Polychrome Tradition (APT). It is proposed that these motifs are expressed through different levels of artistic execution, from stylized forms to reaching metaphorical and synecdochical abstractions responding to different processes of cognition. These images have been identified through the concept of iconic code, which, in turn, allows certain inferences about its ontological system. This system is herein described as based on an aesthetic of metaphorical and hybrid beings opposed to naturalistic figurations, in which the snake icon stands out. Similar forms of artistic representation are also found in Ecuadorian Amazonian societies of the present; therefore, an ethnoarchaeological perspective can grant certain interpretative guidelines for a re-significance of these Napo phase intrinsic pictorial figurations.

Keywords: Napo phase. Funerary urns. Iconography. Iconic code.

Viteri, T. A. (2020). Entre naturalismos y metáforas: el código icónico en la pintura corporal de las urnas funerarias de la fase Napo. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, 15(3), e20190122. doi: 10.1590/2178-2547-BGOELDI-2019-0122

Autora para correspondência: Tamia Alexandra Viteri. Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Av. 12 de Octubre, 1076 e Roca Quito, Quito, Pichincha 170523, Ecuador (tamyviteri@yahoo.com).

Recebido em 03/10/2019

Aprovado em 09/01/2020

Responsabilidade editorial: Jorge Eremites de Oliveira



INTRODUCCIÓN

En la región amazónica ecuatoriana los estudios tanto etnológicos como arqueológicos enfocados al arte indígena todavía no han sido desarrollados a amplia escala. Al contrario, es un enfoque que ha suscitado interés en años recientes, con principal énfasis en el arte rupestre de la zona sur de la Amazonía de Ecuador. Contribuciones al entendimiento de esta expresión artística, específicamente de petroglifos, son los trabajos realizados por Ugalde (2012, 2014, 2016), Granja (2014) y Mosquera (2014). Para el caso de la zona norte, el panorama es más restringido, ya que, hasta hace poco, se contaba únicamente con una documentación de petroglifos del Alto Napo realizada en la década de los años 80 (Porras Garcés, 1985) y recientemente un estudio de figurinas antropomorfas femeninas de la fase Tapucuy (Solórzano-Venegas & Silva, 2017). Es por ello que se ha visto la necesidad de empezar este tipo de estudios en el área, desarrollándose trabajos recientes sobre iconografía de esta región (Viteri, 2018, 2019a, 2019b).

El presente estudio se enfoca precisamente en la zona norte de la alta Amazonía ecuatoriana, específicamente en una de las culturas arqueológicas más emblemáticas de esta región – la fase Napo – perteneciente a la amplia Tradición Polícroma Amazónica (TPA). El eje principal de esta investigación reside en presentar un análisis iconográfico de los elementos pictóricos que decoran los cuerpos de las urnas funerarias en sus diversas morfologías. La alta complejidad estilística e icónica que presenta esta materialidad dentro del corpus cerámico Napo, la convierte en un campo idóneo para la exploración de diversas expresiones artísticas. Estas expresiones permiten precisamente indagar cómo estas decisiones específicas de figurar las imágenes se constituyen en una extensión de su forma de representar y percibir el mundo. En esta dirección, es importante primeramente identificar la existencia de principios o acciones estructurantes en estos grafismos, que posteriormente permitan otorgar pautas o inferencias sobre el modo de operación de su sistema ontológico.

LA FASE NAPO EN LA ARQUEOLOGÍA ECUATORIANA

Las primeras investigaciones arqueológicas sobre la fase Napo se remontan a la década de los años 50, con los trabajos realizados por los arqueólogos Clifford Evans y Betty Meggers a lo largo del margen del río Napo. Estas investigaciones que consistieron en prospecciones y ciertas excavaciones de sondeos permitieron establecer no solo la presencia de la fase Napo en la zona, sino también la primera secuencia cronológica y cultural para el norte de la Amazonía ecuatoriana. Dentro de esta secuencia, la fase Napo se posicionó entre los años 1168, 1179 y 1480 d.C. (Evans & Meggers, 1962, 1968).

Dada las características morfológicas y tecnológicas del corpus cerámico que presenta esta fase, ha sido integrada a la TPA, Tradición que se expande desde la unión de los ríos Solimões y Negro en la Amazonía central brasileña, hasta el piedemonte andino de Colombia, Ecuador y Perú (Neves, 2013). A breves rasgos, las cerámicas de la TPA resaltan por su complejidad morfo-estilística, destacándose la presencia de vasos con ángulos fuertemente marcados en sus paredes, ya sean hombros, carenas, falanges labiales o mesiales. Así mismo, la decoración que se caracteriza por ser altamente plástica, tiende a combinar diversas técnicas en una misma pieza como: incisiones, excisiones, acanaladuras y modelados, más la utilización de engobes y pintura roja, negra y blanca (Almeida, 2013, p. 43). Por otro lado, también se distingue por la elaboración de urnas cerámicas con enterramientos secundarios, siendo estas piezas las que mayor variación presentan entre sí (Viteri, 2019a, p. 20).

Después de las investigaciones de Evans y Meggers, la fase Napo aparece someramente mencionada en informes arqueológicos de rescates emergentes, sin otorgar una implicación social tanto a nivel local y menos aún regional. Por lo que, la publicación de dichos autores en los años 60 constituye el principal soporte para el entendimiento de esta fase. De todas maneras, en los últimos años se han publicado importantes sistematizaciones sobre dichos informes y nuevos debates sobre la arqueología de la Amazonía norte (Yépez, 2000; Solórzano-Venegas, 2006;



Tabla 1. Dataciones radiocarbónicas asociadas a la fase Napo.

Provincia	Sitio	Datación radiocarbónica	Autor
Sucumbíos	Condorazo SE3, PIII4-002	1310-1360 cal d. C. (640-590 cal AP)	Chacón (2010a)
Sucumbíos	Embarcadero Tumali	1010-1170 cal d. C. (960 ± 40 cal AP)	Chacón (2010b)
Sucumbíos	Condorazo SE2, PIII4-001	980-1210 cal d. C. (970-740 cal AP)	Chacón (2010a)
Napo	Campo Villano: El Avispal	730-870 d. C. (1220 ± 70)	Delgado (1999)
Sucumbíos	Condorazo SE2, PIII4-001	660-880 cal d. C. (1280-1070 cal AP)	Chacón (2010a)
Sucumbíos	Condorazo SE3, PIII4-002	550-660 cal d. C. (1400-1290 cal AP)	Chacón (2010a)

APROXIMACIÓN TEÓRICO-METODOLÓGICA DESDE LA ICONOGRÁFICA

Para el estudio de las representaciones pictóricas en las urnas funerarias, partimos desde una perspectiva iconográfica, que entiende a la materialidad visual y en especial a la figurativa como un vehículo mediático capaz de transmitir el carácter simbólico e ideológico de un contexto cultural específico. De esta manera, el arte, al ser una forma de expresión social tiene la capacidad de materializar ideologías, las mismas que puede ser usadas para mantener, controlar o transformar discursos sociales (Tilley, 1994; Demarrais et al., 1996; Hodder, 2005). En esta dirección, la disciplina iconográfica a través del estudio de las convencionalidades en las imágenes que tienen un valor y significado, pueden proporcionar principios estructurantes que den cuenta de ciertos elementos operantes en las configuraciones sociales (Guevara, 2003; M. González, 2009).

Para ello, el concepto de código icónico, desarrollado desde los presupuestos semióticos, es un componente propicio para la identificación de estos principios de significación. Dado que la semiótica al estudiar cualquier proceso cultural como un sistema de comunicación, basado en el envío de mensajes codificados, el tipo de código que opera en la materialidad visual, es precisamente el icónico (Eco, 1994, 2000). En virtud de ello, cabe acotar lo mencionado por Ugalde (2009) sobre la producción de imágenes como formas de expresión culturales, mencionando que “la separación artificial entre lenguaje, objetos e imágenes, producida por la tradición occidental

no parece haber existido en las culturas prehispánicas” (Ugalde, 2009, p. 41).

El código icónico se compone de tres elementos: figuras, signos y enunciados o semas. Las figuras (condiciones de la percepción), son visibles a través de representaciones geométricas, que son las unidades básicas para distinguir las figuraciones, permitiendo así, inferir una primera apreciación general de la forma (Eco, 1986). Los signos (unidades o elementos constitutivos), que se conjugan a través de las figuras, permiten reconocer elementos más afines al contexto cultural en cuestión, como, por ejemplo, tipo de ojos, brazos, cabeza, etc. Por último, los enunciados o semas que corresponden a las imágenes completas, ya integradas las figuras y signos.

Con la identificación de estos tres elementos, se vuelve legible el código iconográfico, para reconocer una convención o un enunciado, cuya significación es entendida en un determinado contexto cultural (Eco, 1986, pp. 210-211). No obstante, este código debe ser entendido también como un signo polisémico, pudiendo tener múltiples significados, inclusive hasta discordantes entre ellos (Tilley, 1994).

Así mismo, es relevante especificar que las expresiones visuales y la significación asociada a éstas, no siempre guardan una relación de semejanza o representación literal con el ícono. En muchas sociedades amerindias, como el caso aquí expuesto, el arte también se figura mediante conceptos metafóricos y metonímicos (White, 1992, p. 541). En este sentido entendemos a la metáfora como:



Una manera de proceder desde lo conocido hacia lo desconocido; siendo una forma de cognición en la que se identifican ciertas cualidades de un elemento específico, que son transferidas instantáneamente o casi inconscientemente a otro elemento diferente, que ya sea por su lejanía o complejidad, desconocido para nosotros (Nisbet, 1969, p. 4)¹.

De este modo, la metáfora es un recurso que permite asociar y conectar diversos elementos, ya sean conceptos, sensaciones, imágenes, etc., que residen como un conocimiento tácito en la esencia misma de la percepción y representación (V. Turner, 1974, p. 25). En consecuencia, es un medio eficaz para enlazar diferentes estados de experiencia o aprehensión “en una imagen iluminadora, icónica y encapsulante” (Nisbet, 1969, p. 4). Para este efecto, se debe resaltar el papel de las dos sub-clases que conforman la metáfora: metonimia y sinécdoque. La primera implica el uso de una forma para representar a otra, pero conservando una cierta relación entre sí. En cambio, en las figuraciones sinecdóquicas las partes o componentes de un elemento, se usan para representar a todo el organismo (Lakoff & Johnson, 1980, p. 56).

