

COMUNICACIÓN VISUAL EN LA ICONOGRAFÍA ANDINA PROTOPASTO ¹

VISUAL COMMUNICATION PROTOPASTO ANDEAN ICONOGRAPHY

Recibido: abril 26 de 2012 / **Revisado:** junio 14 de 2012 / **Aceptado:** julio 30 de 2012

Por: **Diana Cristina Córdoba Cely**²

RESUMEN

El propósito de este artículo es realizar una revisión bibliográfica sobre la iconografía andina que posteriormente lleve a comprender las imágenes protopastos que se encuentran en los discos giratorios protopastos hallados en el cementerio de Miraflores³ como comunicación visual; para lograr lo anterior, se debió sondear ejes temáticos que, de una u otra forma, discuten o rosan este tema, como son: la orfebrería andina, la comunicación visual prehispánica, y el estilo, todos ellos desde el diseño (gráfico e industrial) y la antropología (específicamente la arqueología). El método aplicado fue la revisión de textos en bases de datos como: REDALYC, SCIELO, DIALNET, LATINDEX; boletines especializados como el del Museo del Oro del Banco de la República; archivos personales como el del doctor Libardo Benavides y Gabriel Moreno; los archivos del ICANH (Instituto Colombiano de Antropología e Historia) y el IADAP (Instituto Andino de Artes Populares de la Universidad de Nariño). De esta forma, primero se hace una ligera revisión de teorías⁴ que aportan directamente a la temática y luego se hace un escrutinio de textos que se relacionan con los discos giratorios protopastos, casos específicos que abren la discusión sobre estos artefactos o sobre la iconografía andina. Finalmente, los resultados de la literatura científica revisada, permiten mostrar que, efectivamente, la iconografía andina y por tanto la protopasto puede ser interpretada y entendida como comunicación visual, pues sobrepasa lo puramente formal para adquirir una retórica visual contundente, lo cual evidencia procesos de semiosis.

Palabras clave: comunicación visual, discos giratorios protopastos, estilo, iconografía andina protopasto, orfebrería (metalurgia).

ABSTRACT

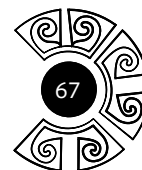
The purpose of this article is to review literature on Andean iconography which will subsequently lead to understand the images protopastos found in protopastos spinning disks in the cemetery of Miraflores as visual communication. To achieve the above, the following themes were probed, which in one way or another, had raised discussion in this issue: the Andean jewelry, the prehispanic visual communication, and the style. All of them were viewed from design (graphic and industrial) and anthropology (specifically archeology). The method used was the revision of texts in databases such as REDALYC, SCIELO, DIALNET, LATINDEX; some specialized journals such as the Gold Museum of the Banco de la Republica, personal files such as the ones from Doctor Libardo Benavides and Gabriel Moreno, ICANH files (Colombian Institute of Anthropology and History), and the IADAP (Andean Institute of Folk Arts of the University of Nariño). Thus, a slight revision of theories was first made, that contribute directly to the issue, and then a scrutiny of texts that relate to protopastos spinning disks was made, taking into account specific cases that open discussion of these artifacts or Andean iconography. Finally, the results of the literature reviewed allow showing that, indeed the Andean iconography and therefore protopasto can be interpreted and understood as visual communication because it goes beyond the purely formal elements to acquire a forceful visual rhetoric, which shows processes of semiosis.

Key words: visual communication, protopastos spinning disks, style, protopasto Andean iconography, silverware (metallurgy).

¹ Artículo derivado de la investigación: Interpretación arqueológica y visual de los discos giratorios protopastos encontrados en Pupiales – Nariño, avalado y financiado por la Institución Universitaria CESMAG.

² ad de los Andes. Magister en Etnoliteratura, Universidad de Nariño. Correo electrónico: celycordoba@gmail.com
³ Estos discos, como se sabe, tienen movimiento y están hechos para que sus inscripciones causen efectos en los espectadores, lo que los hace únicos en su género y permite que se conviertan en tema de discusión permanente, pues no se ha dicho todo sobre ellos como se cree.

⁴ Teorías Gestalt, teoría alucinógena (fosfenos), de comunicación visual, estilos.



INTRODUCCIÓN

Para la arqueología contemporánea, el ícono prehispánico, comúnmente definido como iconografía, es entendido como una forma de comunicación, una herramienta de representación gracias a la cual se transmitió una enorme cantidad de información sobre las culturas prehispánicas, por esa razón, desde esta disciplina, es frecuente discutir sobre el concepto de *estilo* que es definido como comunicación no verbal o visual. En el caso del diseño gráfico se puede afirmar que este tipo de iconografía ancestral andina ha sido poco investigada, aunque existen algunos casos interesantes para destacar en Colombia como Velásquez & Ramos (2007), Grass (1982, 1972), y regionalmente Granda, Afanador & Uscategui (1992), quienes de igual manera consideran a estas enunciaciones como comunicación visual (gráfica).

Ahora bien, aunque generalmente los investigadores que pertenecen a áreas artísticas se centran en la *forma y estética de las imágenes* y los estudios antropológicos sobre iconografía comúnmente se enfocan en la mitología, la historia del grupo cultural (Zuñiga, 1973; Perdomo, s.f), en la descripción de los rasgos semánticos que se observan en estas (Dolmatoff, 1972, 1988; Granda, 2007), o en enumerar o clasificar datos arqueológicos cuyo conocimiento está dirigido a esta disciplina (Montenegro & Ruíz, 2007; Albis & Samper, 2012), es decir que terminan orientándose en intereses particulares de sus propias disciplinas, descuidando, quizá, otros aspectos importantes que permitirían detectar de forma total el tipo de información que estas deseaban transmitir; se distinguieron unas pocas investigaciones regionales y nacionales que por ser interdisciplinarias logran acercarse o trabajar tanto la *forma*, sintaxis visual, como lo semántico y pragmático de estas, por tanto lo interpretativo y el análisis cultural de lo que se dibuja (Granda, 2010, 1992; Falchetti & Plazas, 1985; Duncan, 1992; Banco de la República, 2004).

De todas maneras, vale la pena recalcar que si bien es cierto estos textos referenciados logran una mayor complementariedad al acudir a varias disciplinas y en ese sentido son un aporte valioso, de total relevancia por cuanto brindan elementos conceptuales y teóricos al tema revisado, se piensa que aún falta mayor rigor o profundidad en ellos, es decir mayor integración entre posiciones teóricas y metodológicas de las diferentes disciplinas desde donde se hacen, por lo que finalmente terminan perdiendo su intensidad y dirigiéndose con mayor fuerza a alguna de las áreas, dejando así, vacíos cuyo esclarecimiento podría ser clave para la interpretación de una iconografía entendida como comunicación visual; por ejemplo, el artículo de Duncan (1992), que pretende enlazar el conocimiento de disciplinas provenientes del arte con lo cultural, cuando trabaja la simetría visual, se enfoca en una clasificación realizada desde la teoría for-

mal del arte, desconociendo criterios de la teoría de grupos que pertenece a la geometría y matemáticas (que es en donde finalmente se basa la teoría general de la simetría), lo anterior lleva a confusiones, sobre todo en aquellos que no tienen conocimiento en estas disciplinas mencionadas o únicamente en una de ellas, en ese sentido podría afirmarse que la categorización de Duncan quedaría incompleta ya que faltaría incorporar más elementos de simetría, este aspecto aparentemente sencillo, es crucial porque, por ejemplo, una evaluación adecuada de la simetría desde la geometría puede utilizarse para realizar nuevas propuestas para clasificar lo iconográfico en la arqueología, por lo que su claridad y precisión es primordial.

De igual manera, se cree que este texto de Duncan, deja de lado aspectos culturales esenciales para comprender las representaciones que hizo el grupo en su iconografía como la *dualidad* y en general el *mito andino*, para enfocarse en otros puntos que no son tan relevantes para el esclarecimiento del significado de las imágenes estudiadas, de tal suerte que si bien se nota una argumentación contextualizada en lo gráfico, esforzada y útil para el año en el que fue escrito, parece no establecer

de forma clara la relación entre el saber del grupo y aspectos iconográficos de los protopastos visibles y populares en la época en la que el texto fue escrito y aún hoy en día, y que han sido decisivos para otros investigadores como Gómez (2006) quien profundiza en la metalurgia de Nariño y El Carchi y propone un desarrollo y simbolismo dual que modificaría la clasificación de estilos conocida; por su parte, hay otros textos como la *maleta didáctica* del Banco de la República que si bien pueden ser considerablemente meritorios y valiosos para su objetivo, evidentemente al estar dirigidos a poblaciones específicas de educación escolar, tiene una información elemental que difícilmente podría ser tomada como referencia para discusiones especializadas y específicas.

