

Participación del LEMIT en la réplica del disco Lafone Quevedo

Personal del Laboratorio de Entrenamiento Multidisciplinario para la Investigación Tecnológica (LEMIT-CIC) logró un calco exacto del disco. La reproducción se hizo a pedido del Museo de La Plata con la intención de entregar la copia a la provincia de Catamarca, lugar en el que se encontró el original en el siglo XIX.

Escultores y fundidores realizaron una réplica del disco de Lafone Quevedo, cuyo original se encuentra en el Museo de La Plata. La reproducción se realizó mediante la técnica de cera perdida con la cual, se supone, fabricaron la pieza original entre los años 500 y 900.

A lo largo del tiempo, el disco despertó la curiosidad en el ámbito científico y artístico por dos cuestiones: la precisión y belleza de los detalles que presenta en una de sus caras, pero también la inquietud en conocer la tecnología y condiciones de producción metalúrgica que la hicieron posible.

A la pieza de arte se la relaciona con la cultura Aguada del noroeste argentino y se cree que se fabricó hace más de un milenio. Pero esto aún hoy está en discusión. Lo que sí se sabe con certeza es que hacia fines de 1800 la pieza fue adquirida por Samuel Lafone Quevedo, que tenía un emprendimiento minero en Catamarca, pero además era aficionado a la arqueología. Esto lo llevó a formar una de las colecciones de objetos antiguos más importantes de esa región. Luego, la pieza terminaría en el Museo de La Plata junto con otros materiales.



Fundidores de ayer y de hoy

“La fundición es una de las tecnologías más antiguas”, asegura Luis Traversa, director del **LEMIT** e investigador emérito de la CIC. Y explica: “La técnica de cera perdida es bastante común para determinado tipo de piezas porque copia de manera perfecta los elementos que la componen”.

El método es el siguiente: se hace un molde de cera que se envuelve en una matriz donde se vuelca el material en estado líquido. En este caso un bronce (aleación de cobre y estaño) que se fundió a más de 1000°C.

La cera se evapora y posteriormente su lugar es reemplazado por el metal fundido, calcando muy bien las imágenes del molde. “Luego se realizó un proceso de envejecimiento térmicamente”, dice Traversa. Así se realizó la réplica y, de forma muy similar, se fabricó la pieza original.



Fundidores del LEMIT realizando la réplica de la pieza.

La región del NOA se caracterizó por la temprana experimentación con metales, hace 3000 años. “La metalurgia es una tecnología muy compleja al articular recursos, conocimientos específicos para la extracción y producción (con temperaturas superiores a los mil grados en el caso del cobre y algo menor en el caso de las aleaciones con estaño y arsénico) y destreza técnica de sus operarios para realizar objetos culturalmente significativos”, explica Geraldine Gluzman, arqueóloga e investigadora del CONICET en el Instituto de las Culturas (IDECU).

La investigadora, que centra sus estudios en la tecnología metalúrgica prehispánica, entre otros temas, agrega que “la colada por cera perdida requería hacer un molde de la pieza en cera (en este caso posiblemente vegetal). Esto constituye un método con extremas dificultades técnicas y fue un procedimiento idóneo para producir las piezas que en su iconografía resumían los símbolos fundantes de una antiquísima corriente mítica andina”.

En la década de los 80, Heraldo Biloni, ex director del **LEMIT** e investigador de la CIC, estaba trabajando con la técnica de cera perdida. Traversa recuerda que, en el 82, durante la Guerra de Malvinas, en el laboratorio se implementó esta tecnología para hacer los álabes de turbinas para pozos petroleros que se compraban a Inglaterra. Del mismo modo, se desarrollaron discos de freno para micros y automóviles, lo que le valió el reconocimiento de Juan Manuel Fangio.

En esa época y en colaboración con la CNEA, Biloni estudió el disco ya que tenía un amplio conocimiento en esta tecnología. Allí se estableció que las características metalográficas sugerían que el disco fue colado según la técnica de cera perdida. No solo eso. También se determinó que el material del disco era una aleación: bronce, 2.5% de estaño y menos del 0.3% de arsénico.

Sin embargo, Gluzman asegura que “llamativamente, aún no se han reconocido talleres metalúrgicos de envergadura asociados a la entidad Aguada”. Esta afirmación abre algunos interrogantes sobre el origen, las representaciones iconográficas y la valoración actual del disco como un símbolo del arte andino.



