



Iconografías, tejidos y procesos: entre el diseño y la arqueología de América



Editores:
Henry O. Vargas Benavides
Fernando Camacho Mora

Iconografías, tejidos y procesos: entre el diseño y la arqueología de América

Henry O. Vargas Benavides
Fernando Camacho Mora
(Eds.)

© 2023

Culturas Originarias

6º volumen

PUBLICACIONES ENREDARS

Director Enredars

Fernando Quiles García

Directoras de la Colección

Ana Cielo Quiñones Aguilar

María del Carmen Castillo Cisneros

Nayibe Gutiérrez Montoya

Administración y gestión

María de los Ángeles Fernández Valle

Zara M^ª Ruiz Romero

Gestión de contenidos digitales y redes

Victoria Sánchez Mellado

Elisa Quiles Aranda

Coordinación Editorial

Ana Cielo Quiñones Aguilar

Revisión y corrección ortotipográfica de textos

Rocío Ortiz Blanquero

Ana Elías García

Maquetación

Referencias Cruzadas

referencias.maquetacion@gmail.com

Diseño de portada

Fernando Camacho Mora y Henry O. Vargas

Benavides

Textos e imágenes

© de los autores, excepto que se haga otra especificación

© de la edición, 2023: E.R.A. Arte, Creación y Patrimonio Iberoamericanos en Redes / Universidad Pablo de Olavide

E.R.A. Arte, Creación y Patrimonio
Iberoamericanos en Redes / Universidad
Pablo de Olavide
ISBN: 978-84-09-54872-9
2023, Sevilla, España

Roma TrE-Press / Università degli studi Roma Tre
ISBN Ebook 979-12-5977-251-0
2023, Roma, Italia

Comité Científico Enredars

Ana Aranda Bernal. *Universidad Pablo de Olavide*

Dora Arizaga Guzmán, arquitecta. *Quito, Ecuador*

Alicia Cámara. *Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Madrid, España*

Elena Díez Jorge. *Universidad de Granada, España*

Marcello Fagiolo. *Centro Studi Cultura e Immagine di Roma, Italia*

Martha Fernández. *Universidad Nacional Autónoma de México. México DF, México*

Jaime García Bernal. *Universidad de Sevilla, España*

María Pilar García Cuetos. *Universidad de Oviedo, España*

Lena Saladina Iglesias Rouco. *Universidad de Burgos, España*

Ilona Katzew. *Curator and Department Head of Latin American Art. Los Angeles County Museum of Art (LACMA). Los Angeles, Estados Unidos*

Mercedes Elizabeth Kuon Arce. *Antropóloga. Cusco, Perú*

Luciano Migliaccio. *Universidade de São Paulo, Brasil*

Víctor Mínguez Cornelles. *Universitat Jaume I. Castellón, España*

Macarena Moralejo. *Universidad Complutense, España*

Ramón Mújica Pinilla. *Lima, Perú*

Francisco Javier Pizarro. *Universidad de Extremadura. Cáceres, España*

Ana Cielo Quiñones Aguilar. *Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá. Colombia*

Esther Merino Peral. *Universidad Complutense de Madrid, España*

Janeth Rodríguez Nóbrega. *Universidad Central de Venezuela. Caracas, Venezuela*

Olaya Sanfuentes. *Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, Chile*

Pedro Flor. *Univ. Aberta / Instituto de História da Arte - NOVA/FCSH, Portugal*



Roma TrE-Press
2023



Comité Científico

Colección Culturas Originarias

Gabriel Arriarán. *Centro Bartolomé de las Casas, Cusco, Perú*

Fidencio Briceño Chel. *INAH-Yucatán, México*

Beatriz Carrera Maldonado. *Universidad Autónoma de Zacatecas, México*

Alba Choque Porras. *Universidad La Salle, Perú*

Óscar Flores Flores. *IIE-UNAM, México*

Selene Yuridia Galindo Cumplido. *FAD-UNAM, México*

Raquel Güereca Durán. *IIH-UNAM Unidad Oaxaca, México*

Mariella Hernández Moncada. *Consultora en proyectos sociales y culturales, El Salvador*

Peter Jiménez Betts. *Arqueólogo e investigador del Centro INAH Zacatecas, México*

Cebaldo de León Inawinapi. *Antropólogo, Pueblo Guna Dule, Panamá*

Leonardo López Luján. *INAH, México*

Elena Mazzetto. *FFyL-UNAM, México*

Silvia María del Socorro Mesa Dávila. *Arqueóloga. Directora del Registro Público de Monumentos y Zonas Arqueológicas e Históricas del INAH, México*

Jorge Antonio Ñancucho. *Presidente de la ONPIA, Argentina*

Susana Ramírez Urrea. *Arqueóloga e investigadora de la Universidad de Guadalajara, México*

Henry Vargas Benavides. *FAL-Universidad de Costa Rica*

Juan Villanueva Criales. *Museo Nacional de Etnografía y Folklore, La Paz, Bolivia.*

COLMIX. *Colectivo Mixe, México*

Colaboran:

IIArte

Instituto de
Investigaciones
en Arte

UCR

Índice

Introducción Henry Vargas y Fernando Camacho	9
Esbozos para interpretar los códigos simbólicos prehispánicos americanos Alejandro Eduardo Fiadone	15
La gesta de las fauces. Ejemplo de evolución y transformación morfológica de un símbolo Alejandro Eduardo Fiadone	33
Sexualidad ancestral: representaciones en la Costa Rica precolombina Cleria Ruiz Torres y Javier Fallas Fallas	73
Una nueva lectura del lenguaje figurativo en el periodo formativo andino: la codificación de las líneas y la manifestación del número en cuatro composiciones Roxana Lazo	93
Estudios de los sitios Aurora y Chagüite en el intermontano central de Costa Rica: diseño e iconografía en artefactos prehispánicos Fernando Camacho y Henry Vargas	121
Imágenes de la infancia en el área maya precolombina: breve estudio sobre el infante del cuarto 3 de Bonampak Mónica Alejandra Nicolás Pavía	145
Influencia precolombina en cerámica del periodo colonial. Nicoya, Costa Rica Fernando Camacho Mora	165
Mapa tejido. Análisis cartográfico de un huipil ceremonial tzotzil Anabell Estrada Zarazúa	187

Ya khoti ñãtho. Las labores bordadas otomíes de San Felipe de los Alzati, Michoacán ¿objeto de arte o artesanía?	
Bianca Paola Islas Flores y Yaret Verónica Sánchez Barón	213
La enseñanza del arte precolombino desde la historia del arte	
Félix Alejandro Lerma Rodríguez	237
Artesanías en los pueblos indígenas actuales de Costa Rica: transformaciones y desafíos	
Priscilla Arias y Claudia López	255
Expresión visual de un legado cultural en cuatro escultores costarricenses: Badilla, Sancho, Villegas y Zeledón	
Ericka Solano Brizuela	277
Elementos precolombinos en el diseño de los billetes costarricenses 2009-2021: ideología y colonialidad	
Grettel Andrade Cambronero	297
Mesoamérica Tierra Encendida. Escribir para una memoria	
Luis Fernando Quirós	321

Introducción

Henry Vargas
Fernando Camacho

El pasado 2 de junio de 2022, recibimos la lamentable noticia de la muerte de nuestro colega y maestro argentino Alejandro Eduardo Fiadone (1957-2022). Fiadone fue un gran investigador, interesado en las culturas precolombinas e indígenas de su país y las de América. Publicó libros como *Historia y clasificación de los calcos escultóricos prehispánicos del Museo Universitaria de Arte Ernesto de la Cárcova* (2020), *Diseño indígena de pampa y Patagonia. Simbología tehuelche y mapuche en la indumentaria precolombina* (2019), *Mandalas precolombinos* (2017), *El diseño indígena argentino* (2014), *500 diseños precolombinos de la Argentina* (2009), *Simbología Mapuche* (2007), *Diseño nativo argentino* (1998), entre otros.

En sus últimos años fungió como docente en la Escuela de Posgrado de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Se formó en diseño gráfico, además de llevar varios cursos de antropología y de especializarse en el reconocimiento y levantamiento de datos y diseño de piezas arqueológicas y etnográficas de culturas originarias de la Argentina.

Durante el año 2021 tuvimos el privilegio de desarrollar el *I Coloquio Iberoamericano sobre estudios indígenas desde las artes y el diseño* del cual obtenemos este libro como producto. En dicha actividad contamos con su participación como conferencista inaugural, denominada *Esbozos para*

interpretar los códigos simbólicos prehispánicos americanos, al igual que una ponencia más a su nombre.

En su discurso inaugural, Fiadone traza las bases sobre las cuales trabajar el tema de los estudios simbólicos precolombinos e indígenas contemporáneos. Detalla que el papel del símbolo es ser un revelador entre las correspondencias naturales y los seres humanos. En términos metodológicos, deja claro que este no debe considerarse de forma individual, sino en relación con otros elementos, conjuntos o estructuras que lo terminan por configurar.

Para tener más claro el papel del símbolo, plantea el uso de métodos y técnicas de investigación derivadas desde su formación académica —el diseño—, pasando por la semiótica hasta la antropología. Con un amplio conocimiento de cada disciplina expresa las potencialidades y también las falencias de estas.

Pero su aporte trasciende lo académico y propone ante la situación contemporánea del uso de la imagen indígena o precolombina y el tema de los derechos de autor o propiedad intelectual, que el papel del diseñador debe ir en la línea que sus registros sirvan como prueba de la pertenencia del diseño original a un grupo, una comunidad o un país.

Por su recorrido profesional, especialidad y estudios desde un campo novedoso como lo es el diseño indígena, es que le rendimos un homenaje con esta publicación. De la misma manera, agradecemos su inspiración para continuar desarrollando estudios indígenas desde las artes y el diseño en el continente.

Por la Pandemia del Covid-19 el *I Coloquio Iberoamericano sobre estudios indígenas desde las artes y el diseño* se llevó de manera virtual en la Universidad de Costa Rica, gracias al esfuerzo del Instituto de Investigaciones en Arte (IIARTE), el apoyo de la Pontificia Universidad Javeriana de Colombia, en especial a la profesora Ana Cielo Quiñones y la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla, España.

Esta actividad reunió un grupo de especialistas internacionales con trayectoria de trabajo y productos artísticos provenientes de países como México, Argentina, Perú, Colombia, Chile, España, Brasil y Costa Rica, quienes en un espacio de reflexión analizaron el estado de las investigaciones sobre el arte y el diseño indígena en América.

Se desarrollaron espacios de diálogo e intercambio entre investigadores, artistas, académicos, críticos y estudiantes de las artes y otros interesados. De esta manera, se fomentó la discusión interdisciplinaria acerca de la producción artística y de diseño indígena Iberoamericano.

Con este libro, presentamos catorce textos que reúnen diferentes miradas sobre estudios indígenas divididas en cuatro grandes áreas: *Tema preliminar* (conferencia inaugural indicada atrás); *Diálogos: sobre las artes y el diseño precolombino en América*; *Estudios de remanente precolombino: de la Colonia a nuestros días* y *Artes, diseño y artesanías indígenas: enseñanzas y aprendizajes*.

Con respecto a la primera sección *Diálogos: sobre las artes y el diseño precolombino en América*, contamos con cinco textos. El primero, *Sexualidad ancestral: representaciones en la Costa Rica precolombina*, de los autores Cleria Ruiz Torres y Javier Fallas Fallas, analiza el concepto contemporáneo de la sexualidad en un conjunto de piezas arqueológicas de museos de Costa Rica, del periodo del 100 d.C. al 1550 d.C., aludiendo a piezas copulantes, fállicas y a masturbadores.

Roxana Lazo, en su texto *Una nueva lectura del lenguaje figurativo en el periodo Formativo Andino: la codificación de las líneas y la manifestación del número en cuatro composiciones* aborda las imágenes del periodo Formativo, en los Andes Centrales, como las lajas del frontis de Cerro Sechín, el Obelisco Tello, un ejemplar de la tela pintada de Karwa y la Estela de Yauya, con el fin de evidenciar distintos patrones estructurales.

Por su parte, Fernando Camacho y Henry Vargas en *Estudios de los sitios La Aurora y Chagüite en el intermontano central de Costa Rica: diseño e iconografía en artefactos prehispánicos* proponen una metodología de análisis en donde se mezcla la historia del arte, diseño y arqueología, con el propósito de afrontar la lectura de las piezas de forma novedosa. Al final se muestran dos sitios arqueológicos con los que inician la investigación.

Mónica Alejandra Nicolás Pavía en *Imágenes de la Infancia en el Área Maya Precolombina: Breve Estudio sobre el Infante de la Sala 3 de Bonampak* analiza la representación de un infante en la pintura mural del Cuarto 3 en el sitio arqueológico de Bonampak. Se compara a través de distintas perspectivas, ya que el pequeño forma parte de un acto de autosacrificio que es realizado por mujeres de la corte del mismo lugar. Esto evidencia la presencia de niños en contextos míticos y cortesanos.

Finalizamos con otra visión de Alejandro Fiadone, denominada *La gesta de las fauces. Ejemplo de evolución y transformación morfológica de un símbolo*. En el presente estudio, Fiadone estudia el concepto de «fauces» en piezas del noroeste de Argentina por medio de metodologías del diseño gráfico para la recreación de imágenes. Abarca el símbolo y su evolución equiparada a las de un signo gráfico. El autor añade: «el objetivo es rastrear los caminos de

conformación del diseño de 'fauces', sin entrar a investigar aspectos culturales, aunque advirtiendo que puede ser una vía para reconocer vinculaciones de esa índole» (Alejandro Fiadone, 2022, p.1).

En la segunda área *Estudios de remanente precolombino: de la Colonia a nuestros días*, Fernando Camacho Mora nos relata el artículo titulado *Influencia precolombina en cerámica del período colonial. Nicoya, Costa Rica*. Parte de las excavaciones arqueológicas en la iglesia de San Blas de Nicoya, Costa Rica, se recuperaron diez vasijas cerámicas, datadas hacia el siglo XVII, período colonial. Luego analiza el diseño cerámico de algunos de estos objetos desde una perspectiva técnica; observando, entre otros elementos, técnicas de manufactura, de cocción, aspectos morfológicos y tratamiento de la superficie y su importancia en el contexto colonial e indígena de la época de estudio.

Anabell Estrada Zarazúa en *Mapa tejido. Análisis cartográfico de un huipil ceremonial tzotzil*, propone un estudio desde la perspectiva tecno-medial para visibilizar la relevancia que el tejido tiene para la cultura en un sentido epistémico, al explorar la dimensión material y procesual del tejido como técnica a través de la cual se da forma a la materia. El huipil ceremonial se teje y se usa en la comunidad de San Andrés Larráinzar, Chiapas.

Yaret Verónica Sánchez Barón y Bianca Paola Islas Flores en *Ya khoti ñátho. Las labores bordadas otomíes de San Felipe de los Alzati, Michoacán ¿objeto de arte o artesanía?* analizan las distintas manifestaciones materiales que dotan de identidad y valores simbólicos, sociales y culturales a los pueblos indígenas. Se parte de una prenda íntima de la indumentaria ñátho u otomí de San Felipe de los Alzati de nominada labor o *ra khoti*, desde la visión interna de las personas que la manufacturan y la visión externa de las instituciones gubernamentales y culturales.

Por último, en la tercera área *Artes, diseño y artesanías indígenas: enseñanzas y aprendizajes*, Félix Alejandro Lerma Rodríguez muestra el texto *La enseñanza del arte precolombino desde la historia del arte*. Es un estudio de la cultura material y las manifestaciones visuales precolombinas, lo plantea como una reflexión sobre la enseñanza del arte precolombino desde la historia del arte, tomando como referencia una experiencia docente en dicha materia. Aborda el concepto de la observación mediante el dibujo y la elaboración de un sitio web por parte de los alumnos, para construir puentes con otros campos del saber, como la misma arqueología, la historia y la antropología.

Priscilla Arias y Claudia López presentan el artículo *Artesanías en los pueblos indígenas actuales de Costa Rica: transformaciones y desafíos*. Es producto

de una investigación durante el 2020 y el 2021 que hemos elaborado en el Departamento de Educación de los Museos del Banco Central sobre los pueblos indígenas de Costa Rica en la actualidad. Se centran en el tema de las creaciones artesanales de estos pueblos, para ofrecer un panorama general acerca de qué hay, qué se ha producido tradicionalmente, qué se ha desplazado y qué ha cambiado.

Ericka Solano Brizuela nos muestra la *Expresión visual de un legado cultural en cuatro escultores costarricenses: Badilla, Sancho, Villegas y Zeledón*. Es un acercamiento a la trayectoria escultórica de Crisanto Badilla, José Sancho, Olger Villegas y Néstor Zeledón así como a su aporte indiscutible a las artes visuales costarricenses. Los puntos convergentes y divergentes de su quehacer artístico ofrecen un panorama de sus búsquedas, cuestionamientos y propuestas.

Grettel Andrade Cambronero expone los *Elementos precolombinos en el diseño de los billetes costarricenses 2009-2021: ideología y colonialidad*. La autora indica que la intención de esta ponencia es reflexionar en torno al diseño funcional en Costa Rica (el diseño gráfico), en este ejemplo particular: los billetes de Costa Rica, como expresión del colonialismo cultural. Se refiere al caso del diseño de la familia de seis billetes costarricenses emitidos por el Banco Central de Costa Rica (BCCR) desde el año 2009.

Luis Fernando Quirós nos envuelve de una *Mesoamérica Tierra Encendida. Escribir para una memoria*. En el artículo se repasa las muestras curatoriales "Ante América", "MesóTica II", "Estrecho Dudoso", "Mayincas" (Maya - Inca), arte en el decenio de los noventa, dos mil y dos mil diez, en tanto anteceden a las manifestaciones creativas contemporáneas de la región e impulsan, a su vez, la realización de la propuesta expositiva "Mesoamérica Tierra Encendida" en el Museo de Jade y la Cultura Precolombina, 2021.

Esperamos seguir concretando espacios similares a este Coloquio, en donde podamos compartir y dialogar con ideas novedosas que ayuden a comprender el arte precolombino de distintas formas y maneras de ver, para enriquecernos como herederos de nuestro amplio y preciado patrimonio cultural de nuestros pueblos.

Esbozos para interpretar los códigos simbólicos prehispánicos americanos

Outlines for interpreting the pre-Hispanic american symbolic codes

Alejandro Eduardo Fiadone¹

Chascomús, Provincia de Buenos Aires, República Argentina

Es una gran alegría poder iniciar este coloquio, a pesar de las circunstancias mundiales imperantes que obligaron a su postergación y definitiva concreción de manera virtual. La idea original surgió en Buenos Aires, pensando en hacerlo allí; pero por diversas circunstancias —ajenas a la pandemia—, esto no pudo concretarse. Afortunadamente, tomó la iniciativa la Universidad de Costa Rica y con rapidez y eficacia pudo organizarlo. Aplaudamos esta iniciativa que permitirá poner a la vista la labor de quienes estudiamos la iconografía prehispánica americana desde miradas distintas a la de la antropología (Fig. 1).

El motivo de la realización virtual y las postergaciones se relaciona directamente con el tema de este encuentro: la revalorización de las formas de expresión de los pueblos originarios de América y la atención a los mensajes contenidos en sus producciones materiales. Si se hubiera prestado más atención a la ciencia maya habríamos tomado en cuenta sus predicciones para esta época.

1. Alejandro Eduardo Fiadone (1957-2022). Fue docente en la Secretaría de Posgrado de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA (Universidad Nacional de Buenos Aires) en las carreras Sociología del Diseño (DISO) y Especialización en Diseño de Tipografía. Fue investigador del Museo Ernesto de la Cárcova de la UNA (Universidad Nacional del Arte) en el área precolombina.

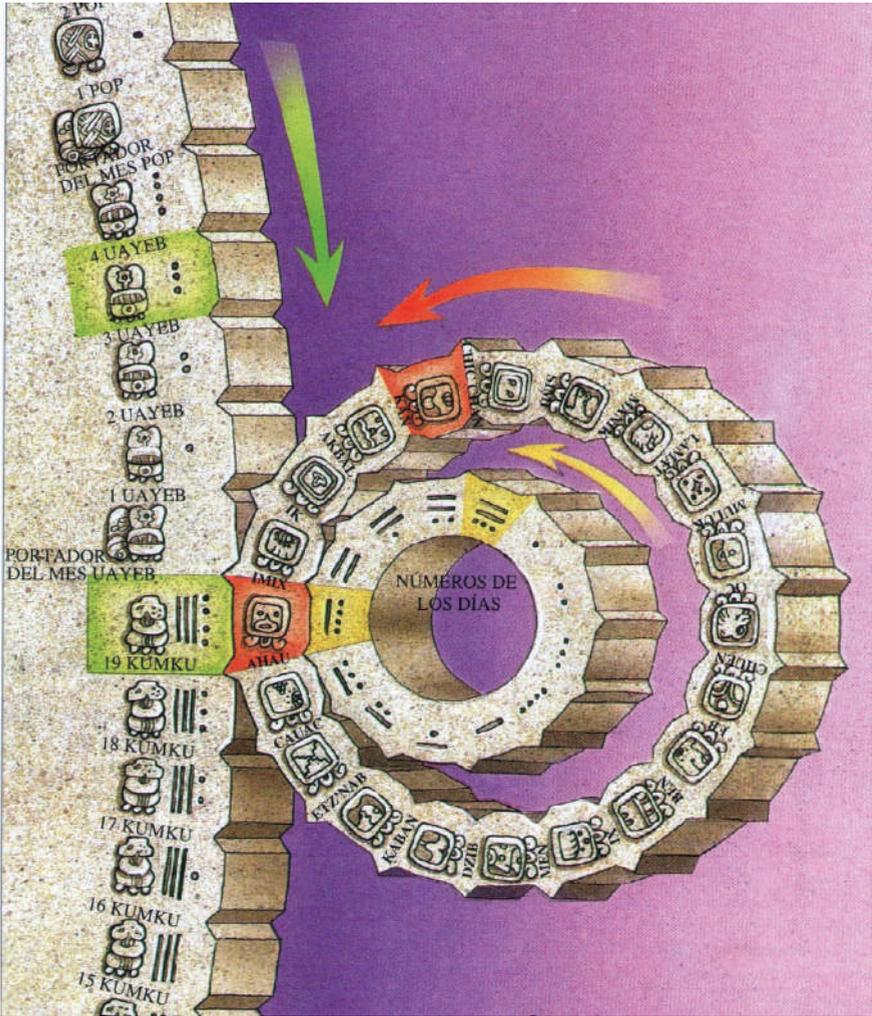


Figura 1. Ruedas calendáricas mayas. Tomado de: Munro S. Edmonson 1994. Calendarios mesoamericanos. En: Arqueología mexicana. Abril - mayo 1994. Vol. II. N.º 7. Pp. 6 - 11. Raíces S. A. de CV. México.

Su complejo calendario rotativo, cargado de símbolos de difícil interpretación, anuncia catástrofes periódicas que generan cambios sustanciales. Hay quienes dicen que hubo un error en sus predicciones, que colocarían a una de esas catástrofes en el año 2000 de nuestro calendario, pero investigaciones más agudas lo sitúan en fecha más próxima al 2020. También se habló de "fin del mundo", cuando en verdad los mayas nos hablan de fin de una etapa, colapso de una era y comienzo de otra. El tiempo calendárico es una rueda, la circunferencia no tiene fin (Fig. 2).



Figura 2. Monumento 21 de Santa María de Cotzumahuapa. Guatemala. Calco existente en el Museo de Esculturas Ernesto de la Cárcova. Universidad Nacional del Arte. Buenos Aires. Argentina. Fotografía de Alejandro E. Fiadone.