Por tanto, se piensa que sigue habiendo una ausencia en investigaciones interdisciplinarias en el tópico tratado; otras, cuya consecución es difícil y escasa se queda en ámbitos cuyos cánones son diferentes a los de Colciencias⁵, textos, si se quiere marginales, pero a los que evidentemente hay que seguir acudiendo, si lo que se desea es llegar a conclusiones científicas y reales alrededor de temas vinculados con grupos poco conocidos dentro de la comunidad científica como es el caso del texto de Lagrou (1996).

Figura 1. Discos Giratorios Protopastos



Fuente: Adaptado de Plazas, C. y Falchetti (1982). Unos discos que giran. *Revista Lámpara*. 20 (87), 1- 8

⁵ Colciencias, organismo colombiano responsable de las políticas nacionales de ciencia, tecnología e innovación.



Por esa razón se considera pertinente realizar este artículo de revisión sobre la iconografía prehispánica de los Andes con un énfasis en las imágenes de los protopastos, concretamente las imágenes que se realizaron en la región de Nariño - Colombia en la época prehispánica, teniendo en cuenta así, textos que se hayan hecho desde disciplinas como el diseño (industrial y gráfico), Antropología (arqueología), pues solo así se podrá integrar esos resultados de investigaciones y lograr ver de forma transversal y rigurosa el tema elegido.

METODOLOGÍA

El método utilizado dadas las especificaciones de los *artículos de revisión* establecidas por Colciencias, fue la *revisión documental* de trabajos cuyos resultados de investigación se encuentran publicados como artículos o libros científicos. La unidad de análisis fueron 83 textos de diferentes áreas como el diseño (industrial y gráfico), la antropología y la arqueología; literatura científica que se enmarca en la comunicación visual e iconografía andina y protopasto, el estilo, y la orfebrería (donde se incluye la metalurgia). Los criterios de selección tomados para elegir estos textos fueron, además de su calidad científica, su relación con los discos giratorios protopastos o su cercanía espacial (andina) o temática.

Lo encontrado se organizó, se analizó y se enlazó a manera de diálogo para lograr una mayor contribución en la articulación de la información teórica a la hora de redactar el artículo de manera descriptiva.

Como se ha dicho, los textos en mención, en su mayoría, fueron encontrados en bases de datos como: REDALYC, SCIELO, DIALNET, y el resto en bibliotecas especializadas como las del Banco de la República sede Pasto, el Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH) y el Instituto Andino de Artes Populares dadas las características de la temática, que hace que, un porcentaje significativo de los documentos hallados más valiosos, no se encuentren sistematizados ni clasificados en redes virtuales latinoamericanas, ni mucho menos

en bases de datos internacionales de frecuente uso en antropología como Social Index, Ethnic News Watch, Sociofile. En ese sentido la mayor contribución se logró en REDALYC.

Finalmente, se sistematizó la información elaborando una *síntesis* de los estudios de acuerdo a lo planteado por Guirao- Goris, Olmedo y Ferrer Ferrandis (2008) y a partir de allí se procedió a redactar la información y elaborar las conclusiones.

REVISIÓN TEORÍA GENERAL

En esta sección hay que partir subrayando la importancia de reconocer las voces antiguas que quedaron plasmadas en las iconografías prehispánicas, pues estas iluminan el camino, a la hora de explorar otros lugares y modos de enunciación; entonces, se piensa que únicamente a partir de ellas se puede encontrar los orígenes de la *comunicación visual* y disciplinas afines como el diseño gráfico, áreas que generalmente se ligan a momentos históricos modernos como la revolución industrial de los pueblos particulares (Ramírez, 2009, Dormer, 1995, Bürdek, 1994) pero que en realidad deberían conectarse con la memoria del ser humano y su necesidad de transmitir, de expresarse. Se piensa que sólo mirando esas primeras manifestaciones, se podrá, no sólo valorar esos *decires* que fueron grabados de diferentes maneras por los grupos indígenas que nos antecieron, incluidos los protopastos, sino traducir sus mensajes, es decir, aceptar que efectivamente significaban y por tanto comunicaban.

Pues bien, se puede afirmar que desde el diseño han sido varios los autores que han intentado trabajar el lenguaje de los objetos o imágenes desde diferentes perspectivas, pero siempre encaminándolas a mostrar que estos dos tienen un trasfondo semiótico (perspectiva semiótica), en esa vía se puede afirmar que, según especialistas como Bürdek (1994,2005), Dagmar (2007), detrás de los artefactos o imágenes, hay una retórica, un argumento, un trasfondo semántico que hace que



“One can speak of a product language to the extent that the design objects are not only carriers of function, but always carriers of information as well” (Burdek, 2005, p. 286); este mismo autor expone que “the concept of product language in the 1980s implied that design is concerned chiefly with human-object relations. This means that design knowledge focuses on the relationships between users and objects” (Burdek, 2005, p. 293), lo cual indica que efectivamente el diseño tiene funciones fundamentalmente comunicativas.

Ahora bien, se podría insinuar que hay una leve diferencia entre comunicación visual y lenguaje del producto, pues mientras en diseño gráfico es más utilizado el concepto de *comunicación* por cuanto se trabaja más que todo con imágenes y no siempre se entiende o acepta a estos como objetos, en diseño industrial se usa con mayor frecuencia el concepto de *lenguaje del producto*; de cualquier modo, se puede establecer que estas disciplinas han intentado investigar la importancia de ello, por lo que es un punto que no se puede desconocer, entre otros aspectos, porque este concepto se crea fundamentalmente “para distinguir entre las funciones prácticas de un producto de una mano, y los aspectos formales y comunicativos” (Dagmar, 2010, p. 75; Burdek, 1994, 2005).

Entonces, visto desde la semiótica, la comunicación visual tendría que ser aquella que está conformada por la sintaxis, la semántica y la pragmática visual que permiten que exista y se evidencie un intercambio de significación y significancia, es decir que se presenten procesos de semiosis (Mandoky, 2006), que es finalmente el propósito de los diseñadores contemporáneos como se puede constatar en los textos referenciados; de igual modo, eso es lo que pretenderían manifestar las culturas ancestrales de acuerdo a otros autores (Córdoba, 2011; Cárdenas, 1998).

Ahora bien, desde la antropología se puede afirmar que aunque el término *comunicación visual* no es usado ampliamente como concepto, en la arqueología, rama de la antropología, éste se aborda categóricamente a partir del *estilo*, y se enlaza con lo que pretendían transmitir los grupos,

en este caso andinos; en el mismo sentido, se puede aseverar que ha existido un interés creciente por vincular lo visual a la antropología general, e inclusive es común hablar, concretamente, de la subdisciplina de *antropología visual* y en un menor porcentaje a hacer referencia a la *antropología de la comunicación visual*, sin embargo, hay que subrayar que, como lo evidencia Orrantía (2009), Lipkau (2009) y Espinosa & Schlenker (2009), las posiciones teóricas que se han asumido desde allí han motivado a los investigadores de esta área a enfocarse en temáticas específicas como:

La naturaleza y sentido epistemológico de lo visual en la teoría social contemporánea; la primacía de la visión dentro del desarrollo del racionalismo (el ocularcentrismo); lo visual como un proceso sensorial incorporado (*embodied*) y situado culturalmente (fenomenología de lo visual y antropología de la percepción); el uso de medios visuales en la investigación y representación etnográfica; la materialidad de dichos medios; la influencia del video digital y los hipermedios en las nuevas formas de representación de la diferencia cultural; y la relación de lo visual con otras manifestaciones de la experiencia sensorial, de las prácticas comunicativas y las formas de simbolización dentro de las así llamadas “culturas visuales” (Espinosa & Schlenker, 2009, ¶ 1).

Por esta razón, y dado que el énfasis de este artículo en particular no es ninguno de los anteriores sino que se busca sencillamente *revisar* textos científicos en diseño y arqueología dirigiendo la mirada hacia *la iconografía* como comunicación visual, se piensa que es más pertinente relacionar el último término con otro concepto ampliamente trabajado en arqueología como es el *estilo*, pues desde esta rama de la antropología se ha profundizado en este tipo de icono prehispánico a partir de la perspectiva propuesta.

Este tópico del *estilo* de acuerdo a Lagran (2009), supone el traspaso de códigos e ideas culturales más o menos concretas, que se reproducen socialmente; es decir, que este es entendido como *un medio de comunicación*, punto que coincide con varios autores de esta área como Cárdenas (1998) y



Gómez para quien “el concepto de estilo en arqueología es considerado un medio de comunicación no verbal de transmisión de mensajes relacionados con procesos de diferenciación social y de reafirmación e identificación grupal” (2006, p. 13).