Geraldine Gluzman durante un trabajo de campo en el Valle de Yocavil, Catamarca.

Los detalles del disco

La pieza tiene un diámetro aproximado de 11 cm y un espesor de 3 mm. Una de sus caras está decorada y presenta un personaje central complejamente ataviado, con dos felinos de largas colas y prominentes orejas y saurios a sus pies; la otra cara es lisa.

“La pieza te traslada rápidamente, por decirlo de alguna forma, a otra dimensión”, dice con cierta fascinación Geraldine Gluzman. “Frente a ella te encontrarás con diseños cuyo significado más profundo desconocés, con contextos de consumo que no imaginás y con un ámbito productivo que, y gracias a muchos años de generación de conocimiento colectivo, reconoces como complejo, caluroso, posiblemente permeado de aspectos religiosos y cargado de conocimientos técnicos que involucran recursos naturales de distintas partes del noroeste argentino”

Pero ¿cómo llegó esta pieza a manos de Lafone Quevedo? La placa carece de contexto arqueológico conocido. “En la época en que se obtiene la pieza, la arqueología daba sus primeros pasos y se combinaban prácticas de campo diversas que incluían la compra de objetos a pobladores locales, a saqueadores dedicados al comercio de bienes arqueológicos y excavaciones no siempre (casi nunca) con rigor metodológico”.

En ese contexto, Lafone Quevedo adquirió el disco en Andalgalá, Catamarca, por seis pesos “más un regalo” a Antonia Sónico de Tarifa, la vendedora. Pero, ¿cómo la vendedora adquirió el artefacto? El mismo Lafone Quevedo contaba en sus “Notas arqueológicas: a propósito de un objeto de arte indígena” que “uno de los vecinos del Potrero de Santa Lucía, aldea media legua al NO de Chaquiago, campeaba animales (...) y en uno de los lugares más inaccesibles se dio con una gran población en ruinas, y escondida entre las piedras de una de las pircas o paredes halló la placa”.

Lafone Quevedo nació en Uruguay en 1835 y en 1850 viajó a Inglaterra, donde obtuvo el título de bachiller en humanidades en Cambridge. Años más tarde llegó a Catamarca para hacerse cargo de la empresa familiar relacionada con la explotación minera, pero además era aficionado a la arqueología, por lo que desplegó una intensa actividad científica y cultural en la zona.

En 1888 comenzó a colaborar con el Museo de La Plata creado cuatro años antes. Lafone Quevedo envió algunas piezas arqueológicas y cráneos recuperados durante sus excursiones por la provincia. Al verse obligado a abandonar el negocio minero por cuestiones económicas, Francisco P. Moreno lo convocó para hacerse cargo de la "Sección Lingüística" del Museo, del que sería nombrado director en 1906. Con él entró al Museo la colección que había armado durante sus años en Catamarca.

La cronología de la placa, en cambio, es un tanto incierta. "Al no poseer un contexto arqueológico con asociación a otros objetos, estratigrafía (y menos que menos fechados absolutos porque no era una tecnología desarrollada por ese entonces) es muy difícil conocer cuándo (e incluso dónde) se fabricó la pieza", explica Gluzman.

Sí se sabe su devenir posterior. Se sabe, por ejemplo, que Lafone Quevedo sometió la pieza a su primera intervención estructural con fines estéticos y museísticos. ¿Por qué razón? La mujer que le había vendido el disco le reconoció que una parte mínima de la pieza, una borla, se había desprendido. La recuperó y entregó a Lafone Quevedo que más tarde la volvería a perder hasta que, siguiendo sus propias palabras, "temeroso de nuevas peripecias pasé en seguida a lo del platero e hice soldar la piececita que se había separado", contaba Lafone Quevedo.

La discusión sobre el origen del disco

Lafone Quevedo interpretó la placa de naturaleza incaica ya que, según sus palabras, se trataba de "una reproducción en bronce de las que, en oro y plata, se reservarían para los Incas y otros señores del imperio". "Pero honestamente no se han encontrado evidencias que sirvan de fundamento para tal hipótesis", dice Geraldine Gluzman.

"Alberto González, tras un exhaustivo estudio en el terreno que incluyó seriación de tumbas y empleo de fechados radiocarbónicos, infirió que la pieza pertenece a la cultura Aguada (500-900DC). Agrupa este disco dentro de una treintena que poseen diseños similares y de las cuales no se conocen sus contextos arqueológicos", afirma la experta.

