

Las composiciones pictóricas en las urnas funerarias de la fase Napo. Una perspectiva iconográfica y etnoarqueológica

*Tamia Viteri Toledo**

RESUMEN

EL PRESENTE ARTÍCULO TIENE COMO OBJETIVO EL ESTUDIO ICONOGRÁFICO DE LAS COMPOSICIONES PICTÓRICAS DE LAS URNAS FUNERARIAS DE LA FASE NAPO (1168-1480 D.C.) ENMARCADA DENTRO DE LA AMPLIA TRADICIÓN POLÍCROMA AMAZÓNICA. ESTA APROXIMACIÓN ICONOGRÁFICA SE COMPLEMENTA CON UNA METODOLOGÍA SEMIÓTICA Y ETNOARQUEOLÓGICA, LAS MISMAS QUE PERMITIERON LA IDENTIFICACIÓN DE PATRONES ESPECÍFICOS EN LA CONSTRUCCIÓN DE ESTOS DISEÑOS. ESTAS FIGURACIONES INTRÍNECAS A UNA “ESTÉTICA NAPO” PUEDEN SER ENTENDIDAS COMO UN SISTEMA DE COMUNICACIÓN VISUAL SOBRE LA ESTRUCTURACIÓN ARTÍSTICA DE ESTA FASE ARQUEOLÓGICA.

PALABRAS CLAVE: FASE NAPO - URNAS FUNERARIAS - ICONOGRAFÍA - SEMIÓTICA - ETNOARQUEOLOGÍA.

PICTORIAL COMPOSITIONS ON FUNERAL URNS OF THE NAPO PHASE. AN ICONOGRAPHIC AND ETHNO-ARCHAEOLOGICAL PERSPECTIVE

ABSTRACT

THIS ARTICLE IS AN ICONOGRAPHY STUDY OF THE PICTORIAL COMPOSITIONS OF THE FUNERARY URNS OF THE NAPO PHASE (1168-1480 AD), FRAMED WITHIN THE VAST AMAZONIAN POLYCHROME TRADITION. THIS ICONOGRAPHIC APPROACH IS COMPLEMENTED BY A SEMIOTIC AND ETHNO-ARCHAEOLOGICAL METHODOLOGY WHICH ALLOWED FOR THE IDENTIFICATION OF SPECIFIC PATTERNS IN THE CONSTRUCTION OF THESE DESIGNS. THESE FIGURES INTRINSIC TO A “NAPO AESTHETIC” CAN BE UNDERSTOOD AS A SYSTEM OF VISUAL COMMUNICATION ABOUT THE ARTISTIC STRUCTURE OF THIS ARCHAEOLOGICAL PHASE.

KEYWORDS: NAPO PHASE - FUNERAL URNS - ICONOGRAPHY - SEMIOTICS - ETHNOARCHAEOLOGY.

* Antropóloga con mención en arqueología, PUCE. Este artículo corresponde a un extracto de la tesis de licenciatura, previa a la obtención del mismo grado académico. Tesis titulada “Análisis de la pintura corporal de las urnas funerarias de la Fase Napo: Una aproximación iconográfica y etnoarqueológica”, PUCE, 2019. Correo electrónico: tamyviteri@yahoo.com.

Introducción

La región amazónica ecuatoriana a pesar de albergar una gran diversidad de grupos étnicos tanto en el pasado como en la actualidad, presenta pocos estudios arqueológicos que permitan afianzar el conocimiento sobre las sociedades pretéritas que habitaron este territorio. Esta situación se debe principalmente a la falta de estudios académicos, siendo en su mayoría, investigaciones enmarcadas dentro de la arqueología de rescate, salvamento o mitigación.

Estas investigaciones, específicamente en el área de interés que atañe a este trabajo, es decir, la Amazonía norte, si bien, son bastante numerosas, son pocas las discusiones, tanto a nivel teórico e interpretativo, que otorgan sobre los contextos culturales prehispánicos registrados (Yépez, 1997; Valdez, 2010; Ugalde, 2011). En este sentido, la fase Napo, no está exenta de este escenario, aunque ésta sea una de las fases amazónicas cuyo material cultural ha logrado conservarse mejor en el registro arqueológico, frente a otros hallazgos de la zona. Además, de que da cuenta de una alta complejidad técnica, estilística e iconográfica en una de sus producciones materiales, y que corresponde precisamente a su corpus cerámico.

Dada la gran riqueza visual que presenta este soporte material, se ha creído pertinente abordar un estudio iconográfico de una de las formas más características de este corpus, que son las denominadas urnas funerarias. El interés por un enfoque iconográfico reside no sólo por la falta de aproximaciones en el carácter artístico de estos artefactos, sino también, porque se concuerda en que las imágenes al ser el resultado de una manifestación tanto social como individual, tienen la capacidad de contener y transmitir significados sobre la configuración ideológica de un conjunto cultural. Así mismo, debido a que la mayoría de estas producciones se encuentran carentes de contexto arqueológico, la iconográfica, es una alternativa válida para el análisis de la cultura material que no presenta este registro y que generalmente reposa en museos. Por otro lado, se ha considerado complementar esta perspectiva con otra disciplina investigativa, como la etnoarqueología, para ofrecer parámetros comparativos, que puedan enriquecer el carácter interpretativo de este material.

La fase Napo

Los estudios arqueológicos sobre la fase Napo se remiten principalmente al trabajo pionero de Betty Meggers & Clifford Evans (1968), quienes realizaron en la década de los años 50, una prospección en la ribera del río Napo, acompañada por algunas excavaciones de sondeos. Dichos investigadores establecieron la primera cronología para la Amazonía norte, situando a la fase Napo, dentro del periodo de Integración, entre los años 1168, 1179 y 1480 d.C.¹ (Evans & Meggers, 1962, 1968). Posterior a este trabajo, se han realizado múltiples investigaciones de mitigación, cuyos datos resultan aun poco concluyentes, siendo, el estudio citado, el principal referente para esta fase. No obstante, sobre esta fase se ha realizado importantes sistematizaciones que incluyen revisiones de informes de rescates arqueológicos y otros datos investigativos que contribuyen al debate académico sobre este grupo y otras sociedades prehispánicas de la región (Yépez, 2000; Solórzano, 2006; Arellano, 2009, 2014a, b; Cabrero, 2014a, b; Ugalde, 2011, 2014; Arroyo-Kalin & Rivas, 2016).

De acuerdo a los datos arqueológicos que se presentan hasta el momento, se puede determinar que la dispersión del material cultural asociado a la fase Napo (hachas pulidas, percutores, cinceles, pulidores, manos de moler, metates, sellos con motivos geométricos, torteros, discos,

1 Las fechas obtenidas por Meggers & Evans (1968), fueron nuevamente calibradas por la autora del presente artículo, en el programa online de calibración de fechas OxCal Project: <https://c14.arch.ox.ac.uk/oxcal/OxCal.html> con la curva de calibración IntCal 13. La fecha de 782 ±53 años o 1168 AD dio como resultado: 1154-1297 cal d.C. 94,2% probabilidad. La fecha de 771 ±51 años o 1179 AD arrojó una fecha de 1160-1298 cal d.C. 95,4% probabilidad. La tercera fecha (470 ±180 años o A.D. 1480), dio un rango cronológico de 1206-1707 cal d.C. 85,6% de probabilidad.

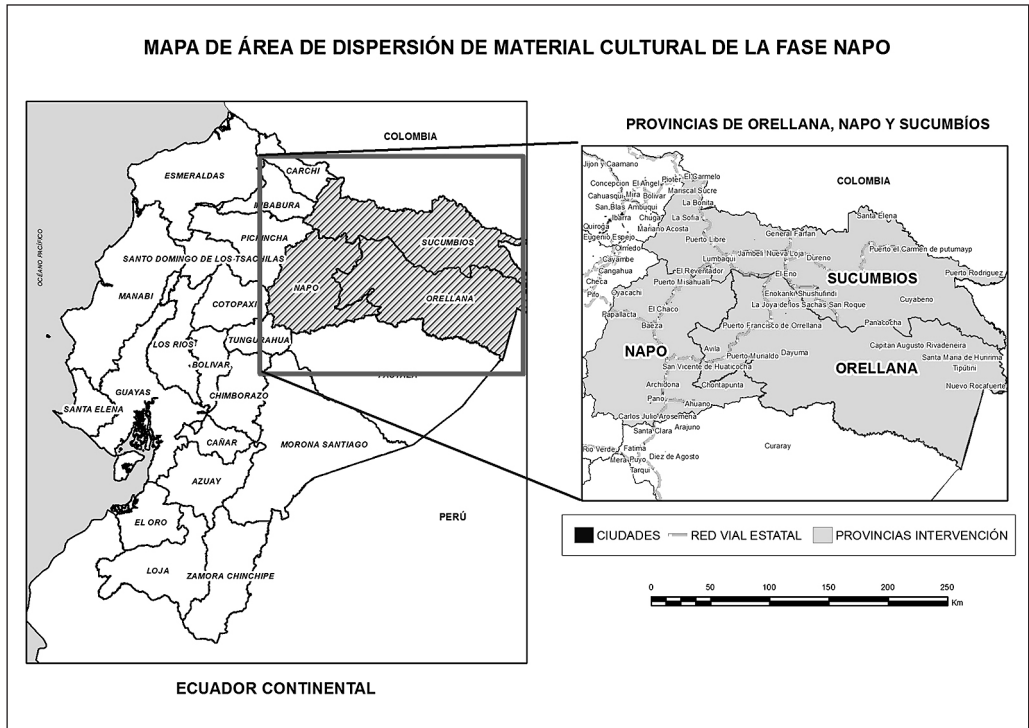


FIGURA 1. MAPA DE LA AMAZONÍA NORTE ECUATORIANA QUE CORRESPONDE AL ÁREA DE DISPERSIÓN DEL MATERIAL CULTURAL DE LA FASE NAPO. MAPA ELABORADO POR CARLOS PONCE.