Como se puede deducir, el anterior término es profundamente significativo para la disciplina antropológica (y dentro de ella la arqueología) porque está relacionado con la información visual, así, el estilo es aceptado como *comunicación* desde diferentes posturas teóricas de esta disciplina, y más bien la discusión en esta área depende de las delimitaciones que se hagan en los contextos regionales particulares de investigación; por tanto se podría decir que finalmente esa palabra es usada como una herramienta de trasmisión de significado. El concepto al que hacemos referencia también se maneja en artes, por ejemplo, Gombrich discute sobre el enigma del estilo y cómo “diferentes épocas y diferentes naciones han representado el mundo visible de modos tan distintos” (2008, p. 19).

Como se puede detectar, definitivamente se puede exponer que las imágenes, la iconografía transmite una cantidad significativa de información, que, como postula Montenegro y Ruíz, (2007), “trasciende lo meramente funcional”; en el caso de los discos giratorios parece que estos estaban conectados a lo sagrado y por tanto a una retórica visual muy elaborada (Plazas & Falchetti, 1982; Córdoba, 2011) que difícilmente podría ser rechazada o vista como ausente de procesos de semiosis.

Entonces, autores como Cárdenas (1998), Gómez (2006), Dolmatoff (1988), Montenegro y Ruíz (2007) consideran que efectivamente este tipo de imágenes son un medio que pretendía comunicar algo, específicamente para Cárdenas, “estos motivos gráficos constituyeron una forma de comunicación, un lenguaje sin palabras cuyo significado simbólico radicaba en la iconografía, que trascendió barreras lingüísticas, y culturales” (1998, p. 10), incluso algunos escritores se arriesgan a darle significado propio a algunos ideogramas o íconos andinos como Oviedo (2006) y Laurencich (2003).

En esa misma vía, el artista Munari (2002) es acertado y contundente, a nuestro parecer, al subrayar que los valores de la comunicación visual son en algunos casos, un medio imprescindible para pasar información de un emisor a un receptor soportándose en el color, la luz, el movimiento y el signo, entre otros. Es así como lo anterior, lleva a sugerir que los discos brindan un discurso soportado en la comunicación, una retórica, pues como dice Buchans (1985) el diseñador “en vez de simplemente hacer un objeto o cosa, está en realidad creando un argumento persuasivo” (p. 5) por lo que leer una imagen de estas, sería como aprender una lengua, construida solamente de imágenes, que a pesar de ser diferente que la comunicación verbal, es sin duda contundente, como lo muestra la memoria de los pueblos que habitan Nariño (Córdoba, 2011; Granda, 2010).

Por su parte, diseñadores como Frascara (2004) proponen que la comunicación visual debe ser el punto de cruce de un conjunto de disciplinas que convergen en función de crear comunicaciones; es precisamente este diálogo fundamentado en la interdisciplinariedad el que puede ayudar a dilucidarla; entonces Wong (2007) plantea que a diferencia del lenguaje hablado o escrito, cuyas leyes gramaticales están más o menos establecidas, el lenguaje visual carece de leyes obvias; estructurando así los principios de diseño conformados por elementos conceptuales, visuales, de relación y los prácticos, los cuales forman una base y relación que es tan fuerte que no se debe separar. Es primordial señalar que una imagen por muy pequeña que sea, puede presentar, como se planteó anteriormente, un discurso y una retórica visual, permitiendo una percepción icónica en donde la imagen significa, muestra, expresa y simboliza, es así como Costa (2003) habla de la importancia de la significancia de los elementos individuales, los cuales deben estar ligados a su entorno para ser contextualizados.

Esos elementos individuales, que pueden ser considerados dentro de las funciones estético formales, se derivan, como se sabe, de la teoría de la Gestalt que se concentra en el estudio e indagación de la percepción humana, por lo que sus hipótesis se fundamentan en que la mente percibe los estímu-



los externos activamente y que es posteriormente, cuando son socializados que se les da significado; el escrutinio científico de estos estímulos dentro de la teoría mencionada llevó a una serie de investigadores a indagar sobre la *estructuración formal* de lo visual que terminó por concebir unos principios organizativos universales, conocidos en la actualidad como leyes de la Gestalt (Bürdek, 1994).

Esta teoría es profundamente significativa para contextualizar la iconografía andina, y especialmente la de los discos, pues de las leyes de esta, es de donde se parte para hacer estudios específicos de la sintaxis visual (a lo formal), que es el soporte para concebir la comunicación de forma integral; esta teoría brinda más que todo elementos conceptuales sin los cuales sería imposible hacer un análisis semiótico de las imágenes de los discos y por tanto de su comunicación, pues estas inscripciones de estos objetos culturales, (imágenes de los discos) hacen parte de un juego de presuposición, ilusión, persuasión, tanto de forma estática como al moverse; esta teoría de la Gestalt basada en la percepción permite comprender, a cabalidad, que únicamente pasando a la semántica y al entendimiento de cómo ciertos elementos (sintaxis) son socializados, es posible advertir el mensaje de los protopastos y cualquier otra iconografía de este tipo.

Las percepciones y emociones de las que se ocupa la teoría de la Gestalt (y por tanto en los principios o leyes que se trabajan en las funciones estético formales) se podrían enlazar a la polémica *teoría alucinógena* o de los *fosfenos*, ya que esta, desde lo neurológico y bioquímico estudia estos estímulos de los que estamos hablando producidos en los individuos, pero en la toma de alucinógenos. Desde la antropología, la teoría alucinógena concluye que la ingesta de determinadas bebidas se puede asociar con ciertos dibujos indígenas donde está presente la circularidad, lo concéntrico, las formas geométricas (Dolmatoff, 1988; Cárdenas, 1998; Lewis, 1992), características que la teoría de la Gestalt considera importante para determinar principios ópticos o leyes de la percepción ampliamente conocidas en artes como la forma, el fondo y la figura, lo concéntrico, la radiación, el color, el movimiento, el destino común, la proporción, la repetición y el ritmo.

Por lo revisado, y dado que las imágenes de los discos presentan características formales como las que se describieron arriba, es muy probable que estas estuvieran enlazadas a la mitología andina, a rituales donde se alcanzaban estados alterados de conciencia, (Plazas & Falchetti, 1982; Córdoba, 2011) aspecto que se reafirma con los motivos geométricos de estos, y que según Lewis (1992) y la teoría alucinógena (Alonso, 2002) *son un marcador del consumo de alucinógenos*, y por tanto, podrían mostrar, como se dijo en párrafos anteriores, que lo que hacían los indígenas era representar las figuras que veían en esos estados en las piedras o diferentes materiales; así, se podría deducir que lo que hacían los primeros grupos humanos era dibujar *visiones*. Esto, está conectado con las afirmaciones que hacen diferentes autores como Dolmatoff (1972) y Furst (1994), quienes consideran que este tipo de estados eran o fueron la antesala de las religiones o de la búsqueda de espiritualidad, y a su vez, motivaban la comunicación de información visual; entonces, y de acuerdo a la teoría general que enmarca a los discos, todo parece indicar que indiscutiblemente estos discos fueron contextualizados en un mundo sagrado (mítico), sin embargo, se considera apropiado revisar casos específicos que permitan observar más a fondo y detalladamente lo anterior.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA ENLAZADA LA COMUNICACIÓN VISUAL DE LA ICONOGRAFÍA PROTOPASTO

Una vez revisada la teoría que sirve para el objetivo de este artículo, pues es en la que se sustentan o soportan muchos de los artículos a los que haremos mención en las páginas siguientes; se puede iniciar en esta sección del artículo, diciendo que la iconografía prehispánica andina y su comunicación visual se extendió por todo el Tawantinsuyo, incluida la región de Nariño, y aparentemente desde antes de esa hegemonía incaica, más que todo en la orfebrería, textiles, pictografías y petroglifos (Córdoba, 2011). Las investigaciones y teorías referencian que en el sur de Colombia, la orfebrería, que es el arte que se hizo sobre objetos elaborados en diferentes metales, tuvo su auge en el Pacífico (Patiño, 1988; Plazas, 1998), seguramente por la gran cantidad de yacimientos de oro que había allí (Pantoja, Álvarez-Rodríguez & Rodríguez, 2005;



Priester, Hentschel & Benthin, 1992), lo que facilitó que el conocimiento sobre metalurgia fuera complejo y uno de los más antiguos en Colombia de acuerdo a Plazas (1998); al respecto, Guinea (2004) dice que en la cultura Tumaco-Tolita, se destaca la cerámica y la orfebrería, incluso esta autora coincide con Plazas en que puede ser una de las más antiguas de todo el Norte del área andina al igual que otros autores como Patiño (1988) y Falchetti & Plazas (1985) quienes concuerdan en el punto mencionado; es decir, que habría una tradición metalúrgica en Nariño pero marcada más que todo en el Pacífico.