LAS URNAS FUNERARIAS DE LA FASE NAPO

Respecto a los contextos arqueológicos de las urnas funerarias Napo, estos solo han sido mencionados en las investigaciones de Meggers, encontrándose como hallazgos fortuitos en áreas habitacionales y aisladas. El tipo de enterramiento documentado es el secundario, en algunos casos evidenciándose huesos desarticulados de menor tamaño al interior de las urnas, los mismos que también podrían corresponder a cremaciones no llevadas a término (Meggers, 1966, p. 155). A nivel morfológico, Evans y Meggers (1968, p. 82) establecieron una tipología para las urnas de carácter antropomorfo, encontrándose tres categorías de acuerdo al tipo de abertura que presenten (tope de la cabeza, cuello o base) (Viteri, 2019a).

En esta investigación se realizó una reevaluación de la clasificación propuesta por los autores mencionados. Así, a parte de las urnas antropomorfas que las hemos denominado como grupo 1, también se encontraron otros grupos morfológicos. Estos corresponden a: urnas no figurativas (grupo 2); urnas zoomorfas (grupo 3) y urnas híbridas (grupo 4) que pueden combinarse entre distas especies zoomorfas o antropozoomorfas (Figura 2) (Viteri, 2019a).



Figura 2. Grupos generales de urnas funerarias de la fase Napo. Grupos 1-3: piezas del Museo Arqueológico y Centro Cultural de Orellana (MACCO-16-197; MACCO-16-121; MACCO-16-182). Grupo 4: pieza del Museo de Arte Precolombino Casa del Alabado, Quito. Fuente: Viteri (2019a, p. 124).

¹ Traducción de la autora.

Es importante mencionar que las urnas funerarias expuestas en este trabajo pertenecen a diferentes colecciones de museos del Ecuador como son: el Museo Arqueológico y Centro Cultural de Orellana (MACCO), Museo Jacinto Jijón y Caamaño, y Museo Precolombino Casa del Alabado, siendo un total de 79 urnas analizadas.

FORMAS DE APREHENDER Y FIGURAR LA REALIDAD A TRAVÉS DEL CÓDIGO ICÓNICO

Una de las características que resalta con mayor notoriedad en las composiciones pictóricas de las urnas Napo es precisamente la alta variedad y heterogeneidad de los grafismos representados. Estas imágenes a pesar de presentar rasgos similares entre sí, al destacar los detalles y sus combinaciones con otros elementos, devienen en configuraciones únicas y no repetibles. Con ello se quiere decir que, si bien pueden presentarse motivos que son afines en algunas piezas, cada uno de éstos van a presentar pequeñas variantes en su expresión gráfica, diferenciándose unos de otros. En la mayoría de los casos, no se presenta una combinación recurrente o convención entre determinados tipos de figuras, siendo las uniones entre motivos bastante diversas; manifestándose así, una intencionalidad en variar la composición general para no repetirse entre sí. En la Figura 3 se presenta como ejemplo un motivo en aparente forma de 'P' con sus respectivas variaciones. Cada motivo pertenece a una urna y composición

pictórica diferente, sin que ninguno de éstos pueda observarse repetidamente en otra pieza.

Por otro lado, estos motivos “. . . también se tornan visualmente confusos . . .” (Viteri, 2019a, p. 208), debido a que la combinación de éstos se presenta como ‘falsas simetrías’, basándonos en el concepto mencionado por Barreto (2009). Caso que también se evidencia en otros corpus cerámicos, como en el de Marajora y Guarita (Barreto, 2009, p. 143; Oliveira, 2016, p. 239).

En este sentido, el sistema de convención o estructuración de la pintura corporal no reside en la homogeneidad de los motivos representados, sino en el tipo de trazos utilizados, identificándose tres elementos constitutivos, que para este efecto se los ha denominado como: líneas primarias, secundarias y motivos aislados (Figura 4). De manera más específica, los principios estructurantes y las categorías que se derivan de éstos, se pueden revisar en trabajos anteriormente desarrollados por la autora (Viteri, 2019b). No obstante, las líneas primarias se van a caracterizar por otorgar movilidad a la imagen, siendo en todos los casos líneas sinuosas de gran extensión. Estos trazos estructuran y dan un punto de partida a la composición, para posteriormente ser complementados por las líneas secundarias y formas aisladas.

El punto de partida para la identificación de estos principios, se basa en un modelo similar de estructuración que ha sido registrado etnoarqueológicamente en la decoración pictórica de la cerámica kichwa amazónica

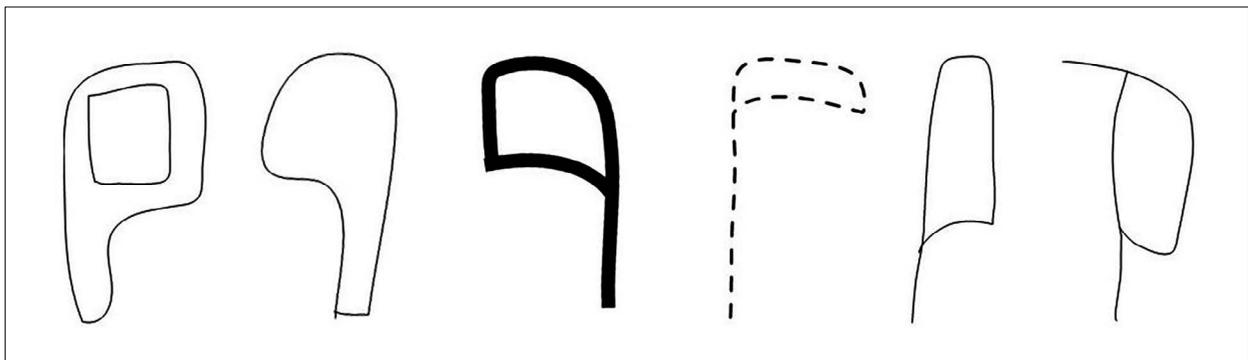


Figura 3. Variantes de motivos en forma de 'P'. Diseños de Tamia Viteri. Fuente: Viteri (2019a).

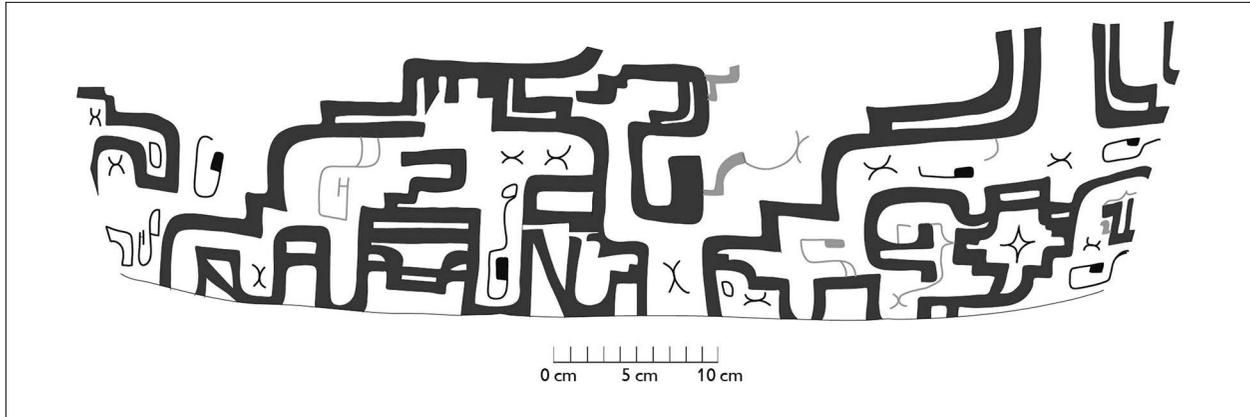


Figura 4. Elementos constitutivos: líneas primarias (color gris oscuro), líneas secundarias (color gris claro) y motivos aislados (color negro). Composición perteneciente a la urna: MACCO-16-276 del Museo y Centro Cultural de Orellana (MACCO), Coca, Ecuador. Diseño de Tamia Viteri. Fuente: Viteri (2019a, p. 374).

asociada al grupo lingüístico del mismo nombre de la cuenca del Napo, Pastaza y Curaray. En esta decoración, primeramente, se trazan líneas gruesas que van a definir el diseño, llamadas 'Mama Churana' a partir de las cuales se crearan nuevos trazos (usushi churana o aisana) y formas que completen los espacios vacíos del campo decorativo. Tanto en el sistema iconográfico Napo como en el de la cerámica kichwa se observa una saturación de los espacios decorativos tipo *horror vacui* (miedo al vacío) como ya lo han propuesto Arroyo-Kalin & Panduro (2016) para la fase Napo.

Formas análogas de estructuración iconográfica se pueden encontrar en otras tradiciones cerámicas amazónicas contemporáneas, como en el arte shipibo-conibo. En estas cerámicas las composiciones pictóricas se construyen y combinan con dos tipos trazos: trazos finos y curvos (*mayá kené*) y rectilíneos y gruesos (*canoas*) (Belaunde, 2012, 2013). Elementos que son semejantes a los encontrados en las urnas de la fase Napo (elementos constitutivos) y en la cerámica kichwa (*mama churana* y *aisana*). De la misma manera, los diseños *kené* y *canoas* se distribuyen en campos específicos de decoración (3 campos), los cuales a su vez corresponden a distintos niveles de significación (P. González, 2016, p. 30). En estos ejemplos presentados, el sistema iconográfico está

diseñado para ocupar minuciosamente todos los espacios del soporte. Por otra parte, "... el manejo de los diferentes tipos de trazos y figuras planas de carácter laberíntico, en conjunto con la pintura polícroma, produce un efecto óptico de sinestesia. . . . *trap-minds* (Gell, 1998). . . . [que parecen animar al objeto]" (Viteri, 2019a, p. 211).

En la cerámica shipibo-conibo, el efecto visual producido por los diseños *Kené* tiene precisamente la intención de fomentar la concentración mental a través de la contemplación prolongada de estos diseños. Así, el *kené*, que puede plasmarse no solo en la cerámica, sino también en otros soportes materiales, forma parte de un concepto mucho más complejo en la ideología de este grupo, designándose a la protección y bienestar tanto físico como espiritual (P. González, 2016, pp. 34-39). Es por ello, que en la creación de estos íconos es fundamental la integración de prácticas chamánicas, entre éstas las visiones, que permitan animar o dar vida a estas representaciones, y por tanto, cumplir eficazmente las funciones mencionadas. Así:

Tanto en la materialización de los diseños hechos sobre cuerpos como en la visión inmaterial de los diseños, se trata de embellecer a las personas y las cosas, envolviéndolas con los grafismos de la energía de las plantas y, por medio de este embellecimiento, curarlos de males diversos de origen físico, psicológico, social y espiritual (Belaunde, 2009, p. 39).