Así como el calendario maya anunció la pandemia, a partir de observaciones sobre los ciclos terrestres y sus consecuencias, los símbolos plasmados en las obras de arquitectura, cerámica, metalurgia, etc. nos hablan, en todo el continente, de asuntos locales bien conocidos por los originarios y ponen de relieve la mayor dicotomía que enfrentaron las dos culturas (europea y americana) al encontrarse: pensamiento científico contra pensamiento intuitivo. Este último desvalorizado por el primero, sin prestar atención a que se basa en la observación de los hechos y sus consecuencias, en sumar evidencias, compararlas y asociarlas hasta obtener resultados; es la comprobación empírica: las cosas pasan, no busquemos saber por qué, pero suceden y así fueron plasmadas en los símbolos y explicadas a partir de mitos y leyendas, para conocimiento de las generaciones venideras (Fig. 3).

La farmacopea indígena americana, que en nuestros días toma relevancia a través de la investigación científica, era dominada por sujetos con el conocimiento de las virtudes terapéuticas de sustancias de la fauna y flora local. Por mucho tiempo, ante el avance de la medicina foránea, muchos métodos se fueron perdiendo y quedaron en el recuerdo de gente no experimentada, que solo hacía uso por tradición de ciertas prácticas consideradas de brujería por los nuevos actores llegados al continente. Sin embargo, hoy sabemos que, por ejemplo, ciertas especies de batracios exudan sustancias antibióticas útiles para curar infecciones; perduró la idea del batracio para curar cualquier mal en manos de curanderas y hechiceros, pero en origen, quienes sabían qué



Figura 3. Batracio pintado sobre una vasija de cerámica de la cultura Santa María (Ca 900 a 1480). Noroeste de Argentina. Relevamiento, reconstrucción y regularización de Alejandro E. Fiadone.

animal usar, cómo y para qué dolencia, conseguían resultados favorables. Y así como se perdieron esos conocimientos, los símbolos que los evocan quedaron para nosotros vacíos de contenido.

Todas estas experiencias y conocimientos se encuentran plasmados en los símbolos presentes en todo tipo de objetos. Poder leer esos símbolos sería abrir la puerta a conocimientos antiquísimos y efectivos. Y aquí viene la razón de realizar recopilaciones de símbolos para poder estudiarlos y desentrañar los mensajes, que se avizoran como a favor del cuidado del medio ambiente, siendo los únicos que nos hablan de esta región del mundo sin contaminación material o cultural por elementos foráneos.

Estamos en presencia de códigos cuyas partes unidas determinan esos mensajes y permiten descifrarlos. Analizar figuras por separado no basta, la reunión de todas las partes hace al rompecabezas. Cualquier estudio que se haga sobre elementos aislados de su conjunto podrá tener valor estructural, pero no permitirá llegar a conocer el valor de cada parte en el conjunto de signos en que redundan un código, donde para las culturas americanas, sabemos que en muchos casos hasta el objeto sobre el que está plasmado el símbolo forma parte del mensaje, sirviendo como diacrítico al momento de realizar una interpretación o lectura.

Lamentablemente los métodos para acceder a los significados se han perdido por la acción de la conquista o por la desaparición de las culturas productoras.

La mayoría de las comunidades actuales conserva esos significados tergiversados por el sincretismo y la pérdida de valores. En muchos casos se encuentran distintas interpretaciones para un mismo diseño, aunque siempre con una idea de base común, lo que demuestra que la pérdida de información se debe principalmente a la decadencia en el uso de los símbolos como integrantes de un todo o de un sistema de símbolos (código) aplicándoselos en función de mantener viva una identidad y por tradición de uso.

Por el momento, es imposible conocer en su integridad cuáles fueron los códigos que dieron origen a los símbolos. Las comunidades indígenas actuales hacen uso, en mayor o menor medida, de ancestrales diseños por tradición o como medio para conservar su identidad. Como muchos investigadores han apuntado, el significado original de la simbología, y en general de varios aspectos de sus culturas, está mayormente perdido, la significación de espacios, de colores y diseños ha ido desapareciendo, quedando sólo en algunas islas culturales. El lenguaje simbólico se fue vaciando y la mayoría de las comunidades fueron perdiendo su memoria. En todo caso, en la actualidad y siguiendo un comportamiento repetido en el tiempo desde la imposición forzada de nuevos parámetros culturales, la producción artesanal sostenida, manteniendo caracteres y simbología re-significada para adaptarse a la vida moderna, sirve como mecanismo para sostener la identidad étnica o regional a través de una imagen que remarca la individualidad (Fig. 4).

A veces para obtener información que permita reconstruir pensamientos se debe recurrir a varias fuentes, como ocurrió con la recomposición de la manera de concebir la estructura del cosmos por los mapuches de Chile. En el trabajo de campo se obtuvieron diversas variantes de boca de mapuches actuales. Cada cual acomodaba los elementos de manera diferente, pero el concepto central era el mismo, similar además al de muchas otras culturas americanas. Resolver el problema de la ubicación de los planos o estratos cósmicos y el color que correspondía a cada uno ayudó a interpretar mejor la simbología, cuyo cromatismo está relacionado con los colores de aquellos estratos y su significado se apoya en el atribuido a cada nivel.

Los métodos de comunicación son complejos y requieren del conocimiento de relatos mitológicos, costumbres y creencias, ya que las ideas se expresan a través de metáforas surgidas de todos esos temas (Fig. 5).

Tenemos por ejemplo que los huichol de México reconocen tres entes que identifican con una misma cosa: el trigo, el ciervo y el *ikulli* o peyote (planta sagrada). Creen que la recolección del *ikulli* y la caza del ciervo, que se realizan en tiempos previos a la cosecha del trigo, influirán sobre esta última. *Ikulli*

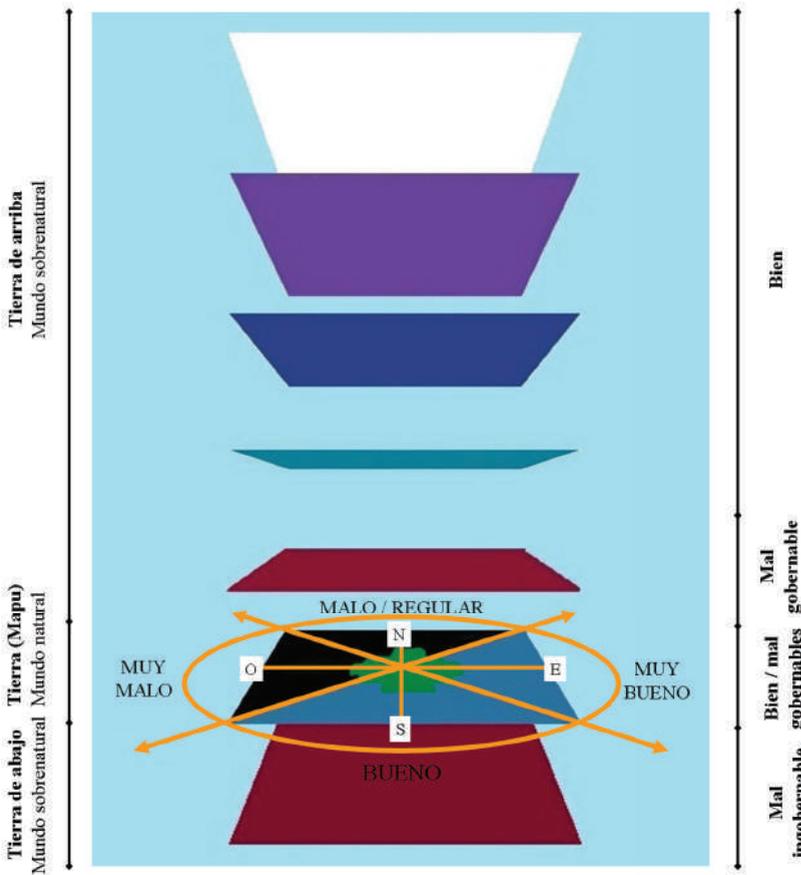


Figura 4. Concepción vertical del cosmos por los mapuches de Chile. Esquema de Alejandro E. Fiadone publicado en: Fiadone, Alejandro E. 2014. Simbología mapuche en territorio tehuelche. Maizal Ediciones. Martínez.

y ciervo significan trigo porque buena recolección y caza implican buena cosecha. El trigo, que es lo que importa, modifica la naturaleza real de los otros dos entes y los convierte en místicos. Curiosamente o quizás no tan, un vaso de madera incrustada con piedras y trozos de *spondylus* de la cultura chimú, del Perú, muestra una escena que podría ser la representación de aquella creencia huichol: varios personajes armados de flechas dan muerte a un conjunto de venados en un sitio poblado de arbustos. Estas similitudes nos llevan a recordar la reflexión del filósofo e investigador argentino Ricardo Rojas en 1930: *Error comete quien engloba todas las culturas indias en una sola visión continental, de imprecisos contornos, prescindiendo de sus accidentes regionales. Error no menos grave para el fin estético que aquí postulamos lo es el de reducirse al estudio de un solo tipo regional, con prescindencia del conjunto americano, separando los grupos arqueológicos sin atender a los rasgos comunes que pudieran vincularlos entre sí.*



Figura 5. Decoración de un vaso de madera con incrustaciones de piedras y trozos de spondylus. Cultura Chimú (Ca 1000 a 1400). Costa norte del Perú. Colección Juan Carlos Yankelevich > Museo Nacional del Hombre del INAPL (Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano). Buenos Aires, Argentina. Dibujo de Alejandro E. Fiadone.

El análisis de las figuras buscando proporciones y estructuras geométricas se ve irrelevante cuando vemos que el pensamiento intuitivo también jugó en la composición de las imágenes, que pueden estar acomodadas geométricamente pero sin mediciones previas ni ocultas estructuras preconcebidas. Esto surge de ver cómo en textiles y piezas cerámicas los diseños comienzan con estructuras rígidas pero si por no haber tomado medidas previas los espacios no alcanzan para contener las imágenes, llenando con repeticiones regulares esas estructuras rígidas, se completa el diseño agregando elementos sueltos tomados de las figuras ya empleadas, o se comprimen imágenes para adaptarlas a los espacios que quedaron sin rellenar, lográndose que lo que sería un error en una estructura armónica se vea disimulado e imperceptible. Esta forma de composición no ha sido estudiada en profundidad y rompe con todos los esquemas que el arte y el diseño han adoptado hasta ahora: es la resolución del equilibrio mediante el manejo de las figuras, sin prestar atención a la geometría del conjunto. El equilibrio se logra mediante el llenado de espacios aleatoriamente vacíos con fragmentos de las figuras principales o imágenes deformadas de éstas. La familiaridad de los lineamientos redundante en que no se percibe "error" y la composición final resulta paradójicamente armónica.



Figura 6a. Cuenco de cerámica con decoración incisa de la cultura La Aguada (Ca 650 a 950). Noroeste de Argentina. Colección Mario Broderson. Buenos Aires. Argentina. Fotografía de Gabriel Piñeiro.



Figura 6b. Fragmento textil de la cultura Chancay (Ca 1000 a 1400). Región norte del Perú. Colección Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti - Facultad de Filosofía y Letras - Universidad Nacional de Buenos Aires. Fotografía de Susana Larrambebere.

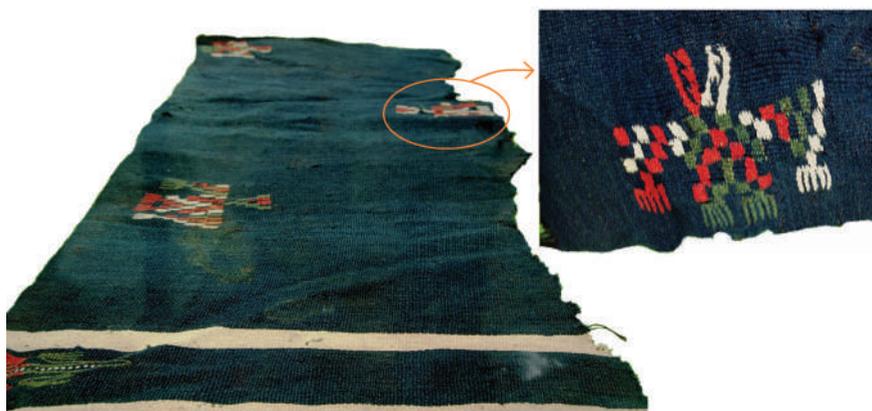


Figura 7. Fragmento textil de la cultura Belén teñido con añil, período incaico, Ca 1480. Provincia de Catamarca, noroeste de Argentina. Fotografía de Alejandro E. Fiadone tomada en la exposición realizada en el Museo de Motivos Hispanoamericanos Isaac Fernández Blanco. Buenos Aires, Argentina. Colección Museo Adán Quiroga, provincia de Catamarca.

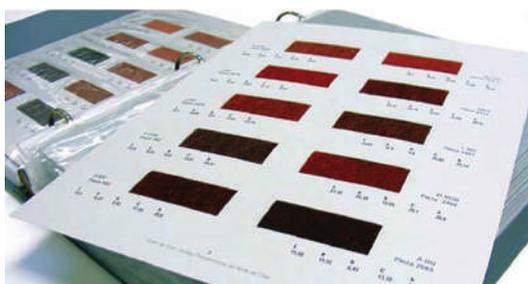
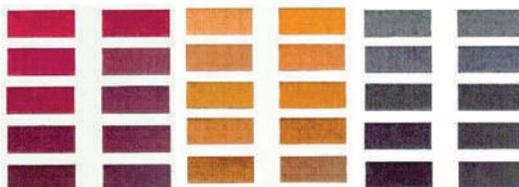


Figura 8. Carta de colores de textiles del norte de Chile. Tomado de Hoces de la Guardia Ch, Soledad; Paulina Brugnoli B., y Paulina Jelvez H., 2011.

Registro cromático en textiles de la cultura Arica en el período intermedio tardío: caso inkuñas. En: Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino. (online). 2011, vol.16, pp.67-92. Disponible en: https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-68942011000100005&lang=es#11



Para iniciar un estudio de las formas y sus derivaciones es necesario reunir cantidad de diseños de un mismo origen y buscar la permanencia de los esqueletos estructurales: por más adaptaciones que se fueran haciendo sobre las formas, los esqueletos estructurales permanecen y eso da la pauta para reconocer familias de figuras (Figs. 7 y 8).

Otro tema para estudiar y sistematizar es el de los colores. La paleta cromática precolombina americana trabaja con diversas combinaciones, a veces por contrastes violentos, aunque equilibrados, otras con tonalidades

apaciguadas por fondos presentes en el conjunto unificando tonalidades, y por otras combinaciones. Muchas comunidades actuales han variado o varían esas tonalidades y aplican colores contrastantes y fuertes por ser más fáciles de conseguir en el mercado actual y por dar un colorido que agrada a los turistas que compran artesanías. Sin embargo, el conocido y estridente “rosa cholo” utilizado en muchos textiles andinos contemporáneos, nunca lo encontraremos en prendas antiguas, donde el rosa es semejante al actual rosa Dior, una tonalidad ambigua y solferina que engaña al ojo yendo del azulado al rosado.

Reconocer qué colorantes había a disposición de los pueblos originarios ayudaría a generar cartas de color locales. Se cree, por ejemplo, que el añil fue traído por los europeos, cuando existen en el mundo más de 700 variedades de *Indigofera*, algunas originarias de América que eran usadas y comercializadas para teñir textiles, elaborar pinturas y tintas para tatuajes, por lo tanto, hay que incluirlo en una carta de colores locales. Estas cartas son poco comunes y es habitual manejarse con cartas venidas del extranjero cuyos colores, pigmentos y colorantes poco tienen que ver con los colores americanos. También sería útil elaborar esas cartas con conocimiento artístico: el antropólogo argentino Antonio Serrano cita en 1966 una carta de colores de pasta cerámica cocida elaborada por C. Villalobos Domínguez y Julio Villalobos registrando 7279 colores, que en verdad reúne cientos de tonalidades de apenas media docena de colores de base. En Chile se confeccionó, hacia 1970, una carta de colores basada en textiles andinos celosamente guardada y seguramente habrá más, que sería interesante comparar, unificar y utilizar como inicio de cartas más amplias, para los diferentes materiales. Se lograría así obtener la paleta americana, cuyos tintes y colorantes fueron similares en todas partes, aunque se aplicaran de distintas formas, logrando variedad de composiciones. Esta paleta redundaría en otorgar identidad regional a cualquier producto actual.

Sería interesante también hacer registros de texturas. El modo de trabajar los materiales no solo modifica la forma en que se percibe un color, también configura variantes en el modo en que se observa la pieza. Existen textiles que combinan los colores de los hilados con un resultado que asemeja la técnica de *tratteggio*, variando lo que se percibe de acuerdo con el enfoque (Fig. 9).

1. Pre renacimiento italiano. Piero della Francesca. San Miguel. Óleo sobre tabla. 1470.

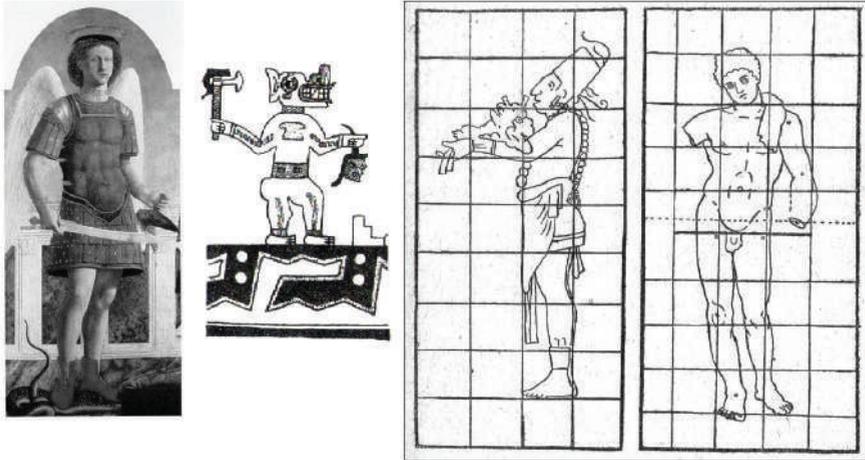


Figura 9. Proporciones y formas de representar la figura humana.

2. Cultura Tiahuanaco. Bolivia. Imagen en un vaso ceremonial. Período clásico. Ca 400 a 900.
3. Cultura maya. Período clásico tardío. Ca 910 a 1524. Personaje grabado en el Friso del Templo de la Cruz, Palenque. Chiapas, México comparado con una figura escultórica griega del período clásico. Ca siglos V y IV a. de C.
1. Maestros de la pintura. Fascículo 58. Editorial ANESA. Buenos Aires, 1973.
2. Tomado de Canals Frau, Salvador 1976., Las civilizaciones prehispánicas de América, pp. 281. (Tomado a su vez de Benet, W. C.). Editorial Sudamericana. Buenos Aires.
3. Tomado de Rojas, Ricardo 1953. Siabario de la decoración americana, pp. 113. Losada S. A. Buenos Aires.

Todas estas formas de composición, distintas a las conocidas en el resto del mundo, sumadas claro a los prejuicios culturales, llevaron a dudar del carácter de arte que pudieran tener las producciones americanas precolombinas, que frente a la cultura dominante “debían” reunir determinadas características para ser así consideradas.

La dicotomía arte - no arte quedó fuera de discusión cuando el argumento del individuo como eje único de la creatividad artística permitió demarcar el límite que separaba al arte “culto” del “primitivismo” estético.

La antropología contemporánea ya hace tiempo se concentró en traducir la estética indígena partiendo de contextos y procedimientos no "occidentales" que habitualmente se marginaban de los análisis, como por ejemplo la anteriormente mencionada manera de estructurar conjuntos de imágenes. Las producciones americanas son arte desde el momento en que permiten y permitieron expresar a sus autores conflictos, dudas y sueños relacionados todo con su existencia. De manera individual o colectiva, los primeros integrantes de esas sociedades plasman a su modo y de la manera en que más los conmueve sus ideas e ideales.

La única discusión que aún perdura es si debemos considerar a este arte con las mismas categorías que para el resto de las producciones de otras culturas. Aunque se ensayaron múltiples abordajes, aún es difícil conocer el propósito para el cual los objetos presentan las características que les son inherentes.

Cualquier categorización resulta subjetiva, porque si bien conocemos (en algunos casos) el uso al que estaban destinados los objetos (indumentaria, herramienta, arma, recipiente) desconocemos la razón de su aspecto. Y también si para tal o cual aplicación se concibió o admitió el concepto de "arte" como medio para generar algún tipo de conmoción en los sentidos, ya que también ignoramos cuáles serían los parámetros estéticos, los emocionales o los sistemas de valoración. Tengamos en cuenta, por ejemplo, que en comunidades andinas del Perú y Bolivia una pieza cerámica deformada por fallas en el horneado era considerada especialmente bella, ya que se apartaba de lo común del resto de las piezas de una horneada y se atribuía su "defecto" a la acción divina.

La antropología y la semiótica (como herramienta utilizada por la primera) no han podido dar definiciones concretas con respecto a cómo categorizar a las producciones prehispánicas, reducidas aquellas a diversidad de argumentaciones que reiteran planteos descriptivos. Desde el arte, aunque también bajo el predominio del pensamiento antropológico, se han hecho algunos intentos de análisis, generalmente poniendo énfasis en lo estilístico y en los valores intrínsecos, con algunos aportes interesantes para la investigación, que la antropología, por considerarlos desde mecanismos subjetivos, tardó en aceptar y demostrar por otros caminos.

Ante tanta diversidad y disparidad de opiniones, creemos que ha llegado la hora de preguntarse si no habría que empezar por conocer estos objetos de manera global, para tener una clara dimensión de su variedad y aspecto, y después tratar de encuadrarlos en una clasificación que los contenga apropiadamente y permita analizarlos de manera más minuciosa.

Es claro que nos equivocamos al querer encasillar a todas estas piezas en un mismo conjunto, cuando es evidente que en realidad estamos accediendo en forma fragmentada a grupos donde cada pieza tiene importancia en el todo, dentro de un universo constituido por diversos conjuntos, destinado cada uno a una función específica: doméstica, ritual, artística, informativa, etc. Falta saber cuántos conjuntos hay, cómo interactuaban y qué relación podía haber entre los elementos constitutivos: cuál era la importancia de un color en relación con una forma; qué importancia tenía una forma sin color; qué tenía mayor grado de importancia: una factura de aspecto 'agradable', un objeto sin atributos especiales pero perfectamente adaptado a su función o una pieza donde se pudiera distinguir la acción de fuerzas sobrenaturales en su constitución; etcétera.

De lo único que podemos estar seguros es de la intención de comunicar, manifestada en la presencia de formas que han sido asentadas siguiendo, en todos los casos, patrones que nos revelan que su elección y aplicación no fue casual. Se trata de ideas preexistentes expresadas con símbolos preconcebidos: comunicar a través de la forma es el sentido fundamental de todas estas producciones.

Ahora bien, la investigación fue siempre dirigida desde la antropología, dado que es la que tiene el primer acceso a los sitios y objetos. Esto lleva a una práctica de apropiación donde el no antropólogo se ve en la necesidad de pedir permiso para iniciar una investigación. El acceso al material no debería estar signado por una especialidad. Nuestro compromiso y desafío es encarar estudios desde el arte con una mirada distinta, atendiendo a las conclusiones de otras disciplinas, pero sin dejar que sus ideas terminen por tergiversar o menospreciar un estudio alternativo.