coladores cerámicos; cerámica doméstica y festiva-ritual, urnas funerarias) se distribuye en las provincias de Sucumbíos, Orellana y Napo en Ecuador (ver figura 1) y en el curso alto y medio del río Napo peruano (Myers, 2004).

De esta manera, su patrón de asentamiento “[...] que es generalmente lineal, va más allá del patrón ribereño y exclusivo del gran río Napo o del Aguarico y el Tiputini para adentrarse en otros ríos, secundarios como el Suno, y en zonas inter ribereñas y hasta de ceja de selva hacia el Occidente” (Cabrero, 2014a: 395). Dada su expansión geográfica, la fase Napo pudo haber interactuado con poblaciones de las estribaciones andinas (Yépez, 2000: 153; Arellano, 2014b: 126).

Es importante mencionar que la fase Napo pertenece a la llamada Tradición Polícroma Amazónica (TPA), que se extiende desde el área de confluencia de los ríos Solimões y Negro en Brasil, hasta las estribaciones andinas de Ecuador, Colombia y Perú (Neves, 2013). La TPA se caracteriza por presentar una complejidad estilística en su corpus cerámico, mediante la combinación de diferentes técnicas decorativas como acanaladuras, incisión, excisión, engobe blanco y rojo, y pintura policroma (blanca, roja y negra). Así también, la práctica de entierros secundarios en urnas es generalizada, aunque, son los artefactos que mayor variedad presentan en sus formas (Almeida, 2013: 43). Para algunos autores, esta tradición, cuya mayor expansión territorial parece ser alrededor del 1000 d.C., habría ingresado en la fase Napo con la llegada de grupos lingüísticos Tupi-guaraní, posiblemente los Omaguas etnohistóricos (Lathrap, 1970; Arroyo Kalin y Rivas, 2016; Cabodevilla, 2013; Ugalde, 2014).

Respecto a las urnas funerarias, éstas en su mayoría se han registrado por medio de hallazgos fortuitos en contextos habitacionales actuales y otras en sectores aislados, sin ninguna ofrenda

al interior de estos recipientes. La presencia de huesos pequeños y desarticulados en su interior, implican que el entierro es secundario, aunque la posibilidad de una cremación incompleta también es factible (Meggers, 1966: 155).

Marco teórico-metodológico

Para el desarrollo de esta investigación se han considerado propicios dos perspectivas teórico-metodológicas que permitan accionar procedimientos sistemáticos para el análisis y posterior interpretación del material. Como primer lineamiento se ha optado por la iconografía en concordancia con una metodología semiótica; y como segundo lineamiento, un enfoque etnoarqueológico.

Iconografía

Respecto al primer lineamiento, la iconografía abarca el estudio de cualquier manifestación de tipo figurativo, es decir imágenes que puedan ser reconocibles o convencionales, considerando a estas expresiones como transmisoras de mensajes y significaciones específicas, cuyo valor y significado, estarían determinados por su contexto cultural (Castiñeiras, 2009: 23). Por tanto, para su estudio se parte de la identificación, descripción y clasificación de los elementos que componen a la materialidad visual, para con ello, buscar relaciones recurrentes entre sus caracteres constitutivos (García, 2008).

De esta manera, se considera a las manifestaciones artísticas como expresiones sociales, simbólicamente constituidas, plasmadas de ideas, conceptos, creencias y prácticas que no solo dan forma a dicha materialidad; sino que influyen la forma en como ésta es concebida y usada, pudiendo otorgarse múltiples significados, dada su capacidad polisémica, la misma que estaría condicionada a la manera de operación de dichas influencias (Shanks y Tilley, 1992; Tilley, 1994; Demarrais *et al.*, 1996; Morales, 2003; Hodder, 2005).

Semiótica

En este sentido, una metodología semiótica, resulta pertinente con el contenido iconográfico, en tanto que, la semiótica “estudia todos los procesos culturales como procesos de comunicación” (Eco, 1986: 28). Estos procesos pueden ser entendidos como sistemas de signos independientemente de que éstos sean palabras, objetos, cosas, ideas, valores, gestos o comportamientos, siendo un campo propicio para el estudio de la cultura material en su contexto particular (Ibíd., 1994: 187). El procedimiento para adentrarse en estos sistemas, consiste precisamente en concebir que “toda forma de comunicación funciona con el envío de mensajes basados en códigos” (Ibíd., 2002: 19). Estos códigos presentan tanto reglas sintácticas como semánticas reflejándose a través de reglas de combinación y significado (Ibíd.). Así, la identificación de dichos códigos, son los que permitirán entrever la estructura o los principios operantes en el sistema iconográfico, para posteriormente sugerir un mensaje o interpretación sobre el mismo.

Existen diversos tipos de códigos dependiendo del tipo de proceso comunicativo. Para el efecto de esta investigación, el tipo de código relevante, es el código icónico, en tanto que éste se encuentra relacionado a las imágenes. Este código icónico, se articula a través de figuras (condiciones de la percepción: elementos geométricos), signos (unidades o elementos constitutivos conjugados) y enunciados o semas (imágenes). Una vez que todos estos elementos hayan sido identificados, se llega al código iconográfico, que ocurre cuando se puede reconocer una convención o un enunciado cultural, cuya significación es entendida en un contexto social específico (Ibíd., 1986: 210-211).

Etnoarqueología

Así mismo, para complementar una propuesta interpretativa de estos códigos icónicos, se ha incorporado un enfoque etnoarqueológico, el cual permite a través de explorar otras formas de pensamiento, contextualizar la comprensión de la conducta humana en los ámbitos social e ideológico, elaborando pautas o marcos referenciales y comparativos para otorgar ciertos niveles interpretativos (Politis, 2002: 70); y más no, en el sentido procesual de analogía etnográfica, que extrapola conductas presentes al pasado arqueológico para la creación de modelos sociales universales.

De esta manera, se ha optado también por realizar un estudio de los diseños pictóricos de los ceramios kichwas amazónicos, para lo cual se contó con la colaboración de alfareras kichwas de la provincia de Pastaza, específicamente de Sarayaku, Canelos y Comuna San Jacinto del Pindo. Se ha considerado trabajar específicamente con este grupo, ya que, dada cierta influencia de cerámicas herederas de la TPA en el corpus cerámico kichwa, puede sugerir ciertos factores operantes, tanto a nivel estructural como interpretativo de las representaciones figurativas de esta cerámica. Si bien, se reconoce el carácter dinámico y cambiante de las culturas, también se concuerda con lo expresado por Almeida y Neves (2015: 500) en que:

“[...] A pesar de los innumerables cambios demográficos, culturales y políticos que resultaron de la conquista y de la colonización europeas sobre los pueblos indígenas, es posible la identificación de una serie de variables que tienen consistencia diacrónica, a veces en escalas milenarias, que permiten el establecimiento de conexiones entre patrones etnográficos y arqueológicos”.

Análisis del material

Las urnas funerarias incorporadas en este trabajo corresponden a colecciones de diversos museos ecuatorianos y de fuentes bibliográficas; siendo en total 79 piezas las que presentan diseños pictóricos total o parciales.

Primeramente, se realizó una identificación general de las urnas, clasificándolas en 4 grupos generales según su morfología: urnas antropomorfas (grupo 1), urnas no figurativas (grupo 2), urnas zoomorfas (grupo 3) y urnas híbridas (grupo 4) (ver figura 2). Este último grupo puede corresponder a fusiones antropozoomorfas o entre varias especies zoomorfas. Para el análisis de dichos diseños pictóricos, se tuvo la necesidad de convertirlos en una representación plana y bidimensional, mediante una digitalización de los mismos, para una mejor visualización de todos los elementos iconográficos.