Por otro lado, las representaciones de la pintura cerámica kichwa también pueden estar relacionadas a prácticas chamánicas u otras actividades que permitan el contacto con realidades alternas o seres no humanos, como por ejemplo el mundo onírico; y de los cuales se puedan inspirar los motivos icónicos (Viteri, 2019a). No obstante, estas acciones no son indispensables para crear los diseños. Las actividades y experiencias de la vida cotidiana kichwa también representan un rol fundamental en la apreciación de su entorno, susceptible a ser figurado. Así mismo, esta cerámica, que generalmente tiene fines festivos y rituales, no representa únicamente una cuestión estética o de identidad. Al igual que el caso anterior, los diseños también cumplen ciertas funciones como otorgar vitalidad, fuerza y protección; así como para la atracción de personas, seres, cosas o pedidos específicos.

Si bien, en el caso de las composiciones pictóricas de las urnas Napo el aproximarnos a su contenido simbólico resulta menos preciso, el hecho de formar parte de una práctica funeraria bastante elaborada, permite considerar que sus diseños están enlazados a significados más trascendentes de la vida social e individual del pueblo Napo; en comparación con otras morfologías cerámicas pintadas utilizadas en otros espacios y actividades. Este planteamiento toma mayor relevancia al destacarse que las composiciones pictóricas en todos los casos resultan particulares, pareciendo ser que estos diseños son producciones personalizadas. Esto se debe a que la secuencia de temas y escenas (conjunto de varios temas) no se dan en una misma sucesión u orden específico en todas las urnas, sino que su trama es diferente en cada una, otorgando una composición única en cada pieza.

Por tanto, estas figuraciones podrían remarcar subjetividades y procesos individuales de transformación hacia otras formas de existencia. Con ello, resaltamos que la muerte como un acontecimiento social, debió

ser sumamente relevante en el *ethos* Napo, más aún, si se toma en cuenta la gran dedicación en la fabricación y decoración de las urnas funerarias y la preparación misma del difunto (enterramiento secundario) (Viteri, 2019a, p. 212). Sobre las sepulturas secundarias en algunas sociedades amazónicas, Barreto (2009) menciona que se componen de dos ciclos bastante largos (descomposición del cadáver y preparación de los huesos). En la primera fase:

Se deshace la identidad del individuo muerto y de los lazos de éste para con su comunidad, para, en un segundo momento, transformarlo en otro individuo o espíritu, confiriéndole una nueva identidad y estableciendo relaciones sociales de otra naturaleza con el mundo de los muertos, esto es, el momento de transmutación del muerto propiamente dicho (Barreto, 2009, p. 69)².

De este modo, es plausible pensar que dichos diseños pudieron cumplir funciones apotropaicas como las ya mencionadas; así como, ser indicativos de procesos de transmutación propios de la vida y la muerte en nuevas formas de existencia como se evidenciará más adelante.

Continuando específicamente con el análisis del código icónico, los elementos que lo hacen perceptible, es decir los signos y semas, se manifiestan en los elementos constitutivos (líneas primarias, secundarias y formas aisladas) que estructuran a las composiciones pictóricas de las urnas. Dichos elementos se encuentran plasmados en múltiples estadios o niveles de representación artística, que parecen responder a diversos procesos de aprehensión de la esfera ontológica Napo (Viteri, 2019a, p. 16).

De esta manera, las configuraciones pictóricas se caracterizan por presentar desde íconos bastante figurativos y estilizados, distinguiéndose formas zoomorfas e híbridas, hasta motivos sumamente abstractos y de carácter geométrico. Los elementos más figurativos en su mayoría corresponden a ofidios y probablemente a ciertos reptiles,

² Traducción de la autora.

felinos y monos; aunque éstos son pocos cuantiosos en comparación a las formas abstractas.

Esta tendencia a la abstracción en los elementos decorativos del arte amazónico, frente a la falta de formas figurativas, ha sido una característica que ha llamado la atención a las investigaciones etnológicas, llegándose a plantear si estos grupos de foresta tropical podrían ser 'iconofóbicos' (Clastres, 2004; Taylor, 2010; Lagrou, 2007, 2012). Sobre esta característica Lagrou (2012, p. 24) menciona:

Quisiera proponer la hipótesis que la utilización tan común del abstraccionismo que evita la representación figurativa dentro de las expresiones bidimensionales se explica por el hecho que los motivos son aplicados sobre superficies o ayudan a constituir superficies que contienen cuerpos en lugar de representar cuerpos.

De esta manera, se propone un modelo de cognición o aprehensión de la realidad, que da cuenta de todo un sistema ideológico; y que es representado en un mecanismo de ejecución artística que va desde figuraciones sumamente estilizadas y naturalistas, hacia procesos de abstracción de las mismas. Estos procedimientos integran la reducción o simplificación de su forma (metonimias) hasta llegar a un solo elemento característico o unidad mínima de expresión (sinécdoque). Un proceso similar de representación artística se evidencia en los ceramios kichwas amazónicos contemporáneos, los mismos que han servido de inspiración para este enunciado (Viteri, 2019b). No obstante, este modelo no implica necesariamente un proceso lineal que empieza en una etapa más simple hacia un estadio más complejo o en dirección inversa. Estos niveles de cognición y representación pueden plasmarse indistintamente sin una secuencia aparente, e incluso pueden converger en una misma urna.

Como ejemplo para exponer este modelo, que podría simplificarse en tres etapas, se ha seleccionado uno de los elementos icónicos más recurrentes de su ecología simbólica, que es la serpiente. Este tema ha

podido ser reconocido con mayor facilidad frente a otros, dada ciertas representaciones naturalistas de este ser, logrando reconocerse la totalidad de su imagen (Figura 5). A continuación, se presenta la primera aprehensión de este ícono en su aspecto más figurativo:

El segundo nivel da paso a una simplificación de la forma, tornándose más difusa y abstracta, sin embargo, aún guarda cierta relación o similitud con su contenido; y, por lo tanto, cognoscible. De esta manera, se utilizan motivos triangulares tanto simétricos como irregulares para plasmar las cabezas y líneas sinuosas para figurar el cuerpo. A continuación, se observa un ejemplo de una serpiente bicéfala, con sus respectivas cabezas (triangulares) en ambos extremos; mientras que, el cuerpo se compone de trazos sinuosos curvilíneos y rectilíneos (Figura 6). Este tipo de abstracción también se presenta en otros corpus cerámicos de la TPA, con ciertas variantes en las representaciones cefálicas, como las cabezas escalonadas (Viteri, 2019a, p. 219) (Figura 7).

Así también, este proceso ha sido registrado en otros complejos cerámicos de la Amazonía precolombina, como en las urnas funerarias y otros ceramios de la fase Marajoara (Figura 8), en las que las cabezas de las serpientes son abstraídas en formas triangulares y los cuerpos en volutas o espirales (Schaan, 1996, 2007).

En el caso de las urnas Napo, el cuerpo de los ofidios también se abstraen en líneas sinuosas ya sean en espirales o en forma de letra 'S' (Figura 9).

Representaciones iconográficas parecidas de ofidios también se encuentran en otros ceramios de la TPA, como en Guarita y la sub-tradición Jatuarana (Figura 10). En los motivos Guarita se aprecia notoriamente la figuración de ojos y lenguas (Oliveira, 2016, p. 259).

En los ejemplos anteriormente presentados, si bien no corresponden con una figuración literal o 'realista' de un ofidio o serpiente, la utilización de ciertas líneas sinuosas en conjunción con algunas formas triangulares y escalonadas, permiten distinguir cierta semejanza con este personaje zoomorfo (Viteri, 2019a, p. 224).



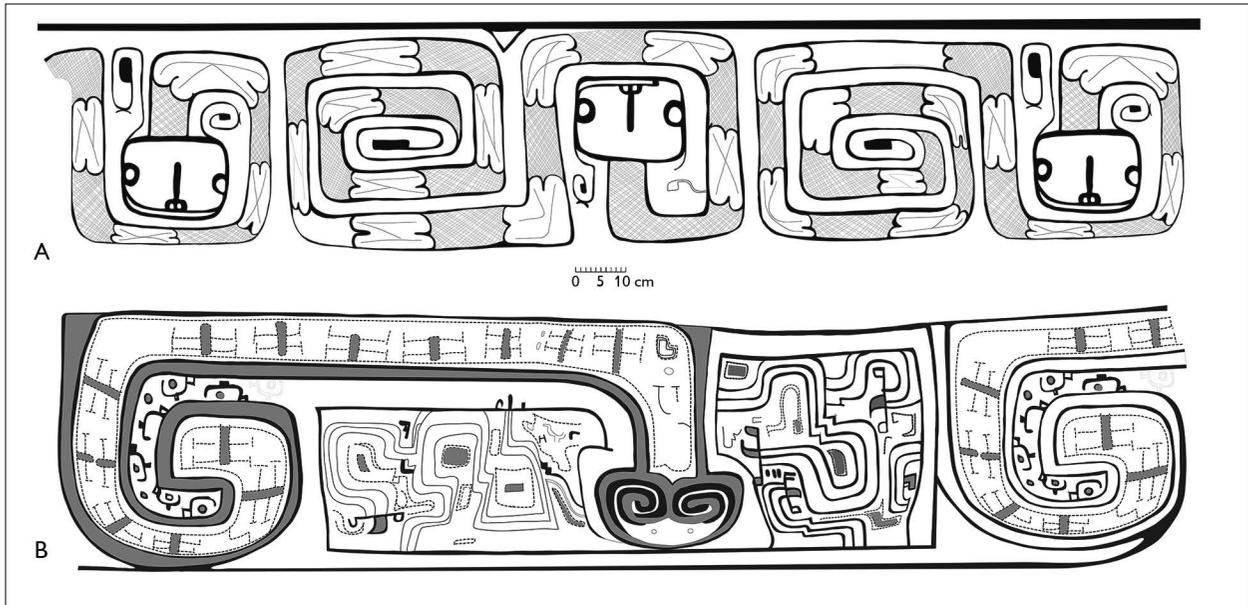


Figura 5. Motivos estilizados de serpiente en urnas de la fase Napo: A) urna del Museo Jacinto Jijón y Caamaño, código: JC-AE-8852; B) urna del Museo Precolombino Casa del Alabado. Diseños de Tamia Viteri. Fuente: Viteri (2019a, pp. 218, 320).

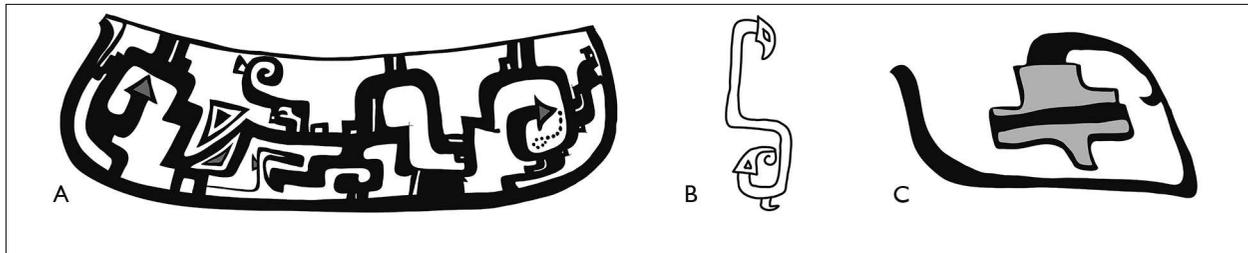


Figura 6. A) Motivos de cuerpos y cabezas de serpientes con sus variantes triangulares; B y C) en formas de picos y escalonadas. Diseños de Tamia Viteri. Fuente: Viteri (2019a, p. 219).