No se debe minimizar o ignorar el trabajo científico. Obviamente sus datos deben ser tomados en cuenta. Pero tampoco es bueno creer que lo que no viene de su órbita no sirve, inhibiendo el estudio desde otras áreas al descalificarlo por no científico y por ende no confiable. No existen, sin embargo, argumentos concretos para tal descalificación, pero sí casos en que desde otras visiones se llegó a conclusiones certeras (Figs. 10, 11 y 12).

En ese sentido, tenemos ejemplos, como la investigación realizada en México por el artista Miguel Covarrubias (México, 1904 - 1957) durante la década de 1950, quien agrupó bajo un común denominador todos los objetos de la cultura Olmeca y a partir de la intuición plástica y estética, concluyó, a partir del análisis estilístico de la iconografía, que la escritura maya encuentra sus orígenes en la olmeca. Su enunciado fue negado por alrededor de cuarenta

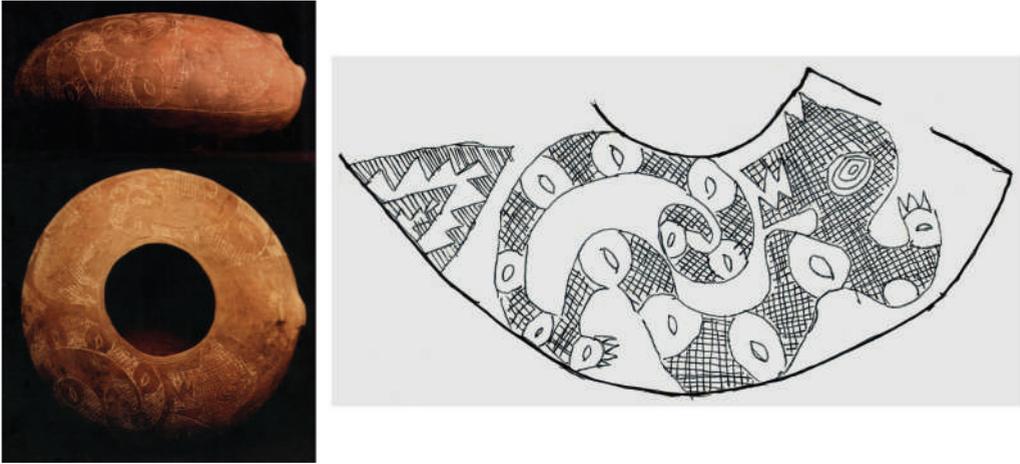
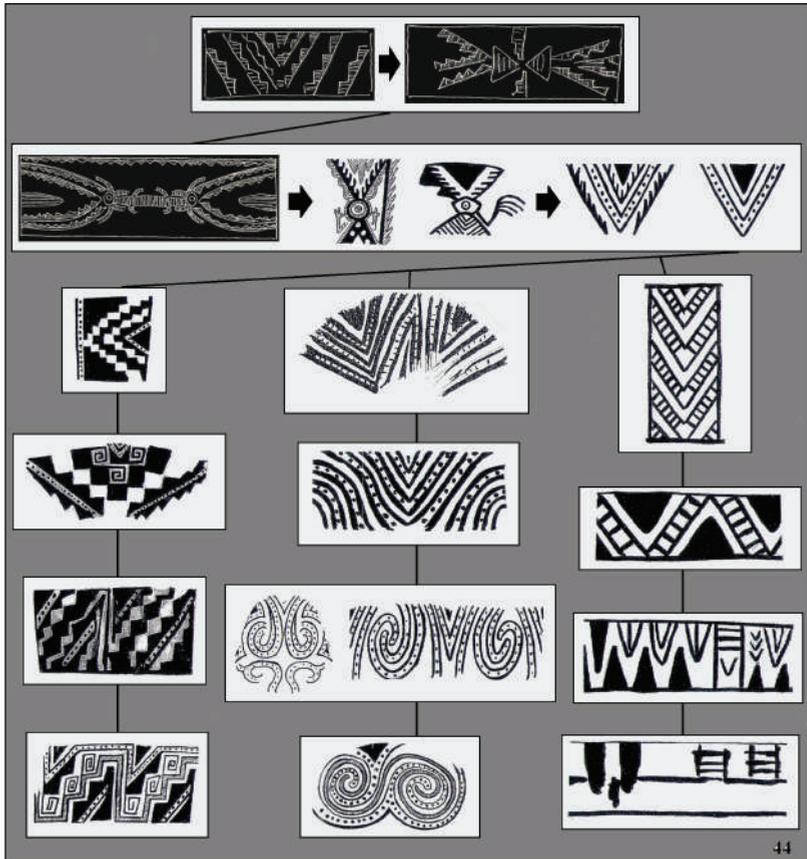
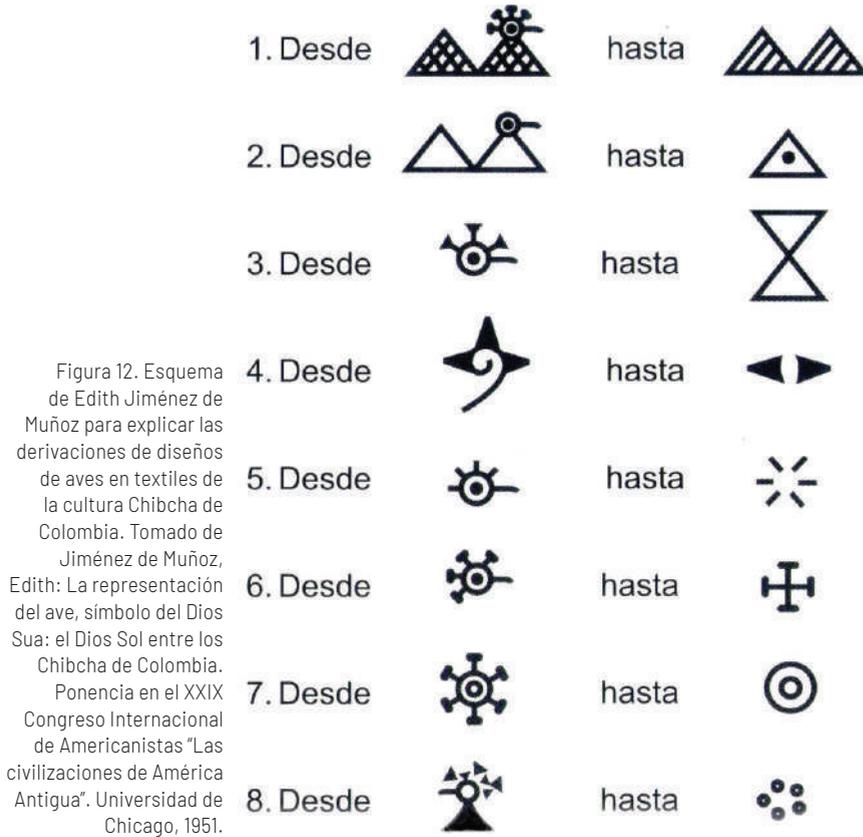


Figura 10. Dibujo caligráfico. Cuenco de cerámica de la cultura La Aguada. (Ca 650 a 950). Noroeste de Argentina. Colección Di Tella. Museo Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires. Argentina. Relevamiento del diseño inciso por Alejandro E. Fiadone.

Figura 11. Serie morfológica que muestra la metamorfosis del símbolo de las fauces. Noroeste de Argentina. Entre el año 300 y 1480. Esquema de Alejandro E. Fiadone. Tomado de: Fiadone, Alejandro E. 2003. Continuidad y metamorfosis del símbolo de las fauces. Ponencia presentada en la V Mesa Redonda "La cultura de La Aguada y su dispersión". Universidad Nacional de La Rioja. Secretaría de Ciencia y Tecnología - Museo de Ciencias Naturales. La Rioja, Argentina. 17 al 20 de Noviembre de 2003.





años y recién en época contemporánea, la arqueología reconoce el parentesco entre ambas escrituras.

Otro ejemplo lo tenemos en el artista peruano Fernando de Szyszlo (Lima, 1925 - 2017) opinaba que la simbología plasmada en piezas líticas monumentales de la cultura Chavín, indicaban un origen textil por el parecido de aquella decoración con la de los textiles Paracas, que según Szyszlo debieron ser anteriores. La arqueología no prestó atención al postulado de Szyszlo por ser la opinión de un artista, pero investigaciones más actuales le dieron la razón, al demostrarse que el esplendor de Chavín de Huántar siguió a la decadencia de los grandes centros costeros en lugar de precederlos, lo que demostraría que la iconografía de ese gran centro ceremonial deriva de una tradición textil, como observaba Szyszlo.

En época contemporánea, Susana Larrambebere, recopiladora argentina, analizando cerámicas de la cultura La Aguada, del noroeste argentino, ob-

servó que sus diseños incisos tienen carácter caligráfico y permiten sacar conclusiones respecto al modo en que fueron trabajados: los trazos indican que algunas piezas pudieron ser hechas por artesanos zurdos o que tal vez se trabajaban colocándolas al revés, ya que al tratarse de cuencos de boca ancha y base reducida, sería más fácil dibujarlos en esa posición.

En mi caso particular, después de haber recopilado diseños de cientos de piezas de una misma cultura, pude disponer seriaciones morfológicas que muestran cómo diseños abstractos son producto de transformaciones experimentadas durante siglos, haciendo que solo viendo la serie completa se pueda asociar al primer dibujo con el final. Estas seriaciones siempre fueron asumidas por la antropología como cronologías, pero al ver que las fechas no coincidían con métodos de datación, se desestimaron y no se les presta atención, considerándolas un método poco eficiente. El error de esta ciencia es suponer que los cambios se suceden en forma lineal, cuando en verdad estos se producen en diferentes regiones y momentos. La serie morfológica registra cambios, de acuerdo con un patrón lógico de modificaciones, que permiten acomodar las variantes de manera lógica. Esta misma forma de desentrañar el origen de formas abstractas fue usada por la colombiana Edith Jiménez de Muñoz (Medellín, 1916 - 2008) sobre textiles y sellos para estampar telas de los chibchas. Aunque antropóloga, la discriminación que sufrió de sus pares la llevó a realizar estudios independientes, muchas veces alejados de los esquemas de investigación puramente cientificista, lo que le permitió asociar la mitología de esa cultura con la de otros pueblos americanos, a través de las transformaciones en los diseños (Fig. 13).

Finalmente, unas palabras sobre el problema de la apropiación de imágenes. Puede resultar difícil en algunos casos determinar quién es el propietario de los derechos de autor (propiedad intelectual) de los diseños, desde el momento en que para el material arqueológico no se conoce a los productores. Muchas comunidades actuales se arrojan la pertenencia por cuestiones de descendencia y aplicación continuada, a veces comprobables y otras no tanto. En cualquier caso, las leyes de propiedad intelectual requieren la existencia de un autor cuyos derechos sobre lo producido le asisten de por vida y a sus herederos por un tiempo estipulado, después del cual las obras pasan a dominio público. Sería el caso del material arqueológico, sin desmedro que la autoría nunca se pierde, pero al no conocerse al autor, la cosa se diluye.

Las comunidades indígenas actuales actúan como entidades multitudinarias, sus productos son considerados obra del conjunto y no registran, ni podrían



Figura 13. Uso no consentido de la figura conocida como “chismosas” adjudicada a la cultura indígena de la cultura Otavalo de Ecuador, en prendas y accesorios de la colección Primavera-Verano 2018 de la marca española Loewe. Izquierda: bolso de la colección Primavera-Verano 2018 de la casa española Loewe. Derecha: bolsos realizados por artesanos ecuatorianos. Autor: Marcelo Jaramillo Cisneros. Publicado por Sasha Santamaría en su cuenta de Instagram: @sasha.santamaria.

registrar, sus diseños o a veces no lo creen necesario. Se producen entonces los robos a nivel internacional, donde diseñadores de diversas especialidades utilizan diseños de comunidades y nadie puede hacer reclamos o los mismos resultan muy engorrosos.

En casos así y otros que pudieran presentarse, la actividad de los diseñadores recopiladores puede llegar a asistir a los damnificados y a los países de origen, al realizar el registro de sus rescates, lo que podría servir en una demanda como antecedente de apropiación por una sola persona autora de una resignificación, basada en un diseño original de una determinada región. Habría que explorar la manera de hacer que tales registros sirvieran como prueba de la pertenencia de ese diseño original a una comunidad o un país. El rescate serviría entonces como herramienta legal para evitar abusos.

Los rescates, por otro lado, no deberían ser aplicados a usos comerciales sino ser modelos para generar nuevas formas aplicando sus conceptos y su estética. De allí la importancia de generar cartas de colores y definir sistemas de composición. Deberían servir para revivir culturas y formas de hacer y no para ser copiados y aplicados por mera reproducción en usos contemporáneos.

El gran desafío que se nos plantea a partir de este coloquio es aunar esfuerzos, definir líneas de estudio, unificar criterios y modos de recopilar: crear una heurística. Hubiera sido hermoso poder reunirnos para discutir estos temas en persona. La tecnología digital no permite grandes discusiones y debates, y mucho menos apreciar colores, morfologías, texturas, volúmenes y maneras de trabajar por cada recopilador, pero este primer encuentro debería servir para comenzar a pensar en formas de actuar mancomunadas, no individuales. Todos los antecedentes de recopilaciones de simbología quedaron en imágenes plasmadas en libros, lo cual no deja de ser meritorio en función de la difusión, pero la falta de una relación más estrecha entre los recopiladores redundó en muestras aisladas del contexto americano general, presentadas de la manera que a cada autor le resultó conveniente y apropiado. Los símbolos son particulares de cada región y cultura, pero son generales las formas de encarar las representaciones. Compartiendo hallazgos, trabajos, elementos de diseño, se podría generar una heurística continental que, sin desmedro de las particularidades que cada cual aplique, ayude a unificar criterios de recopilación y difusión. Ojalá esta primera reunión sirva para tomar conciencia de esta necesidad de trabajar en relación, divulgando y compartiendo en procura de una estética nueva basada en la antigua y de un conocimiento profundo de nuestro entorno.

Con esto damos comienzo a este coloquio, en la esperanza de que sea en beneficio de toda América.

La gesta de las fauces. Ejemplo de evolución y transformación morfológica de un símbolo

The feat of the jaws

Example of evolution and morphological transformation
of a symbol

Alejandro Eduardo Fiadone¹

Resumen

Continuando con trabajos anteriores (Fiadone, Alejandro E. 1999 y 2003) procuramos, en el presente, configurar una seriación de piezas que muestren el origen y desarrollo del símbolo del noroeste de Argentina que, en aquella oportunidad, llamamos "fauces". Conociendo el fracaso de intentos de seriación anteriores, con respecto a este y otros símbolos, recurrimos a metodologías utilizadas en diseño gráfico para la recreación de imágenes, reconociendo en el símbolo una intencionalidad y evolución equiparables a las de un signo gráfico. El objetivo es rastrear los caminos de conformación del diseño de "fauces", sin entrar a investigar aspectos culturales, aunque advirtiendo que puede ser una vía para reconocer vinculaciones de esa índole.

Palabras clave

Argentina; Noroeste; La Aguada; Fauces.

1. Alejandro Eduardo Fiadone (1957-2022). Fue docente en la Secretaría de Posgrado de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA (Universidad Nacional de Buenos Aires) en las carreras Sociología del Diseño (DISO) y Especialización en Diseño de Tipografía. Fue investigador del Museo Ernesto de la Cárcova de la UNA (Universidad Nacional del Arte) en el área precolombina.

Abstract

Going on with earlier works (Fiadone, Alejandro E. 1999 y 2003) in the present we try to place in series some pieces that show origin and develop of some symbol from the northwest of Argentina we call "jaws" in that opportunity. Knowing the failure of earlier seriation tries with these and other symbols, in this case we appeal to graphic design methodologies about images recreation, recognizing in the symbol an intention and evolution comparable to those of a graphic sign. To check into conformation of "jaws" design is the aim, not looking for cultural aspects, but warning it can be a route to recognize this kind of entailments.

Keywords

Argentina; Northwest; La Aguada; Jaws.

I. Introducción

A partir de nuestro trabajo en diseño gráfico, iniciamos una recopilación de símbolos de culturas indígenas de toda la Argentina, con el doble fin de revalorizarlos y estudiarlos. En cierta oportunidad, comparando la decoración de una pieza atribuida a la cultura La Aguada (ca. 650 a 950; Fig. 4) con la de una atribuida a la cultura Santa María (ca. 850 a 1480; Fig. 5) encontramos elementos coincidentes dentro de una estructura similar. Pensando en la posibilidad de una evolución metamórfica, operada sobre símbolos determinados, surgió la idea de intentar seguir el proceso como si se tratara de signos gráficos.

Nuestra percepción fue, en ese momento, que si se pudieran reunir varias piezas con dibujos similares, se podrían ver los cambios operados en el diseño en diferentes momentos, pudiendo armarse una secuencia evolutiva. La misma podría definirse asumiendo al símbolo como un logotipo al que, en sucesivas actualizaciones, se le hubiera alterado la imagen mediante cambios mínimos en su estructura. Siguiendo el proceso de evolución tipográfica planteado por Martín Solomon, la secuencia podría armarse, entonces, rastreando los cambios producidos en las unidades singulares de cada sujeto obtenido a partir del diseño inicial, sometido a sucesivos procesos de metamorfosis. Si por el contrario lo que se hallaran fueran mutaciones hereditarias, es decir cambios generados a partir de la fusión de elementos de dos sujetos para obtener un tercero, la relación entre sujetos sería solo de origen, pero sin intención de continuidad simbólica (Solomon 1989).

Somos conscientes de los errores a que condujeron algunos intentos de seriación: nos fueron largamente historiados por el Dr. Alberto Rex González al hacer el prólogo de nuestro primer libro (González 2001). Quizás el más emblemático de aquellos intentos fallidos sea el de Antonio Serrano para la figura del jaguar, publicado en 1958 en la primera edición de su “Manual de la cerámica indígena”, convertido en caso típico por haberse comprobado la inexactitud por la vía del procedimiento científico, al datarse los elementos considerados.

Uno de los errores de aquellas seriaciones es conceptual. Surge de haber admitido a una agrupación lineal de variantes de un diseño como reflejo de momentos tempranos o tardíos de una cultura, cuando en realidad una seriación morfológica no implica una cronología.

Un diseño creado, por ejemplo, en el año 650, pudo tener numerosas variantes hasta el año 1000, que se pudieron dar en diferentes sitios ocupados por una misma cultura, en distintas épocas. Haciendo un seguimiento de las variantes, se puede establecer cuál fue la primera y cuál la última de la serie, lo que no quiere decir que la última haya surgido en el año 1000, ya que pudo aparecer en el 800 y utilizarse paralelamente con la aplicación del diseño original. De manera que la última pieza puede ser cronológicamente la última de la serie, pero a la vez su diseño corresponde a las fases preliminares o intermedias de conformación del símbolo.

Como ejemplo tendiente a clarificar esto, supongamos la existencia de cuatro ciudades —A, B, C y D—, en una misma región geográfica y pertenecientes a una misma cultura. Para identificarse, A crea, en el año 600, el símbolo 1, que impone a B, C y D. En A se lo utiliza sin variantes hasta el 900, abandonándolo en el 1000. En B se lo adopta en el 700 y se le practica la variante 2 ese año y la 3 en el 800, que se usa hasta el 900; después se abandona toda variante. En C se adopta la variante 2 en el 700 que se abandona en el 800 adoptándose la variante 3, sumando otras tres variantes ese año, 4, 5 y 6, limitándose el uso a las variantes 3 y 4 en el 900, y solo la 4 en el 1000. En D se utiliza 1 sin modificar hasta el 800, en el 900 se adoptan las variantes 4 y 5 abandonándose todas las versiones en el 1000.

En las seriaciones como las de Serrano y otros, se asumió como más tardía a la pieza con el diseño cuya variante ocupa el final de la serie morfológica, es decir la 6 de nuestro cuadro. Pero cronológicamente la pieza más tardía sería la de variante 4, mientras que las de variante 5 y 6 serán más tempranas.

Ciudades	Año 600	Año 700	Año 800	Año 900	Año 1000
A	1	1	1	1	-----
B	-----	1- 2	3	3	-----
C	1	2	3-4 5-6	3- 4	4
D	1	1	1	4-5	-----

Figura 1. Evolución regional del diseño de fauces. Esquema del autor.

La serie cronológica quedaría conformada así, empezando con las más antigua:

1/1; 2/1; 3; 4; 5; 6/1; 3; 4; 5/4

La serie morfológica, en cambio, sería así:

1-2-3-4-5-6

Lo que en la Fig. 1 resulta más claro que en palabras.

Otro elemento que ha inducido a error al encarar este tipo de seriaciones es comparar figuras por afinidad en su morfología general, sin prestar atención a los pequeños cambios que deberían registrarse de un diseño a otro, los cuales permiten asociar imágenes porque el dibujo sigue siendo el mismo, salvo alguna alteración en un pequeño detalle (unidad singular). Cuando se pueden alinear cientos de pequeños cambios, las variaciones entre un diseño y el que le sigue son imperceptibles, pero en los extremos de la secuencia, los dibujos pueden terminar siendo tan distintos entre sí como para no poder asociarlos directamente a menos que se tengan presentes los cambios intermedios.

Sin embargo, cuando los cambios son en las unidades mínimas, siempre habrá algo en la estructura general del diseño que permanecerá intangible: su esqueleto estructural, que es el armazón de ejes que sustentan una figura, sin constituir su contorno o perímetro, sino las directrices que definen las

características y tensiones principales que el ojo percibe subliminalmente (Arnheim (1957) 1976: 63).

Tomar en consideración las pautas enunciadas permite evitar que se comparen figuras geométricas con similares sólo por afinidad morfológica: deberá haber siempre una correspondencia entre el primer diseño y el que le siga en la serie; un cambio mínimo en sus detalles y una estructura general sostenida. Comparar triángulos con triángulos solo porque son triángulos es un facilismo que puede conducir (y ha conducido) a muchos errores. Del mismo modo hay que admitir que una forma geométrica pueda ser derivación de una forma natural solo por su parecido morfológico, sin tener presente un parámetro de comparación basado en una secuencia de mínimos cambios, es un absurdo: toda abstracción conduce a las formas geométricas y éstas, por lo tanto, pueden ser derivación de muchas posibles formas naturales.

La presencia de una forma geométrica sólo nos demuestra que una determinada cultura llegó a la máxima síntesis de una forma compleja o está en el inicio de un proceso artístico y psicológico, que se inicia en esa forma geometrizada como esquema perceptual al que irá agregando elementos.

Los cambios en las unidades singulares y el mantenimiento de un esqueleto estructural son la clave. Y es a partir de esas dos premisas que es posible analizar la simbología indígena como signo gráfico, pensando en que la secuencia podría armarse del mismo modo en que se resuelve la renovación de un logotipo: cuando se pretende actualizar una imagen empresarial, manteniendo vigente aquello con lo cual el público la identifica, se recurre a cambios en los detalles pero se sostiene la estructura. De este modo el diseño se renueva pero la imagen inicial perdura. A veces, generalmente cuando se han operado varias renovaciones sobre el primer modelo, la imagen reconocida inicialmente se advierte subliminalmente. Sucede entonces lo mismo que en una secuencia de diseños de variaciones múltiples, donde el principio y fin de la serie son muy distintos, pero pueden asociarse sin que se perciba claramente por qué, ya que las variaciones se encuentran en los sutiles cambios intermedios. Un especialista en renovación de imágenes empresariales explica que "cuando se comparan los logotipos, el cambio es evidente, pero si se observa el logotipo rediseñado, el cambio es casi subliminal" (Parkinson 2004)(Fig. 2).