Sin embargo, de acuerdo a varios autores, los pastos, tuvieron una constante interconexión con otros grupos (Uribe, 1988, 1976; Oviedo, 2006) para intercambiar diferentes productos, entre ellos, probablemente minerales, por lo que su tradición orfebre, posiblemente, también se pudo originar y extender desde diferentes partes del Ecuador, como la norte y central e incluso desde el Perú donde es bastante antigua (Plazas, 1998), por lo que esa discusión sigue siendo vigente. En realidad esto último es bastante relevante, pues el lugar concreto de donde se conseguía el mineral o metal, o el grupo de donde se tomó esta tradición, podría ayudar a despejar muchas dudas y esclarecer cercanía cultural, alianzas y, por tanto, temas iconográficos elegidos, entre muchos otros aspectos.

Respecto al punto que se menciona arriba, se halló artículos o investigaciones concretas cuyo aporte es significativo para comprender la trascendencia del tipo de comunicación trabajado en este texto como es el artículo de Váldez (2005): *Evidencia temprana de metalurgia en la costa pacífica ecuatorial* ya que expone los hallazgos de algunos artefactos de ese país que son similares a los discos en cuanto a técnica⁶, dimensiones, grosor, peso, trabajo mediante martillado y calado, presencia de perforaciones para colgar las piezas y asegurar movimiento, entre otros aspectos que desde luego poseen significado; ese tipo de semejanzas se puede confirmar comparando el texto mencionado con el de Plazas y Falchetti (1982). Se reitera que esos aspectos, resultan primordiales porque con ellos se pueden suponer relaciones de intercambio que posiblemente se dieron en esa época.

⁶ La técnica ayuda en la decoración, por lo tanto se puede relacionar con la imagen, la decoración de la imagen y lo que se deseaba transmitir.

Algunas de las similitudes referenciadas también se han encontrado en restos arqueológicos encontrados en Tumaco, por lo que se ha comprobado o hay un alto grado de probabilidad que los protopastos mantuvieran relación con la zona del Ecuador nombrada (costa pacífica ecuatoriana) (Patiño, 1988; Uribe, 1988). Si bien vale la pena aclarar que la cultura Tumaco-Tolita es anterior a Piartal (a los discos) y por tanto a los protopastos, de acuerdo a diferentes autores (Plazas, 1998; Patiño, 1988) eso no dejaría de indicar conexiones o la utilización de este *estilo* que se dio hasta 800 d.C (Scott, 1985). Es de resaltar, específicamente en este texto, la alusión que se hace a la *técnica*, pues esta ayuda en la decoración de la imagen y lo que se deseaba transmitir, es decir en la elaboración de esos elementos individuales de los que habla Costa (2003) que son la base para pasar de lo estrictamente formal y seguir hacia lo semántico. Si bien los artefactos encontrados en el Ecuador no tienen ilustraciones en ellos, la técnica de dorado parece ser la misma, aunque de acuerdo a Errázuriz (1980), en Tumaco –la Tolita no se trabajó el cobre⁷ que es el metal usado en los discos (Plazas & Falchetti, 1982).

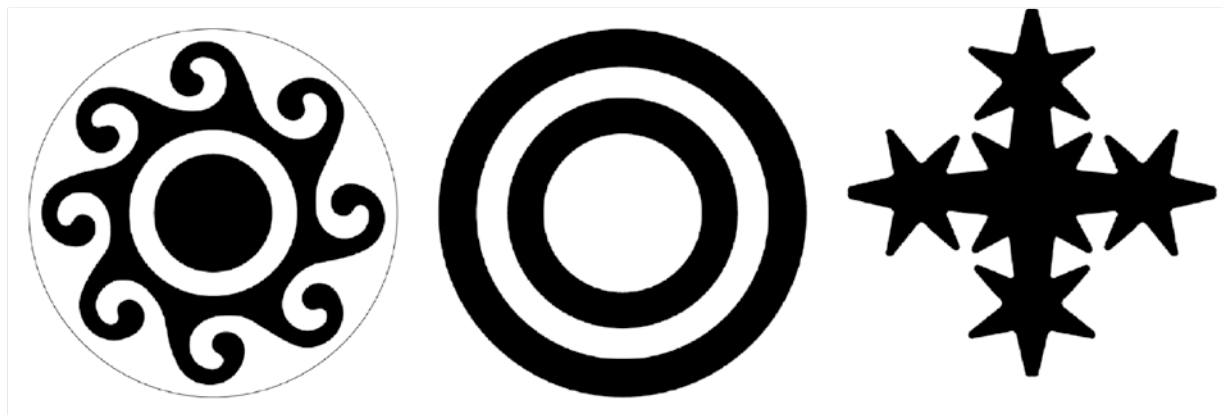
Como se puede suponer por lo dicho, el estudio de Valdéz (2005) muestra artefactos encontrados en Tumaco- La Tolita (Ecuador) que pueden abrir nuevas indagaciones frente a la problemática tratada, más que todo los que se encontraron en la zona denominada La Laguna, pues según el autor podría ser una de las primera evidencias de metalurgia en la costa del Ecuador; este punto, a nuestro modo de ver, nutre la revisión que se está elaborando, por cuanto se puede relacionar con los discos, pues si se tienen en cuenta los trabajos de Uribe (1989) donde se describe que los protopastos probablemente vinieron del Ecuador y que las interacciones de estos se daban con sectores del Pacífico (Tumaco- La Tolita) y El Carchi, este texto hace una contribución enorme, pues debe tomarse como un indicador de que los actores sociales que hicieron los discos tuvieron contacto y/o recibieron conocimientos de ese sector, es decir, son un signo fuerte o un marcador de interacciones entre estos grupos, más aún porque no se han encontrado objetos culturales similares en otras zonas de Colombia.

⁷ De acuerdo a Scott (1985) si bien en Tumaco- La Tolita, hay artefactos con trabajos en aleación, no hay evidencias de que se hayan hecho con cobre.

En zonas más lejanas como Perú, se han hallado artefactos similares o tradiciones metalúrgicas más afines en cuanto a la utilización de materiales como el bronce⁸ (González, 2002; Lechtman, 2005), que es el mismo que aparentemente se utiliza en los discos (Córdoba, Murillo & Timarán, 2012). Los textos referenciados se convierten en un contribución invaluable y única para este escrutinio, pues mientras el artículo de Lechtman (2005) permite sostener con mayor contundencia, la probabilidad de que los discos sean bronce y oro y no cobre y oro, pues este texto aclara el

profundo conocimiento que tenían algunos grupos andinos del Sur en este tipo de aleaciones; el texto de González (2002) es muy valioso en cuanto a la información que arroja sobre la metalurgia y la arqueología, pues si bien es cierto no conecta ni la iconografía ni la metalurgia a su comunicación, es decir que es muy específico, da una enorme información que integrada e interpretada con los textos citados permiten evidenciar que esta metalurgia es indisoluble de la parte visual de los artefactos y por tanto del argumento que se deseaba transmitir.

Figura 2. Discos Giratorios Protopastos



Fuente: Adaptado de Plazas, C. & Falchetti (1982). Unos discos que giran. *Revista Lámpara*, 20 (87), 1- 8

⁸ Como se dijo, los discos tienen cobre pero este generalmente viene con bronce. Actualmente, la especificación respecto a si es cobre puro, cobre con bronce o bronce es muy significativo en la arqueología (Lechtman, 2005).



Entonces, se debe señalar que indiscutiblemente todos estos hallazgos actuales (Valdéz, 2005; Lechtman, 2005; González, 2002) permiten ver similitudes y diferencias que pueden llevar a hacer críticas e interpretaciones mejor contextualizadas, a hacer preguntas sobre una tradición metalúrgica heredada y muy sólida que pudo haber tenido sus orígenes en Perú (Plazas, 1998) y/o el Pacífico pero que indudablemente era una "Metalurgia de comunicación" (Lechtman, 1985, p. 25), pues el hecho de que la iconografía fuera expuesta en un mineral particular como bronce u oro transmitía aspectos concretos.