Figura 7. Serpientes con cabezas escalonadas. A y B) Urnas funerarias de la región de Tefé, Instituto Mamirauá. Fuente: Oliveira (2016, p. 244).



Figura 8. Representaciones de serpientes en la cerámica Marajoara. Fuente: Schaan (2007, p. 106).

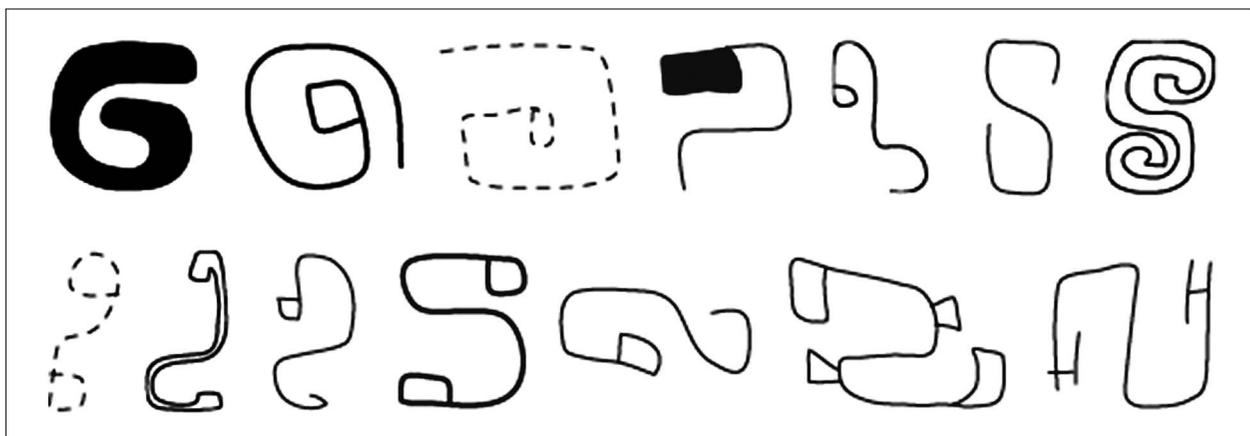


Figura 9. Motivos simplificados de ofidios en las urnas de la fase Napo. Diseños de Tamia Viteri. Fuente: Viteri (2019a).

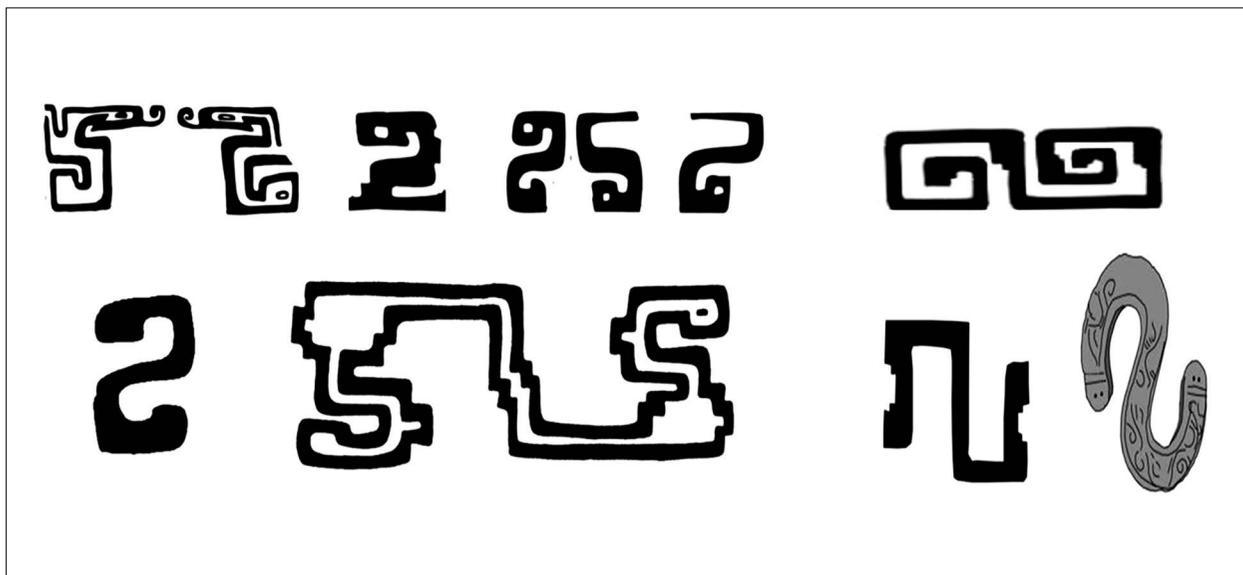


Figura 10. Izquierda: motivos de serpientes en la iconografía Guarita. Fuente: Oliveira (2016, p. 259); derecha: motivos de la serpiente bicéfala de la sub-tradición Jatuarana. Fuente: Vassoler (2014, pp. 70-72).

En el último grado de aprehensión, se aprecia una reducción significativa de este motivo, llegando a utilizarse una mínima unidad de expresión o un elemento característico que identifique a todo el ofidio, a manera de patrón visual simplificado (Viteri, 2019a). Se propone que las unidades seleccionadas podrían corresponder con motivos de pieles de ciertas serpientes como la boa constrictora (*Boa constrictor*), anaconda (*Eunectes murinus*) y arcoíris (*Epicrates cenchria*). La utilización de diseños de pieles de serpientes también es recurrente en la decoración pictórica de las urnas funerarias de sub-tradición Jatuarana (Vassoler, 2014). En este sentido, ciertas formas en triángulo, rombos, estrellas y cruces podrían asociarse con la *Boa Constrictor* (Figura 11). En cambio, los motivos circulares podrían inspirarse en la boa arcoíris y anaconda. Sin embargo, estos diseños también podrían implicar la figuración de otros seres o personajes (Figura 12).

Una de las razones para asociar dichos elementos con la decoración de las pieles de serpientes, se debe a la exposición de estos grafismos en otros recipientes cerámicos de la fase Napo, como cuencos y platos. En estas piezas se exhiben formas sumamente estilizadas,

permitiendo el reconocimiento de estas unidades mínimas en las urnas (Figura 13).

Otra variante de este nivel de cognición, reside en la elección de partes específicas del cuerpo, como las cabezas o colas para destacar la presencia de este ser (Figuras 14 y 15).

De esta manera, los ofidios resultan ser los íconos más accesibles para su reconocimiento gracias a sus diferentes grados de representación, frente al gran repertorio de motivos Napo, que tienden a una mayor abstracción. Sin embargo, es factible sugerir otras siluetas de carácter zoomorfo, probablemente con hibridaciones de posibles monos y reptiles. Aunque sobre éstos, no resulta del todo preciso realizar el mismo proceso expresión artística, dada la falta de claridad en las formas. No obstante, en estos casos, parece ser recurrente una forma de 'P' para representar las cabezas (Figura 16).

En este sentido, cabe recalcar que aparte de la serpiente, delimitar alguna especie específica ya sea animal u otro ser de su esfera social o supra natural, resulta complejo, debido al grado de similitud que puede presentarse entre los diversos atributos. Esta manifestación

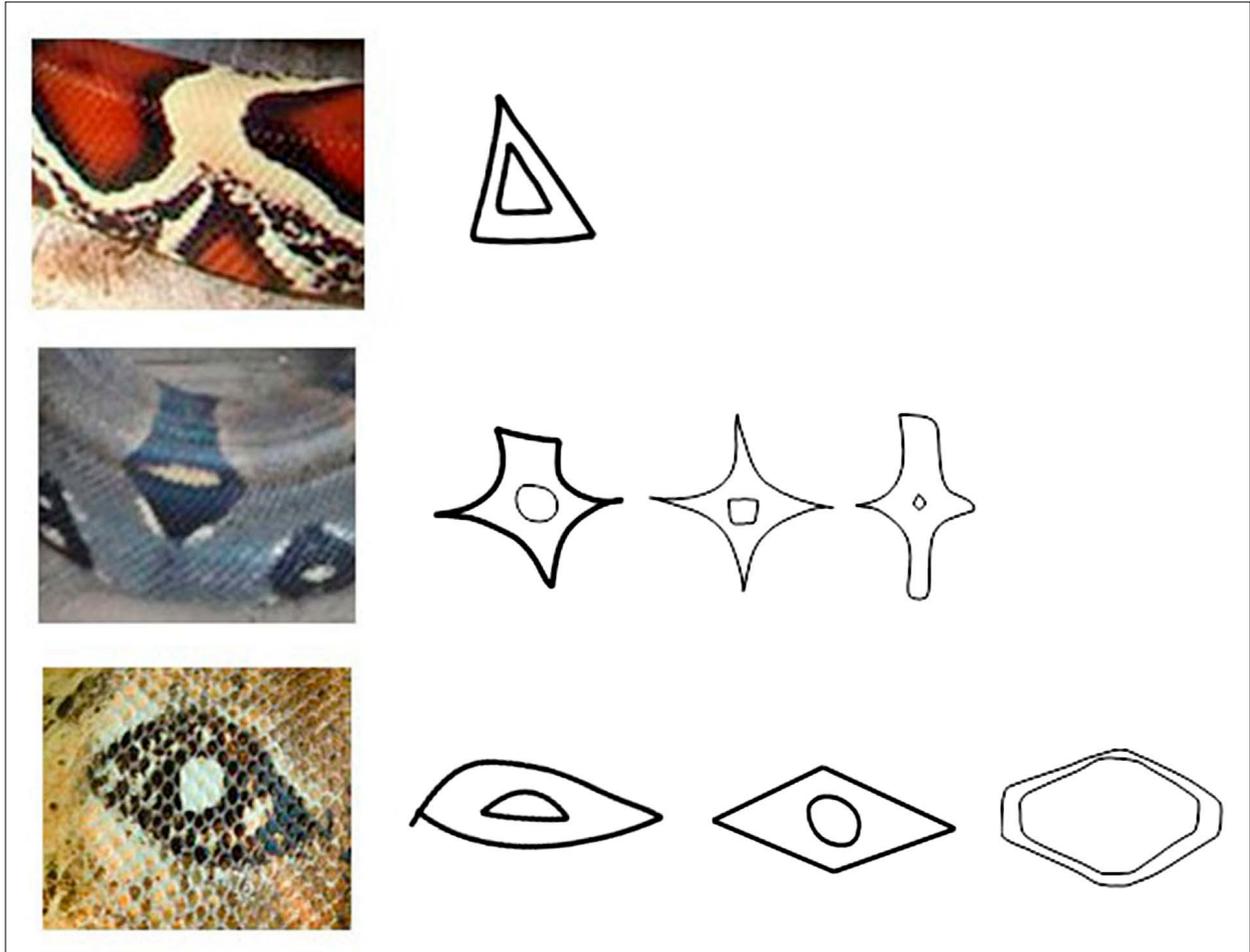


Figura 11. Diseños de pieles de la Boa constrictor. Fuente: Viteri (2019a, p. 221).

artística Napo parece coincidir con las ontologías amazónicas contemporáneas, en las que:

Definir una especie animal precisa representada en el arte de las poblaciones que no distinguen el mundo natural de los espacios míticos es aventurado. Así, la mayor parte de las figuras están compuestas a partir de elementos tomados en diferentes animales existentes y en los hombres, e incluso seres fantásticos, que desembocan en la creación de híbridos y quimeras (Rostain, 2014, p. 72).