Figura 2. Cambios introducidos al logotipo de la revista "El Gráfico" desde 1919 hasta el presente. Tomado de Parkinson, Jim 2004. Escritura atlética. En: *Revista tipoGráfica*. N° 61. Año XVIII. Fontanadiseño. pp. 9 - 17. Buenos Aires.

2. Importancia intrínseca del símbolo de las fauces

En nuestro primer trabajo sobre este tema, comparamos los diseños que presentan dos piezas de cerámica cuyos componentes parecían ser el resultado de cambios en las unidades mínimas, con sostenimiento del esqueleto estructural e intención de condensar los elementos para conducir la figura a la categoría de símbolo. Los dibujos de las piezas en cuestión son distintos, pero asociables en muchos aspectos. Esa asociación desencadenó la localización de otras piezas que permiten ver el desarrollo evolutivo de un diseño en particular, al que denominamos "fauces" (Fiadone 1999).

El desarrollo de símbolos por cambios en las unidades mínimas es un proceso seguido con frecuencia en la cultura Santa María y a raíz de ello, la suposición de poder armar una secuencia por esta vía resultó admisible. En esa cultura, la conjunción de figuras diferentes se da a veces con asociaciones simples y otras con verdaderas metamorfosis donde solo teniendo el inicio de la serie se puede llegar a comprender qué se ha representado al final de esta.

Un caso de evolución, comparable con el desarrollo de las fauces, lo constituye la transformación operada sobre un diseño serpentiforme, en las caras plasmadas en los cuellos de vasijas Santa María. En la Fig. 3 un ejemplo de esto en cuatro piezas: en la primera (Fig. 3a) de El Bañado, valle del Yocavil,

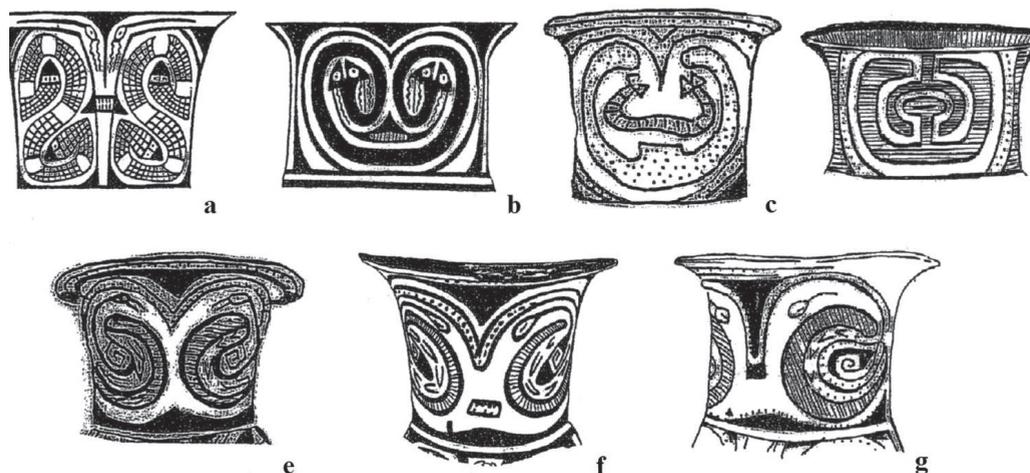


Figura 3. Cuellos de vasijas Santa María: a: Catamarca (sin más datos). b: Catamarca (sin más datos); c: Amaicha del Valle, pcia. del Tucumán. Colección Museo Adán Quiroga, pcia. de Catamarca. d: Catamarca, sin más datos. a; b y d, dibujos de Duncan Wagner tomados de Wagner, Emilio y Duncan Wagner 1934. La Civilización Chaco Santiagueña. Cía. Impresora Argentina. Buenos Aires. Págs. 319; 318 y 321 respectivamente. Todas las piezas actualmente en el MEJBA. c: Tomado de Bregante, Odilla 1926. Pág. 20. e: de Fuerte Quemado, pcia. de Catamarca. Colección Museo Adán Quiroga, Catamarca. Tomado de Quiroga, Adán 1977. La cruz en América. Pág. 108, fig. 26. Castañeda. Paso del Rey. f: de Masao, Santa María, pcia. de Catamarca. MLP. D del A. sobre fotografía de González, Alberto Rex 1980. Arte precolombino de la Argentina. Fig. 285. Filmediciones Valero. Buenos Aires. g: de Fuerte Quemado, pcia. de Catamarca. Tomado de Bruch, Carlos 1911. Cap. I, parte II. pp. 98. Fig. 98.

Catamarca, el rostro ostenta una serpiente en cada lado, dissociada del resto de los elementos que conforman ojos, nariz y boca; en la segunda (Fig. 3b) de provincia de Catamarca (sin más datos) las figuras serpentiformes se simplifican y sus curvas empalman con los arcos de las cejas; en la tercera (Fig. 3c) de Amaicha del Valle, provincia de Tucumán, las figuras serpentiformes se integraron a los elementos que conformaban el rostro, reemplazándolos; en la cuarta (Fig. 3d) también de Catamarca (sin más datos) la transformación es completa, serpientes y rostro se confunden en una forma abstracta, conjugación de las figuras iniciales.

Similar proceso se puede seguir para un rostro compuesto a partir de figuras de *suris* (avestruces) y espirales, que terminan conjugándose en una abstracción que presenta indicios de los elementos originales, en tres cuellos de vasijas santa marianas, una de Masao y dos de Fuerte Quemado (ambos sitios de la provincia de Catamarca) (Figs. 3e, 3f y 3g).

Desde nuestros primeros trabajos y observaciones posteriores, estamos convencidos de que las fauces son, dentro de la iconografía de La Aguada y Santa María, un elemento más importante que la figura del sacrificador, el

jaguar o cualquier otro símbolo. La presencia de las fauces es permanente y en Santa María es estructuradora y generadora de otros íconos. En ambas culturas hay figuras o composiciones que pueden contener fauces en su conformación, pero las fauces “son” en sí mismas: no necesitan de otros atributos para indicar su rango de importancia, que se expresa con su sola presencia.

La secuencia hasta ahora completada de las fauces resulta en principio coherente por dos factores. Primero, sitúa el inicio del proceso de este símbolo en el cementerio Aguada Orilla Norte del Valle de Hualfín (departamento de Belén, provincia de Catamarca) el sitio donde la arqueología, por otros métodos, viene planteando la ubicación de los momentos más tempranos de la expansión de La Aguada (Sempé 1999). Segundo, responde a las pautas que la psicología del arte indica como las naturales en la conformación de un símbolo, presentando los siguientes estados: abstracción, en el período temprano (se dibuja lo que llama la atención o resulta de importancia); naturalismo en el período medio (se procura acercar la imagen a la realidad, agregando elementos a la abstracción inicial); complejidad en el período tardío (se pretende destacar lo que resulta significativo, sin importar la fidelidad de la imagen respecto del modelo inicial); simplificación en el período tardío (se aíslan y representan detalles para identificar y diferenciar la idea que se pretende plasmar. La imagen adquiere carácter de símbolo. Importa lo que significa, no la representación del modelo).

Durante las dos últimas etapas se configura una imagen despojada, que constituye el símbolo, la marca que significa algo, aunque su morfología no sea similar a lo signado: es el mensaje que se interpreta por convención colectiva.

3. Rastreando fauces

Al iniciar el trabajo con las dos primeras piezas consideradas, circunscribimos la búsqueda de elementos para una posible secuencia a tres culturas: Ciénaga (ca. 300 a 650), La Aguada, y Santa María y a tres zonas de la región noroeste del país: la parte media de Catamarca, los valles Calchaquíes y el centro - sur de Salta. De acuerdo con los datos arqueológicos, allí es donde se pueden hallar materiales de las tres culturas mencionadas. Esta limitación autoimpuesta por una cuestión de orden no implicó dejar de observar la posible presencia de elementos asociados en otras culturas de la región noroeste.

Igual que en las investigaciones precedentes, nuestra única fuente de información fueron los símbolos plasmados en los objetos (principalmente piezas de cerámica) considerándolos como entes autónomos, de evolución independiente.

Orientamos la búsqueda a encontrar piezas intermedias, que permitieran el enlace entre las dos primeras de nuestra serie y también ampliar la secuencia hacia atrás y hacia adelante. Las premisas básicas fueron la búsqueda de cambios mínimos en las unidades singulares y el seguimiento de patrones de evolución a partir de la adecuación de las formas al principio de simplicidad mecánica en la ejecución.

El objeto de análisis lo centramos en el esqueleto estructural de las dos primeras piezas consideradas, constituido por un esquema triangular sustentado por dos ejes: uno horizontal superior con tensión hacia los lados y otro vertical inferior que, partiendo del punto medio del primero, tensiona hacia abajo. El primer resultado de la búsqueda fue la localización de varias piezas intermedias, que permitieron reforzar la teoría de la asociación entre las dos primeras y la extensión de la serie, abarcando un amplio conjunto de piezas La Aguada y Santa María.

A partir de entonces, la figura reiterada y recurrente, origen y razón de ser del resto de las composiciones que la acompañan, pasó a ser un triángulo con un lado hacia arriba y un vértice hacia abajo, este último con la particularidad de no ser agudo sino redondeado. Es este triángulo omnipresente el que genera y da lugar al esqueleto estructural que sustenta todas las composiciones relacionadas con las fauces, incluso cuando en un determinado momento de la secuencia y evolución se rebate y después es partido, generando nuevas figuras, el triángulo sigue conformando el esqueleto de los nuevos diseños, desde su nueva posición.

Pudimos corroborar también que son siempre dos los seres involucrados en la conformación de este signo: por un lado, el quirquincho, de prosapia Ciénaga, que se manifiesta a veces en el dibujo y a veces en la forma de la pieza que hace de sustrato². Por otro lado, un ser fantástico, surgido seguramente de alucinaciones provocadas por el consumo de drogas. Ambas figuras las analizamos en cuanto al modo de representarlas en nuestro primer trabajo, encontrando ahora que su presencia es permanente en las variantes del diseño de fauces y sus derivados.

Con respecto a la figura fantástica en las piezas santamarianas, donde es difícil no encontrarla, en una de las transformaciones operadas sobre el símbolo de las fauces, deja de representarse al ser que surge al final del proceso alucinatorio y pasa a dibujarse el proceso que da lugar a su aparición, plasmado como un

2. En un trabajo anterior habíamos determinado que las piezas actúan como símbolo diacrítico para la lectura de los símbolos plasmados sobre ellas (Fiadone, Alejandro E. 2002).

remolino que representa el torbellino previo a la alucinación. Este proceso en una de las fases de la secuencia estaría mostrando que fueron dos los mecanismos que intervinieron en su desarrollo: por un lado una adecuación de la imagen a las necesidades y posibilidades del dibujo y por otro, un interés puesto en otros aspectos del modelo.

Estas últimas figuras fueron muchas veces interpretadas como serpientes, por su parecido con las serpientes de dos cabezas frecuentes en las cerámicas santamarianas del Tardío³. Fueron largamente descritas por Ambrosetti, quien halló muchas piezas con dibujos similares en La Paya (provincia de Salta) (Ambrosetti 1907) pero al limitarse a clasificar las piezas por su forma para después analizar los dibujos, incurrió en errores y contradicciones.

4. Fauces y más fauces

Las primeras piezas que llamaron nuestra atención fueron un cuenco de forma simple atribuido a la cultura Santa María, que llamaremos Pieza 1 (Fig. 4) y un vaso con asa lateral atribuido a la cultura La Aguada, que llamaremos Pieza 2 (Fig. 5). El primero sin datos sobre su ubicación original, aunque seguramente de los valles calchaquíes y posiblemente de Quilmes o Fuerte Quemado, provincia de Tucumán. El segundo de La Paya, provincia de Salta. Ambos descritos en nuestro primer trabajo. En las Figuras 3 y 4 se ven las piezas completas, el desarrollo de su decoración y la identificación de los elementos compositivos.

En el primer trabajo sobre este tema, al intentar definir qué representan los dibujos de las piezas consideradas, identificamos a las "líneas formando peines" como representación de la caparazón del quirquincho; a las "líneas flameadas" como representación del borde de la caparazón del mismo animal; al "triángulo" como representación de la lengua del ser fantástico, asomada entre las fauces abiertas; a los "puntos entre paralelas" como parte del cuerpo de ese ser y a las "oblicuas dentadas" como sus dientes.

3. Actualmente la arqueología se refiere a Período Formativo (Inferior, del 600 a.C. a 650; Medio, del 650 a 850 y Superior del 850 al 1000) y a Período de Desarrollos Regionales (del 850 o 950 a 1480) asumiendo las etapas como una continuidad evolutiva. Nosotros conservamos la periodización anterior, en tres etapas, por ser más clara para esta presentación: Período Temprano (Ca. 650 a.C. a 650 d. C.); Período Medio (Ca. 650 a 850 o 950) y Período Tardío (Ca. 850 o 950 hasta fines del siglo XVI, en que se inicia la penetración de la cultura incaica).

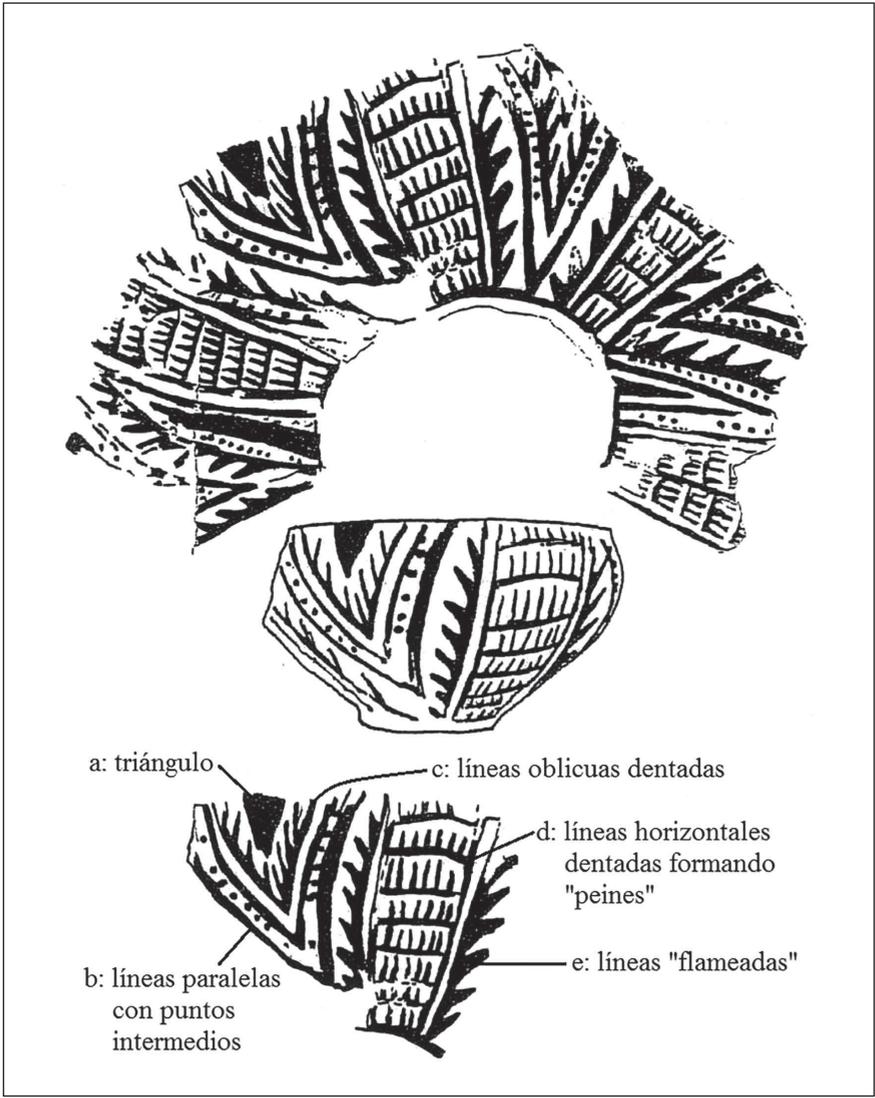


Figura 4. Cuenco Santa María de Valles Calchaquíes. Posiblemente de Quilmes, pcia. del Tucumán o de Fuerte Quemado, pcia. de Catamarca. N° "Z" del MEJBA. D del A.

Evidentemente, el ser con fauces no es una criatura real, ya que sus características morfológicas no responden a las de ningún animal verdadero. Las variantes en el modo de representarlo hacen suponer que se trataría de un ser imaginario, que se asumía con determinadas características impuestas, quizás, por convenciones previas, surgidas probablemente de elementos comunes, pero con variantes personales. Son muchos los ejemplos registrados

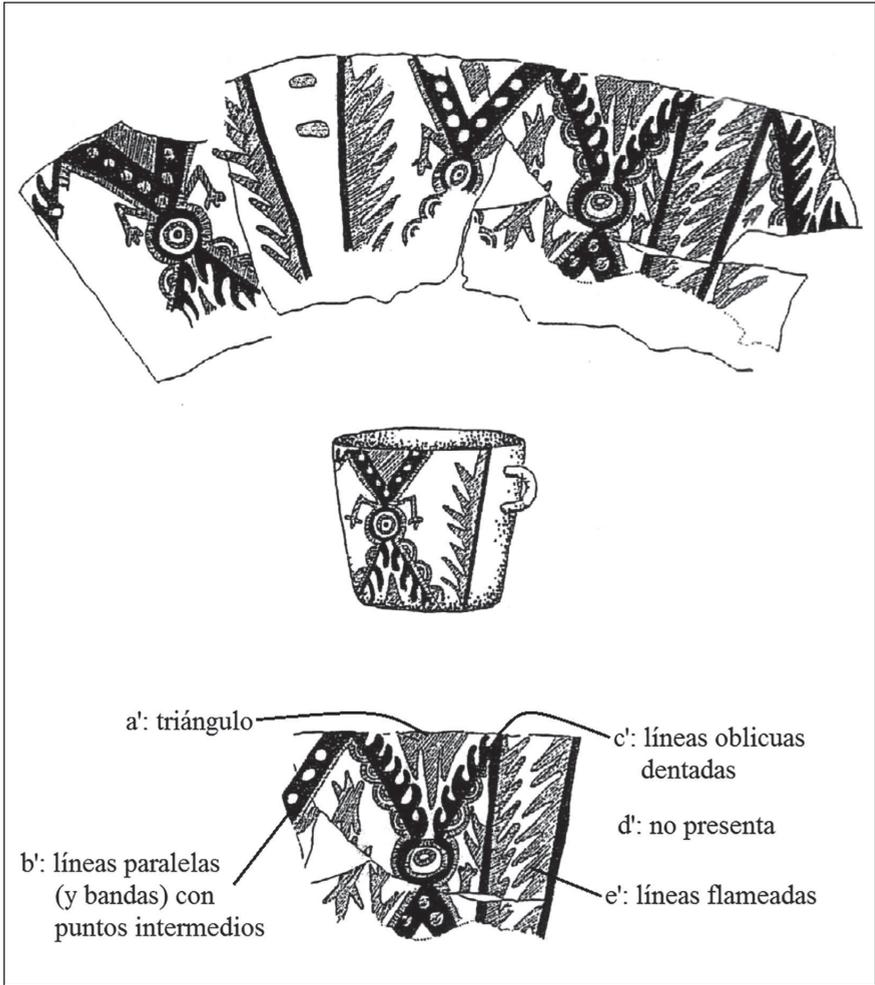


Figura 5. Vaso La Aguada, de La Paya, pcia. de Salta. N° 1906 / 963 (actual: 1906 / 606) del MEJBA. D del A.

y su asociación con la Pieza 2 es evidente (Fig. 6: un vaso de Belén (provincia de Catamarca); una vasija de Los Sauces (La Rioja) y un cuenco de La Carrera (Piedra Blanca, provincia de Catamarca).

Es posible que se tratara de una imagen onírica visualizada tras el consumo de algún alucinógeno. Estos provocan efectos equivalentes en distintos individuos (Schultes y Hofmann 1982) pero a la vez, la visión que producen puede contener variantes en las formas, quizás por adición de componentes personales aportados por el inconsciente o por diferencias de apreciación, que varían el recuerdo de lo visto en estado de éxtasis. "...percibir y recordar una figura no constituyen un proceso aislado. Ambos actos están expuestos a

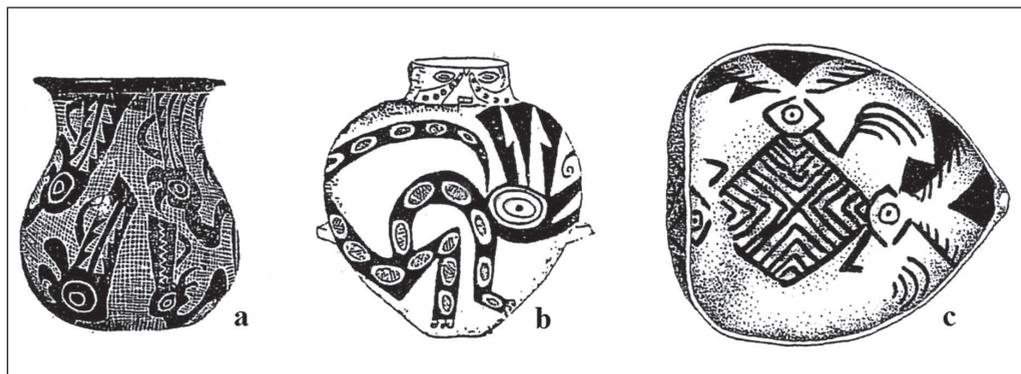


Figura 6. Piezas de La Aguada con seres con fauces. a: vaso de Belén, pcia. de Catamarca. Colección Muñiz Barreto. MLP. D del A. sobre figura 140 de: González, Alberto Rex 1980. Arte precolombino de la Argentina. Filmediciones Valero. Pág. 199. Buenos Aires. b: vasija de Los Sauces, pcia. de La Rioja. Museo Arqueológico Regional Inca - Huasi. La Rioja. Tomado de: Alanis, Rodolfo 1947. Material arqueológico de la civilización diaguita. Museo Arqueológico Regional Inca Huasi. Fig. 967. Pág. 42. La Rioja. c: cuenco de La Carrera, Piedra Blanca, pcia. de Catamarca. Decoración interna de la pieza N° 23.000 del MEJBA. R del A.

la influencia de innumerables huellas de la memoria que están potencialmente activas en la psique del observador” (Arnheim op. cit.: 46).

Las reacciones que se obtienen al intentar que un grupo de personas reproduzca una figura que se les expone por unos segundos son variadísimas y se deben a diferencias individuales, a la duración del tiempo de exposición del modelo (¿duración del efecto alucinógeno?) y a la distancia a que se encuentra el observador: los resultados serán variadas interpretaciones del patrón estimulante, aunque sin otra pretensión que registrar fielmente el modelo. (Arnheim op. cit.: 47). De allí las innumerables versiones de una imagen que culturalmente debió significar lo mismo en todas sus acepciones.

Es quizás por este principio que en la cultura La Aguada existen innumerables versiones del ser con fauces. Cuando la imagen aún no es un símbolo constituido después de un proceso natural de selección de partes y convenciones sobre significados, responde a un referente que se toma como modelo. En este caso, el modelo sólo se percibía en el subconsciente y el proceso de percepción y reproducción condujo a las múltiples representaciones.