Las versiones siguen. En base a la abundante bibliografía existente en términos tecnológicos y estilísticos, Pablo Cruz, años más tarde, propuso una interpretación alternativa sobre estos objetos, adscribiéndolos a los períodos de Desarrollos Regionales (siglos XII-XV) e incluso Inca (siglos XV-XVI).

"En este sentido, si bien para estos periodos hay (relativa) abundancia de contextos de producción metalúrgica, no se han hallado fragmentos de moldes decorados que remitan a los motivos presentes en las placas. Sin embargo, en tanto habrían sido empleados moldes cerrados de cera perdida, es de esperar la rotura de ellos y la dificultad de hallar vestigios decorados de los moldes. La discusión, como ves, sigue latente", dice Geraldine.

¿Quién es el "señor sonriente"?

"Existen varias interpretaciones", empieza Gluzman, y enumera: Lafone Quevedo hizo una primera lectura y entendió al personaje del disco como el dios inca Viracocha, dios creador universal (1890). Ambrosetti más tarde lo asoció al dios Catequil, el dispensador de las lluvias, fecundador de la tierra. Adán Quiroga lo interpretó como un dios solar ("Inti") (Raffino 1991). José Pérez Gollán (1986), que también planteó su pertenencia a la cultura Aguada, propuso que el personaje central era la representación del PUNCHAO, la deidad solar andina como sol naciente.

“En los últimos años, Pablo Cruz (2009-2011) revisando fuentes históricas y realizando un profundo análisis de la imagen sostuvo que el ‘señor sonriente’ de la placa es la versión antigua del Ekeko, el cual tiene origen prehispánico”.



Detalle del “señor sonriente”.

Gluzman cree que “es muy difícil hablar de una versión más ‘aceptable’ sobre otra en este momento de nuestro conocimiento sobre la placa y su contexto”. Y agrega que cada una de las versiones conocidas “aporta elementos que sirven para generar hipótesis sobre sus contextos de producción y uso, y por eso son valiosas per sé. Todas ellas, en definitiva, nos remiten a las profundidades del universo religioso pan-andino, que, con muchas modificaciones históricas, continúa aún vigente en muchas manifestaciones sociales del área”.

La pieza, más allá de su aura

¿Qué convierte al disco en un objeto tan reconocido pese a las dudas sobre su origen y representación? “Es, por supuesto, imposible una respuesta única”, dice Geraldine Guzman.

“Por un lado, es de metal fundido, de bronce. En ese entonces dicha tecnología era entendida como reflejo de la máxima capacidad evolutiva de una sociedad”. Alguna vez hemos escuchado de la edad de piedra, de bronce, de hierro en Europa, etapas que se iban sucediendo en forma natural de acuerdo a las capacidades intelectuales de sus productores.

“Esta concepción evolutiva encierra una producción desde un bajo nivel de transformación humana sobre los recursos naturales (piedra) hasta uno muy alto (minerales a enormes temperaturas dentro de una cadena productiva muy compleja)”, dice.

“Pero su fama va más allá”, aclara Gluzman. Ella cree que seguramente la propaganda hecha por Lafone Quevedo y el museo habrán influido en la divulgación de la pieza. Pero advierte que “lejos del canon artístico europeo, la pequeña placa fue entendida como una ‘verdadera’ obra de arte indígena. Fue el mismo Lafone Quevedo que se animó a subirla a esa categoría”.

Más acá, en 1937, “el historiador de arte José León Pagano no dudó en considerar al disco como parte del arte nacional”, agrega Gluzman. Pagano la describe como una “una pieza excepcional, si no por los elementos de su composición por el arte de disponerlos y armonizarlos, y, sobre todo, por la fineza del modelado”.

Pero más allá de esto, la pieza está rodeada de acontecimientos sugerentes que hacen a su mística: “el encuentro de Lafone Quevedo con la mujer que se lo vende, con el momento del arreglo del tocado del personaje, lo asocias a un museo muy reconocido en el ámbito de las ciencias. Además, te lleva a esa venta por “solo” seis pesos (más un regalo) de una pieza que en el mercado negro hoy cotizaría no sé cuánto más y, finalmente, de voces que hoy reclaman derechos de posesión”, cierra Gluzman.

FUENTE: <https://www.cic.gba.gob.ar/2022/01/28/reproducen-una-de-las-piezas-prehispanicas-mas-llamativas-del-noroeste-argentino/>