Una vez establecidos estos grupos, se dividió el análisis de los diseños, según su distribución espacial, identificándose dos campos decorativos a nivel macro, que corresponden a pintura corporal y pintura facial. La pintura facial, solo se presenta en las urnas antropomorfas e híbridas; no obstante, este artículo se concentrará únicamente en la pintura corporal.

El sistema iconográfico en la pintura corporal

Campos decorativos

Respecto a la pintura corporal en los cuatro grupos de urnas, primeramente, se ha encontrado que todas las composiciones pictóricas están demarcadas mínimamente por dos bandas horizontales (superior e inferior), cuya función precisamente es limitar y restringir el diseño a un determinado campo decorativo, es decir, funcionarían a manera de armazón. Estas bandas corresponderían al patrón básico en la estructuración de los diseños que se propone en esta investigación, del cual se desprenden ciertas variaciones.

GRUPOS GENERALES DE URNAS FUNERARIAS



Grupo 1

Urnas antropomorfas



Grupo 2

Urnas no figurativas



Grupo 3

Urnas zoomorfas



Grupo 4

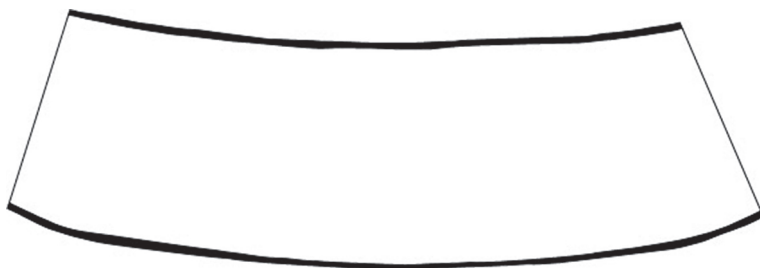
Urnas híbridas

Figura 2. Grupos generales de urnas funerarias. 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. Gráfico elaborado por la autora.

En la mayoría de los casos se ha encontrado un solo campo decorativo; no obstante, en algunas urnas antropomorfas, zoomorfas e híbridas, pueden presentarse hasta tres campos decorativos en la sección corporal, demarcándose la parte frontal, posterior y las extremidades de las urnas, a manera de silueta.

Tipos de campos decorativos

Un campo decorativo (1): Este campo puede estar demarcado por una sola banda superior y una inferior en el contorno de todo el cuerpo de la urna (1-A) o puede presentar doble banda superior y doble banda inferior (1-B). En ambos casos, el cuerpo de la urna presenta un solo campo decorativo, en el que, al interior de estas bandas se restringe la composición pictórica. Este campo puede presentarse en los cuatro grupos generales de urnas (antropomorfas, no figurativas, zoomorfas e híbridas).



1-A. UNA BANDA SUPERIOR Y UNA INFERIOR. GRÁFICO ELABORADO POR LA AUTORA.



1-B. DOBLE BANDA INFERIOR Y SUPERIOR. GRÁFICO ELABORADO POR LA AUTORA.

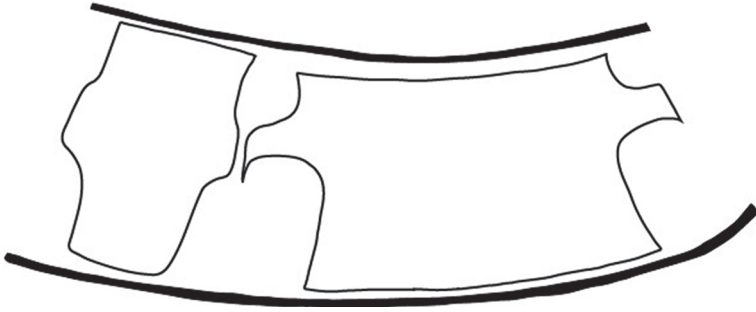
Dos campos decorativos (2): Esta variación se caracteriza por presentar dos campos para la plasmación de la decoración pictórica. Estos campos se presentan en las urnas antropomorfas, zoomorfas e híbridas. No obstante, tiene cuatro sub-variaciones:

Las variaciones 2-A y 2-B se distinguen por presentar campos decorativos en la parte frontal de la urna y en la parte posterior de la urna. En el caso de la 2-A, la delimitación de los dos campos decorativos puede presentarse con una banda superior y otra inferior y al interior de éstas, una nueva demarcación que sigue el contorno de la forma de la urna, dependiendo del grupo al que pertenezca. La variación 2-B, en cambio presenta únicamente el contorno de la urna.

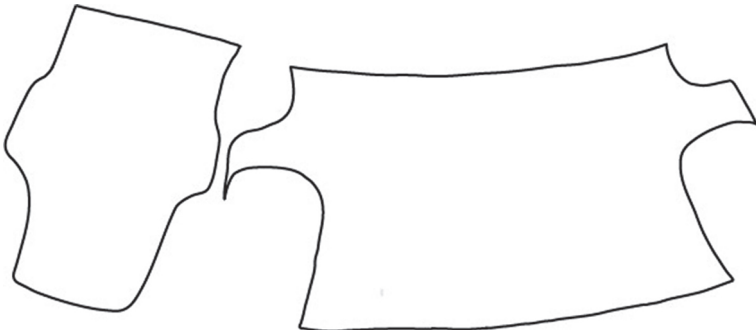
Por su parte, la variación 2-C distingue los dos campos decorativos entre una delimitación del tronco y las extremidades tanto superiores como inferiores, que se marcan con contornos que siguen la forma de estas secciones corporales. Igualmente pueden presentarse bandas superiores e inferiores o sólo los contornos.

Por último, las variaciones 2-D y 2-E, se presentan únicamente en las urnas de contorno simple, tanto antropomorfas como híbridas, en las cuales, los dos campos decorativos se demarcan por la parte frontal que corresponde al rostro de la urna y la parte posterior. En estos casos, la delimitación consiste en marcos cuadrangulares o rectangulares, que pueden ser simples, es decir un solo marco o dobles.

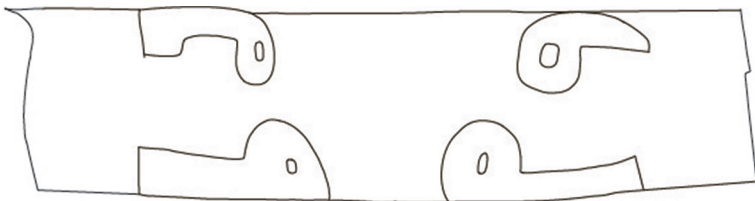
De igual manera, en todos los casos se cumple la función de fijar campos exclusivos para la decoración pictórica.



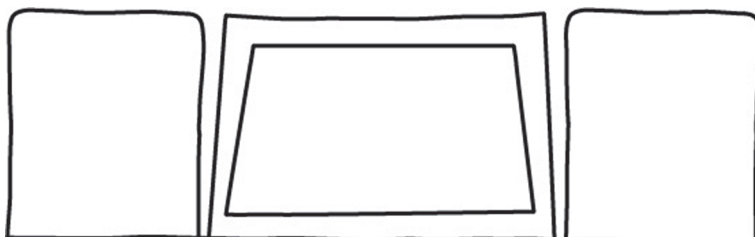
2-A. BANDA INFERIOR Y SUPERIOR CON CONTORNOS CORPORALES INTERNOS. GRÁFICO ELABORADO POR LA AUTORA.



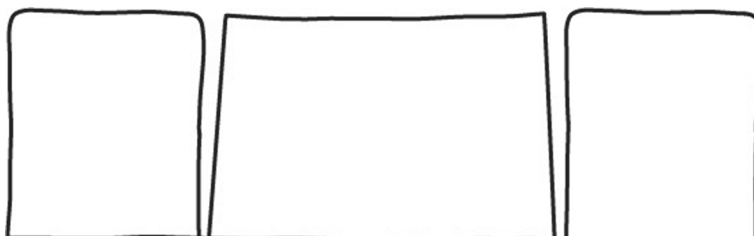
2-B. SOLO CONTORNOS CORPORALES. GRÁFICO ELABORADO POR LA AUTORA.



2-C. CONTORNOS PARA DIFERENCIAR EL TORSO DE LAS EXTREMIIDADES. GRÁFICO ELABORADO POR LA AUTORA.