Sin embargo, es posible seguir una seriación en forma generalizada y global. Partiendo de piezas con representación de seres con aspiraciones naturalistas se puede ver en sucesivas piezas “hacia atrás” en la secuencia, cómo van desapareciendo elementos, conformándose una seriación que va del naturalismo a la abstracción, donde lo dibujado no fue el ser completo, sino

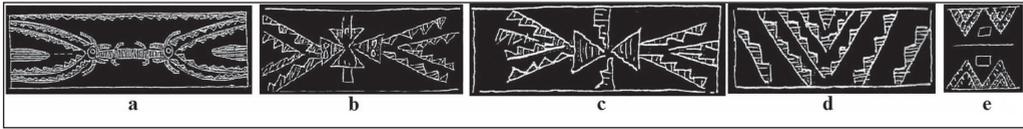


Figura 7. a: diseño sobre un cuenco de La Aguada del Valle de Hualfín. Colección Muñiz Barreto. MLP. R del A. b y c: dos figuras de piezas del cementerio La Aguada de Orilla Norte, valle de Hualfín, pcia. de Catamarca. Modificado de: Sempé, María Carlota 1999. Contacto cultural en el sitio Aguada Orilla Norte. En: *Homenaje a Alberto Rex González*. Facultad de Filosofía y Letras. U. B. A. Figuras 8 y 9, respectivamente. Págs. 282 y 283. Buenos Aires. d y e: dos figuras de piezas Ciénaga del cementerio La Aguada de Orilla Norte. Modificado de Idem b y c, figura 3. Pág. 277.

lo que de él llamó su atención. A partir de estas primeras figuras, cuyas manifestaciones más tempranas las encontramos en piezas del cementerio Aguada Orilla Norte del valle de Hualfín (provincia de Catamarca) donde coexisten piezas La Aguada muy tempranas con otras Ciénaga (Sempé op. cit.) se cumplen los pasos ya mencionados que se aceptan como los naturales en la conformación de un símbolo, quedando abstracción y naturalismo en el acervo de La Aguada. En Santa María el proceso de transformación tiende a la síntesis, después de otro de alta complejización.

En la Fig. 7, como ejemplos de esa secuencia "hacia atrás", un cuenco de La Aguada del valle de Hualfín, dos figuras de piezas La Aguada de Orilla Norte y dos figuras de dos piezas Ciénaga, también de Orilla Norte.

La parte final del primer ensayo de secuencia evolutiva quedó constituida por tres cuencos cuya decoración se puede asociar con la de la Pieza 1, donde se evidencia la transformación del ser de la Pieza 2, presentando características realistas, en un dibujo lineal obtenido después de sucesivas geometrificaciones (Figs. 8; 9 y 10).

A partir de aquí, además de intentar completar la secuencia, reunimos elementos que ayudarán a dilucidar si los diseños de La Aguada sufrieron un proceso de desnaturalización y pérdida de significado o si, por el contrario, protagonizaron una evolución que los convirtió en símbolos con un significado preciso, que se continuaron y complementaron en el período siguiente. Incluso en regiones donde La Aguada no parece tener una presencia categórica, como la región sur de la provincia de Salta, donde sin embargo es fácil seguir la evolución de este símbolo.

Nos ocupamos especialmente de los símbolos pintados en los cuencos que Ambrosetti encuentra en La Paya y llama "campanuliformes" y de sus derivaciones, encarando las metamorfosis experimentadas por los signos y sus transformaciones de figuras realistas a símbolos geométricos, buscando evidenciar una especialización simbólica y la existencia de códigos para la interpretación.

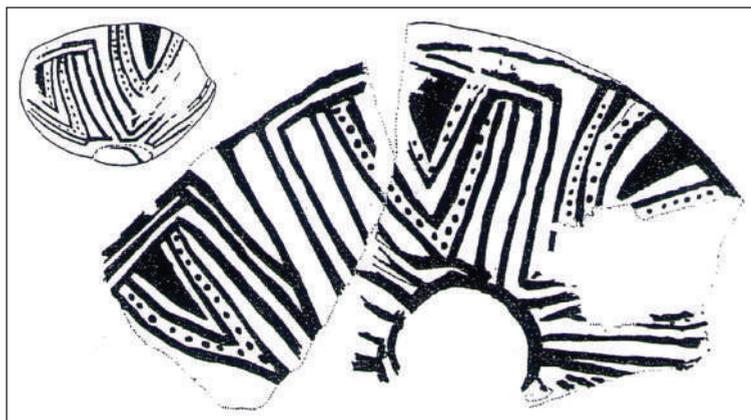


Figura 8. ¿Valles Calchaquíes?
N.º Z 6112 (Z N/D). MEJBA.
R del A.

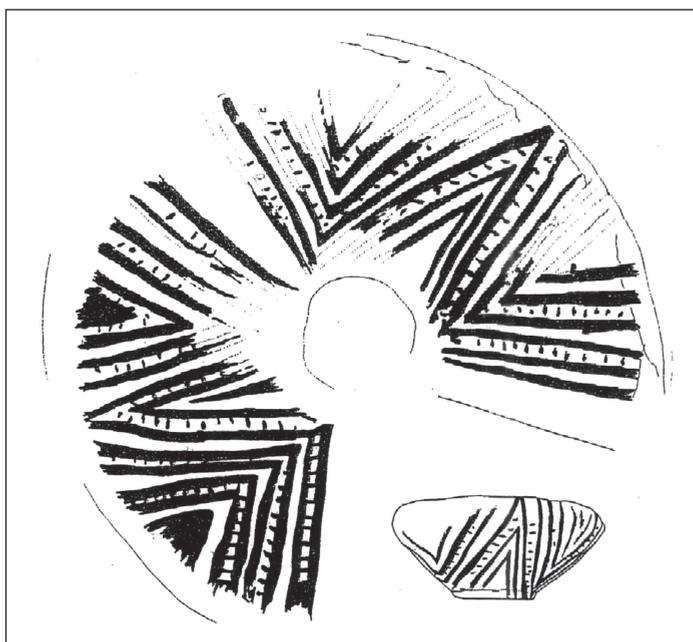


Figura 9. ¿Valles
Calchaquíes? N.º
11092. MEJBA.
UBA. R del A.

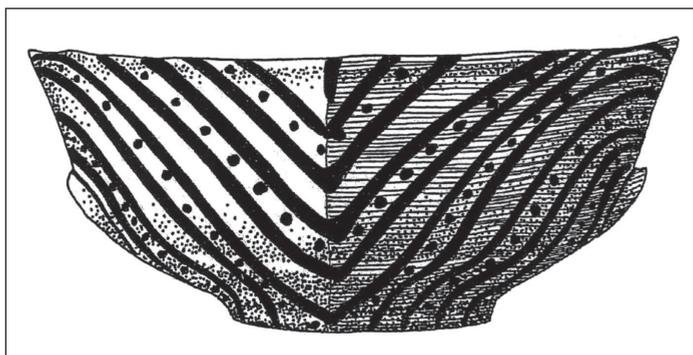


Figura 10. Valles
Calchaquíes. N.º
73-809. MEJBA. R
del A.

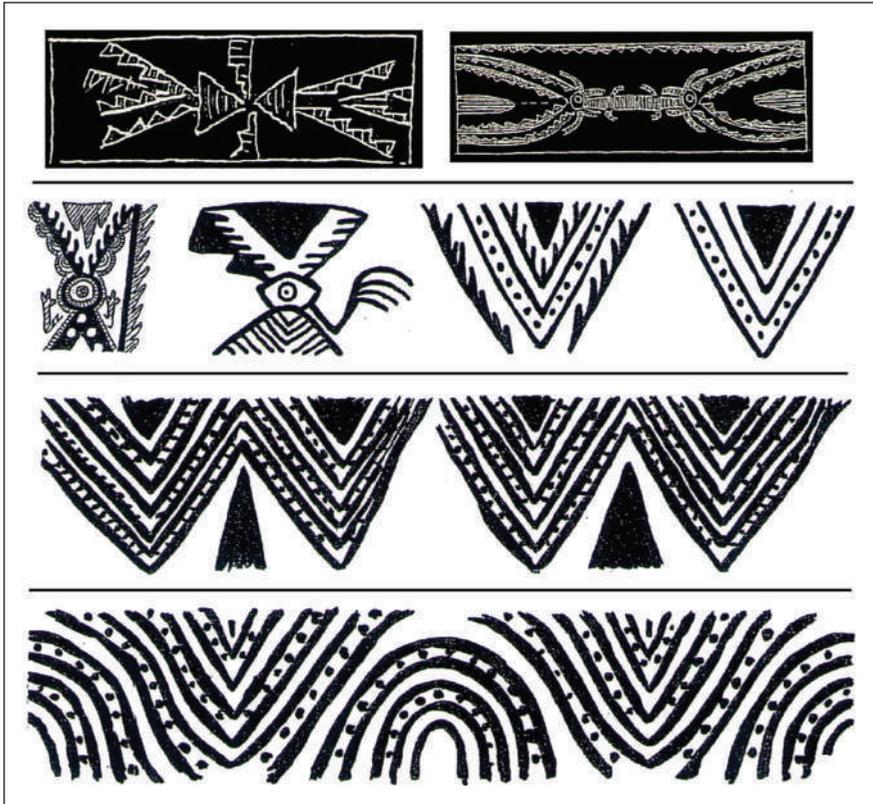


Figura 11. Secuencia ideal de las fauces, desde la cultura Ciénaga hasta los inicios en la cultura Santa María. Esquema del autor.

La secuencia hasta entonces lograda se resume en la Fig. 11, donde agregamos una referencia a lo correspondiente a la fase abstracta de los inicios del símbolo.

5. Del dibujo zoomorfo al geométrico

De esos tres cuencos mencionados el último (Fig. 10) presenta forma diferente y transformaciones importantes en el símbolo de las fauces. La pieza tiene las asas a media altura y un angostamiento, a ese nivel, en su zona baja, hacia la base. La decoración, dividida en dos sectores definidos por las asas, es más regular y se desarrolla sobre cuatro campos que abarcan desde la mitad de cada una de las asas hasta el medio de cada panel. El triángulo está reducido a un trazo pequeño en la unión de los campos de color, en el

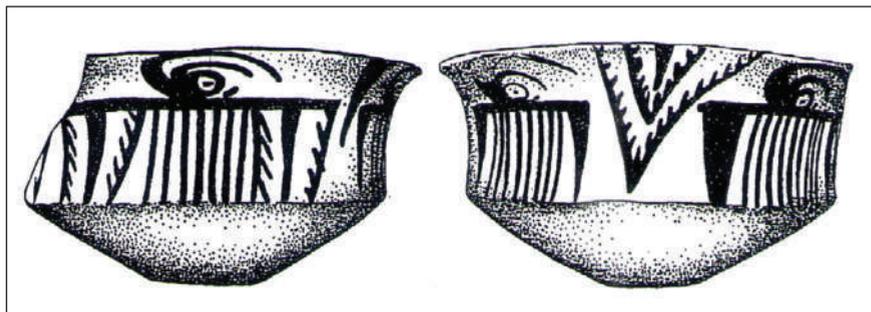


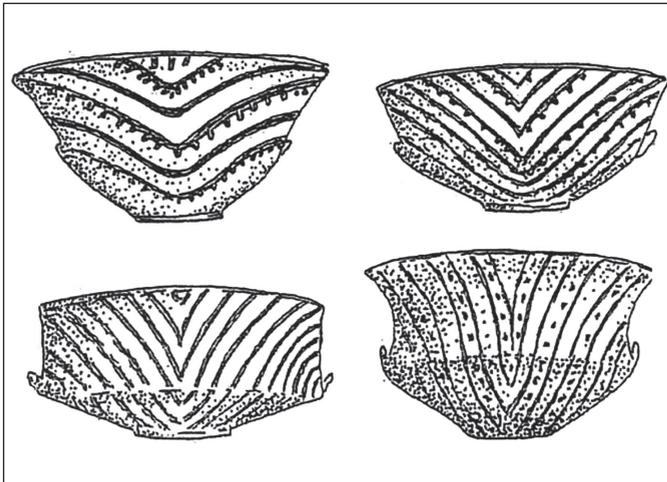
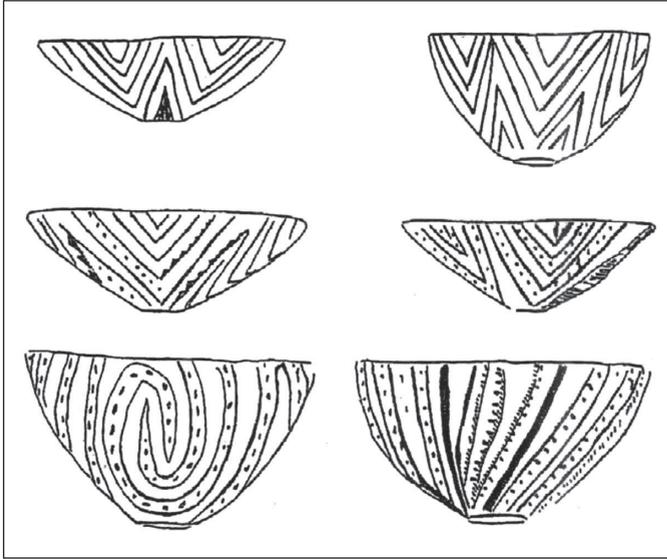
Figura 12. De Fuerte del Pantano, pcia. de La Rioja. N° 2615. Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, Buenos Aires. R del A.

medio de cada panel. Las líneas paralelas adquirieron aspecto ondulante, acompañadas por hileras de puntos que se alternan con espacios interlineales que quedan vacíos.

La forma de este cuenco es similar a la de otro de La Aguada proveniente de Fuerte del Pantano, (provincia de Catamarca)(Fig. 12) que podría ser su antecesor morfológico, aunque más grande y de paredes muy delgadas. Presenta decoración de figuras ornitomorfos combinadas con dibujos de fauces en las alas y entre las aves.

Como mencionamos anteriormente, Ambrosetti llamó “campanuliformes” a las piezas con formas similares a las de las cinco últimas de nuestra serie. Su trabajo, si bien hoy puede carecer de interés desde el punto de vista arqueológico, tiene gran valor descriptivo. Encontró muchos cuencos con estas formas en La Paya y los dividió en dos tipos: “A” y “B” (Figs. 13 y 14). Los primeros sin definición de bandas o zonas en el modelado de paredes (similares a los de las Figs. 8 y 9) y los segundos con definición de dos bandas o zonas en el modelado de las paredes (similares a la de la Fig. 10). Los clasificó según su forma, para después analizar los dibujos dentro de cada grupo. Ambrosetti, al intentar describir el proceso evolutivo que condujo a las formas arremolinadas y espiraladas, se limitó a la comparación morfológica incorporando, a la seriación por él propuesta, figuras de serpientes de dos cabezas ajenas a la secuencia de las fauces, contradiciéndose además varias veces al intentar explicar el proceso, precisamente porque estaba mezclando figuras de distinto origen.

En algunas de sus conclusiones, la decoración en arcos derivaría de la de ángulos, en otras, la decoración de ángulos derivaría del dibujo serpentiforme, o el dibujo serpentiforme derivaría de los grandes ángulos (Ambrosetti 1907: 313; 318; 319; 323; 324; 406). Mediante estas reflexiones, termina otorgando



Figuras 13 y 14. Cuencos recogidos por Juan B. Ambrosetti en la ciudad de La Paya, pcia. de Salta. Dibujos de Juan D. Waruken publicados en: Ambrosetti, Juan B. 1907. Figura 149. Pág. 323. (De izquierda a derecha y de arriba hacia abajo: N° 1908; 960; 1935; 2079; 2081; 2080). 14: ídem figura 12. Figura 144. Pág. 313. (De izquierda a derecha y de arriba hacia abajo: N° 1925; 770; 1945; 1038).

a la serpiente mayor antigüedad que al ser con fauces y que a los grandes ángulos que derivan de él (“... la representación de la serpiente, que parece fue la más antigua divinidad zoomorfa de toda la región Calchaquí ...” (Ambrosetti Op. Cit.: 406)) y termina confiriéndole supremacía al símbolo de la serpiente (“El simbolismo de la serpiente es el más abundante y si no fueran los pocos hallazgos que efectuamos, que presentan los otros del avestruz y del sapo, casi podríamos suponer que hubiese sido único en este yacimiento arqueológico” [ib ídem]) cuando en realidad el de fauces ya aparece en La Aguada y su presencia en La Paya y otros sitios es abundantísima.

6. De los dientes a los puntos. El triángulo como símbolo

En los tres cuencos considerados anteriormente (Figs. 8; 9 y 10) se ve el modo en que se habría desarrollado un primer proceso de transformación de las fauces. Hay un aspecto determinado de esa transformación, que hace pensar en la continuidad del signo como tal a pesar de sus cambios morfológicos: la aparición de sucesiones de puntos en los espacios interlineales que derivarían de la representación de los dientes (Fiadone: op. cit.) elemento que en el cuenco de la Fig. 4 llamamos "líneas oblicuas dentadas" y de una nueva manera de representar lo que en ese mismo esquema llamamos "líneas paralelas con puntos intermedios" que serían una transformación de los puntos que designamos con el mismo nombre en el vaso de la Fig. 5.

Ambrosetti, en su libro sobre La Paya, hace mención de estos puntos en los dibujos de grandes ángulos y en los ondulados, pero sus apreciaciones sobre su posible origen también son contradictorias, afirmando a veces que los puntos derivan de las líneas y otras lo contrario.

Aparentemente las rayas que en el cuenco de la Fig. 4 incluimos en el elemento "c" (líneas oblicuas dentadas, que Ambrosetti llama indistintamente flagelos, rayitas, línea dentada o espinas) y los puntos (que en general él indica como anteriores a los flagelos) serían los dientes de las fauces que habrían sufrido una doble transformación por exigencias técnicas. Primero habrían sido flagelos (los dientes de las fauces) que por haber sido hechos cada vez en mayor cantidad de piezas, respondiendo quizás a la necesidad de una mayor producción que exigió una mecanización en la ejecución, se habrían ido convirtiendo en puntos, respondiendo al requerimiento de un menor esfuerzo para cubrir aquella necesidad en aumento.

Para entender esto se puede realizar un sencillo ejercicio gráfico: trácense dos líneas paralelas horizontales de unos 20 cm de largo cada una, separadas entre sí unos cinco o seis milímetros. Llénese el espacio interlineal con una sucesión de rayitas ("flagelos") verticales perpendiculares a la recta de más abajo, dando a cada vertical una altura igual o apenas mayor a la mitad del espacio interlineal y a intervalos regulares de aproximadamente cinco o seis milímetros. Si se intenta cubrir todo el espacio interlineal con gran apuro, a la mitad del recorrido los "flagelos" ya no tocarán la línea inferior; se transformarán en rayitas (guiones) oblicuas u horizontales y terminarán siendo puntos porque "toda operación manual llega, después de un período, a movimientos fluidos de forma simple" "...el comportamiento motor se adecúa al principio de simplicidad" (Arnheim op. cit.: 137).

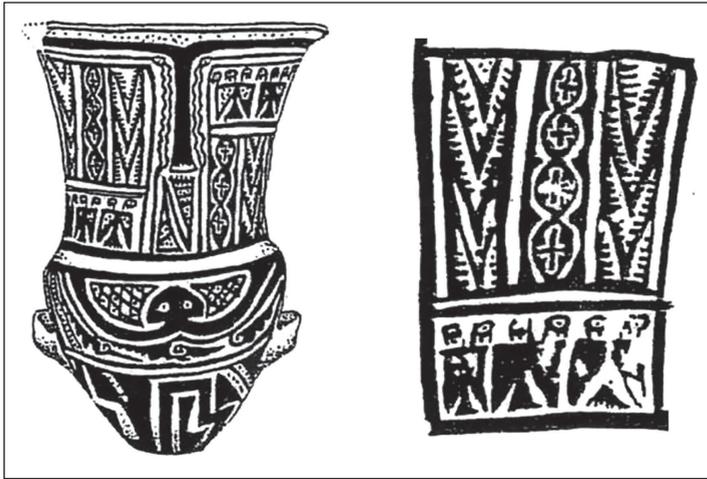


Figura 15.
Vasija Santa
María de Fuerte
Quemado, pcia.
de Catamarca.
N° Z-8465.
MEJBA. R del A.



Figura 16. Jarrita de Villavil, pcia. de Catamarca.
N° 1877. Museo de Prehistoria y Arqueología de la
Universidad Nacional de Tucumán. R del A.

Como segunda transformación esos puntos, que primero habrían sido flagelos, a veces por la misma rapidez con que habrán sido hechos y quizás por excesiva carga de pintura en la herramienta utilizada para hacerlos, en algunos casos debieron correrse por chorreaduras, volviendo a dar imagen de flagelos y la idea de que se habrían querido hacer rayitas. El proceso puede verse en el dibujo que presentan

los paneles del cuello de una vasija proveniente de Fuerte Quemado (Fig. 15) donde varios ángulos encajados en sentido vertical, con sus vértices apuntando hacia abajo, presentan "flagelos" que, por la gran carga de pintura, se chorrearon. Y donde algunos son pequeños segmentos de rectas mientras otros son puntos, que quedan pegados a alguno de los lados de los grandes ángulos.

La disposición de los ángulos en los paneles de esta vasija, similar a la del jarrito de Villavil (Catamarca; Fig. 16) recuerda a los que pueden verse en las vasijas de la cultura San José - Hualfín (ca. 850 a 1480) donde son comunes las líneas tabicadas o dentadas, similares a las de las piezas de las Figs. 17 y 18 de Nacimientos (Belén, provincia de Catamarca) y del Valle de Santa María

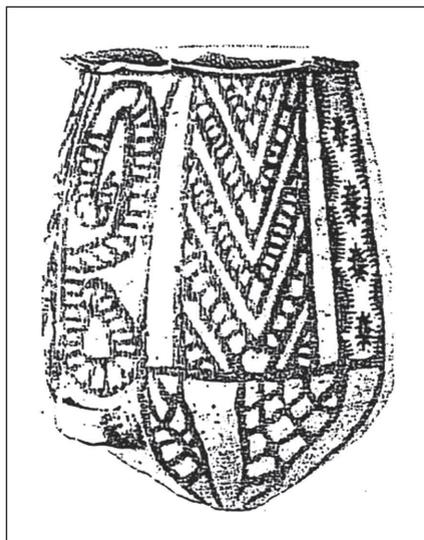


Figura 17. Vasija San José. De Nacimientos, depto. de Belén, pcia. de Catamarca. N° 5017. MLP. Tomada de: González, Alberto Rex 1980. Arte precolombino de la Argentina. Filmediciones Valero. Fig. 275. Pág. 316. Buenos Aires.

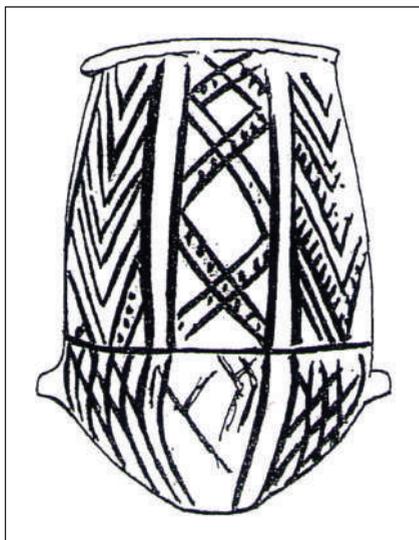


Figura 18. Vasija San José del valle del Santa María (en Catamarca). D del A. sobre fotografía publicada en: Serrano, Antonio 1966. Manual de la cerámica indígena. Assardi. Fig. 2. Lámina XI. Córdoba.

(también Catamarca) respectivamente. Estas piezas generalmente tienen, en la parte superior del dibujo, el triángulo correspondiente a las fauces.