En ese sentido, el texto de la simbología de la metalurgia⁹ de Falchetti (1999), hace recordar un tema que es poco estudiado y es lo que podría simbolizar un metal, el *saber* que transmitía, el valor que tenía manejarlo o darle diferente coloración, textura, en fin, los múltiples aspectos que se debían tener en cuenta para poder expresar realmente lo que deseaba conocer el grupo con el producto final, desde aspectos como la fertilidad a través de aleaciones, hasta representación de dioses (oro- sol). En ocasiones, ese tipo de análisis o interpretaciones que pueden partir de lo visual, se descuidan, y se piensa que los estudios encontrados sobre iconografía y orfebrería andina han desestimado eso, pues no hay trabajos al respecto en Nariño de acuerdo a lo consultado en las bibliotecas regionales especializadas y mucho menos en las bases de datos, lo cual indica que este tópico permanece desconocido, es decir que en Nariño es un tema que no se ha trabajado pues aunque Dolmatoff (1988) menciona algo de esta región, solo termina nombrándolo pero sin describir ni profundizar al respecto.

Es decir, que tal vez algunos estudios enfocados más a la iconografía nacional pueden ayudar, pero en realidad el espacio que le dan a lo encontrado en Nariño es poco, como se puede confirmar en la base del Boletín del Banco de la República de Colombia que es el más especializado en arqueología hasta REDALYC, SCIELO, LATINDEX; Otras bases de datos internacionales tienen poca y en ocasiones nula información sobre temas tan específicos

⁹ Se aclara que la orfebrería no se podría trabajar sin comprender la metalurgia.

y poco estudiados, por lo que, quizá los trabajos más significativos al respecto son los de Dolmatoff (1988); y Eliade (1991) quienes nombran a Nariño pero terminan enfocándose más en otros grupos culturales.

De todas maneras, es indudable que la metalurgia ha aportado de diferentes formas a la arqueología y, en este sentido, es primordial el análisis visual que se pueda hacer a partir de la información que dan los metales, pues efectivamente y como dice Lechtman (1985), la metalurgia prehispánica es una que *comunicaba*, pues los objetos y por ende la iconografía expresada en ellos transmitía mensajes, enunciaba. En ese mismo sentido, la metalografía¹⁰ que es, esencialmente el estudio de la grafía, de la parte visual del metal a nivel microscópico ha aportado desde diversas investigaciones al entendimiento del contexto de un grupo culturalmente simbólico (Scott, 1985), pues la diferenciación respecto a si las piezas son tumbaga, dorado por fusión o cera perdida, guían al esclarecimiento de aspectos particulares de esa época y evidentemente hacen parte del argumento persuasivo que se visualizaba en ellas. En esa vía, hay textos meritorios como el de Lunsford (1985), Sonin (1985), Snarskis (1985), pero estos trabajan grupos humanos determinados o artefactos culturales específicos y no los discos giratorios protopastos, tan solo algunos como Plazas y Falchetti (1985) referencian a los objetos estudiados y por tanto ayudan a contextualizarlos. Otros trabajos como los de Gómez (2006) si bien no hacen estudios metalográficos, sí parten de la importancia del metal y la iconografía o estilos expuestos en estos materiales, por lo que es muy valioso y se discutirá con mayor profundidad más adelante.

Una vez evaluado el descriptor de orfebrería y metalurgia, pasaremos a revisar investigaciones que discuten concretamente la iconografía protopasto, específicamente el estilo¹¹, pues eso permite guiar hacia lo connotativo de los grupos culturales andinos, y así, orientar a puntos que antes no se

¹⁰ La metalografía es, esencialmente el estudio de las características estructurales o de constitución de un metal o aleación para relacionar ésta con las propiedades físicas y mecánicas.

¹¹ El estilo debe considerar lo formal y por tanto unidades mínimas que pueden convertirse en patrones iconográficos.



tuvieron en cuenta a la hora de interpretar dichas inscripciones y su comunicación visual.

Como se subrayó al inicio del artículo, algunos textos (Banco de la Republica, 2004, 2009; Pineda, 2005), aunque pueden ser de gran utilidad, pues ayudan a enmarcar el tema trabajado, terminan brindando información general de la iconografía andina y los discos giratorios protopastos, así, aunque se reconoce que han servido para guiar a estudiantes e investigadores regionales y nacionales, por lo que se puede decir que cumplen con su labor investigativa, no tienen información nueva, ni diferente a la que podrían dar otros artículos científicos como los de Plazas y Falchetti (1982) o Gómez (2006), quienes, no solo contribuyen a la discusión especializada con nuevos planteamientos, hipótesis, resultados y hallazgos investigativos, sino que pueden aportar a la investigación sobre los discos giratorios protopastos y la iconografía expresada en ellos.

Entonces, evidentemente los primeros textos son valiosos pero no colaboran al tema de forma contundente como lo hacen otros específicos como el artículo de Gómez (2006) que no solo referencia directamente a los discos giratorios protopastos, sino que a partir de la discusión o problemática Piartal-Capulí-Tuza, propone una nueva clasificación de estos. Como se sabe, la problemática Piartal-Capulí-Tuza ha sido discutida por varios autores como Uribe (1976, 1982-83), Plazas (1977-78), Doyon (1995), Groot (1991), Cárdenas, (1996), así mientras Uribe y Plazas consideran, a partir de estos estilos, que existen dos grupos distintos (Piartal Tuza- Pastos y Capulí), Groot (1991), Doyon (1995) y en cierto sentido Cárdenas ven más niveles jerárquicos y quizá una sola sociedad.

Es indiscutible que los párrafos anteriores donde se describe la discusión sobre la problemática Capulí-Piartal-Tuza (estilos), se pueden relacionar con planteamientos teóricos actuales como los de Gómez, que como se ha dicho pretende determinar una nueva clasificación frente a esto, guiándose únicamente en el trabajo metalúrgico de estos grupos prehispánicos al decir que "En la región del Sur de Nariño y la Provincia del Carchi

en el Ecuador habitó una sociedad cacical de tipo dual, característica que en sus variantes todavía hoy día está presente en comunidades andinas de Ecuador" (2006, p. 10); en síntesis, este autor plantea la existencia de dos estilos, dos grupos de élites y una sociedad, aspecto que en parte concuerda con Groot (1991) para quien el complejo o estilo capulí podría exponer un rango jerárquico que podría representar a los chamanes; si bien Gómez no hace alusión concreta a estos personajes en su teoría, si es claro que habla de un poder compartido por caciques o gobernadores como ocurre actualmente en algunos pueblos de Nariño, y es de suponer que este autor, al trabajar desde la arqueología sobreentiende que el *cacique* en esa época podía ser chamán y viceversa como reitera Gnecco cuando hace alusión al "cacique- chamán" (2005, p. 15) en ese mismo sentido.

Entonces, de todas las interpretaciones alrededor del *estilo* se sugiere que la categorización esbozada por Gómez es bastante pertinente ya que tiene en cuenta las interconexiones que se han dado en esta zona desde la época prehispánica y que, quizá, los anteriores planteamientos no consideraban; en este orden de ideas, los discos giratorios pertenecerían al conjunto suroccidente Nariño-Carchi, estilo Piartal y no al estilo Piartal-Tuza de Uribe (1976), eso determinaría que lo que deseaban transmitir estos actores sociales, tiene que ver con hechos socio-culturales andinos, que inclusive son evidentes en este momento (Mamián, 2004; Granda, 2010; Córdoba, 2011). Recordemos que el estilo, como se viene diciendo, es entendido como comunicación visual.

Ahora bien, Gnecco (2005) también muestra en sus indagaciones teóricas, la trascendencia de las comunidades estilísticas a las que se ha hecho referencia anteriormente; de manera puntual hace alusión al *poder simbólico* y no *explotativo* que se puede evidenciar en ellas, indica como muchos artefactos e imágenes prehispánicas pueden expresar valores y no bienes de élite, como algunas de las clasificaciones evolucionistas y neoevolucionistas que ha utilizado la arqueología hasta el momento. Este hallazgo, le permite a este autor determinar que el poder simbólico puede descansar en el vínculo



con lo foráneo, lo que puede fomentarse a través de los chamanes¹². Contextualizándolo con los casos contemporáneos, se podría decir que en este momento ocurre lo mismo, que ese vínculo con lo extranjero le da, o permite a los sabedores intercambiar conocimiento, por lo que no es incorrecto pensar que lo mismo sucedió hace algún tiempo, ni suponer que las imágenes o la iconografía que se observa en los discos giratorios protopastos fueron el resultado de intercambios que buscaban transmitir poder no explotativo, cuya conexión con lo foráneo, podría explicar el hecho de que sean únicos e inclusive clasificados en un primer acercamiento como *atípicos* como muchos otros artefactos regionales (Scott, 1980) trabajados por los metalurgistas prehispánicos. Así, el artículo en mención aporta al tema en tanto muestra que los estilos arqueológicos tiene un trasfondo semántico, una retórica visual (simbólica) que no se puede negar, pues señala no solamente lo formal sino algo tan trascendental como es el manejo del poder en los grupos humanos.