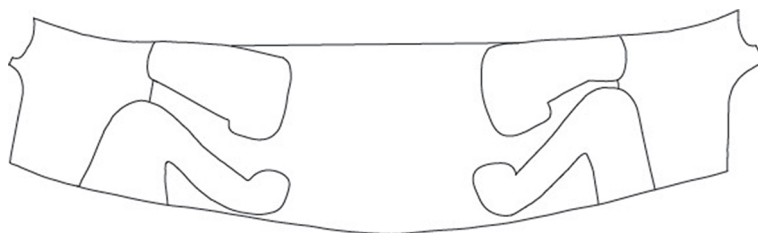


2-D. DE IZQUIERDA A DERECHA: PARTE FRONTAL (ROSTRO) CON MARCO CUADRANGULAR, PARTE POSTERIOR CON DOBLE MARCO RECTANGULAR Y NUEVAMENTE PARTE FRONTAL. GRÁFICO ELABORADO POR LA AUTORA.



2-E. DE IZQUIERDA A DERECHA: PARTE FRONTAL (ROSTRO) CON MARCO CUADRANGULAR, PARTE POSTERIOR CON MARCO RECTANGULAR Y NUEVAMENTE PARTE FRONTAL. GRÁFICO ELABORADO POR LA AUTORA.

Tres campos decorativos (3): En este último caso, la delimitación de la pintura corporal se restringe a tres campos decorativos en el cuerpo de la urna, distinguiéndose en la parte frontal, parte posterior y extremidades superiores e inferiores.



3-A. DE IZQUIERDA A DERECHA: CONTORNOS PARA DELIMITAR LA PARTE FRONTAL, EXTREMIDADES Y PARTE POSTERIOR DEL CUERPO. GRÁFICO ELABORADO POR LA AUTORA.

Respecto a los campos decorativos y las morfologías de las urnas, se encontraron ciertas convenciones recurrentes, resaltándose que, en los casos de presentarse un solo campo decorativo como los tipos 1-B (31, 6%) y 1-A (30,4%), éstos son mayoritarios en las urnas del grupo 2 (no figurativas). Mientras que, la mayor diversidad de espacios o campos para la decoración pictórica se encuentra en las urnas antropomorfas e híbridas, como por ejemplo, el tipo 3-A, que se presenta en un 49% de las urnas antropomorfas (grupo 1). De esta manera, la elección para delimitar o restringir el área de decoración parece estar en relación con la morfología general de las urnas; en las que, las piezas que no presentan decoración plástica, es decir las urnas no figurativas, tienden a tener un único espacio de representación pictórica. Así, parece ser que estas urnas, al presentar cuerpos cuya superficie es homogénea, son propicios para utilizar todo el espacio como un solo campo decorativo. Entre tanto, las urnas antropomorfas e híbridas,

cuyos cuerpos se encuentran altamente modificados por decoraciones plásticas y por las siluetas mismas que implica una figura humana o antropozoomorfa, son propicios para la delimitación de varios espacios o campos para las composiciones pictóricas.

Composiciones pictóricas

Respecto a las composiciones en la pintura corporal, lo primero a destacarse es la diversidad y heterogeneidad de las formas plasmadas, las mismas que dan como resultado composiciones únicas, siendo la originalidad y singularidad, las cualidades que define a estas decoraciones pictóricas. Así también, en la mayoría de los casos, el tipo de imagen no resulta del todo figurativa, sino más bien abstracta, con cierta apariencia de seres híbridos, que parecen coexistir en una gran continuidad del diseño, sin posibilidades de ser divisibles en unidades mínimas de expresión. Dada esta peculiaridad, al momento de verificar la existencia de algún principio de estructuración en este sistema iconográfico, no fue factible encontrarlo en los motivos icónicos de forma constante en las urnas. Es por ello, que para determinar un sistema de convención fue necesario tomar en cuenta otros elementos en la construcción de las figuraciones pictóricas. En este sentido, los resultados etnoarqueológicos sobre las representaciones pictóricas de la cerámica kichwa amazónica, han sido un adecuado punto de partida como marco de referencia para entender otros factores operantes en los sistemas iconográficos.

De esta manera, la cerámica kichwa del Pastaza, también presenta ciertas similitudes con la decoración pictórica Napo. Una de ellas, es precisamente la particularidad de los diseños, dando como resultado una configuración única en cada vasija. Dada esta situación, los aspectos comunes que son transmitidos a todas las alfareras, residen en la técnica y rutina de pintado (aunque se debe mencionar que existe un repertorio básico de motivos, los cuales son modificados y combinados indistintamente de acuerdo a las decisiones de la ceramista).

Esta técnica se basa en la creación de líneas gruesas y finas para diseñar los motivos, los cuales son elaborados con el mismo pincel (mediante el cual, si se pinta de costado, produce líneas finas y se utiliza de frente, produce trazos gruesos). La rutina consiste primero en delimitar el campo decorativo, mediante una banda gruesa (mama churana), generalmente de color negro, aunque ésta puede ser blanca o roja, dependiendo de la tonalidad del engobe. Una vez aplicada esta banda en el borde de la vasija, se procede a pintar los motivos base, en todo el contorno, para continuar decorándolos y aumentando detalles, alternando entre trazos finos (usushi churana) y gruesos; ocupando así, todo el espacio destinado a este efecto (Ver figura 3).

Respecto a estos trazos, Dorothea Whitten (1981: 205-206) encuentra que la banda negra gruesa representa el principio femenino, mientras que las líneas finas, en este caso llamadas *aisana* incorporan la belleza masculina. Este procedimiento permitió evidenciar en las urnas Napo una semejanza en la técnica de pintado, la misma que sugirió buscar los principios de estructuración en este nivel y más no en la combinación de los motivos icónicos, que producen composiciones únicas.

De esta manera, el sistema de estructuración de las composiciones pictóricas Napo se relaciona directamente con los tipos de trazos y líneas utilizadas para la construcción de los motivos; los mismos que, se basan en tres elementos constitutivos básicos que son constantes o recurrentes en todas las configuraciones. Estos elementos son:

Líneas primarias: Son líneas sinuosas realizadas en un solo trazo y cuyas formas no siempre tienen un principio ni fin definido y generan figuras amplias. Pueden ser líneas gruesas de (0.5 mm.-1.5 cm.) o también finas de (0.2 mm.-0.4 mm.). Los trazos de estas líneas pueden ser continuos o discontinuos. Se considera a estas líneas primarias como los trazos principales, seguramente los primeros en realizarse; ya que, su función es estructurar el diseño, para a partir de éstos, crear nuevas formas y figuras. Igualmente, estas líneas tienen en común que su composición da origen a trazos laberínticos otorgando un patrón de ritmo y movimiento a la composición pictórica.

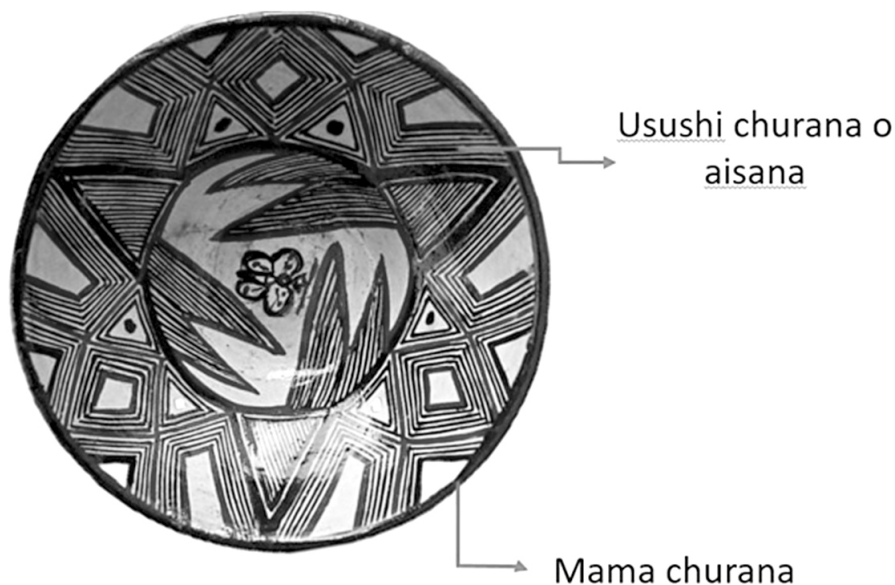


FIGURA 3. LÍNEAS CONSTITUTIVAS DE LOS DISEÑOS PICTÓRICOS KICHWAS AMAZÓNICOS. MOCAHUA ELABORADA POR CLARA SANTI.

Líneas secundarias: Son líneas que se derivan de las primarias, formando nuevos trazos, pero continúan adosadas a las líneas primarias. Estos trazos pueden funcionar como conectores entre las figuras expresadas con líneas primarias y en todos los casos, estos trazos son de menor dimensión que las primarias. Aunque, en ciertos pintados puede complejizarse la distinción entre líneas primarias y secundarias. También pueden ser trazos continuos o discontinuos y varían su espesor, encontrándose trazos finos y gruesos. Estas líneas complejizan aún más las composiciones pictóricas y contribuyendo al patrón rítmico de la pintura corporal.