El mismo proceso de chorreado que presenta la vasija santamariana mencionada, se advierte en el cuenco de la Fig. 9, donde abundan los puntos y también se ve como, al estrecharse las líneas de los lados de los ángulos los puntos las tocan, creando el efecto de escalera o tabicado observado por Ambrosetti.

Sólo en cuencos procedentes de Loma Rica, provincia de Catamarca (y en vasijas San José como la de la Fig. 17) se puede ver a los "dientes" transformados en rayas que unen perpendicularmente las líneas entre las que corren, creando espacios rectangulares también presentes en cuencos, como el de la Fig. 20. Estos dibujos son propios de cerámica de esa zona, principalmente del estilo Shiquimil, asociado a San José: "...la mayoría de los motivos decorativos (del estilo Shiquimil) en urnas y puco⁴s consiste en chevrones, líneas paralelas, reticulados, líneas onduladas, espigadas, etc." (Perrotta y Podestá 1975: 417). Allí el interior de las figuras espiraladas también fue dibujado con

4. *Puco* (o *pucu*) es una palabra del idioma quechua para referirse a "cuenco".



Figura 19. Vasija Santa María de Loma Rica, pcia. de Catamarca. Tomada de: Bregante, Odilla 1926. Fig. 36. Pág. 34.



Figura 20. Cuenco Santa María de Loma Rica, pcia. de Catamarca. N° 73-799 / 4262. MEJBA. R del A.

rayas, generalmente divorciadas de la presencia de puntos. Esto supone que allí las fauces habrán tenido una evolución particular, aunque no ajena a los ángulos con puntos. Odilla Bregante, quien clasificó a los que para nosotros serían derivados de las fauces como dibujos geométricos, advierte también el parecido y hace referencia a ese tema al mencionar una vasija con decoración que consideró particular (Fig. 19): "...en una urna de tres cinturas, nombrada por Outes, procedente de Loma Rica, encontramos esta decoración (se refiere a los grandes ángulos de Ambrosetti) repetida en casi todas las secciones de la tinaja" (Bregante 1926: 161).

Bregante describe esa vasija citando a Outes: "El señor Outes cita una urna de tres cinturas procedente de Loma Rica cuya ornamentación difiere de las anteriores (se refiere a las figuras en forma de S, triángulos espiralados, escaleras, etc. de urnas de tres cinturas en general) y está constituida exclusivamente por elementos geométricos, principalmente quebradas lisas y con puntos". (*Ib ídem*: 34).

Como colofón de esta variante local de representación de las fauces, hay una serie de tres cuencos del Museo Ambrosetti⁵, donde se ve claramente la etapa final de esta rama de la serie. El primer cuenco es el de la Fig. 20, procede de Loma Rica (Catamarca) y es de estilo Shiquimil. El segundo procede de

5. Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Tolombón (Cafayate, Salta) (Fig. 21). Del tercero no se conocen datos de procedencia (Fig. 22). En los dos últimos, aparentemente, las fauces se dibujaron muy apresuradamente o solo por costumbre, sin conocerse su significado o teniendo ese signo muy poca importancia. La pasta mejor cocida de estos dos cuencos podría estar indicando que se estaba bajo influencia incaica, lo que explicaría la decadencia del símbolo original, que habría quedado en el acervo cultural como una imagen decorativa, reminiscente de épocas anteriores.

El proceso de desarrollo del triángulo muestra que las fauces de los seres dibujados en los ceramios de La Aguada se transformaron en un signo de aspecto triangular, con dos lados bordeados de puntos, donde el triángulo representa la lengua y los puntos los dientes (a veces los dientes y el cuerpo). Este signo se repite en forma aislada o combinado con otras figuras en infinidad de cuencos y vasijas de la cultura San José - Hualfín y principalmente de Santa María, llegando a convertirse en un signo independiente, utilizado como complemento compositivo en los variados decorados, quizás por alguna necesidad o intención de conferirle protagonismo, en composiciones que parecieran haberse hecho, en realidad, en función de su presencia.

Todo esto nos podría estar sugiriendo una gran importancia de las fauces como símbolo sagrado, ritual, religioso o político. La reiteración de su imagen en variedad de ceramios no parece haberse hecho por simple copia mecánica, como podría suponerse en principio dado lo simple de la figura:



Figura 21. Cuenco Santa María de Tolombón, Cafayate, pcia. de Salta. N° 66.222. MEJBA. R del A.

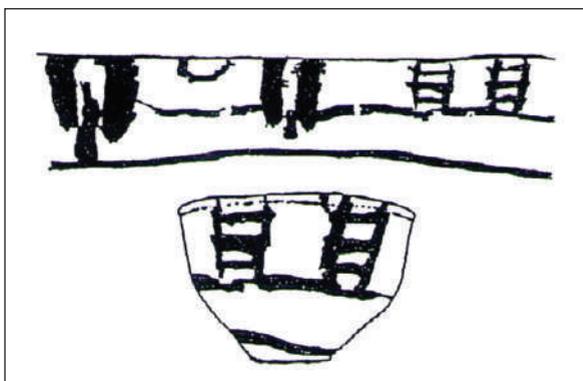


Figura 22. Pieza sin datos de procedencia. Sin N°. Presumiblemente de valle de Santa María, en pcia. de Salta. Atribuido a la cultura Santa María, período incaico. MEJBA.

el dibujo conservó una determinada posición espacial y fue ubicado en sitios específicos y reiterados, manteniendo su esqueleto estructural. Esto obliga a descartar la posibilidad de que fuera adoptado sin conocer su significado, convertido en un ornamento decorativo que se haya seguido aplicando solo por tradición de uso.

Por tratarse de una forma geométrica simple, de no tener un significado preciso que obligara a mantener su situación espacial, ésta habría variado su posición en el plano y también se habrían obviado detalles de su construcción que en realidad se preservaron. De hecho, en las pocas oportunidades en que aparece acostado, con el vértice apuntando hacia un costado y el lado opuesto vertical, se conserva el esqueleto estructural prácticamente invariable, manteniéndose el esquema de dos directrices, una vertical y otra horizontal, definiendo tensiones en el mismo sentido que cuando se presenta en la posición habitual.

El signo de las fauces presenta características morfológicas que se mantuvieron invariables en todas las versiones que pudimos observar, algunas reunidas en la Fig. 23. Se trata, en su mayor abstracción y simplificación (Fig. 24) de una forma triangular con un lado superior que puede ser paralelo al borde de la boca de la pieza que lo contiene o a una línea de separación entre diferentes zonas de una pieza de cerámica y con los dos lados restantes formando un ángulo opuesto a aquel primer lado, apuntando hacia la base de la pieza. El vértice de esa unión es curvo. Este último detalle, que de tratarse de una forma geométrica repetida mecánicamente podría haber redundado en un ángulo mejor definido (que se realiza con menor esfuerzo) se mantiene invariable en todas las piezas observadas, como así también la posición espacial del triángulo que es con el lado superior coincidiendo con el borde de la boca de las piezas o a los lados de cuencos y vasijas, a la altura de las asas cruzando sobre o debajo de ellas para dividir la superficie de las piezas en dos paneles o como en el caso de las decoraciones de "grandes ángulos", en el ángulo más chico de una serie de éstos encajados y en crecimiento. Siempre con el vértice redondeado hacia abajo y las hileras de puntos encajadas en el ángulo correspondiente.

El uso del triángulo como divisor de paneles en los cuencos y vasijas santamarianas lo convierte en figura de presencia permanente. No hay pieza de la cultura Santa María que no presente esta característica. En los cuencos, llama la atención que las fauces coinciden con las asas en forma de oreja de quirquincho, manteniéndose la asociación de origen: ser fantástico - quirquincho. Bruch describió la presencia de esos triángulos en un cuenco de

Figura 23. Vasijas y cuencos de la cultura Santa María. 1: de pcia. de Catamarca. Tomado de idem Fig. 18. Fig. 58. Pág. 60. 2: de Masao, Santa María, pcia. de Catamarca. Idem figura 2f. 3: de pcia. Tucumán. Tomado de idem Fig. 18. Fig. 17. Pág. 18. 4: de Santa María, pcia. de Catamarca. N.º 73-924 / 87 / 17-168. MEJBA. R del A. 5: de valles Calchaquies, pcia. de Catamarca. N.º 73-911. MEJBA. R del A.



Figura 24. a: esquema ideal de las fauces. D del A. b: fragmento de decoración del cuenco N° 73-711 (4241). MEJBA. R del A. c: dos variantes al diseño de fauces como separadores de paneles en los cuencos de la cultura Santa María. R del A.



Fuerte Quemado (Fig. 25) con decoración de fauces (ángulos con puntos entre líneas) similar a los de La Paya: "Es de notar que las series de estos churrones (sic) alternan los vértices, unas veces para arriba, otras para abajo. Algunos de los vacíos se completan con triángulos negros, y de la región de las asas laterales, se desprenden dos de ellos que se extienden del borde hasta el asiento" (Bruch 1911: 59).

El signo triangular también aparece contra el borde superior de cuellos de vasijas Santa María, ocupando invariablemente ese lugar, acompañado de una o varias hileras de puntos (Fig. 26).

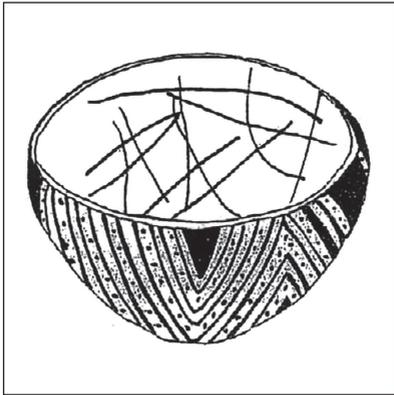


Figura 25. Cuenco de La Paya, pcia. de Salta. Tomado de Bruch, 1911, fig. 152, pág. 160.



Figura 26. Vasijas de la cultura Santa María. 1: Tomada de idem Fig. 18. Fig. 12. Pág. 14. 2: vasija Santa María de Fuerte Quemado, pcia. de Catamarca. Museo de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Tucumán. N° 4253. D del A. 3: Tomada de idem Fig. 18. Fig. 20. Pág. 19.

Los vértices redondeados apuntando hacia arriba (es decir, triángulos invertidos con respecto a los hasta ahora descritos) son poco frecuentes en Santa María. Solo se los ve como complemento de dibujos que forman parte de una composición mayor, donde existe un dibujo de fauces preponderante en su posición "correcta". Son más comunes en vasijas San José y en cuencos Shiquimil como el de la Fig. 20.

La simplificación de las formas y el ahorro de elementos participantes, que se manifiestan en la evolución de este signo, son continuas desde que se inicia el proceso de abstracción en el cuenco de la Fig. 4 y lejos de convertir al dibujo inicial en una estructura elemental y carente de sentido, constituye un ejemplo de haber alcanzado la cultura productiva un alto nivel de complejidad, donde la cotidianeidad del símbolo refleja su comprensión por parte de gran cantidad de miembros de esa sociedad, destinatarios de la imagen reproducida: "El estilo llamado con frecuencia arte "primitivo", sin embargo, no puede explicarse por carencia de habilidad o inmadurez de concepto. A menudo exhibe la destreza visual y manual que produce una larga tradición artesanal. Existe una preferencia por la simetría y las unidades formales geoméricamente estilizadas, pero las estructuras que así se obtienen están bien lejos de ser elementales. Prueban claramente que el concepto de forma ha alcanzado un alto nivel de complejidad" (Arnheim op. cit.: 102).

Esta imagen debió ser necesariamente simple, para transmitir su información con claridad. No habrían sido necesarios los rasgos anatómicos, ni la apariencia específica del ser representado en primera instancia: lo que pareciera

haber deseado es destacar su presencia, hacer saber que se lo conocía y dominaba aun cuando no estuviera presente, con la intención de hacer constar (cumpliendo con la función del arte primigenio de registrar y transmitir información) que los productores, o cierta parte de la sociedad, ejercían influencia sobre criaturas o cosas, o como en este caso, sobre seres sobrenaturales que no se encontraban presentes. De aquí que el significado del dibujo de las fauces sería, entonces, una convención: se trataría de un símbolo, no de un mero elemento decorativo.

“En la representación de animales o figuras zoomorfas imaginarias el primitivo se limita a la enumeración de características tales como los miembros y los órganos, y para identificar subespecie, función, importancia y relaciones con la mayor precisión posible, utiliza formas que se destaquen claramente. También para expresar cualidades “fisonómicas” como ferocidad o bonanza, puede utilizar medios pictóricos. El detalle realista, más bien oscurecería en vez de clarificar estas características que son las que interesan” (Arnheim op. cit.: 103).

7. Del triángulo al ajedrezado

El cuenco de la Fig. 27 presenta una imagen del símbolo de las fauces que resulta atípica en esta parte de su evolución, ya que aparece “acostado”, retomando la posición que tenía en el periodo abstracto en muchas de las primeras piezas de esta seriación, aquí con el característico ángulo bordeado de puntos apuntando hacia la izquierda, asociado a un motivo escalonado que Ambrosetti denomina “ajedrezado”. El esqueleto estructural no varía demasiado: se mantienen dos líneas de tensión, una vertical con tensión hacia arriba y abajo y otra horizontal que partiendo del medio de la primera hace tensión hacia un lado. Es un cuenco de forma similar a los de las Figs. 4 y 8, de color tierra siena⁶ oscuro con dibujo en negro y muestra cómo en un determinado momento de su evolución, el triángulo es rebatido y cortado, dando origen a una variante de las fauces que también inundará la iconografía de la cerámica Santa María.

Refiriéndose a los cuencos “ajedrezados” o de decoración en “damero” hallados en La Paya, Ambrosetti dice: “El ejemplar típico es el núm. 1680 (Fig. 28 de nuestro trabajo). Muy ancho, pintado de color rojo casi negro, sobre fondo blanco exteriormente. En este cada mitad posee en el medio una serie de

6. Los antropólogos denominan a este color “ante”.

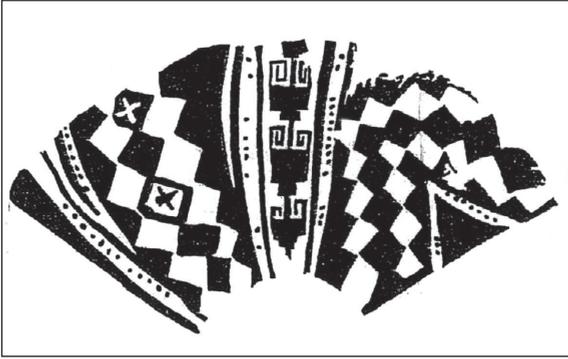


Figura 27. Panel pintado sobre el cuenco Santa María. Presumiblemente de Fuerte Quemado, pcia. de Catamarca. MEJBA. N° 73-905. R del A.

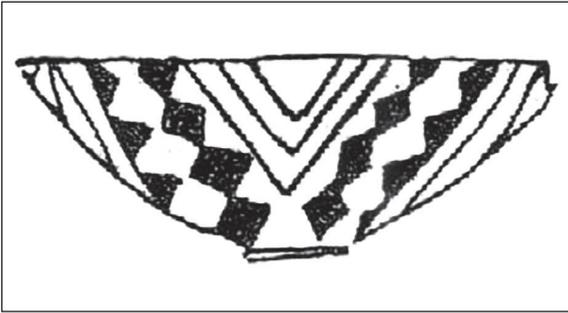


Figura 28. Cuenco de La Paya, pcia. de Salta. Tomado de ídem Fig. 12. N° 1068. Fig. 153. Pág. 328.

ángulos simples superpuestos, con el vértice hacia la base y a ambos lados de estos dos rosarios verticales de cuadrados oscuros, formando, con el fondo, un dibujo ajedrezado (fig. 153).

(...) En el puco 793 cada mitad se divide en dos verticalmente y cada una de ellas presenta el ajedrezado igual al anterior pero en un ángulo de la sección se ve una parte de esos arcos de líneas dobles con el interior cruzado por otros pequeños que en otros pucos forman el cuerpo de la serpiente.

El Museo posee un pequeño puco núm. 1386 puramente decorado con el ajedrezado, y en él puede verse bien como se ha llegado a esta figura, cuyo origen parece estar en líneas onduladas o quebradas, dispuestas en grupos de a dos y rellenando con color el espacio que quedaba entre ellas (Ambrosetti op. cit.: 328).

La combinación de damero y fauces, en el cuenco de la Fig. 27, se relaciona con la decoración de los cuencos de las Figs. 29, 30 y 31, todos inscriptos como de los valles Calchaquíes (sin más datos). El punteado que aparece en estos tres cuencos deriva de las líneas con puntos intermedios, que al rebatir el triángulo y sumarse el damero o escalonado, asume una posición rectilínea y oblicua. Independientemente de estos cambios, en las tres piezas siguen apareciendo los

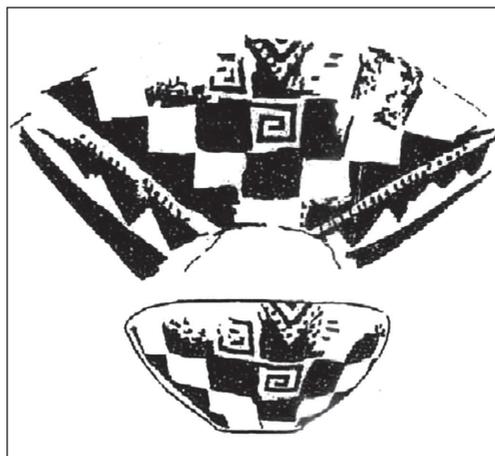


Figura 29. Cuenco Santa María de Valles Calchaquíes. Sin más datos. MEJBA. R del A.

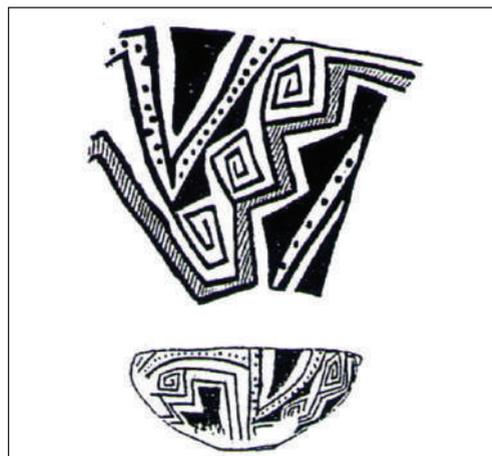


Figura 30. Cuenco Santa María valles Calchaquíes. Sin más datos. N° 73-840. MEJBA. R del A.

triángulos laterales como divisoria entre los paneles decorados, a la altura de las asas que, a veces, ya no existen o son precariamente modeladas. En la pieza de la Fig. 29 las fauces conservan su posición original, en una clásica ubicación que presentarán en las vasijas utilizadas como urnas funerarias, en el borde superior de la pieza.

En el cuenco de la Fig. 30, el triángulo también aparece con su lado superior coincidiendo con el borde de la pieza, con sus dos lados oblicuos recorridos por una sucesión continua de puntos entre rayas que se continúa por el borde del cuenco, mientras que en la parte inferior de la pieza el signo se compone de un escalonado,

una hilera de puntos oblicua interna y un triángulo, los tres elementos conformando una unidad que anuncia la conformación del símbolo tal como se lo ve en la pieza siguiente (Fig. 31). Esta "nueva" forma de representar las fauces es muy frecuente en la base o panza de las vasijas y presenta una tercera y última variante en la conformación del esqueleto estructural, al aparecer el triángulo dividido en dos, conservando cada fragmento dos ejes de tensión, aunque ahora cada uno en una sola dirección a partir de su unión en ángulo recto.



Figura 31. Cuenco Santa María de valles Calchaquíes. Sin más datos. N° 73-848. MEJBA. R del A.



Figura 32. Vasija de Llajta Mauca, pcia. de Santiago del Estero. Tomado de idem Fig. 1a. Fig. 54. Pág. 54.

Como rareza, encontramos en una vasija de la cultura Santiagueña de estilo Llajta Mauca (provincia de Santiago del Estero, encuadrado dentro del Período Medio o Formativo Medio del noroeste argentino, ca. 650 a 850 / 1000) un dibujo compuesto de escalonados y espacios punteados oblicuos, figuras no comunes en las cerámicas de esa región (Fig. 32).

8. De las ondas a las espirales

Retomando los cuencos campanuliformes y sus dibujos de grandes ondas con puntos, la evolución iniciada en los primeros cuencos (Figs. 4; 8 y 9) de diseños de fauces con puntos y líneas paralelas, habría derivado en el dibujo de ondas, constituyendo una nueva variante.

Ese dibujo de ondas aparece preferentemente en los cuencos campanuliformes, que están además coloreados en su superficie externa determinando áreas o campos de distinto color, como lo describe Ambrosetti al dividirlos en tipos "A" y "B" sobre las que se desarrollan en pintura negra las ondas y los puntos. Ambrosetti deduce que las ondas habrían evolucionado en dos sentidos: unas hacia formas geométricas más complicadas y otras hacia la forma serpentiforme (Ambrosetti, op. cit.: 326). Siguiendo nuestra propia línea de evolución, serían los ángulos de las fauces los que se transforman en ondas y estos a su vez en líneas curvas que forman, poco a poco, el símbolo espiralado, que conservará los puntos y el triángulo.

La metamorfosis de las ondas en espirales se inicia con la transformación operada sobre las primeras, en dibujos como el que presenta el cuenco de

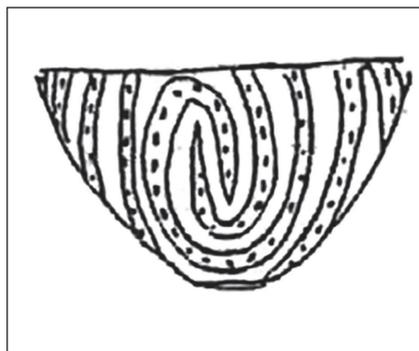


Figura 33. Cuenco de La Paya, pcia. de Salta. Tomado de idem Fig. 12. N° 2081. Fig. 149. Pág. 323.



Figura 34. Vasijita Santa María. Sin datos de procedencia. Posiblemente de Quilmes, pcia. del Tucumán. N° 73-243. MEJBA. R del A.

La Paya de la Fig. 33, metamorfosis que Bregante describe: “En la notable variedad de platos con esta decoración, encontrados en La Paya, figuran algunos que manifiestan la tendencia de presentar los extremos de ángulos doblados, hasta convertirse en figura de S” (Bregante op. cit.: 161). El proceso puede seguirse en el dibujo que presenta en el cuello y en el cuerpo la vasijita de la Fig. 34.



Figura 35. Vasijita Santa María de Quilmes, pcia. del Tucumán. MLP. Tomada de idem Fig. 24. Fig. 31, pág. 34.

En el panel superior, se aprecia la transformación de los grandes ángulos de los primeros cuencos de la serie en las ondas que presentan los campanuliformes. En el panel inferior, correspondiente al cuerpo, se ve la transformación de aquellas ondas en pronunciadas curvas espiraladas. El triángulo de las fauces, aparentemente sin colorear en su interior (aunque por el mal estado de conservación de la decoración, es posible que haya perdido la pintura interna) permanece en la parte superior de ambos dibujos, mientras que los huecos angulares inferiores permanecen vacíos. Las sucesiones de puntos conservan su posición con respecto a los cuencos anteriores de la serie. Una vasijita procedente de Quilmes (provincia de Tucumán)(Fig. 35) es de forma similar a la anterior y presenta una variante a la forma espiralada, con el cuello íntegramente cubierto con un damero. Estos ceramios de “transición” entre ondas y espirales son muy abundantes en La Paya, Quilmes y Fuerte Quemado.