Esta cualidad que define también al sistema iconográfico Napo, es evidente en sus elementos constitutivos de la imagen, en la que, la combinación de las líneas primarias y secundarias producen nuevas

formas, a partir de un elemento (o elementos centrales). Así, este elemento representativo de algún personaje, se va construyendo de nuevos seres, residiendo en un verdadero entramado de íconos (entes) que no parecen tener un principio y fin definido. Empero, por su nivel de abstracción, resulta complejo el reconocimiento de dichos seres. Casos similares se presentan en otras urnas y cerámicas de la TPA. En ellas, las unidades básicas no implican a un solo referente, sino que éstas se enlazan dadas sus cualidades y similitudes estructurales; en las que, las reglas de combinación condicionan el contenido semántico, dando como resultado una gramática compleja (Schaan, 1996, p. 151).

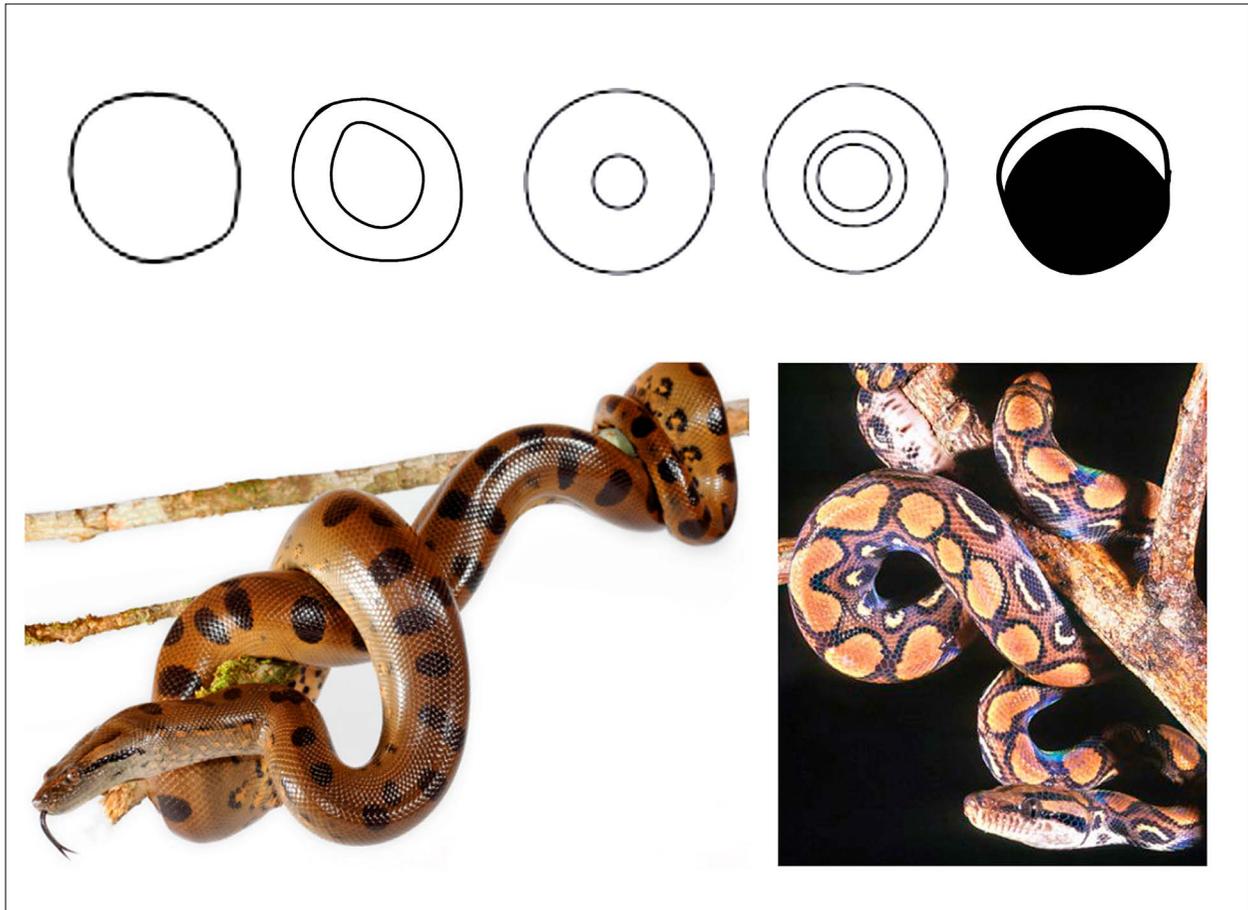


Figura 12. Motivos circulares recurrentes en las urnas Napo, semejantes a los diseños de la Anaconda (izquierda) y Boa arcoíris (derecha). Fotos: BLOWEB, bajo licencia CC (BY-NC 3. 0), Ron, Santiago R. FaunaWebEcuador. Fuente: Viteri (2019a, p. 221).



Figura 13. Representaciones de serpientes en otras formas cerámicas de la fase Napo: A y B) piezas residentes en el MACCO, Coca, Ecuador; C) pieza residente en el Museo Jacinto Jijón y Caamaño, Quito, Ecuador. Fuente: Viteri (2019a, p. 222).

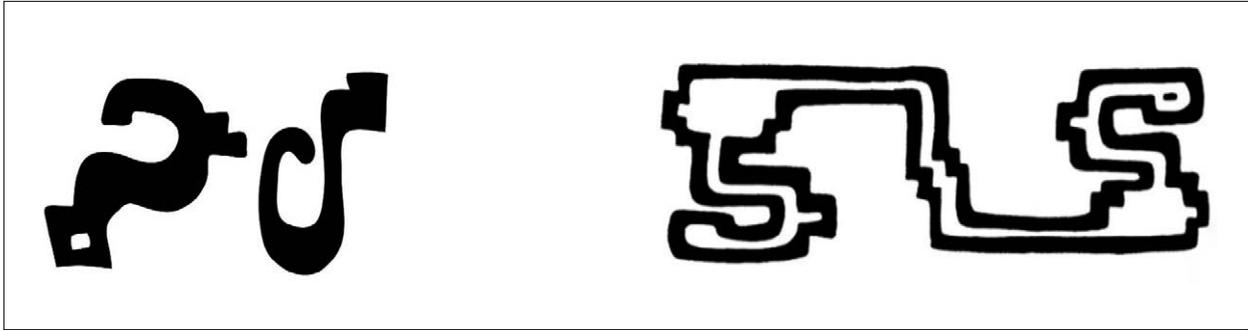


Figura 14. Izquierda: motivos de posibles formas de colas de serpiente de la fase Napo. Diseños de Tamia Viteri. Derecha: motivo de serpiente de la Fase Guarita. Fuente: Oliveira (2016, p. 259).

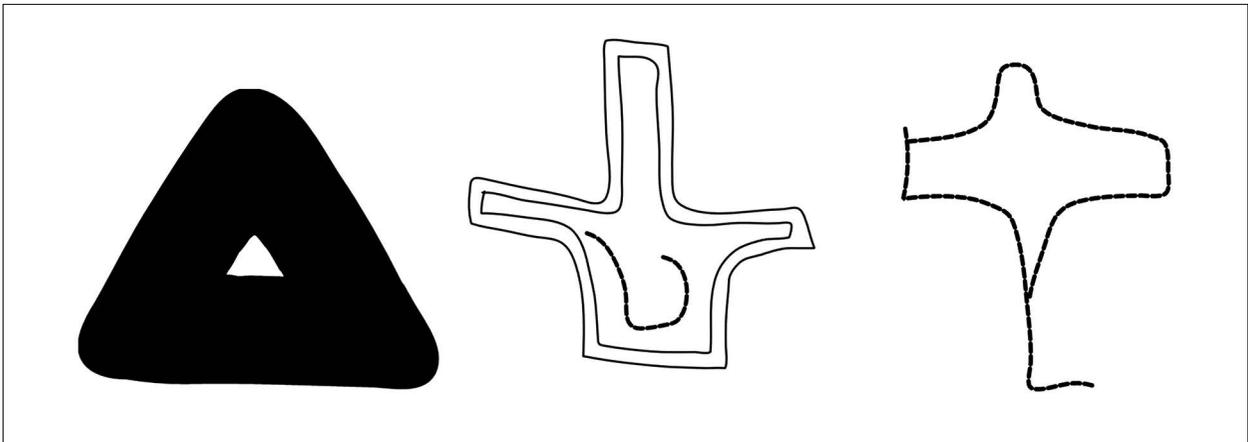


Figura 15. Posibles motivos de cabezas de ofidios, presentes en urnas de la fase Napo. Diseños de Tamia Viteri. Fuente: Viteri (2019a, p. 222).

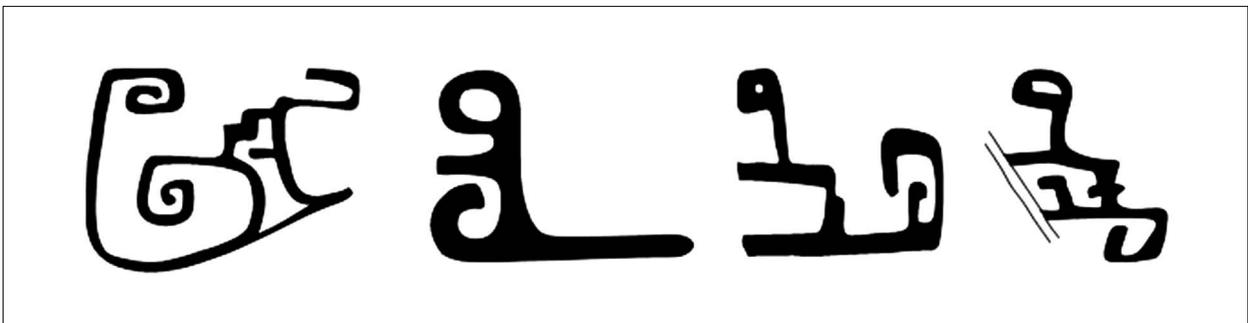


Figura 16. Posibles motivos zoomorfos de monos y reptiles de la fase Napo. Diseños de Tamia Viteri. Fuente: Viteri (2019a, p. 223).