Formas aisladas: Son aquellas formas que no se encuentran unidas o adosadas de ninguna manera a líneas primarias o secundarias, es decir, no guardan una relación de contigüidad. En su mayoría son figuras cerradas, es decir que tienen su contorno bien definido, cuyos extremos coinciden en el mismo punto, facilitando la distinción visual de la figura. No obstante, también pueden presentarse figuras abiertas y pueden ser tanto líneas con trazo continuo como discontinuo. En ambos casos, estas formas son utilizadas para rellenar los espacios que han sido dejados vacíos por las líneas primarias y secundarias.

Estas formas aisladas tienen un efecto visual contrario a las líneas primarias y secundarias, ya que son figuras estáticas. Dado que, estas formas se constituyen como unidades independientes, son las únicas susceptibles a ser descompuestas en elementos mínimos de expresión. Es por ello que, estas figuras pudieron ser clasificadas de manera más específica, de acuerdo a sus propiedades intrínsecas, en tres grupos generales que son: formas simples, complejas y zoomorfas. Las formas simples se constituyen por un solo elemento, es decir, se conforman por un solo trazo. Las formas complejas en cambio componen de varios elementos o formas simples. A su vez, dado que las formas simples son sumamente variadas entre sí, se han establecido clasificaciones al interior de este grupo, como son: formas lineales, geométricas regulares, irregulares, formas manuscritas (que se asemejan a formas de letras) y formas indefinidas. A continuación podemos apreciar ejemplo de elementos constitutivos:



FRAGMENTO DE URNA DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO Y CENTRO CULTURAL DE ORELLANA. CÓDIGO: MACCO-16-209.
DIGITALIZACIÓN DEL DISEÑO ORIGINAL ELABORADO POR LA AUTORA.

De esta manera, dichos elementos constitutivos presentan una saturación de la imagen y de todo el campo decorativo, dificultando a simple vista la caracterización de dichas figuras. Así, las composiciones pictóricas ocupan todo el campo decorativo, a manera de *horror vacui* (miedo al vacío) como ya lo han identificado Arroyo-Kalin y Rivas (2016).

Con estos elementos básicos, los diseños de la pintura corporal presentan un modelo de composición que está formada por principios de ritmo y movimiento (líneas primarias y secundarias), contrapuesto a principios estáticos (formas aisladas), que en conjunto dan como resultado la compleja representación estilística de la iconografía Napo; más aún, si se añaden otras técnicas decorativas. Todos estos elementos en conjunto producen un efecto óptico de sinestesia, que ha sido denominado como *trap-minds* (Gell, 1998), envolviendo al espectador en una especie de animación del objeto.

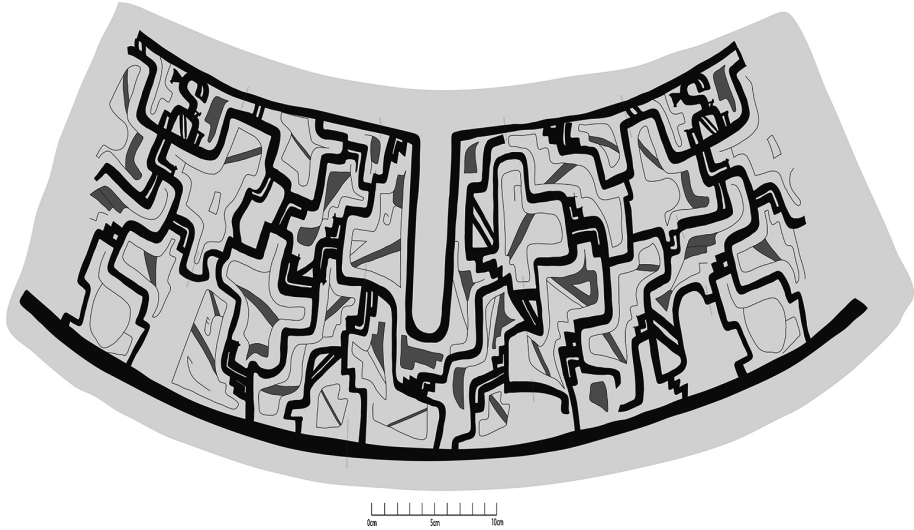
Otra característica de este sistema iconográfico es que los motivos dispuestos en estas composiciones en su mayoría se presentan en una combinación de “falsas simetrías”, basados en el concepto de Barreto (2008) en comparación a los escasos elementos que se disponen de forma simétrica. Este rasgo también se presenta en otros corpus cerámicos de la TPA o influenciados por ésta, como en la cerámica Marajora y Guarita (Barreto, 2008; Oliveira, 2016).

Por otro lado, la combinación entre estos tipos de trazos o líneas, dieron origen a cinco categorías y sub-categorías que se presentan a continuación y que se extienden indistintamente a todos los grupos morfológicos de urnas, ya que, no se encontraron recurrencias entre el tipo de composición y estos grupos generales.

Categoría A

A1

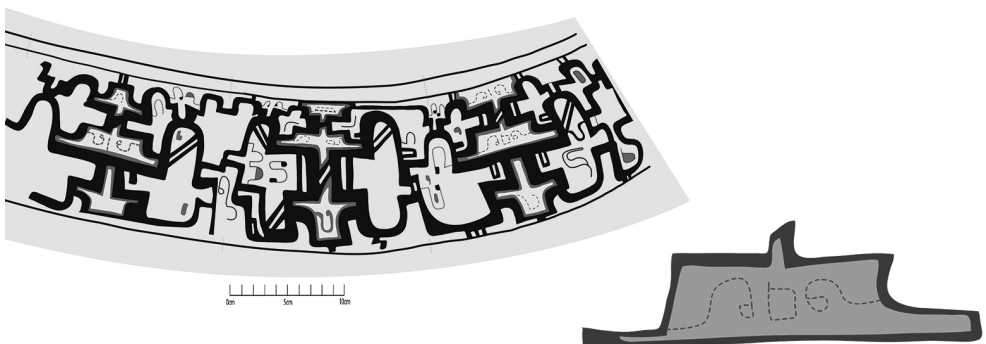
Todas las líneas o trazos son continuos. Las líneas primarias gruesas, mientras que las líneas secundarias son gruesas o finas. Las formas aisladas son cerradas.



PIEZA DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO Y CENTRO CULTURAL DE ORELLANA. CÓDIGO: MACCO-16-193. DIGITALIZACIÓN DEL DISEÑO ORIGINAL ELABORADO POR LA AUTORA.

A2

Presenta las mismas características que la categoría A1, pero se advierte una variación y es que tanto las líneas secundarias, así como las formas cerradas aisladas, se presentan en líneas discontinuas.

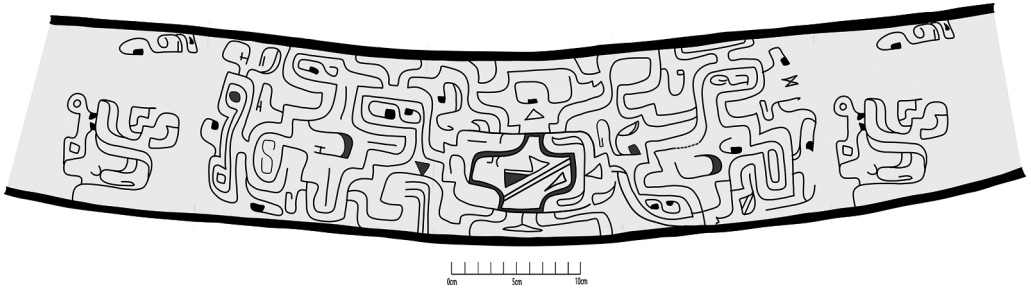


PIEZA DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO Y CENTRO CULTURAL DE ORELLANA. CÓDIGO: MACCO-16-207. DIGITALIZACIÓN DEL DISEÑO ORIGINAL ELABORADO POR LA AUTORA.

Categoría B

B1

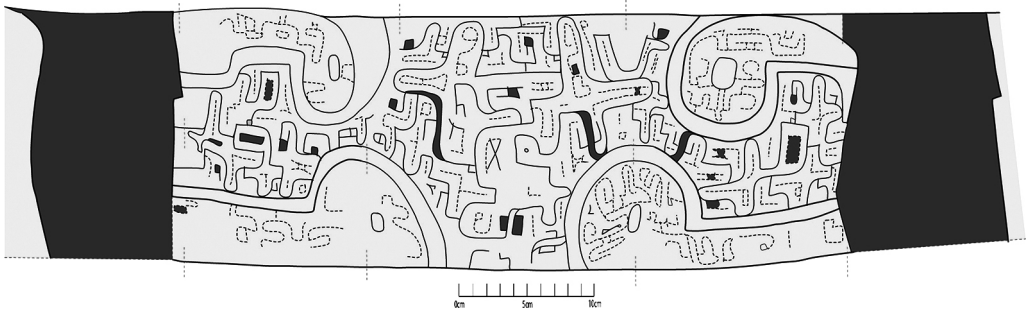
Todas las líneas o trazos son continuos. Las líneas primarias y secundarias finas, y las formas aisladas cerradas o abiertas.