Efectivamente, las discusiones estilísticas generalmente son un aporte a la investigación arqueológica, ese es el caso de *temas iconográficos de la cerámica Chimú* (Cruz; 1986) donde se discuten los contenidos que se trabajan en el ajuar funerario representado en la cerámica. De acuerdo a lo mencionado por el autor se encuentran pautas estilísticas que se muestran en las vasijas. Los bloques temáticos que presenta la autora pueden guiar a otras investigaciones como la nuestra, es decir que indica aspectos relevantes que sirven para discutir las iconografías de los artefactos en cuanto al simbolismo, pues presenta una distribución tópica que permite clasificar datos que posteriormente ayudarán a reconstruir el contexto (ambiental y social); algunos aspectos sondeados en este artículo permanecen desconocidos en otros contextos particulares como es el de Nariño (los discos giratorios protopastos), por ejemplo, no se conocen estudios sobre iconografía funeraria o evaluaciones concretas sobre la imaginaria chamánica, ausencia que también ve Granda (2007) y que podrían ayudar enormemente a la evaluación de los discos, pues estos se han relacionado frecuentemente con el chamanismo. Como se

ha insistido en este texto, la iconografía protopasto andina ha sido poco estudiada, quizá, los trabajos más cercanos serían los de Granda (2007, 2010).

Se piensa que la clasificación planteada en el texto de Martínez puede ser una guía para otros trabajos, pues hay que reconocer que estos textos se enfocan en aspectos formales (sintaxis), deteniéndose así en unidades mínimas visuales, pero a partir de ellas profundiza en el análisis semántico más que en el formal. Sería valioso que se trabaje en Nariño sobre tópicos similares a los que se ocupa el artículo en mención para elaborar corpus iconográficos mejor contextualizados, discutidos e interpretados por especialistas.

Ahora, se detectaron investigaciones que trabajan la comunicación visual desde otra perspectiva y de forma específica en cuanto al estilo y que puede servir al objetivo de este artículo como es el texto de Alonso (2002) donde se describe pictogramas con carácter morfológico de círculos concéntricos; aunque aparentemente lo concéntrico parecería muy sencillo, no lo es y se puede apreciar una dificultad generalizada para interpretar este tipo de gráficas que pueden parecer transculturales. En este punto se podría decir que el aporte de Alonso es muy valioso y abre una brecha, pues aunque concluye que si hay ciertas estructuraciones en algunas series, dice que "es imposible determinar si estas series representan realmente objetos y/o vivencias reales o míticas" (2002, ¶ 60); su trabajo muestra un indiscutible avance en la descripción de este tipo de motivos, lo cual es un paso más en el intento de comprender esta iconografía como comunicación, pues las particularidades estilísticas pueden terminar presentando la semántica visual, y en general este artículo evidencia el conflicto que existe en la actualidad para leer lenguajes no escritos, como en el caso de las imágenes de los discos giratorios protopastos donde su iconografía parecería que no tiene significado profundo pero al contextualizarlas se entiende que algunas características o funciones estético formales al ser socializadas adquieren un gran significado. Entonces, este artículo permite observar cómo, indiscutiblemente, hay una problemática vigente para interpretar este tipo de iconografías prehispánicas.

¹² Aspecto que para Groot es clave a la hora de discutir la problemática Piartal- Tuza-Capulí que evidentemente implica a los discos.



El anterior texto motiva para seguir buscando profundamente la semántica visual de las imágenes de los discos y por tanto su comunicación visual en lo que se refiere a lo *concéntrico* en los protopastos; es un incentivo para escudriñar los diferentes significados que pudieron tener estas imágenes como representaciones de espacios territoriales (Duncan, 1992), transición o muerte (Marriner, 2008), consolidación comunitaria (Oviedo, 2006), o como expone Rudolf (2001) visiones espaciales del mundo que serían generales y no específicas de un grupo. Respecto a la representación de espacios territoriales a través de lo concéntrico en la iconografía protopasto, Cárdenas expone que "los cementerios se construían imitando la disposición de las aldeas, donde las casas de los jefes principales se erigían en el centro, rodeadas por las casas de la gente común" (Cárdenas, 1998, p. 3), en ese sentido Quijano (2006) expone, y también de acuerdo a las excavaciones realizadas por Uribe y Lleras (1982-1983), que los cementerios estaban sectorizados en tres círculos concéntricos donde las tumbas de los comuneros se encontraban en la parte externa, en la mitad habían unos sepulcros intermedios y en el centro se hallaban las de los principales; ahora bien, cabe preguntarse si es posible que a partir de sus visiones, ellos representaran una serie de cosas, por ejemplo la distribución de la que estamos hablando, y que por eso, la división concéntrica se convirtió en un elemento primordial a ser dibujado en el espacio pictográfico en general y por supuesto en los discos.

En los protopastos el dibujo concéntrico también podía mostrar transformaciones profundas, que como dice Duncan (1992) podría estar relacionado con el chamanismo, con su transición y su muerte, al respecto Marriner (2008) muestra que el cosmos visto por un chamán colombiano se da a través de la sensación de pasar por un vértice que se abre en forma de espiral pero que ellos dibujan o representan como varios círculos hacia dentro y hacia afuera. En ese mismo sentido y de acuerdo a lo expresado en el texto de Quijano (2006, p. 20-22) estos círculos concéntricos se convierten en la estructura gráfica de la cerámica y la base de muchas de las tradiciones de los grupos que las utilizan, como ya se manifestó. Por su parte, según

Oviedo, lo radial- concéntrico, más común en Píartal- Tuza que en Capulí, involucra una intención de fortalecer a la comunidad (Oviedo, 2006).

Finalmente y de acuerdo a autores como Rudolf, lo concéntrico es significativo en todo el mundo porque este "se basa en la interacción de dos sistemas espaciales, uno de ellos es el cósmico en el cual la materia se organiza en torno a centros, y el otro es el local" (Rudolf, 2001, p. 9). De acuerdo a este autor, la tierra es un sistema espacial concéntrico que se despliega en torno a puntos fijos. Se piensa que este planteamiento es similar al de muchos grupos prehispánicos que consideraban los ritmos y señales de la pachamama y distribuían su espacio imitando a la naturaleza (Córdoba, 2010) como se mostró al principio, y se cree que es trascendental para tener en cuenta cuando se interpreten características concéntricas de los discos, pues de acuerdo a las anteriores propuestas, este tipo de graficación no pueden tomarse como particularidades sin sentido.

Como se puede ver, mientras que para otros autores que son afines a la teoría alucinógena (Cárdenas, 1998; Alonso, 2002), la importancia de lo concéntrico radica en que esta está relacionada con lo neurológico, biológico; para Rudolf (2001) es una cuestión espacial. Así, los textos revisados permiten ver que los discos evidencian características que pueden mostrar estandarización de rasgos iconográficos como lo concéntrico y circular que es indispensable investigar, pues las particularidades formales de los iconos de los discos obedecen a los cánones de la representación de lo concéntrico que indican una clara comunicación visual.



CONCLUSIONES

A partir de los textos revisados en este artículo, tanto los de teoría general como los específicos y afines temáticamente, se pudo establecer que la iconografía debe ser tomada como comunicación visual, pues en ella se encuentra intercambio de significancia y significación (Mandoky, 2006), en ese sentido también estaría incluida la andina y la protopasto, pues tiene una sintaxis propia, una retórica visual (semántica), e incluso una pragmática de acuerdo a la bibliografía examinada; lo anterior también se puede deducir de los pocos textos encontrados sobre iconografía andina, donde se discuten directamente los discos giratorios protopastos (Plazas & Falchetti, 1982, 1985; Gómez, 2006; Córdoba, 2011).

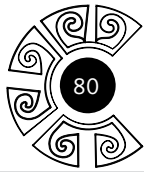
Por otra parte, se puede concluir que es más frecuente encontrar bibliografía sobre iconografía ancestral y andina en áreas como la antropología y la arqueología que en disciplinas como el diseño gráfico. De los textos revisados, 19 fueron de diseño y 43 se clasificaron dentro del área de la arqueología, lo cual indica la ausencia de este tipo de trabajos investigativos en el primer programa; respecto a esta última disciplina, es poca la información prehispanica, por ejemplo, en Redalyc, bajo el tópico de *comunicación visual* se encontraron únicamente textos con problemáticas contemporáneas y futuras, más que todo dirigidos a los medios audiovisuales y digitales, si bien algunos de ellos podrían contribuir a la iconografía prehispanica (Renobell, 2005; Gutiérrez, González & Ortega, 2009), en el sentido de dar orientación con herramientas nuevas que permitan establecer otros modos contemporáneos de interpretar las imágenes, estos textos no pueden considerarse como un aporte al tópico elegido; por tanto se concluye que este tipo de temáticas en estas bases de datos no tiene gran cantidad de información al respecto, y hay que buscar aún en otras bases, quizás marginales; ya que no se puede desconocer las investigaciones valiosas que escapan aún a estos cánones y desde luego tampoco se pueden sencillamente omitirlas, pues como se dijo en el desarrollo del texto, las bases

internacionales mucha veces no adquieren temas determinados regionales, pues muchos autores no logran o no desean llegar a estas.