En el arte rupestre amazónico ecuatoriano, específicamente en los petroglifos de Catazho se presenta un mecanismo semejante de configuración iconográfica, que ha sido explicado por Ugalde (2012, p. 299). En este complejo se ha registrado tanto grafismos figurativos, con

predominancia de formas zoomorfas de serpientes, así como caracteres geométricos. La interpretación para este corpus se plantea como un proceso de 'evolución estilística' que iría desde figuras más complejas hacia la simplificación de su forma, cuyas abstracciones se entenderían como

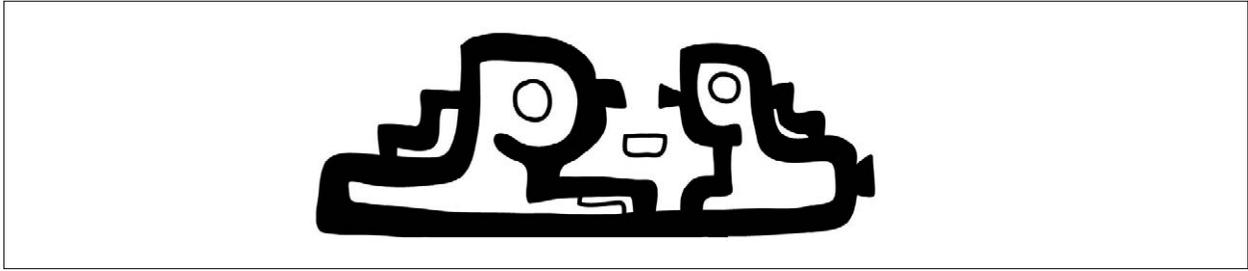


Figura 18. Motivo desdoblado que forma un nuevo ser en urna de la fase Napo. Diseño de Tamia Viteri. Fuente: Viteri (2019a, p. 226).

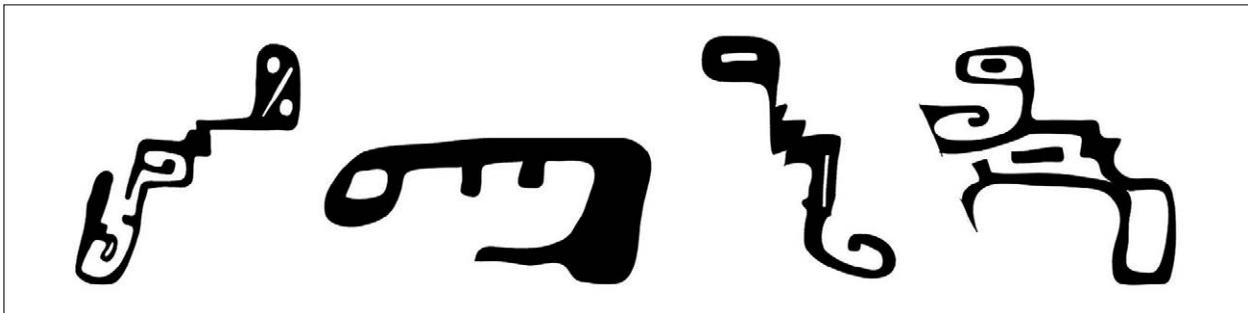


Figura 19. Motivos híbridos en las urnas de la fase Napo. Diseños de Tamia Viteri. Fuente: Viteri (2019a, p. 226).



Figura 20. Textura de pieles zoomorfas: en el detalle pictórico se aprecia en los brazos motivos de la Boa constrictor, mientras que, en las piernas, los diseños parecen simular la piel de un felino. Diseño y foto de Tamia Viteri. Fuente: Viteri (2019a, p. 227).

cuando no formen parte de un diseño naturalista, en el cual su función será la de figurar a un ser de una sola especie; y más no una ejemplificación de múltiples personajes.

Una de las formas más utilizadas para simular estas texturas, en especial de pieles de serpientes, son líneas quebradas o en zig-zag, así como los rombos, con la intención de asemejarse a las escamas propias de la piel de estos ofidios. En la Figura 21, se puede observar en las urnas: izquierda y centro los motivos en zig-zag y en la urna de la derecha, los diseños romboidales. Así mismo, en la Figura 13, en el plato del extremo derecho, se aprecia una figura estilizada de la serpiente, con las líneas mencionadas.

De esta manera, en las cerámicas y urnas de la TPA, se evidencia una amplia gama de entes hibridados entre seres humanos y no humanos, dentro de los cuales resaltan las figuras de: la serpiente bicéfala, felinos, el buitre rey, búhos, escorpiones, y en el caso de las urnas Napo, el águila arpía (Viteri, 2019a). Así mismo, es relevante acotar que estos temas no son exclusivos de la decoración pictórica, sino que también se complementan con otras técnicas plásticas, que definen la compleja estética de esta Tradición. Así, concordamos con lo mencionado por Barreto (2013, p. 118), respecto a los elementos que debieron transmitirse en la expansión de las cerámicas policromas amazónicas, que más bien residiría en:

. . . un modelo ideológico conducido a través de un determinado lenguaje visual, donde se incluyen la policromía, la manera de figurar y componer cuerpos y la recurrencia de determinados temas, como las serpientes bicéfalas y, más importante, una concepción de cómo los seres son formados³.

Estas representaciones hibridadas han venido siendo abordadas desde formulaciones perspectivistas, las cuales ejemplifican asertivamente a las ontologías amazónicas de sociedades contemporáneas. Este enfoque también ha sido sugerido para interpretaciones arqueológicas, en especial para estos personajes articulados de varios elementos, que harían alusión a seres en transformación de cuerpos. En estos procesos de mutación pueden involucrarse estados de trance y prácticas chamánicas que requieran un intercambio de perspectivas entre los agentes a través de la transformación corpórea (Barreto, 2009; Schaan, 2007).

Sobre estas figuras híbridas se han elaborado categorías conceptuales más específicas, denominándolas como 'quimeras amerindias' (Severi, 2007, 2011; Lagrou, 2012; Severi & Lagrou, 2013). Esta expresión se caracteriza por representar la unión tanto de seres estilizados y figurativos, como entidades abstractas, a diferencia de las quimeras griegas, que en todos los casos son personajes reconocibles. Así mismo, este concepto se complementa con el factor de que estas imágenes presentan un cierto



Figura 21. Urnas híbridas de la fase Napo con diversas texturas de pieles zoomorfas. Fuente: Viteri (2019a, p. 228).

³ Traducción de la autora.

efecto visual, que conduce al espectador a completar mentalmente la figura que en primera instancia parece inconclusa; a partir de la identificación de ciertas unidades constitutivas del ser (Severi & Lagrou, 2013, pp. 11-12).

En este sentido, la presencia artística de seres híbridos en las decoraciones pictóricas y plásticas de las urnas Napo pueden ser explicadas en términos de quimeras amerindias y a través de enfoques perspectivistas, siguiendo los lineamientos de Viveiros de Castro (1996, 1998). Ambas concepciones ampliamente desarrolladas para las ontologías indígenas, en especial de foresta tropical, en las cuales “. . . la noción de metamorfosis tanto de humanos, animales, espíritus y personas fallecidas a otras formas zoomorfas, constituye un proceso medular en la concepción de transformación del mundo” (Viteri, 2019a, pp. 228-229).

De esta manera, en los seres híbridos la capacidad de transmutación de las formas, no estaría limitada por la alteridad de los cuerpos, ya que todos los seres, posean figuras humanas o no humanas, internamente comparten una misma esencia, idealmente humana. Así, se distinguen únicamente por la apariencia exterior, que puede ser entendida como un efecto de máscara o ropaje que define la forma física a ser investida. Con ello, se puede plantear la prevalencia de una unidad espiritual, denominada multiculturalismo versus una diversidad corpórea entendida como multinaturalismo; siendo su referente, los cuerpos zoomorfos, en contraposición al prototipo espiritual (humano) (Viveiros de Castro, 1998, pp. 470-480). En este sentido, la forma de percibir y aprehender al otro está dictaminada por el tipo de corporeidad que se adquiera:

Los humanos en condiciones normales, ven a los humanos como humanos, a los animales como animales y a los espíritus (si los ven) como espíritus; los animales (depredadores) y los espíritus ven a los humanos como animales (presas), mientras que los animales (de caza) ven a los humanos como espíritus o animales (depredadores). En cambio, los animales y los espíritus se ven como humanos; se aprehenden como antropomorfos (o llegan a serlo) cuando están en sus propias casas o aldeas, y viven sus propios usos y características bajo el aspecto de la cultura (Viveiros de Castro, 1996, p. 117).

Este intercambio de cuerpos para reconocer la unidad espiritual en el otro, es más factible en ciertos seres que posean dichos ‘ropajes o máscaras’, como entes no humanos, especies animales y difuntos, situándose como esencial poseer esta otra vestidura (multinaturalismo) para el proceso de transformación (Viveiros de Castro, 1998, p. 471). En el caso de los humanos, esta capacidad deviene con mayor facilidad en agentes con capacidades innatas de transformación como los chamanes. Así, en el perspectivismo el cuerpo se sitúa como el instrumento “*par excellence*” para presentarse ante el mundo y mirada del otro (Viveiros de Castro, 1998, p. 480). Siguiendo el concepto de multinaturalismo, el cuerpo como tal representaría el mayor estado de objetivación, por lo que no resulta casual que, para llegar a ello, sea cuando el cuerpo pasa por estados más explícitos de animalización (T. Turner, 1991, 1995; Viveiros de Castro, 1998; Goldman, 2004). Para ello, se desarrollan distintos recursos que permitan ejemplificar eficazmente estos estados corpóreos, como son: la pintura corporal, atuendos, plumas, máscaras y todo tipo de atavíos que simbolizan la transformación a seres no humanos; y la adquisición de los poderes de dicho ser. Sin embargo, esta capacidad de usar un ropaje específico, es al mismo tiempo una forma de exaltar las diferencias entre ambos cuerpos (Viveiros de Castro, 1998, p. 482).