PIEZA DEL MUSEO DE ARTE PRECOLOMBINO CASA DEL ALABADO, QUITO. DIGITALIZACIÓN DEL DISEÑO ORIGINAL ELABORADO POR LA AUTORA.

B2

Presentan las mismas características que el tipo B1, pero con la introducción de líneas discontinuas o punteadas en las líneas secundarias y/o motivos aislados.

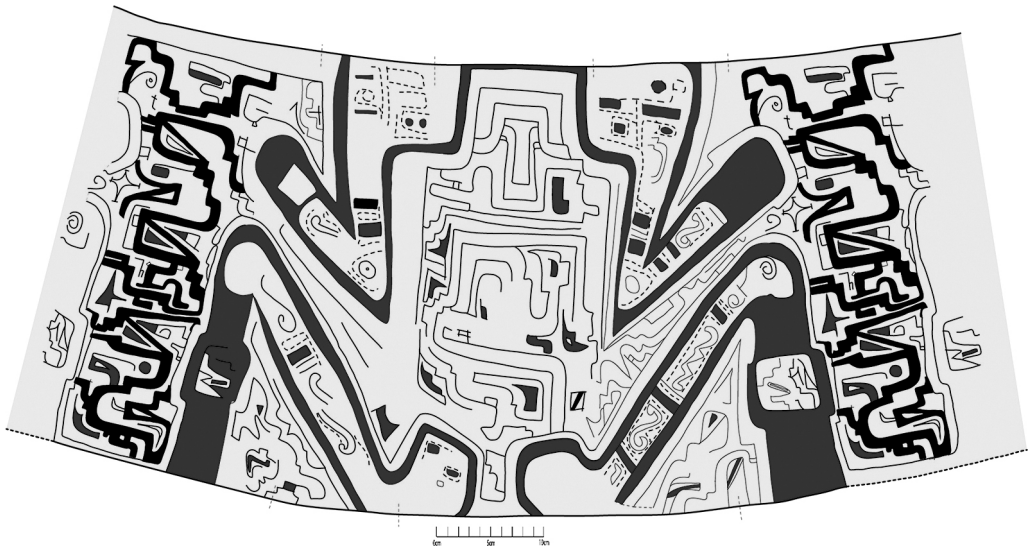


PIEZA DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO Y CENTRO CULTURAL DE ORELLANA. CÓDIGO: MACCO-16-199. DIGITALIZACIÓN DEL DISEÑO ORIGINAL ELABORADO POR LA AUTORA.

Categoría C o compuestas

Se componen de diferentes categorías, cada una dispuesta en un determinado campo decorativo de la urna. Por ejemplo, en su parte delantera puede presentarse la categoría A1 y en la parte posterior puede presentarse la B1 o viceversa. También pueden presentarse composiciones entre una misma categoría y sub-categorías. Ej. B1 y B2. Esta categoría se presenta en las urnas que tienen dos o más campos decorativos. A continuación podemos ver un ejemplo.

Categoría A1 en perfil frontal de la urna, categoría B1 en el perfil posterior y categoría B2 en las extremidades superiores e inferiores:

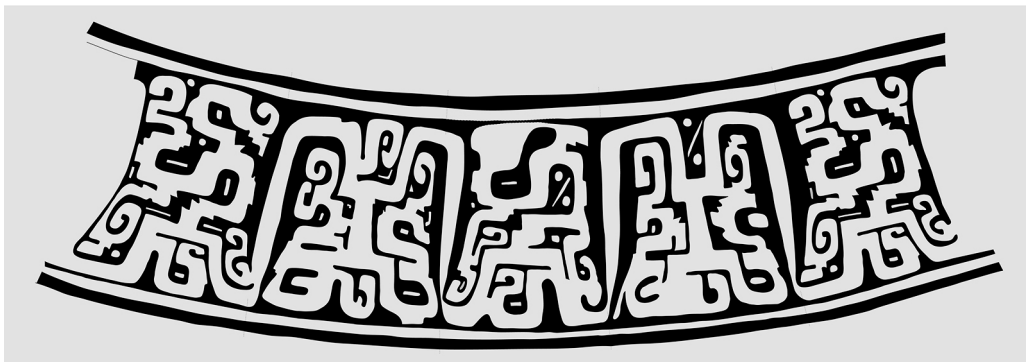


PIEZA DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO Y CENTRO CULTURAL DE ORELLANA. CÓDIGO: MACCO-16-197. DIGITALIZACIÓN DEL DISEÑO ORIGINAL ELABORADO POR LA AUTORA.

Categoría D

D1

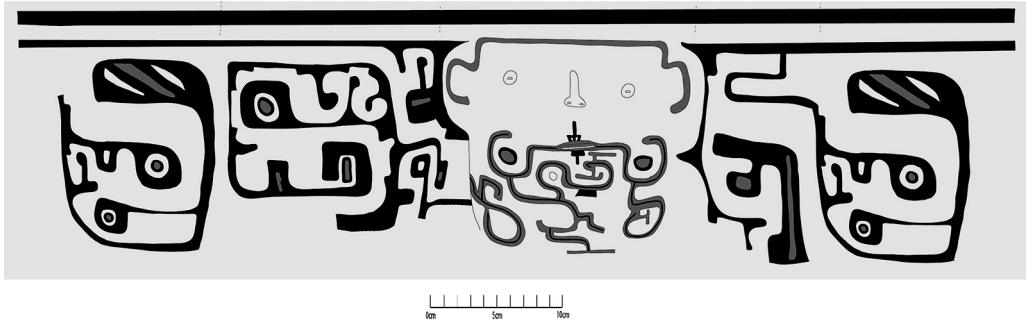
Todas las líneas o trazos son continuos, las líneas primarias son finas o gruesas, mientras que las líneas secundarias son gruesas. Las formas aisladas son cerradas o abiertas. Con pintura bicroma (base blanca con pigmento negro sobrepuesto). En esta categoría se presenta una relación de los pigmentos claro-obscuro, creando un efecto visual a manera de pintura negativa. Se presenta espacios vacíos y pintados, en los que, en ambos resaltan figuras importantes; sin poder establecerse cuál es el diseño de mayor importancia, quedando dicha decisión a juicio del espectador. Se exponen figuras más estilizadas de motivos zoomorfos o híbridos, cuya forma recurrente es una posible cabeza zoomorfa o forma de “P”, que puede estar en cualquier posición.



PIEZA DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO WEILBAUER, QUITO. CÓDIGO: MW-144-98. DIGITALIZACIÓN DEL DISEÑO ORIGINAL ELABORADO POR LA AUTORA.

D2

Esta variante de la categoría D1, se diferencia de la anterior respecto a la pintura utilizada, que en este caso es policroma (blanco, negro y rojo).

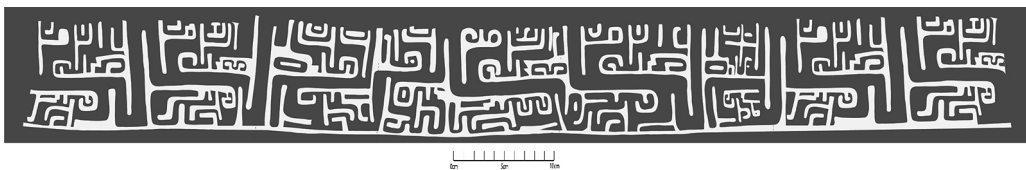


PIEZA DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO Y CENTRO CULTURAL DE ORELLANA. CÓDIGO: MACCO-16-187. DIGITALIZACIÓN DEL DISEÑO ORIGINAL ELABORADO POR LA AUTORA.

Categoría E

E1

Esta categoría se caracteriza por la técnica utilizada para la decoración figurativa, que en este caso es una combinación de excisión (figuras en color crema) y pintura de color rojo. Si bien, esta categoría presenta cierta similitud con la categoría D, dado que, igualmente se presentan figuras diferentes contrapuestas, en este caso en relación a la técnica utilizada. Las figuras que se presentan en pintura roja parecen estar subordinadas o menos resaltadas que las excisas. Es por ello, que el efecto visual difiere un poco de la categoría D.



PIEZA DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO Y CENTRO CULTURAL DE ORELLANA. CÓDIGO: MACCO-16-010. DIGITALIZACIÓN DEL DISEÑO ORIGINAL ELABORADO POR LA AUTORA.