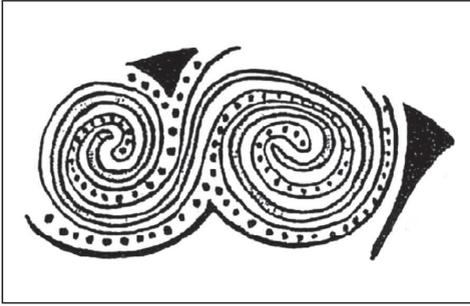


Figura 36. Dibujo pintado sobre el cuenco Santa María tricolor. N° Z'. MEJBA. R del A.

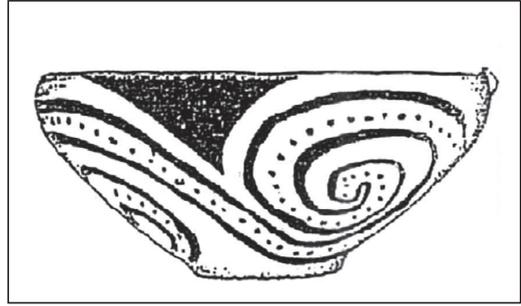


Figura 37. Cuenco Santa María. Sin más datos. N° 73-834. MEJBA. R del A.

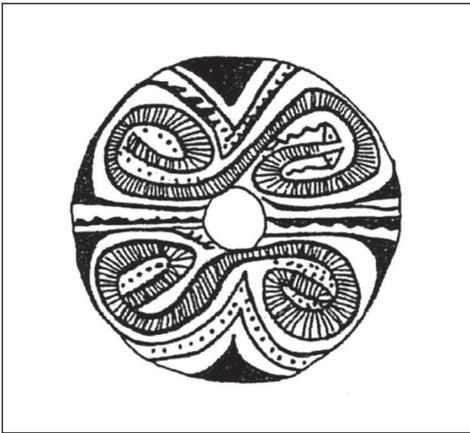


Figura 38. Cuenco Santa María de La Paya, pcia. de Salta. Tomado de ídem Fig. 12. N° 1625. Fig. 155. Pág. 331.

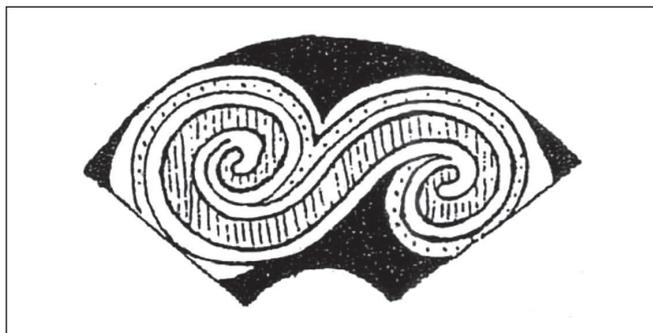
La variante que más se repite del espiralado, presenta una vez más al triángulo en la parte superior del diseño (Fig. 36). En este dibujo se conservan los puntos y las líneas paralelas típicas del diseño de fauces. Aparece también un interlineado central coloreado en rojo sin puntos que destaca la característica forma de S. Las fauces se encuentran en su clásica ubicación en el borde del cuenco, con su vértice inferior abriendo en dos, como una cuña, la línea punteada, confiriendo al conjunto un aspecto muy similar al que toman los mismos elementos en el cuenco de la Fig. 30. El triángulo aparece, también, en los lados del cuenco, dividiendo

el dibujo en dos paneles. En otros cuencos, la estructura del dibujo es similar, pero el espiralado más visible, gracias a una composición más simple (Fig. 37). El triángulo conserva su posición en el "hueco" superior de la S.

Ambrosetti advirtió la presencia del triángulo en cuencos con dibujos serpentiformes y la describió:

Común es en esta decoración ocupar la parte intermediaria de la mitad del puco, allí donde se halla el vástago de la S, con figuras triangulares que varían de tamaño según el mayor o menor espacio libre que deja la curva del cuerpo de la serpiente; en este caso el espacio es grande y la figura triangular negra ha necesitado sobre ella de un gran ángulo doble, con el interior punteado, para completar el espacio disponible (Ambrosetti op. cit.: 331)(Fig. 38).

Figura 39. Cuenco
Santa María.
Fragmento de su
decoración externa.
De La Paya, pcia. de
Salta. Tomado de ídem
Fig. 12. N° 745. Fig. 156.
Pág. 332.



Una variante es el panel de un cuenco del valle de Yocavil (Fig. 39) donde ambos espacios son negros, aunque se destaca el superior, recorrido por la línea punteada.

9. Fauces de San José – Hualfín, Belén y Sanagasta

Las piezas de San José - Hualfín presentan el símbolo de las fauces en forma reiterada (además de las mencionadas piezas de Shiquimil) donde se ve el diseño en su variante de líneas paralelas con segmentos perpendiculares intermedios, ya sea en formas espiraladas como en ángulos agudos con vértices hacia abajo. En vasijas del Valle del Cajón (departamento de Santa María, provincia de Catamarca) aparecen formas serpentiformes en algunos de los diversos tipos cerámicos descriptos para esa región, asociados a Santa María y San José: San José tricolor (Fig. 40/a); Shiquimil geométrico (Fig. 40/b); Peñas Azules antropomorfo (Fig. 40/c); Grupo x (Fig. 40/d) y Peñas Azules tricolor (Fig. 40/e) (Arena 1975). Dentro de San José tricolor y Shiquimil geométrico hallados en este sitio es frecuente el uso de ángulos con puntos cubriendo paneles en sucesiones verticales. En Peñas Azules antropomorfo y en el Grupo x existen variantes diversas a las formas serpentiformes, en el primero son claros los elementos más característicos: sucesiones de puntos entre líneas paralelas y formas triangulares en negro acompañando a los vástagos.

En el cementerio de Campo del Fraile, también en el Valle del Cajón, fueron halladas dos vasijas que también presentan elementos y variantes al símbolo original. Un tipo Shiquimil geométrico (Fig. 41) con diseño de ángulos superpuestos con vértices apuntando hacia abajo y segmentos perpendiculares a las líneas paralelas, en forma similar a las piezas de

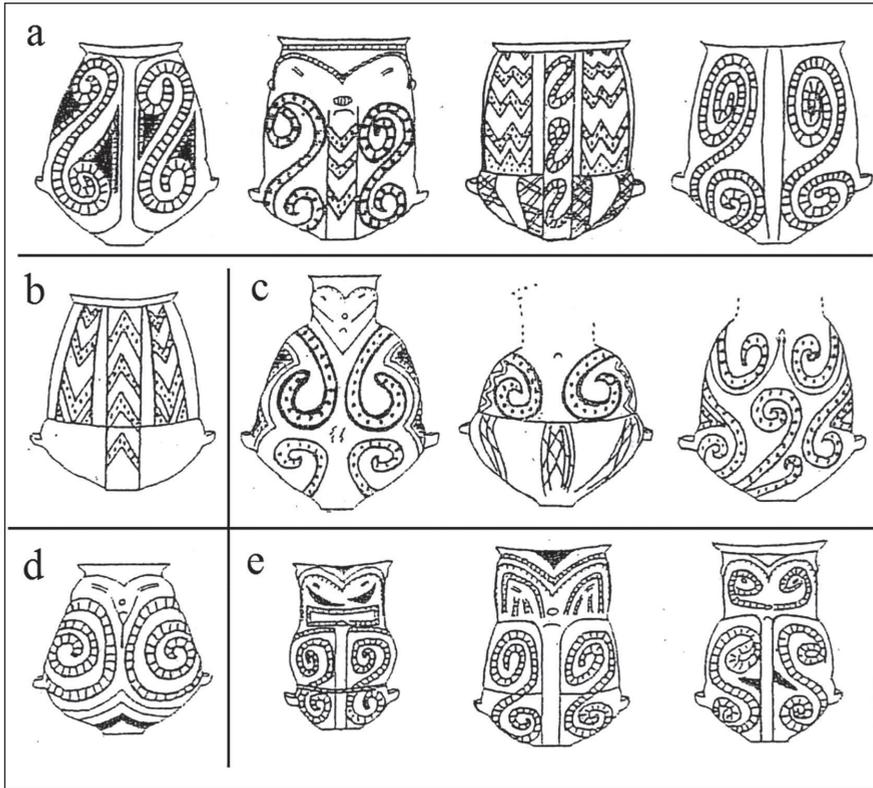


Figura 40. Vasijas del valle del Cajón, depto. de Santa María, pcia. de Catamarca. a: San José tricolor. b: Shiquimil geométrico. c: Peñas Azules antropomorfo. d: Grupo x. e: Peñas Azules tricolor. Tomadas de: Arena, María Delia 1975. Arqueología de Campo del Fraile y alrededores. En: Actas y Trabajos del Primer Congreso de Arqueología Argentina. Fig. 3. Pág. 61. Buenos Aires.

las Figs. 16 y 19 y asociables a la vasija Santa María de la Fig. 14. Otro tipo de Peñas Azules antropomorfo (Fig. 42) con diseño similar al del cuerpo de la vasijita de la Fig. 34. La afinidad más notoria con Santa María se ve plasmada en una vasija de San José de Fuerte Quemado al confrontarla con una santamariana del valle de Santa María (Fig. 43). Todas estas equiparaciones ponen a San José participando en la conformación del símbolo de las fauces, abriendo la posibilidad de relaciones culturales o al menos de haber seguido procesos iconográficos similares.

Finalmente, en la cultura Sanagasta, durante el Período Tardío o de Desarrollos Regionales, las fauces aparentan no existir en su iconografía, sin embargo podemos encontrar una asociación entre diseños de esa cultura y las fauces representadas hacia arriba en La Aguada. Sanagasta adoptó la forma triangular dibujada con sus bordes oblicuos escalonados, repitiéndola en traslación

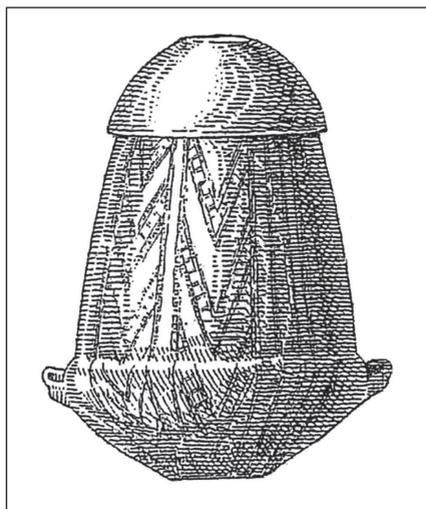


Figura 41. Vasija tipo Shiquimil geométrica. Del cementerio de Campo del Fraile, Valle del Cajón, pcia. de Catamarca. Tomado de idem Fig. 39. Fig. 11b. Pág.75.



Figura 42. Vasija tipo Peñas Azules antropomorfo del cementerio de Campo del Fraile, valle del Cajón, pcia. de Catamarca. Tomado de idem Fig. 39. Fig. 11a. Pág.75.

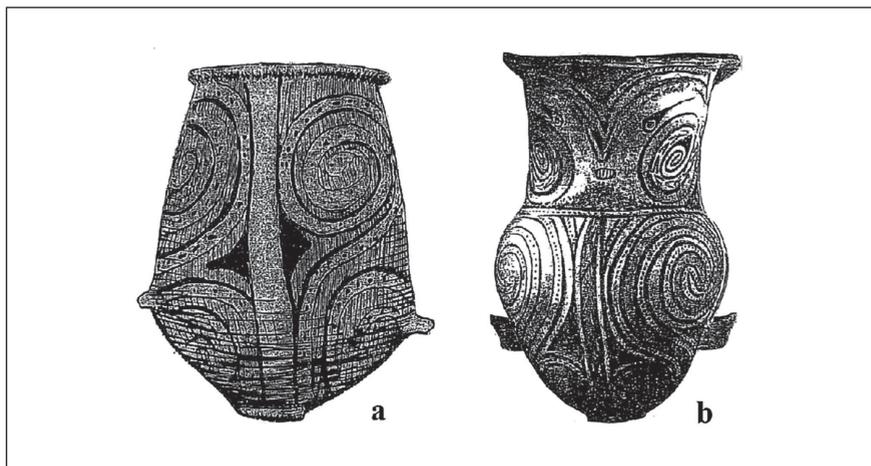


Figura 43. a: vasija San José de Fuerte Quemado, pcia. de Catamarca. D del A. sobre fotografía publicada en: Serrano, idem Fig. 17. Lámina XII. Fig. 2. b: vasija Santa María. Colección Giancarlo Puppo. Sin datos de procedencia. D del A. sobre fotografía publicada en: Puppo, Giancarlo y Alberto Rex González 1979. Arte argentino antes. Hualfín Ediciones Edicolor S. A. Buenos Aires.

vertical (Fig. 44), quizás tratando de representar el sonido a través de la multiplicidad de reiteraciones de la figura: no hay que olvidar que el ser con fauces tiene su correlato en la Naturaleza en el jaguar, concepto que surge de observar que en muchos casos los atributos de los seres representados

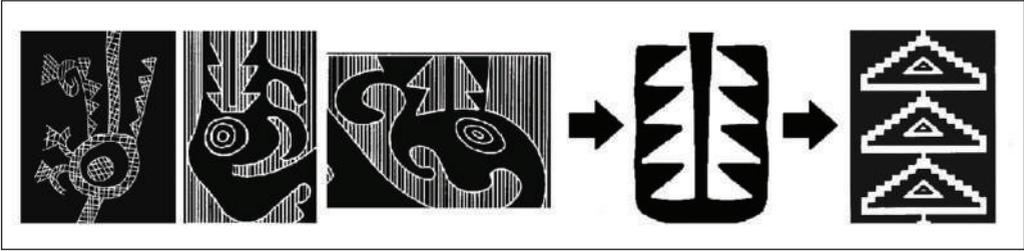


Figura 44. Evolución de las fauces de La Aguada hacia Sanagasta. a: fragmento de decoración de un recipiente en forma de batracio de Ambato, pcia. Catamarca. Colección Di Tella del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires. b: fragmentos de decoración de un cuenco de Ambato pcia. Catamarca. Colección Museo Ambato, La Falda, provincia de Córdoba. c: diagrama ideal sintetizando el diseño de fauces que dio lugar a la adaptación de Sanagasta. d: fragmento de la decoración de una vasija de Sanagasta, provincia de La Rioja. Colección MEJBA. Relevamientos y esquema del autor.

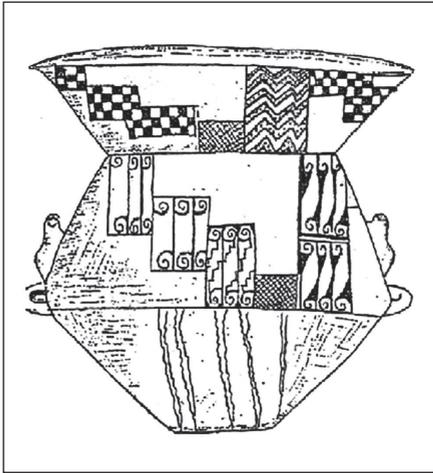


Figura 45. Vasija Belén de Huanchin, pcia. de Catamarca. Tomado de figura 5b. Fig. 1137. Pág. 50.

combinan la figura fantástica con la real. En Sanagasta, a partir de la mencionada adaptación morfológica, se desarrolla una serie de variantes de las fauces escalonadas donde los ángulos de los escalones se fueron transformando en líneas onduladas, seguramente por el mismo principio del menor esfuerzo que dio lugar a la transformación de los segmentos que representan a los dientes con puntos en universo iconográfico de Santa María.

9. Conclusiones

Hasta aquí la evolución del símbolo como imagen. Queda claro que la presencia de las fauces, que se inicia en Ciénaga y La Aguada, es casi exclusiva en Santa María en todas sus variantes; aparece en San José - Hualfín en el estado espiriforme y en Sanagasta en forma de ondas derivadas de escalonados. No existe en la región de la Puna ni en la quebrada de Humahuaca. En Belén solo encontramos una pieza (de Huanchin, Catamarca) con fauces asociadas a

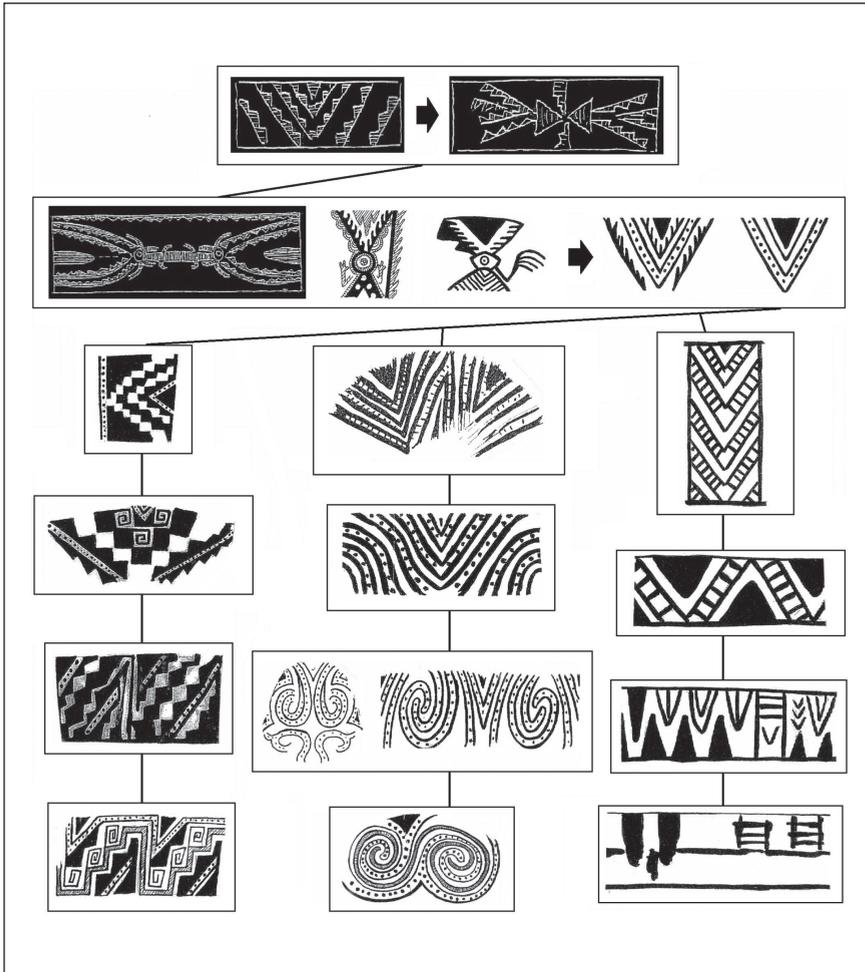


Figura 46. Esquema de la secuencia evolutiva de las fauces.

otros símbolos (Fig. 45) y en la región santiagueña la vasija de la Fig. 32, con fauces en su variante escalonada con puntos en oblicuidad.

Se trataría de un símbolo de importancia religiosa y / o jerárquica que conservó su presencia a lo largo de todas las culturas derivadas de La Aguada incluso en período incaico, donde aparece depreciado en su imagen, pero de importancia relevante dada precisamente su presencia reiterada.

Todo lo expuesto revela la continuidad de un pensamiento que se expandió por el noroeste argentino aglutinando a tres de sus más importantes exponentes culturales bajo una misma idea.

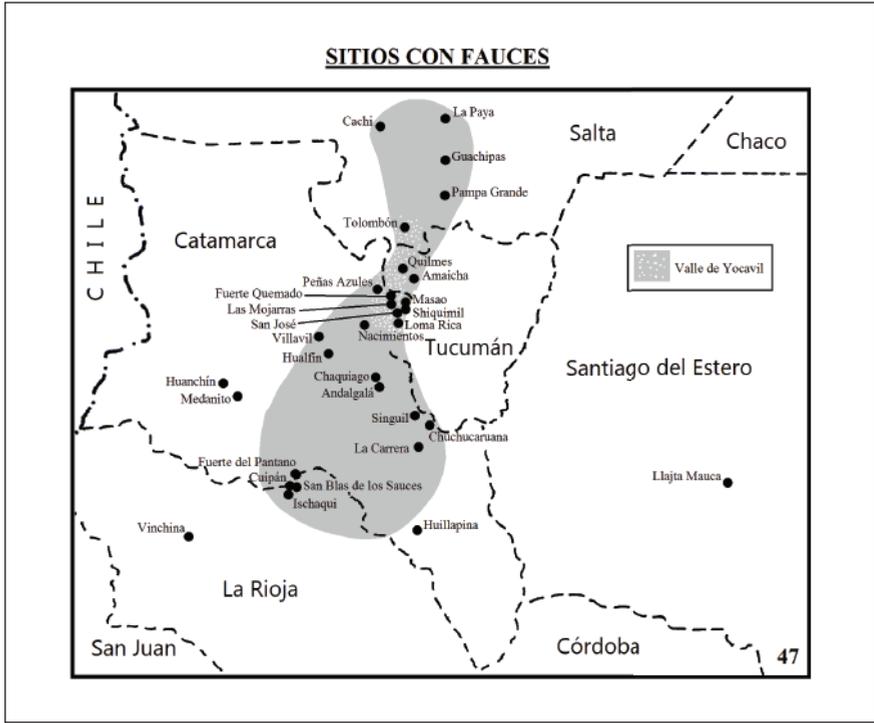


Figura 47. Mapa de ubicación de los sitios con fauces.

Podríamos decir que San José Hualfín y Santa María son la continuidad de ideas políticas y religiosas de la Aguada, mientras que Sanagasta esas ideas perduraron con menor énfasis y en Belén se habría adoptado o continuado parcialmente esa tradición, ya que las fauces aparecen muy depreciadas.

En cualquier caso, el símbolo de las fauces evidencia la cohesión entre las culturas mencionadas durante el Período Tardío o de Desarrollos Regionales. La diversidad de modelos y sobre todo los estilos definidos para cada cultura de este período podrían estar relacionados con una característica del lenguaje observada y comentada por cantidad de cronistas: en toda América, cuando un grupo familiar crecía, se escindía una parte cuya separación no era definitiva hasta tanto no generara variantes dialécticas, una jerga propia para expresarse⁷. De hecho, en 1639 el padre Torreblanca s/j apunta en su crónica que en apariencia los diaguitas (habitantes de la región que nos preocupa) hablaban lenguas diferentes, pero al poder cotejar vocablos con un intérprete

7. Morgan, Lewis H. 1946. La sociedad primitiva. Pág. 107. Lautaro. Buenos Aires / Fiadone, Alejandro E. 2014. Simbología mapuche en territorio tehuelche. Pág. 11. Maizal Ediciones. Martínez.

pudo comprobar que lo que había era un mismo lenguaje con pronunciaciones variadas⁸. Esta costumbre pudo ser aplicada también al lenguaje simbólico y sería la razón de la existencia de tantos estilos diferentes de representación de ideas a través de símbolos. Aparentemente, entonces, la identidad de un grupo o de una familia no quedaba definitivamente establecida hasta tanto no se manejara un dialecto y un sistema de signos de estilo propio, basado en las normas que regían al idioma y los códigos correspondientes a la totalidad de la sociedad que integraban.

En la Fig. 46, los pasos de la evolución en una secuencia resumida. En la Fig. 47, la ubicación geográfica de los sitios con fauces.