Por otro lado, el cuerpo al ser el eje fundamental para expresar la identidad y punto de vista del sujeto, al momento de la muerte de un humano se produce un acontecimiento interesante. Una vez que el cuerpo está ya sin vida abandona su condición de ‘humano’, por lo que la muerte solo puede sentir predilección por una forma física no humana, de preferencia zoomorfa (Viveiros de Castro, 1998, p. 480). De este modo, al morir, se pasa por un proceso de transformación de formas para adquirir una nueva corporalidad. En consecuencia, cabe preguntarse la posibilidad de que estos cambios corpóreos puedan representarse artísticamente mediante la figuración de personajes híbridos encontrados los soportes materiales amerindios de la Amazonía.



En esta misma línea perspectivista, es preciso resaltar que hay seres y animales privilegiados para su representación, considerados como sujetos con roles activos a nivel social. Por tanto, las especies que generalmente van a destacar son las que sean consideradas como temibles depredadores y presas; así como también, animales que cumplan la función de ‘espíritus guías’ (Viveiros de Castro, 1998, p. 471). Esta diferenciación estará en relación directa con los atributos que cada grupo cultural asigne a las especies animales de acuerdo a sus roles cosmológicos y como predadores y presas.

Como ejemplo de lo mencionado, en las urnas Napo se posiciona la serpiente en sus distintas formas de cognición y figuración, como un importante depredador, aunque también pudo ser considerada como un agente de poder y espíritu guía; basándonos en las concepciones que algunos pueblos amazónicos tienen sobre este ser. No obstante, también se sugieren otras formas zoomorfas de presas y predadores, que, si bien son escasas o confusas, están presentes en la decoración pictórica y plástica de las urnas, como los monos, reptiles, felinos y el águila arpía (*Harpia harpyja*) (Figura 22). Efectivamente, estos personajes debieron ocupar un lugar esencial en el devenir cotidiano y místico de la sociedad Napo (Viteri, 2019a, p. 231). Igualmente, ciertas aves de rapiña, como el buitre rey y en especial el águila arpía, han sido identificados como animales que se encargan de descarnar a los cadáveres en ritos de entierros secundarios (Roosevelt, 1991); o para el descanso del espíritu del fallecido (Schaan, 2007). Características pertinentes para la representación iconográfica en contextos funerarios.

No obstante, la serpiente al manifestarse como un tema recurrente en la iconografía Napo y en otros contextos alfareros de la TPA, pensamos que debió ser un agente medular en su estructuración ideológica, en comparación con otros entes no humanos de su esfera ontológica (Viteri, 2019a). En la literatura etnológica amazónica se puede contrastar el papel primordial que cumplen estas especies como seres originarios,

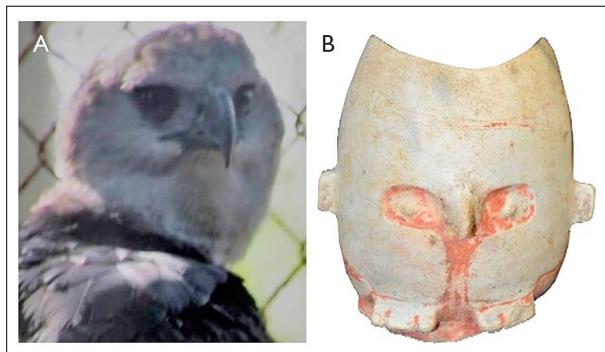


Figura 22. A y B) Representación de máscara ornitomorfa en una urna Napo, posiblemente inspirada en un águila arpía. Foto: Isaac Falcón (A); imagen: pieza residente en el MACCO (B); fuente: Viteri (2019a, p. 232).

generalmente en mitos de creación y como espíritus guías de ciertas actividades, que en este caso, envuelven a la manufactura cerámica, como una materia animada, restringida al principio femenino.

Por ejemplo, en los grupos Tukano que habitan al noroeste amazónico, su origen está asociado con el arribo de sus ancestros o los primeros pobladores al nuevo territorio en una gran boa-canoa (Schaan, 2007, p. 106). Esta asociación de la boa con la canoa, resulta curioso, ya que, entre los kichwa amazónicos existe una correlación entre el espíritu de la boa, específicamente de la anaconda, que suele tomar la forma de este objeto para aparecerse ante los humanos. De esta manera, el aspecto femenino de la anaconda, llamada Yaku Mama está íntimamente asociada a los grandes cursos de agua y por ende es dueña de las especies acuáticas que habiten en estos lugares; así como de la abundancia y escasez de los mismos. En este sentido, “. . . al estar intrínsecamente conectada con el agua y lo “húmedo”, también es dueña del barro primigenio.” (Viteri, 2019a, p. 232). Sin embargo, no todas las serpientes se relacionan con el agua, por ejemplo, la *Boa constrictor* está asociada con las huertas y se la considera protectora de las cosechas. De este modo, para las mujeres kichwa cada especie de serpiente posee atributos específicos profundamente valorados, los cuales a su vez, se relacionan con espacios ecológicos

bien diferenciados. Estas características cumplen un rol protagónico para la selección de motivos y temas que serán representados en la pintura cerámica. Así, “. . . el concepto de la serpiente parece articularse inherentemente con el barro y lo femenino, elementos que, seguramente estuvieron operando cohesionadamente en la tradición alfarera Napo” (Viteri, 2019a, p. 233).

Por último, en el pueblo shipibo-konibo, al igual que en la comunidad kichwa, la serpiente también están directamente vinculada con la producción alfarera, no solamente por ser la dueña y creadora de este material vital, sino también, porque es la que enseña el complejo arte cerámico. Igualmente resalta el papel de la anaconda o *Ronin*, ya que ésta, en su piel despliega todos los motivos que van a ser representados en los distintos soportes materiales, complementados con otros motivos de ofidios (P. González, 2016, p. 43). Por otra parte, cabe distinguir la figura de la serpiente como un símbolo de transformación y regeneración, dada su cualidad cíclica de muda de piel, así como su capacidad de transitar por diferentes mundos o realidades, como lo han destacado algunos autores para las ideologías amazónicas (Weber, 1992; Schaan, 2001). De esta manera, resulta pertinente dicha significación para los íconos ofídicos de las urnas Napo, como un tema principal para simbolizar procesos de vida y muerte.

CONCLUSIONES

Mediante el trabajo presentado queremos resaltar la utilidad del concepto de código icónico para la identificación de temas recurrentes en las configuraciones gráficas plasmadas en las diversas materialidades. Para el caso de las urnas funerarias Napo, si bien existe una alta manifestación de motivos abstractos, dentro de las formas más estilizadas resalta el del tema principal de la serpiente.

Así mismo, se ha identificado una estética basada en la representación de personajes híbridos, explicados desde una narrativa perspectivista como seres en proceso de transformación de cuerpos, cuyas transmutaciones corpóreas permiten ver y concebir al

otro. Sin embargo, todos estos íconos son manifestados en distintos niveles de ejecución artística, desde formas estilizadas hasta llegar a abstracciones metafóricas y sinecdóquicas; los mismos que parecen responder a diversos procesos de cognición de la ontología Napo (Viteri, 2019a). De esta manera, se vuelven perceptibles gracias a los signos, semas y otros recursos del lenguaje visual, que en conjunto dan cuenta de una forma específica de concepción del mundo.

Si bien, la pintura corporal de las urnas Napo resaltan por la unicidad e individualidad de sus composiciones, también se han podido identificar ciertos elementos compartidos entre esta fase y con otros soportes cerámicos de la TPA, como es el tema iconográfico de la serpiente ya citado. En este sentido, se concuerda con algunos autores, en que esta Tradición comparte un lenguaje estilístico y simbólico común, que puede estar relacionado a consolidar estrategias de legitimación territorial e identitaria (Barreto, 2013; Oliveira, 2016).

De esta manera, los elementos encontrados pueden servir como material comparativo para dialogar con las diversas cerámicas que componen a la TPA, entorno a prácticas y formas específicas de concebir su sistema ontológico, que parecen fuertemente operar en la Tradición Polícroma Amazónica.

REFERENCIAS

- Almeida, F. (2013). *A Tradição Polícroma no alto rio Madeira* (Tesis de doctorado). Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.
- Arellano, A. J. (2009). *Culturas prehistóricas del Napo y el Aguarico, Amazonía Ecuatoriana*. Lima: Centro Cultural José Pío Aza.
- Arellano, A. J. (2014a). Territorios prehispánicos en las regiones interfluviales, norte de la Amazonía del Ecuador. *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, 43(1), 111-132. doi: <https://doi.org/10.4000/bifea.4377>
- Arellano, A. J. (2014b). La densidad de población prehispánica durante el periodo de Integración (500-1500 d.C.) en las regiones interfluviales del norte de la Amazonía del Ecuador. *Indiana*, 31, 267-289. doi: <http://dx.doi.org/10.18441/ind.v31i0.267-289>