De estas categorías, la más utilizada corresponde a la A1, presente en un 30,4% de las urnas. Si bien, se han podido establecer categorías de análisis para aproximarse a la forma de operación de este sistema iconográfico, vale la pena recalcar el carácter particular de estas composiciones, siendo todas, creaciones que no vuelven a repetirse de forma similar en otras urnas. Esta creatividad y libertad artística de quienes elaboraron estas piezas cerámicas, debe entenderse como una importante expresión de agencia, que parece haber sido fundamental en la práctica artística de la sociedad Napo, dando como resultado, esta estética visual propia a este contexto cultural.

Aunque arqueológicamente se presenten limitantes para entender por qué en este sistema iconográfico son tan relevantes las acciones individuales para la creación de las composiciones. Explorar otras sociedades que presenten características similares, permite pensar en alternativas

interpretativas para esta práctica artística. Como se ha mencionado anteriormente, la cerámica kichwa amazónica, presenta principios estructurales similares al corpus cerámico Napo, siendo uno de ellos, las creaciones únicas de los diseños pictóricos.

En el caso de las alfareras kichwas, la individualidad los diseños se debe a dos factores. El primero, se relaciona con la forma de aprehensión e inspiración de los motivos a pintarse; y la segunda, con una alta valoración social (Bowser, 2000) no solamente por otras alfareras, sino por toda la comunidad donde residen.

Respecto a la forma de aprehensión de los diseños icónicos, éstos se inspiran principalmente por tres formas de percepción, que dependen exclusivamente de la experiencia individual de la alfarera:

1. Los sueños: A través de los procesos oníricos las alfareras tienen la posibilidad de relacionarse con los espíritus femeninos (supays) del barro, ya sea bajo la forma de Nunghui, de la Allpa Mama, de Sungui o de la Yaku Mama. Estos espíritus serán quienes enseñen que diseños pictóricos deben ser plasmados en la cerámica y el significado que está relacionado a estos elementos icónicos. Así también, en los sueños se pueden producir contactos con otros espíritus de la biósfera *sacha runa*, que no necesariamente están relacionados con la arcilla, pero que representan principios claves para el desarrollo de la vida en los pueblos kichwas.

Estos personajes permiten mantener viva y en constante actualización las diversas versiones narrativas de historias o sucesos que han transcurrido y transcurren en la tradición oral de estos pueblos. En los sueños, también se presentan otros eventos, como, por ejemplo, el desarrollo de vidas alternas o paralelas a la que la alfarera lleva en la vida “real”, muchas veces entremezclándose ambas vidas. Así, los diseños manifestados en los sueños son exclusivos de la visión de la alfarera, que interpreta lo que haya percibido desde sus vivencias individuales; y, por lo tanto, intrasferibles a otras mujeres.

Respecto al mundo de los sueños, cabe mencionar lo enunciado por Descola (2012), para otros grupos indígenas, pero que, parece reflejar con cierta semejanza, cómo éste es concebido y vivenciado por los habitantes kichwas. Así, “el sueño, en consecuencia, no es ni un pasado rememorado, ni un presente retroactivo, sino una expresión de la eternidad verificada en el espacio...” (Ibíd.: 224).

2. Las visiones: Estas prácticas, pueden ser vivenciadas por medio de alguna bebida alucinógena obtenidas de plantas como el guanto (*Solanaceae brugmansia*) o la ayahuasca (*Banisteriopsis caapi*), o también cuando tienen “borrachera de chicha”. En estos casos, el contacto con los espíritus de estas plantas (*huanduj supay*) son los que confieren el conocimiento.

3. Elementos de la vida cotidiana: Cuando la revelación de las imágenes a ser plasmadas en la cerámica no ocurre por medio de los sueños o visiones. Las alfareras se inspiran en los elementos cotidianos o de la vida diaria con los cuales interactúan, siendo los más comunes los relacionados con el trabajo en las huertas o chacras (plantas cultivadas como la yuca está asociada a la *boa de yuca* o *lumu amarun* y la *boa arcoiris* o *ucumbi*), animales y vegetales para consumo alimenticio (pescado, huevos de tortuga, carne de mono, zaino); elementos geográficos de su entorno (montañas, ríos, caminos, piedras sagradas), siendo todo elemento natural o supra natural susceptible de ser representado artísticamente. Aunque, la interacción con los espíritus de la selva en el desarrollo de la vida cotidiana no es tan frecuente como en los sueños o visiones, también pueden ocurrir estos encuentros espontáneamente.

Respecto al segundo factor, existe una alta valoración de los diseños, dependiendo de su estética y complejidad, que otorga un cierto estatus social a la alfarera como “maestra ceramista”. Esto conlleva a una fuerte competencia entre alfareras por adquirir dicho reconocimiento, llevando a una innovación permanente en los diseños, siendo unos más valorados que otros. Esta situación da como resultado la particularidad en cada composición representada, ya que, ninguna ceramista quiere que sus diseños sean imitados, dándose un gran esfuerzo para que sea una producción única de cada mujer. Inclusive, en algunos casos, se ha llegado a causar daños

(enfermedades) por medio de prácticas shamánicas, entre mujeres ceramistas que poseen gran habilidad artística, para que ya no puedan pintar la cerámica o al menos, ya no con la misma destreza que poseían antes del ataque shamánico.

Así mismo, estos diseños que generalmente tienen relación con el mundo de seres supra naturales, quienes transmiten su conocimiento y poder a las alfareras; reflejarían a su vez, la habilidad que tiene la mujer para mantener la continuidad de la ontología kichwa, así como, su vitalidad y fuerza, aspectos que la comunidad toma en cuenta, al momento de emparentarse entre familias y como status social entre los habitantes. En algunos casos, para aumentar dicha fuerza, se acompaña de cantos al acto de pintar los diseños. Estos cantos tienen la habilidad de atraer poder, habilidad y también a las personas (Uzendoski, Hertica & Calapucha, 2005). Estos cantos, en el caso de la cerámica, permite, por un lado, otorgar más poder y belleza a las imágenes plasmadas, así como, una forma de auto valoración como artista. De esta manera, la pintura cerámica adquiere ciertas propiedades apotropaicas, ya sea de protección, sanación, adquisición de fuerza o vitalidad. En este sentido, algunas letras de canciones que acompañan a este proceso, expresan precisamente que son muy buenas alfareras y todas las cualidades que tiene la mujer ceramista que está cantando.

Por otro lado, respecto al estilo de pintado, las alfareras kichwas mencionan que al igual que los diseños, cada mujer tiene su estilo propio de pintar, es decir, la manera en que se realizan los trazos y los tipos de líneas que constituyen los motivos icónicos. Este estilo es el que se transmite dentro del ámbito familiar a sus parientas cercanas y a su descendencia. De esta manera, para ellas es fácilmente distinguible, el conocer quien pintó una determinada vasija, dependiendo del tipo de trazo de las líneas, formas, figuras y combinación de colores que se encuentren, aspectos que caracterizan a cada grupo familiar. De esta forma, existen códigos de reconocimiento de estilos que solo sería posible diferenciarlos a nivel inter-grupo, al ser códigos intrínsecos a un contexto cultural, siendo éstos difícilmente discernibles desde una visión externa al grupo.

Si bien, no se puede extrapolar estas conductas presentes en un sentido literal a las motivaciones individuales de las personas que elaboraron y pintaron las urnas, este ejemplo etnográfico si otorga una alternativa interpretativa para pensar y considerar qué tipo de factores sociales pudieron estar operando en el pasado; y determinado a su vez, la manera en que la materialidad visual es representada. De esta manera, las composiciones pictóricas en las urnas, pudieron estar influenciadas o inspiradas a partir de las experiencias individuales de los agentes en relación con su esfera ontológica, dando cuenta de formas específicas de percibir y concebir su mundo.

Conclusiones

A manera de consideraciones finales se espera que con el desarrollo de este trabajo se haya podido evidenciar el aporte significativo que confiere la disciplina iconográfica al estudio de los materiales arqueológicos que presentan contenidos altamente figurativos. En este sentido, las urnas funerarias al presentar una gran riqueza y complejidad icónica no solo en su carácter morfológico, sino también en el decorativo, como es el caso de la pintura corporal, es un material adecuado para este campo de estudio.

De esta manera, se tuvo como objetivo verificar la existencia de principios estructurantes en las composiciones pictóricas de las urnas, las mismas que puedan constituirse en un medio de comunicación visual para otorgar ciertas inferencias sobre su configuración artística y estética. Así mismo, dichos enunciados han podido ser complementados, mediante una aproximación etnoarqueológica, con el estudio cerámico kichwa amazónico, el mismo que, permitió reconocer los enunciados propuestos para esta estructuración iconográfica.