Lo anterior también ocurre porque un porcentaje alto de los artículos encontrados circulan aún en contextos regionales y bajo cánones diferentes a los de Colciencias, por lo que su adquisición es difícil pero imprescindible, pues como se dijo, no pueden ser simplemente excluidos en este tipo de revisiones dado su enorme aporte al conocimiento; en ese sentido, y dado el tema tan puntual, es significativo exponer que fue imposible encontrar documentación pertinente en bases de datos internacionales como Sociofile, Social Index o Ethnic News Watch que generalmente son referentes fundamentales para temas antropológicos.

Así, se puede decir que definitivamente, hay pocos textos específicos sobre la iconografía de los discos giratorios protopastos, (Banco de la República, 2004, 2009; Plazas, 1998) y mucho menos de esta como comunicación visual, pero esto, solo se pudo concluir después de una exhaustiva revisión bibliográfica en diferentes bases de datos donde se usaron los siguientes descriptores: comunicación visual, iconografía andina y protopasto, estilo, orfebrería y metalurgia.

De acuerdo a los textos revisados, la iconografía andina protopasto es comunicación visual pues cumple con todas las características retóricas para serlo, conclusión a la que se puede llegar después de evaluar literatura interdisciplinaria que ha permitido a través de la discusión, integrar puntos de vista diversos.



REFERENCIAS

- Albis, V. & Samper C. (2012). *Simetrías y Arqueología. Las simetrías: un nuevo y poderoso criterio de clasificación arqueológica*. Recuperado el 22 de febrero de 2012, de: <http://www.catedras-bogota.unal.edu.co/mutis/2011.pdf>
- Alonso. (2002). *La teoría alucinógeno y la creación de patrones simbólicos aborígenes*. Recuperado el día 10 de junio de 2010, de rupestreweb.tripod.com/alucino.html.
- Burdek, B. (2005). From Product Language to product semantics. *En: Design. History, Theory and Practice of product Design*. Germany: (p.333-342). London: Laurence King.
- Banco de la República. (2004). *Maleta didáctica Nariño*. Arte Prehispánico: Cartilla para el maestro. Pasto: Londoño, E, Garzón, F, Cruz, A.
- Banco de la República. (2009). *Discos de oro*. Cultura Piartal y Pastos. Recuperado el 23 de enero de 2010, de banrep.gov.co/museo/esp/expo-regional.htm
- Buchans, R. (1985). Declaración por diseño: retórica, argumento y demostración en la práctica del diseño. *Design Issue*, 2 (1), 4-22.
- Bürdek. B. (1994). *Diseño. Historia, teoría y práctica del diseño industrial*. España: G. Pili.
- Cárdenas, F. (1996). Frontera arqueológica Vs. frontera etnohistórica: pastos y quillacingas en la arqueología del sur de Colombia. Frontera y poblamiento. *En IFEA. Estudio de historia y antropología de Colombia y Ecuador* (pp. 41-56). Bogotá: Uniandes.
- Cárdenas, F. (1998). *La iconografía de la cerámica pintada del norte de los Andes*. Recuperado el 5 de enero de 2011 de www.rupestreweb.info
- Córdoba, D. (2010). Memorias visuales en la Llanura de piedra. *Revista Tiempos Nuevos*, 17, 76-86
- Córdoba, D. (2011). *Memorias visuales que retornan*. Trabajo presentado en el XII, Congreso de Antropología. Lugares, tiempos, memorias: la antropología Ibérica en el siglo XXI. León.
- Córdoba, D. Murillo P. & Timarán A. (2012). *Arqueología visual de los discos giratorios protopastos*. Inédito. Pasto: I.U. CESMAG.
- Costa, J. (2003). *Diseñar para los ojos*. La Paz: Grupo Editorial Design.
- Cruz M (1986). Temas iconográficos de la cerámica Chimú. *Revista Española de Antropología Americana*, XVI, 1-10.
- Dagmar, S. (2007). Product language as a reflection on technical innovation and socio- cultural change. *En: Design semantics of innovation*. (1-7). Helsinki.
- Dagmar, S. (2010). Categorizing product meaning: an investigation into the product language of clothing and fashion. *En: Design and semantics of form and movement*. (73-81). Lucerne: Lucerne University.



- Dolmatoff, R. (1972). The Cultural Context of an Aboriginal Hallucinogen: Banisteriopsis caapí. En Furst, P. *Flesh of the-Gods: The Ritual Use of Hallucinogens*, (pp. 84 -113). New York: Praeger Publishers.
- Dolmatoff, R. (1988). *Orfebrería y chamanismo. Un estudio iconográfico del Museo del oro*. Medellín: editorial Colima.
- Dormer, M. (1995). Diseño gráfico. En Dormer, M. *El Diseño desde 1945* (pp. 91-116). España: Destino.
- Doyon, L. (1995). La Secuencia cultural Carchi-Nariño vista desde Quito. En Gnecco, C. *Perspectivas Regionales en la Arqueología del Occidente de Colombia y Norte del Ecuador*. (p. 59-84). Popayán: Universidad del Cauca.
- Duncan, R. (1992). Arte en la tierra Nariño. En Silva, A. *Arte Precolombino y diseño en la cerámica Nariño*. (pp. 46 – 69). Bogotá: Presencia.
- Errázuriz, J (1980). *Tumaco-La Tolita. Una cultura precolombina desconocida*. Bogotá: Carlos Valencia Editores.
- Eliade, M. (1991). La estructuración de los mitos. En Eliade, M. *Mito y Realidad*. (pp. 7-27). Barcelona: Labor S.A.
- Espinosa, M. & Schlenker. (2009). Antropología (Y lo visual). *Revista Antipoda*, 9, 11-14.
- Falchetti, A. (1999). El poder simbólico de los metales: la tumbaga y las transformaciones metalúrgicas. *Boletín de arqueología*, 14, (2), 53-82.
- Falchetti, A. & Plazas, C. (1985). *Patrones culturales en la orfebrería prehispánica de Colombia*. En 45 Congreso Internacional de Americanistas. Metalurgia de América Precolombina. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Frascara, J. (2004). *Diseño gráfico para la gente*. Buenos Aires: Infinito.
- Furst, P. (1994). *Alucinógenos y cultura*. México: Fondo de Cultura.
- Gnecco, C. (2005). El poder en las culturas prehispánicas de Colombia: un ensayo de interpretación. *Boletín Museo del Oro*, 53,10-34.
- Gómez, L. (2006). Desarrollo y simbolismo dual de la metalurgia de Nariño y Carchi. En *Jornadas Andinas de Literatura latinoamericana*. [CD]. Bogotá, Colombia: Universidad de los Andes, Banco de la República e Instituto Pensar.
- González, L. (2002). Heredarás el bronce. Incas y metalurgia en el sur del valle de Yocavil. *Intersecciones en Antropología*. Universidad Nacional del centro de la provincia de Buenos Aires –Argentina, 3, 55- 68.
- Gombrich, E. (2008). *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Londres: Debate.
- Grass, A. (1972). Diseño precolombino colombiano: el círculo. Bogotá: Banco de la República.