- Arellano, A. J. (2019). Panorama de los riesgos medioambientales durante el período de integración (500 a 1500 d. c.) en el norte de la Amazonía de Ecuador. *Boletín de Antropología*, 34(57), 45-71.
- Arroyo-Kalin, M., & Panduro, S. R. (2016). Tras el camino de la boa arcoiris: las Alfarerías precolombinas del bajo Río Napo. In C. Barreto, H. P. Lima & C. J. Betancourt (Orgs.), *Cerâmicas Arqueológicas da Amazônia: rumo a uma nova síntese* (pp. 463-479). Belém: IPHAN.
- Arroyo-Kalin, M., & Panduro, S. R. (2019). La arqueología del río Napo: noticias recientes y desafíos futuros. *Revista del Museo de la Pata*, 4(2), 331-352.
- Barreto, C. (2009). *Meios místicos de reprodução social: arte e estilo na cerâmica funerária da Amazônia antiga* (Tesis de doctorado). Universidad de São Paulo, São Paulo, Brasil.
- Barreto, C. (abril, 2013). Beyond pots and pans: ceramic record and context in pre-colonial Amazonia. *Paper presented at the 78th Annual Meeting of the Society for American Archaeology*, Honolulu.
- Belaunde, L. E. (2009). *Kené: arte, ciencia y tradición en diseño*. Lima: Instituto Nacional de Cultura-Impronta Talleres de Forma e Imagen Billy Víctor Odiaga Franco.
- Belaunde, L. E. (2012). Diseños materiales e inmateriales: la patrimonialización del Kené Shipibo-Konibo y de la Ayahuasca en el Perú. *Mundo Amazónico*, 3, 123-146.
- Belaunde, L. E. (2013). Movimento e profundidade no kene shipibo-konibo da Amazônia Peruana. In C. Severi & E. Lagrou (Orgs.), *Quimeras em diálogo: grafismo e figuração na arte indígena* (pp. 199-221). Rio de Janeiro: 7Letras.
- Boas, F. (1955). *Primitive art*. Nueva York: Dover Publications.
- Cabrero, F. (2014a). *Omaguas: cataclismo amazónico* (Tesis de doctorado). Universitat Autònoma de Barcelona, España.
- Cabrero, F. (2014b). La Fase Napo en la arqueología de rescate. In S. Rostain (Ed.), *Antes de Orellana: Actas del 3er Encuentro Internacional de Arqueología Amazónica* (pp. 389-397). Lima: EIAA.
- Chacón, R. (2010a). *Rescate arqueológico de las plataformas Condorazo Sur Este 2 y Condorazo Sur Este 3*. Informe entregado al Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, Quito.
- Chacón, R. (2010b). *Rescate arqueológico en el área del embarcadero de Tumali - provincia de Sucumbios*. Informe entregado al Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, Quito.
- Clastres, P. (2004). *Arqueología da violência*. São Paulo: Cosac Naify.
- Delgado, F. (1999). *Proyecto de desarrollo del Campo Villano – Fase de construcción. Prospección, rescate y monitoreo arqueológico. 04 A1-001, 04 A1 - 002, 04 A1 - 003, 04 A1 - 004, 04 A1 - 005, 04 A1 - 006, 04 A1- 007, 04 A1 - 008, 04 A1 - 009, 04 A1-010, 03E3 - 001, 03E3 - 002, 03E3 - 003, 03E3 – 004. Sitio Bajo Toclo. Informe final. 04 A1 – 003*. Informe entregado al Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, Quito.
- Demarrais, E., Castillo, L. J., & Earle, T. (1996). Ideology, materialization, and power strategies. *Current Anthropology*, 37(1), 15-31.
- Eco, U. (1986). *La estructura ausente: introducción a la semiótica*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Eco, U. (1994). *O signo*. Barcelona: Letra E.
- Eco, U. (2000). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- Evans, C., & Meggers, B. (1962). Use of organic temper for carbon 14 dating in Lowland South America. *American Antiquity*, 28(2), 243-245. doi: <https://doi.org/10.2307/278386>
- Evans, C., & Meggers, B. (1968). *Archaeological investigations on the Rio Napo, Eastern Ecuador*. Washington: Smithsonian Institute.
- Gell, A. (1998). *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press.
- Goldman, I. (2004). *Cubeo Hehénewa religious thought: metaphysics of a northwestern Amazonian people*. New York: Columbia University Press.
- González, M. A. C. (2009). *Introducción al método iconográfico*. Barcelona: Ariel.
- González, P. (2016). La tradición de arte chamánico Shipibo-conibo (Amazonía peruana) y su relación con la cultura diaguita chilena. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 21(1), 27-47. doi: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-68942016000100003>
- Granja, E. (2014). *Los petroglifos del Catazho, Morona Santiago una aproximación a su estudio desde la arqueología del paisaje* (Tesis de licenciatura). Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito, Ecuador.
- Guevara, R. M. (2003). Iconografía litúrgica y contexto arquitectónico en Huaca de la Luna, valle de Moche. In S. Uceda & E. Mujica (Eds.), *Moche hacia el final del milenio* (Tomo I, pp. 425-476). Lima: Siklos S. R. Ltda.
- Hodder, I. (2005). *Theory and practice in archaeology*. Londres: Taylor & Francis e-Library.
- Lagrou, E. (2007). *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro: Topbooks.



- Lagrou, E. (2012). Perspectivismo, animismo y quimeras: una reflexión sobre el grafismo amerindio como técnica de alteración de la Percepción. *Mundo Amazónico*, 3, 95-122.
- Lakoff, G., & Johnson, M. (1980). *Metaphors we live by*. Chicago: Chicago University Press.
- Megggers, B. (1966). *Ancient peoples and places*. Londres: Thames and Hudso.
- Mosquera, A. (2014). *Análisis icónico de los petroglifos de Catazho – (Morona Santiago)* (Tesis de licenciatura). Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito, Ecuador.
- Myers, T. P. (2004). Dark earth in the upper Amazon. In B. Glaser & W. I. Woods (Eds.), *Amazonian dark earths: explorations in space and time* (pp. 67-94). Berlin: Springer.
- Neves, E. G. (2013). *Sob os tempos do Equinócio: oito mil anos de história na Amazônia Central (6.500 a.C. – 1.500 d. C.)* (Livre docência). Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, Brasil.
- Nisbet, R. A. (1969). *Social change and history: aspects of the western theory of development*. Londres: Oxford University Press.
- Oliveira, E. (2016). *Potes que encantam: estilo e agência na cerâmica policroma da Amazônia central* (Tesis de maestría). Universidad de São Paulo, São Paulo, Brasil.
- Porras Garcés, P. I. (1985). *Petroglifos del Alto Napo*. Guayaquil: Ediciones Huancavilca.
- Roosevelt, A. C. (1991). *Moundbuilders of the Amazon: geophysical archaeology on Marajó Island, Brazil*. San Diego: Academy Press.
- Rostain, S. (2014). Fauna del arte precolombino en las Guayanas. In S. Rostain (Ed.), *Antes de Orellana: Actas del 3er Encuentro Internacional de Arqueología Amazónica* (pp. 69-73). Lima: EIAA.
- Schaan, D. P. (1996). *A linguagem iconográfica da Cerâmica Marajoara: um estudo da arte pré-histórica na Ilha de Marajó, Brasil, 400-1300 AD* (Tesis de maestría). Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil.
- Schaan, D. P. (2001). Into the labyrinths of Marajoara pottery: status and cultural identity in an Amazonian complex society. In C. McEwan, C. Barreto, & E. Neves (Eds.), *Unknown Amazon, nature in culture in Ancient Brazil* (pp. 108-133). London: British Museum Press.
- Schaan, D. P. (2007). A arte da cerâmica marajoara: encontros entre o passado e o presente. *Habitus*, 5(1), 99-117.
- Severi, C. (2007). *Le principe de la chimère: une anthropologie de la mémoire*. Paris: Éditions Rue D'Ulm.
- Severi, C. (2011). A ideia, a série e a forma: desafios da imagem no pensamento de Claude Lévi-Strauss. *Revista de Sociologia e Antropologia*, 1(2), 53-75. doi: <https://doi.org/10.1590/2238-38752011v123>
- Severi, C., & Lagrou, E. (2013). Introdução. In C. Severi & E. Lagrou (Orgs.), *Quimeras em diálogo: grafismo e figuração na arte indígena* (pp. 11-23). Rio de Janeiro: 7Letras.
- Solórzano-Venegas, M. S. (2006). Análisis de la distribución de los asentamientos registrados mediante arqueología de contrato en la provincia de Orellana, Ecuador. *Arqueología y Territorio*, 3, 39-57.
- Solórzano-Venegas, M. S., & Silva, L. A. J. (2017). Representaciones femeninas de Capucuy. El rol de la mujer en la reproducción social durante el periodo de desarrollo regional. *IJSA*, 11, 67-74.
- Taylor, A. C. (2010). Voir comme un autre: figurations amazoniennes de l'âme et des corps. In P. Descola (Ed.), *La fabrique des images: visions du monde et formes de la représentation* (pp. 41-52). Paris: Musée du Quai Branly.
- Tilley, C. (1994). Interpreting material culture. In S. M. Pearce (Ed.), *Interpreting objects and collections* (pp. 67-75). London: Routledge.
- Turner, T. (1991). Representing, resisting, rethinking: historical transformations of Kayapo culture and anthropological consciousness. In G. W. Stocking (Ed.), *Colonial situations: essays on the contextualization of ethnographic knowledge* (Vol. 7, pp. 285-313). History of Anthropology. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Turner, T. (1995). Social body and embodied subject: bodiliness, subjectivity, and sociality among the Kayapo. *Cultural Anthropology*, 10(2), 143-170.
- Turner, V. (1974). *Dramas, fields and metaphors: symbolic action in human society*. Ithaca: Cornell University Press.
- Ugalde, M. F. (2009). *Iconografía de la cultura Tolita: lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional*. Wiesbaden: Reichert.
- Ugalde, M. F. (2011). Hacia la desmitificación del Oriente- arqueología en la cuenca amazónica ecuatoriana. *Indiana*, 28, 59-78.
- Ugalde, M. F. (2012). Catazho: arte rupestre en la Amazonía ecuatoriana. *Zeitschrift für Archäologie Außereuropäischer Kulturen*, 4, 281-310.
- Ugalde, M. F. (2014). *Estudio arqueológico en la ribera del río Napo*. Informe entregado al Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, Quito.
- Ugalde, M. F. (2016). Rock art in Ecuador: research 2010-2014. In P. Bahn, N. Franklin, M. Strecker & E. Delvet (Eds.), *Rock art studies: news of the world V* (pp. 295-302). Oxford: Archeopress.



- Vassoler, O. J. P. (2014). *Análise da iconografia em vasilhas cerâmicas da Subtradição Jatuarana no alto rio Madeira em Rondônia* (Tesis de licenciatura). Universidad Federal de Rondônia, Porto Velho, Brasil.
- Viteri, T. (2018). Iconografía de las urnas funerarias antropomorfas de la Fase Napo: retratos del pasado. In M. A. Cordero (Ed.), *De Arqueología hablamos las mujeres: perspectivas sobre el pasado ecuatoriano* (pp. 129-142). Manta: ULEAM.
- Viteri, T. (2019a). *Análisis de la pintura corporal de las urnas funerarias de la Fase Napo: una aproximación iconográfica y etnoarqueológica* (Tesis de licenciatura). Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito, Ecuador.
- Viteri, T. (2019b). Las composiciones pictóricas en las urnas funerarias de la fase Napo. Una perspectiva iconográfica y etnoarqueológica. *Antropología: Cuadernos de Investigación*, 21, 91-110.
- Viveiros de Castro, E. (1996). Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana*, 2(2), 115-144. doi: <https://doi.org/10.1590/S0104-93131996000200005>
- Viveiros de Castro, E. (1998). Cosmological Deixis and Amerindian and perspectivism. *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, 4(3), 469-488.
- Weber, R. (1992). Late prehistoric iconography in the upper Amazon. In E. C. Engwall, M. van de Guchte, A. Zigelboim & D. W. Lathrap (Eds.), *Gifts to the Cayman: essays in honor of Donald W. Lathrap* (Vol. 20, No. 1-2, pp. 99-120). Urbana: University of Illinois at Urbana-Champaign.
- White, R. (1992). Beyond art: toward an understanding of the origins of material representation in europe. *Annual Reviews of Anthropology*, 21, 537-564. doi: <https://doi.org/10.1146/annurev.an.21.100192.002541>
- Yépez, A. M. (2000). *Arqueología particular y arqueología de rescate: análisis bibliográfico de la investigación arqueológica en la región amazónica ecuatoriana* (Tesis de licenciatura). Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito, Ecuador.