Bajo estas premisas se encontró que el nivel de estructuración reside primeramente en la delimitación de campos decorativos específicos. Estos campos se encuentran delimitados por bandas superiores en inferiores, así como también por contornos que simulan la silueta corporal,

funcionando a manera de armazón para restringir las composiciones a espacios específicos. Respecto a la configuración de las composiciones pictóricas, dada su alta variabilidad en la combinación de los motivos icónicos, además, de que éstos en su mayoría son indivisibles, se recurrió a analizar la técnica de pintado, es decir los tipos de trazos que dan origen a estas imágenes.

Así, se reconoció tres elementos constitutivos, denominados como líneas primarias, secundarias y formas aisladas, cuyas combinaciones han permitido clasificar a las composiciones pictóricas en cinco categorías generales, que, a su vez, presentan subcategorías. En el caso de las líneas primarias y secundarias (a diferencia de las formas aisladas), debido a su carácter de continuidad, no pueden descomponerse en unidades mínimas de expresión. No obstante, éstas expresan un patrón de ritmo y movimiento, produciendo un efecto visual, a manera de animación de la imagen (Gell, 1998). Además de estas cualidades, este sistema iconográfico también se distingue por la saturación de diseños en los campos decorativos (horror vacui), aprovechado todo el espacio destinado a la decoración; y por el hecho de que las imágenes representadas en su mayoría son de carácter asimétrico.

Todas estas características iconográficas expuestas dan como resultado composiciones pictóricas únicas, que no vuelven a repetirse en otras urnas; resaltando así, la capacidad de agencia y libertad artística de la persona que decoró estos artefactos.

Agradecimientos

Este trabajo se desarrolló bajo la dirección y apoyo de la Dra. María Fernanda Ugalde; y con la colaboración de las ceramistas de las comunidades de Sarayaku, Canelos y comuna San Jacinto del Pindo, y los museos: Museo Arqueológico y Centro Cultural de Orellana-EP, Museo de Arte Precolombino Casa del Alabado, Museo Jacinto Jijón y Caamaño y Museo Weilbauer.

Bibliografía

- Almeida, Fernando. 2013, *A Tradição Polícroma no alto rio Madeira*, tesis de Doctorado, Museo de Arqueología e Etnología, Universidad de São Paulo.
- Almeida, Fernando y Neves, Eduardo. 2015, “Evidências arqueológicas para a origem dos Tupi-guarani no leste da Amazônia”. *Mana*, 21 (3), pp. 499-525, DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/010493132015v21n3p499>
- Arellano, Jorge. 2009, *Culturas prehistóricas del Napo y el Aguarico*, Centro Cultural José Pío Aza, Lima.
- 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”, en: *Indiana*, N° 31, pp. 267-289.
- 2014a, “Territorios prehispánicos en las regiones interfluviales, norte de la Amazonía del Ecuador”, en: *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, 43 (1), pp. 111-132.
- Arroyo-Kalin, Manuel y Rivas, Santiago 2016, “Tras el camino de la boa arcoiris: las Alfarerías precolombinas del bajo Río Napo”, en: Barreto, C. et al. (Eds.), *Cerâmicas Arqueológicas da Amazônia: Rumo a uma nova síntese*, IPHAN, Museu Paraense Emílio Goeldi, Belém, pp. 463-479.
- Barreto, Cristiana. 2008, *Meios Místicos de reprodução social: arte e estilo na cerâmica funerária da Amazônia antiga*, tesis de Doctorado, Universidad de São Paulo, São Paulo.
- Bowser, Brenda. 2000, “From Pottery to Politics: An Ethnoarchaeological Study of Political Factionalism, Ethnicity, and Domestic Pottery Style in the Ecuadorian Amazon”, en: *Journal of Archaeological Method and Theory*, 7 (3), pp. 219-248. DOI: 10.1023/A:1026510620824
- Cabodevilla, Miguel Ángel. 2013, *Culturas de ayer y hoy en el río Napo*, CICAME.
- Cabrero, Ferran. 2014b, “La Fase Napo en la arqueología de rescate”, en: Rostain, S (Ed.). *Antes de Orellana. Actas del 3er Encuentro Internacional de Arqueología Amazónica*, IFEA, Lima, pp. 389-397.
- 2014a, *Omaguas. Cataclismo amazónico*, tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Castiñeiras, Manuel. 2009, *Introducción al método iconográfico*, Ariel, Barcelona.

- Demarrais, Elizabeth *et al.* 1996, "Ideology, Materialization, and Power Strategies", en: *Current Anthropology*, 37 (1), pp. 15-31.
- Descola, Philipe. 2012, *Más allá de naturaleza y cultura*, Amorrortu Editores, Madrid.
- Eco, Umberto. 2000, *Tratado de semiótica general*, Lumen, Barcelona.
- 1994, *Signo*, Letra e, Barcelona.
- 1986, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Editorial Lumen, Barcelona.
- Evans, Clifford y Meggers, Betty. 1968, *Archaeological Investigations on the Rio Napo, Eastern Ecuador*, Smithsonian Institute, Washington.
- García Mahiques, Rafael. 2008, *Iconografía e Iconología: la Historia del Arte como Historia Cultural. Volumen I*, Ediciones Encuentro S.A., Madrid.
- Gell, Alfred. 1998, *Art and agency. An anthropological theory*, Clarendon Press, Oxford.
- Hodder, Ian. 2005, *Theory and Practice in Archaeology*, Taylor & Francis e Library, Londres.
- Lathrap, Donald W. 1970, *The Upper Amazon: Ancient people and places*, Thames & Hudson, Londres.
- Meggers, Betty. 1966, *Ancient Peoples and Places*, Thames and Hudson, Londres.
- Myers, Thomas. 2004, "Dark earth in the upper Amazon", en: B. Glaser y Woods, W. (Eds.), *Amazonian Dark Earths: Explorations in Space and Time*, Springer, Berlin, London, pp. 67-94.
- Morales, Ricardo. 2003, "Iconografía litúrgica y contexto arquitectónico en Huaca de la Luna, valle de Moche", en: Uceda, S. y E., Mujica (Eds.) *Moche hacia el final del milenio. Tomo I*, Siklos S.R. Ltda., Lima, pp. 425-476.
- Oliveira, Erêndira. 2016a, *Potes que Encantam: Estilo e agência na cerâmica policroma da Amazônia Central*, tesis de Maestría, Universidad de São Paulo, São Paulo.
- Politis, Gustavo. 2002, "Acerca de la etnoarqueología en América del Sur", *Horizontes Antropológicos, Porto Alegre*, 18, pp. 61-91.
- Shanks, Michael y Tilley, Christopher. 1992, *Re-Constructing Archaeology. Theory and practice*, Routledge, London/New York.
- Solórzano, María Soledad. 2006, "Análisis de la distribución de los asentamientos registrados mediante arqueología de contrato en la provincia de Orellana, Ecuador", *Arqueología y Territorio*, 3, pp. 39-57.
- Tilley, Christopher. 1994, Interpreting material cultura, en: Pearse, S. (Ed.) *Interpreting Objects and Collections*, Routledge Londres y Nueva York, pp. 12-18.
- Ugalde, María Fernanda. 2011, "Hacia la desmitificación del Oriente. Arqueología en la cuenca amazónica ecuatoriana". *INDIANA*, 28, pp. 59-78.
- Ugalde, María Fernanda. 2014, *Estudio arqueológico en la ribera del río Napo*, Informe presentado al Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC), Quito.
- Uzendoski, Michael A. *et al.* 2005, "The Phenomenology of Perspectivism: Aesthetics, Sound, and Power in Women's Songs from Amazonian Ecuador", en: *Current Anthropology*, 46, N° 4, pp. 656-66.
- Valdez, Francisco. 2010, "La investigación arqueológica en el Ecuador: Reflexiones para un debate", en: *Revista del Patrimonio Cultural del Ecuador*, N° 2, pp. 6-23.
- Whitten, Dorothea S. 1981, "Antiguas tradiciones en un contexto contemporáneo: cerámica y simbolismo de los Canelos Quichua en la región amazónica ecuatoriana", en: Whitten, N. (Ed.). *Amazonía ecuatoriana. La otra cara del progreso*, Mundo Shuar, pp. 195-223.
- Yépez, Alden. 2000, *Arqueología particular y arqueología de rescate: análisis bibliográfico de la investigación arqueológica en la región amazónica ecuatoriana*, tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica, Quito.
- 1997, "¿Arqueología de salvamento o arqueología clientelar? El manejo del Patrimonio cultural en la Amazonía ecuatoriana", en: *Antropología Cuadernos de Investigación* 7, PUCE, Quito, pp. 37-58.