- Grass, A. (1982). *Los rostros del pasado: Diseño prehispánico Colombiano*. Bogotá: Antonio Grass editores.
- Granda, O. (2007). *Mito y arte en los andes*. Pasto: Travesías.
- Granda, O. (2010). *El Sol de los Pastos*. Barranquilla: Travesías.
- Granda, O., Afanador, C. & Uscategui, M. (1992). *Presencia del diseño prehispánico en la artesanía de los andes septentrionales*. Ponencia presentada en 45 Congreso Internacional de Americanistas: Simposio Artes, Diseño e identidad cultural. Pasto.
- Groot, A. (1991). *Territorio y grupos étnicos. Intento de delimitación del territorio de los grupos étnicos pastos y quillacingas en el altiplano nariñense*. Bogotá: Icono editores.
- Guirao-Goris, J., Olmedo-Salas, A., & Ferrer Ferrandis. (2008). El artículo de revisión. *Revista Iberoamericana de Enfermería Comunitaria*, 1 (1), 1-23.
- Gutiérrez, D., González, J., & Ortega, R. (2009). Primera aplicación de DStretch-ImajeJ. Mejora automatizada de imagen digital en el arte rupestre cubano. Recuperado el 5 de abril de 2011, de <http://www.rupestreweb.info/dstretch-cuba.html>
- Guinea, M. (2004). *Simbolismo y ritual en los Andes septentrionales*. Quito-Ecuador: Abya- Yala.
- Lagran, I. (2009). Resucitando una vieja discusión: el estilo en arqueología. Concepto, caracterización y posibles vías de aproximación. En jornadas de jóvenes en investigación arqueológica. Gómez, O., García, L. (Cords.) Recuperado el 10 de junio de 2010 de www.Scribd.com/doc/11056435/9Estilos-y-Arqueología.
- Lagrou, E. (1996). Los colores y las imágenes en la visión del ayahuasca. *Revista Mopa-Mopa*. 11 (12), 1-13.
- Laurencich, L. (2003). Nuevas perspectivas sobre los fundamentos ideológicos del tahuantinsuyu: lo sagrado en el mundo inca de acuerdo a dos documentos jesuíticos secretos. *Espéculo. Revista de estudios Literarios*. Recuperado el 29 de marzo de 2012 de <http://www.ucm.es/info/especulo/numero25/tahuan.html>
- Lechtman, H. (1985). Perspectivas de la metalurgia precolombina de las Américas. En 45 Congreso Internacional de Americanistas: *Metalurgia de América Precolombina*. (pp. 19- 27). Bogotá, Colombia: Universidad de los Andes.
- Lechtman, H. (2005). La metalurgia del bronce en los Andes Sur Centrales: Tiwanaku y San Pedro de atacama. *Estudios Atacameños*, (30), 7-27.
- Lewis, S. (1992). On vision and Power in the Neolithic: Evidence from Decorated Monuments. *Current Anthropology*, 34, 55-64.
- Lipkau, E. (2009). La mirada erótica. Cuerpo y performance en la antropología visual. *Revista Antipoda*, 9, 231-262.
- Lunsford, J. (1985). Forma y técnica en la metalurgia precolombina: Una comparación entre enfoques Calima y Sicán. En 45 Congreso Internacional de Americanistas: *Metalurgia de América Precolombina*. (pp. 281- 326). Bogotá- Colombia: Universidad de los Andes.



- Mandoky, K. (2006). *Estética cotidiana y juegos de la cultura*. México: Siglo XXI editores.
- Mamián, D. (2004). *Los Pastos en la danza del espacio, el tiempo y el poder*. Pasto: Unariño.
- Marriner, H. (2008). The Colombian rock art spiral. ¿A shamanic tunnel?. Recuperado el 10 de junio de 2010 de <http://www.rupestreweb.info/alucino.html>.
- Mejía, M. (2011). *Teqse. La cosmovisión andina y las categorías quechuas como fundamentos para una filosofía peruana y de América Latina*. Lima: Ricardo Palma.
- Montenegro, M & Ruíz, M. (2007). *Transito y paisaje en la Puna de Jujuy durante los desarrollos regionales: una aproximación iconográfica*. Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, 032, 167-185.
- Munari, B. (2002). *Diseño y comunicación visual*. Madrid: Gustavo Gili, S. A.
- Orrantia, J. (2009). Momentos de silencio, serie 1- 8. *Revista Antipoda*, 9, 217-230.
- Oviedo, A. (2006). *Ipiales: Historia, Cultura, Arte*. Ipiales: Ediciones Fundación Antonia Josefina Obando.
- Pantoja Timarán, F., Álvarez-Rodríguez, R. & Rodríguez Avello, A.S. (2005). Métodos para reducir la contaminación por mercurio en la pequeña minería de oro. *Revista de Metalurgia*, 41 (3), 194-203.
- Patiño, D. (1988). Orfebrería Prehispánica en la Costa Pacífica de Colombia y Ecuador. Tumaco- La Tolita. *En biblioteca digital Luís Ángel Arango*. Recuperado el 15 de mayo de 2010, de <http://banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/bolmuseo/1988/22/boe1.htm>
- Perdomo, L. (s.f). *Informe arqueológico Cementerio Vereda de Miraflores*. Bogotá: ICANH.
- Pineda, R. (2005). Historia, metamorfosis y poder en la orfebrería prehispánica de Colombia. *Boletín de Historia y antigüedades*, XCII (830), 635-658.
- Plazas, C. (1977-78). Orfebrería prehistórica del altiplano nariñense. *Revista Colombiana de Antropología*, XXI, 197-244.
- Plazas, C. (1998). *Cronología de la Metalurgia Colombiana*. Edición virtual del Banco de la República. Recuperado el 10 de marzo de 2012 en www.banrepcultural.org/blaavirtual/indice.
- Plazas, C. & Falchetti, A. (1982). Unos discos que giran. *Revista Lámpara*, 20 (87), 1- 8.
- Plazas, C. & Falchetti, A. (1985). *Patrones culturales en la orfebrería prehispánica de Colombia*. En 45 Congreso Internacional de Americanistas: Metalurgia de América Precolombina. (pp. 229-268). Bogotá- Colombia: Universidad de los Andes.
- Priester, M., Henstschel, T & Benthin, B. (1992). *Pequeña minería. Técnicas y procesos*. Alemania: Vieweg. GTZ.
- Quijano, A. J. (2006). *El churo cósmico. Un estudio arqueológico y etnoastronómico de la espiral en la cultura Nariño*. Pasto: editorial Centro de estudios superiores María Gorretti.



- Ramírez, S. (2009). *Historia del diseño gráfico* (Londres). Recuperado el 16 de enero de 2010, de http://www.astraph.com/udl/biblioteca/antologías/historia_diseño.pdf
- Renobell, V. (2005). Hipervisualidad. La imagen fotográfica en la sociedad del conocimiento y de la comunicación digital. *Revista sobre la sociedad del conocimiento*, 001. 1-11.
- Rudolf, A. (2001). *El poder del centro*. Madrid: Alianza norma.
- Snarskis, M. (1985). *La iconografía comparativa de metales y otros medios en Costa Rica precolombina*. En 45 Congreso Internacional de Americanistas: Metalurgia de América Precolombina. (pp. 87-136). Bogotá- Colombia: Universidad de los Andes.
- Scott, D. (1980). Cuentas de collar elaboradas en aleaciones de cobre procedentes de Nariño – Colombia. *Boletín de arqueología*, 9, 18-29.
- Scott, D. (1985). *Dorado por fusión y dorado de lámina en Colombia y Ecuador prehispánicos*. En 45 Congreso Internacional de Americanistas: Metalurgia de América Precolombina. (pp. 281- 326). Bogotá- Colombia: Universidad de los Andes.
- Sonin, R. (1985). *Comparación de dos figuras Taironas*. En 45 Congreso Internacional de Americanistas: Metalurgia de América Precolombina. (pp. 247- 280). Bogotá- Colombia: Universidad de los Andes.
- Uribe, M. (1976). Relaciones prehispánicas entre la costa del Pacífico y el altiplano nariñense, Colombia. *Revista Colombiana de Antropología*, XX, 13-24.
- Uribe, M. (1982-83). Excavaciones en los cementerios protopastos y Miraflores. *Revista Colombiana de Antropología*, XXIV, 335-380.
- Uribe, M. (1988). Caminos del Cauca y de Nariño. En FEN. *Caminos Reales de Colombia* (pp. 61-71). Bogotá: Banco de la República.
- Uribe, M. (1988). Caminos de los Andes del Sur. En FEN. *Caminos Reales de Colombia* Recuperado el 18 de enero de 2010, de <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/caminos/rutas3.htm>
- Uribe, M. (1989). Etnohistoria de las comunidades andinas prehispánicas del sur de Colombia. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 13-14, 10-20.
- Uribe & Lleras. (1982-1983). Excavaciones en los cementerios protopasto de Miraflores- Nariño. *Revista Colombiana de Antropología*, 24, 335-379.
- Velásquez, A. & Ramos, J. (2007). Patrones formales en las piezas de orfebrería precolombina de la cultura Tayrona. *Revista Universidad EAFIT*, 43, (145), 21-35.
- Valdéz, F. (2005). Evidencia temprana de metalurgia en la costa pacífica ecuatorial. *Boletín Museo del oro*, 53, 1 – 9.
- Wong, W. (2007). *Fundamentos del diseño*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Zuñiga, E. (1973). *Miraflores. Apuntes sobre los hallazgos arqueológicos*. Pasto: Universidad de Nariño.