Referencias

- MEJBA > Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti - Facultad de Filosofía y Letras - Universidad Nacional de Buenos Aires.
- MLP > Museo de La Plata - Universidad Nacional de La Plata - Pcia. de Buenos Aires.
- R del A. > relevamiento del autor.
- D del A. > dibujo del autor

Bibliografía

- Ambrosetti, Juan B. 1907. Exploraciones arqueológicas en la ciudad prehistórica de La Paya. Facultad de Filosofía y Letras. Sección Antropología. Buenos Aires.
- Arena, María Delia 1975. Arqueología de Campo del Fraile y aledaños. *En: Actas y Trabajos del Primer Congreso de Arqueología Argentina*. pp. 43 - 96. Buenos Aires.
- Arnheim, Rudolf (1957) 1976. Arte y percepción visual. EUDEBA. Buenos Aires. (Confrontado con la edición de 1983 de Alianza. Madrid).
- Bregante, Odilla 1926. Ensayo de clasificación de la cerámica del noroeste argentino. Ángel Estrada y Cía. Buenos Aires.
- Bruch, Carlos 1911. Exploraciones arqueológicas en las provincias de Tucumán y Catamarca. Tomo V. Universidad Nacional de La Plata. Biblioteca Centenaria. Buenos Aires.
- Fiadone, Alejandro E. 1999. Las fauces de la cultura La Aguada y su permanencia en la cultura Santa María como posible símbolo jerárquico. *En: Actas del XII Congreso Nacional de Arqueología Argentina*. Tomo II. Universidad Nacional de La Plata. Cristina Díez Marín. pp. 92 - 100. La Plata.

8. Torrealba, Hernando de s/j 1696. Relación histórica de Calchaquí. Versión paleográfica de Teresa Piossek Prebisch. Pág. 98. Archivo General de la Nación, 1999. Buenos Aires.

- Fiadone, Alejandro E. 2002. La simbología del noroeste argentino: una heurística para su comprensión. Ponencia presentada en las Cuartas Jornadas de Investigación del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano. 13 al 15 de noviembre de 2002. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Buenos Aires.
- Fiadone, Alejandro E. 2003. Continuidad y metamorfosis del símbolo de las fauces. Ponencia presentada en la V Mesa Redonda "La cultura de La Aguada y su dispersión". Universidad Nacional de La Rioja. Secretaría de Ciencia y Tecnología - Museo de Ciencias Naturales. 17 al 20 de noviembre de 2003.
- González, Alberto Rex 2001. Prólogo. En: Fiadone, Alejandro E. 2001. *El diseño indígena argentino. Una aproximación estética a la iconografía precolombina*. La Marca. Buenos Aires.
- Parquinson, Jim 2004. Escritura atlética. En: *Revista tipoGráfica*. N° 61. Año XVIII. Fontanadiseño. pp. 9 - 17. Buenos Aires.
- Perrotta, Elena y Clara Podestá 1975. Arqueología de la Quebrada Shiquimil. En: *Actas y Trabajos del Primer Congreso de Arqueología Argentina*. pp. 405 - 422. Buenos Aires.
- Solomon, Martin 1989. Híbridez y metamorfosis. En: *Revista tipoGráfica*. N° 8. Ediciones de Diseño. pp. 26 - 27. Buenos Aires.
- Schultes, Richard Evans y Albert Hofmann 1982. Plantas de los dioses. Fondo de Cultura Económica. México.
- Sempé, María Carlota 1999. Contacto cultural en el sitio Aguada Orilla Norte. En: *Homenaje a Alberto Rex González*. Facultad de Filosofía y Letras. U. B. A. pp. 255 - 283. Buenos Aires.

Sexualidad ancestral: representaciones en la Costa Rica precolombina

Ancestral sexuality: representations in pre-Columbian
Costa Rica

Cleria Ruiz Torres

Arqueóloga, Departamento de Protección del
Patrimonio Cultural, Museo Nacional Costa Rica

Javier Fallas Fallas

Arqueólogo, Departamento de Protección del
Patrimonio Cultural, Museo Nacional Costa Rica

Resumen

Se presenta en este documento una serie de elementos figurativos antropomorfos o de partes del cuerpo creadas por los pueblos precolombinos que habitaron en diferentes partes de Costa Rica entre el año 100 d. C. y el 1550 d.C., los cuales muestran aspectos de la sexualidad y la expresión del placer físico sexual.

El estudio de estas representaciones sexuales nos acerca a una parte muy íntima de nuestros ancestros. Se analizó una muestra de 45 objetos arqueológicos de las colecciones del Museo Nacional de Costa Rica, el Museo del Jade y la Cultura Precolombina y el Museo del Oro, así como ejemplares procedentes de sitios arqueológicos. Estos artefactos hechos en arcilla, piedra y metal se clasificaron en tres tipos de representaciones con contenido sexual: las fálicas, las que aluden a masturbaciones y las parejas copulantes.

Se hizo un abordaje que combinó dos enfoques, el arqueológico y el artístico (desde la teoría de la imagen). Las interpretaciones sobre estas representaciones no son concluyentes en este trabajo, y más bien para este primer nivel comparativo se pretende ser un punto de partida para futuras investigaciones con abordajes multidisciplinarios.

Palabras clave

Sexualidad precolombina; Artefactos; Representaciones.

Abstract

This document presents a series of anthropomorphic figurative elements or body parts created by the pre-Columbian peoples who inhabited different parts of Costa Rica between the year 100 A. D. and 1550 A. D., which show aspects of sexuality and the expression of sexual physical pleasure.

The study of these sexual representations brings us closer to a very intimate part of our ancestors. A sample of 45 archaeological objects from the collections of the National Museum of Costa Rica, the Museum of Jade and Pre-Columbian Culture, the Gold Museum, as well as specimens from archaeological sites were analyzed. These artifacts made of clay, stone and metal were classified into three types of representations with sexual content: phallic, those that allude to masturbation and copulating couples.

An approach was made that combined two approaches, the archaeological and the artistic (from the theory of the image). The interpretations of these representations are not conclusive in this work, and rather for this first comparative level it is intended to be a starting point for future research with multidisciplinary approaches.

Keywords

Pre-Columbian sexuality; artifacts; representations.

I. Introducción

Las poblaciones antiguas que habitaron en la actual Costa Rica establecieron diferentes relaciones sociales, económicas y políticas, así como vínculos sexuales que aseguraron la herencia y la filiación de las personas y las familias. A través del estudio de los restos materiales podemos vislumbrar distintos aspectos de la vida de estas personas, y en este caso en particular sobre sus prácticas sexuales.

La sexualidad es el fruto de las relaciones culturales e históricas de un grupo humano (Rodríguez y López, 2009: 80-82), cuyas manifestaciones son generadas por construcciones colectivas según particularidades espaciales y temporales; que como acto de vida privada se vinculan (o no) con las actividades efectuadas de manera cotidiana.

La sexualidad involucra lo sexual, lo erótico y lo corporal y escapan de una única y exclusiva definición. Desde la antropología se visualiza la sexualidad como “el conjunto de tipos específicos de experiencias eróticas y reproductivas posibles de una sociedad determinada” (Córdova, 2003: 340).

Estas experiencias eróticas y reproductivas muestran cómo se percibió la realidad, y fueron compartidas de diferentes maneras. En la antigüedad algunos grupos elaboraron objetos tridimensionales con representaciones sexuales, las cuales han pasado desapercibidas en la investigación arqueológica de Costa Rica, y desde otras disciplinas son pocos los abordajes hechos hasta el momento (Vargas, 2016).

Por tal razón, se llevó a cabo este estudio para ahondar de manera exploratoria en este tema poco habitual en la discusión arqueológica, adoptando elementos de la teoría de la imagen, según lo planteado por Villafañe (2006) porque aporta cierto orden en la interpretación de una imagen y en este caso en las representaciones tridimensionales ayudan al entendimiento del objeto de estudio.

2. Evidencia arqueológica en Costa Rica sobre sexualidad

Las poblaciones antiguas de Costa Rica expresaron su vida sexual mediante la elaboración de diversos objetos que brindan información sobre cómo fueron sus prácticas sexuales. En el país son ‘escasos’ y poco comunes los reportes de artefactos con representaciones sexuales; esto posiblemente se debe a que algunas poblaciones fueron más abiertas y otras más discretas en expresar a través de la materialidad dicha cotidianidad.

En el registro arqueológico se cuenta con reportes de representaciones sexuales de diferentes maneras y materiales, principalmente en artefactos hechos en arcilla y piedra, así como en metal (oro). No hay evidencia (por el momento) de estos objetos en materiales orgánicos como hueso y/o madera. Tampoco se ha registrado arte rupestre con estas características. De tal manera, que en este documento se resaltan las particularidades halladas en los objetos tridimensionales.

Hombres, mujeres, hermafroditas e incluso personajes asexuales fueron representados desnudos, y esto no necesariamente indica connotaciones sexuales ya que la evidencia material recuperada de las poblaciones antiguas de Costa Rica muestra que pocas veces los cuerpos humanos se representaron con vestimentas, a excepción de cinturones, fajones y en ocasiones prendas que apenas cubrían sus genitales.

3. Metodología

Los artefactos de contenido sexual provienen de diferentes zonas geográficas y fueron hechos por poblaciones de entre el 100 d. C. y el 1500 d. C. Para este trabajo se procesó una muestra conformada de cuarenta y cinco objetos hallados en Costa Rica, diecisiete provienen de las colecciones sin contexto recuperadas por el Museo Nacional de Costa Rica (MNCR), veintiuno de la colección del Museo del Jade y la Cultura Precolombina (MJ), uno del Museo de Oro (BCCR-O) y seis ejemplares procedentes de sitios arqueológicos llamados Vistas del Coco (G-126 VC), Porvenir (sin clave), La Fuente (L-51 LF), y Juká (L-176 Jk).

El análisis inicial permitió establecer tres tipos de representaciones con contenido sexual: las fálicas, las que aluden a masturbaciones y las parejas copulantes. El estudio involucró la descripción y la comparación de estas representaciones por medio de una documentación fotográfica detallada de los objetos.

Desde el abordaje arqueológico se prestó atención al proceso de manufactura, tratamientos de superficie, decoraciones, tamaños, sexo de los individuos retratados, así como la procedencia geográfica y la temporalidad asociada a los artefactos. Desde el enfoque artístico se detalló en los elementos morfológicos, dinámicos y escalares (enfocada en proporciones geométricas, colores, posiciones y otros aspectos).

4. Elementos teóricos

Para este trabajo se tomó en cuenta la teoría de la imagen como lo plantea Villafañe (2006), donde una imagen supone: 1) una selección de la realidad, en este caso la sexualidad humana, 2) un repertorio de elementos fácticos que le dan sentido a esta representación de la realidad y 3) una sintaxis o composición de la imagen.

Se parte del hecho que todas las imágenes tienen tres estructuras: de relación, espacial y temporal. La primera conformada por los elementos escalares (tamaños, formato, proposición), la segunda establecida por la naturaleza física del soporte, en nuestro caso la tridimensionalidad de los artefactos elaboradas en arcilla, piedra y metal, y la tercera se refiere a si corresponden a obras aisladas o con cierta simultaneidad usadas por un grupo humano particular.

5. Análisis de los materiales

A continuación, se muestran las características de los materiales arqueológicos hallados en el país con representaciones sexuales.

5.1. REPRESENTACIONES FÁLICAS

En el registro arqueológico de Costa Rica se contabilizan al menos dieciséis representaciones fállicas elaboradas en arcilla (MNCR 14508, 31647 y E-24-2014; MJ 294, 4895, 4994, 5019, 5991, 5995, 5998, 6000, 6001, 6011, 6015 y 6016; y uno de sitio arqueológico).

Los falos son objetos huecos, de base redonda y algunos tienen agujeros para colgar. Mostraron distinciones en los tratamientos de superficie, la mayoría se cubrieron de engobe rojo, y los cuerpos de los penes se decoraron con pintura negra y/o roja, por ejemplo, líneas inclinadas, en franjas anchas o con diseños geométricos como rombos y/o "X" (Fig.1). Los tamaños fueron muy variados, oscilaron de 12,3 a 40 cm de largo, cuyas dimensiones no siempre respondieron a una escala real.

En los falos destacó la elaboración realista de las partes anatómicas del pene erecto como el cuerpo, el glande, el prepucio y la vena dorsal; y en la mayoría se modelaron los testículos, aunque no todos fueron proporcionales a la longitud del pene.

Muchos de los falos provienen de colecciones sin contexto, por lo que se desconoce la procedencia geográfica específica y el contexto particular; y esta situación limita comprender el uso social que desempeñaron estos objetos en las poblaciones antiguas. Únicamente se cuenta con el reporte de un ejemplar que proviene del sitio arqueológico Vistas del Coco (G126 VC), ubicado en Playa Panamá (Solís, Gómez y Fallas, 2017: 55, 57). Este objeto fállico (Art. 350) tiene 12 cm de largo y 3,5 cm de grosor, con una coloración café claro y con una tira de pastillaje se resaltó la vena dorsal del pene (Fig.1a).

El artefacto en mención se encontró en el entierro 46 asociado a un posible individuo de entre los 10 y los 15 años (Fig. 2), junto con otras ofrendas como un metate y siete recipientes cerámicos del lapso entre el 300 y el 800 d. C. (Solís, Gómez y Fallas, 2017: 150).

Lo interesante del ajuar funerario es que muestra la colocación de objetos que se usaron cotidianamente. Por lo tanto, creemos que el falo fue elaborado



Figura 1. Falos hechos en arcilla y provenientes del noroeste del país (300- 800 d. C.). a, f y g) monocromos, b, c, d y e) decorados con pintura, modificado por Javier Fallas (2021) de fotografías tomadas de la web del Museo de Jade y la Cultura Precolombina.



Figura 2. Fallo encontrado en el entierro 46 del sitio arqueológico Vistas del Coco. Modificado por Javier Fallas (2021) de Solís, Gómez y Fallas (2017).



Figura 3. Objetos con formas fálicas del noroeste del país (300-800 d. C.). a) ocarina, b-c) pistilos y d) hacha, modificado por Javier Fallas (2021) de fotografías tomadas de la web del Museo de Jade y la Cultura Precolombina.

previamente, es decir no se hizo exclusivamente como ofrenda del individuo que fue sepultado.

Las características de los falos y las procedencias reportadas permiten afirmar que la mayoría de estas representaciones provienen del noroeste del país y fueron elaboradas por poblaciones que habitaron entre el 300 y el 800 d. C. Sin embargo, se conoce de un falo del sureste de Costa Rica hecho entre el año 800 y el 1500 d. C. (Stone, 1972: 198).

Cabe señalar que, de la muestra identificada como representaciones fálicas, once (68,7%) corresponden a figuras de falos (Fig.1), mientras que los restantes ejemplares consistieron en ocarinas (n=2), pistilos (n=2) y hacha (n=1) con decoraciones o formas fálicas y presentaban orificios circulares para colgar (Fig.3).

Estas decoraciones fálicas también cumplieron cierta funcionalidad en los recipientes cerámicos, por ejemplo, un tazón monocromo trípode de 12,3 cm de altura y 23 cm de diámetro, cubierto de engobe rojo (MJ 6013), mostró la



Figura 4. Recipiente cerámico con representación fálica localizada en el noroeste de Costa Rica (300-800 d. C.). a) vista frontal y, b) vista lateral, modificado por Javier Fallas (2021) de fotografías tomadas de la web del Museo de Jade y la Cultura Precolombina.

elaboración en pastillaje de los testículos que formaron parte de un soporte, mientras que el pene (el cual excedió la altura del tazón) funcionó como decoración (Fig.4).

Por lo tanto, estas representaciones transmitieron los elementos característicos de la imagen fálica en estado erecto, incluyeron desde penes más naturalistas (con retratos de las distintas partes del órgano sexual masculino, con cierta estandarización en la representación del glande y la vena dorsal), así como aquellos que tienen rasgos preicónicos o esquemáticos, como la posición erecta o el sombrero cónico similar a un glande.

Otro aspecto importante de esta representación es la diversidad de tamaños de las figuras fálicas y en donde llamó la atención la elaboración de los testículos, porque no siempre fueron proporcionales al tamaño del pene, por lo tanto, en algunos casos dicha representación fue algo más simbólico.

5.2. REPRESENTACIONES DE MASTURBACIONES

Las representaciones de masturbaciones quedaron plasmadas en objetos de arcilla y piedra vinculadas con poblaciones que habitaron entre el 300 y el 1550 d. C., y mostraron a hombres en posible proceso de masturbación.

Los dos recipientes cerámicos con estas características provienen del noroeste y el sureste del país. Uno de ellos consistió en un tazón trípode de 7,3 cm de altura y 12,3 cm de diámetro, cubierto de engobe rojo en el interior y en



Figura 5. Recipientes cerámicos con representaciones de hombres en proceso de masturbación. a) noroeste del país (300-800 d. C.) y b) suroeste de Costa Rica (800-1550 d. C.), modificado por Javier Fallas (2021) de fotografías tomadas de la colección del Museo Nacional de Costa Rica.

segmentos de la superficie externa (MNCR 23844). En dicha cara externa se colocó en pastillaje a un hombre con orejeras y las piernas semi arqueadas, el cual se agarra el pene con la mano derecha, mientras que la mano izquierda está colocada debajo del labio de la vasija. Además, el personaje presenta restos de pintura roja en la cara, orejeras, y el brazo izquierdo, lo que probablemente corresponde a decoración corporal (Fig.5a).

El otro ejemplar consistió en una vasija globular de 6 cm de altura y 5,7 cm de diámetro (MNCR 12719). Sobre una superficie alisada y sin engobe se modeló un personaje que está en posición inclinada y con su mano derecha sujeta el pene, mientras que su mano izquierda es llevada a la altura de los labios como en expresión de taparse la boca que podría estar relacionado con cierta satisfacción (Fig.5b). Además, posee un sombrero cónico que parece retratar el glande de un pene erecto.

Representaciones de hombres en proceso de masturbación también se tallaron en piedra. Estas esculturas provienen del Caribe Central y Caribe Sur del país y se asocian a poblaciones de entre el 500 y el 1500 d. C. Cabe indicar que hasta el momento no se han identificado para la Costa Rica precolombina, la representación de mujeres en proceso de masturbación.



Figura 6. Esculturas con representaciones de hombres en proceso de masturbación. a-b) provienen del Caribe Central y, c) del Caribe Sur de Costa Rica, modificado por Javier Fallas (2021) de fotografías tomadas de la colección del Museo Nacional de Costa Rica.

Los cuatro objetos (MNCR 22996, 29198, 31335, y E-22-2021) presentaron entre 42 y 80 cm de altura, y de 21,5 a 42,5 cm de ancho. Los personajes están de pie (el ejemplar MNCR 29198 tiene incompletas las extremidades inferiores), sostienen el pene con la mano izquierda y dos “posan” la mano derecha sobre la frente (Fig.6a y 6b), mientras que los otros dos individuos la colocan sobre la cintura (Fig.6c).

Estos personajes poseen tocados como moños en alto o colas de caballo trenzadas y que caen hasta la parte media de la espalda. Algunos tienen cinturones decorados con diseños geométricos (Fig.6a); otros muestran prendas en las nalgas, así como colgantes circulares en el pecho y la espalda que posiblemente corresponde a una representación de un disco en oro (Fig.6c).

Cabe indicar una diferenciación en las representaciones de masturbaciones, porque en los recipientes cerámicos el individuo se agarra el pene con la mano derecha, mientras que en las esculturas se emplea la mano izquierda. Otra distinción es que los individuos retratados en las esculturas están de pie, y en los recipientes cerámicos no es tan clara la posición.

Si bien, se podría considerar otros escenarios interpretativos de estos objetos, como posibles representaciones de hombres orinando, creemos que la estimulación genital formó parte del placer alcanzado en el proceso de masturbación, y se nota en las expresiones de relajación de las manos colocadas en la frente. Esta masturbación fue un evento natural, aunque no se descarta la masturbación de estos personajes vinculada con creencias y ritos de fertilidad (Fernández, 2011: 14). Algunos de estos individuos tienen cinturones, peinados o colgantes que los pueden señalar como personajes de rango o como participantes de un evento específico.

5.3. REPRESENTACIONES DE PAREJAS COPULANTES

Las parejas copulantes se elaboraron en cerámica y oro. Dos representaciones en arcilla se asocian a poblaciones que vivieron en el noroeste del país entre el 300 y el 800 d. C., y muestran a las parejas heterosexuales en posiciones diferentes durante el acto de coito.

El ejemplar MJ 3931 es una vasija de 20 cm de altura y 24,5 cm de largo, que muestra a una pareja sentada frente a frente en proceso de coito, se toman de las manos y tienen las piernas apoyadas en el otro, aunque en la parte inferior del objeto no se representaron los genitales (Fig.7a). Este objeto está cubierto de un engobe crema, se decoró con líneas delgadas, rectas y



Figura 7. Parejas copulantes representadas en Costa Rica. a-b) representaciones en arcilla del noroeste (300- 800 d. C.) y c) pieza en oro del sureste del país (800- 1550 d.C.), modificado por Javier Fallas (2021) de fotografías tomadas de la web del Museo de Jade y la Cultura Precolombina y de la web del Museo de Oro.

onduladas de pintura negra y roja en los rostros, espaldas y extremidades que sugieren decoración corporal en ambos personajes.

La figura MNCR 24067 de 18 cm de altura, más bien muestra a una pareja en coito anal (Fig.7b), con los órganos sexuales externos visibles, donde la mujer está ligeramente inclinada hacia el frente y el hombre de puntillas se apoya en la mujer y coloca los brazos en la cadera de ella. Este artefacto se cubrió con engobe rojo y en el cuello de ambos personajes se hicieron los orificios para colgar. También muestran diferentes decoraciones, como pintura negra en las piernas, incisos en diseños geométricos (líneas con punto, líneas dentadas y rectángulos concéntricos con líneas exteriores) y hechos en el abdomen de la mujer y en la espalda del hombre, además, con pastillaje se les representó las orejeras y los tocados, con particularidades en cada individuo (Fig.7a).

En oro también se retrató a una pareja copulante (BCCR-0-1458). Corresponde a un cascabel doble de 2,4 cm de altura y 1,9 cm de ancho (Fig.7c), donde los personajes miran hacia el mismo lado (frente), ambos están sentados con manos y piernas entrelazadas, y se muestran los genitales y el coito vaginal propiamente. Esta pieza corresponde a los pocos casos en que aparece una mujer representada en la metalurgia de Costa Rica.

Estas tres parejas fueron elaboradas por grupos que habitaron tanto el noroeste como el sureste del país. La pareja en coito anal llama la atención por ser la única representación en esta posición sexual, por lo menos identificada hasta el momento.

5.4. REPRESENTACIONES DE PAREJAS COPULANTES: LAS EFIGIES SANTA CLARA

La mayoría de las representaciones de parejas copulantes encontradas en el país corresponden al Grupo cerámico denominado Santa Clara, por lo que se brinda un mayor contexto cultural de estos objetos.

El Grupo Santa Clara incluye vasijas pequeñas, ocarinas, sonajeros, efigies zoomorfas y efigies antropomorfas que representan diferentes escenas cotidianas, como individuos llevando vasijas u otros objetos, mujeres amamantando o cargando infantes en la espalda, músicos tocando flauta, guerreros, personajes con tocados, entre otros (Lothrop, 1926: 373; Stone, 1958, 1966, 1968, 1977: 182-185; Stirling y Stirling, 1997: 64).

Las investigaciones han determinado que estos objetos se asocian a poblaciones que vivieron entre el 100 y el 800 d. C., y se han encontrado en sitios arqueológicos ubicados en el Valle Central (como Moravia, Coronado, Pérez Zeledón, entre otros) y el Caribe de Costa Rica (por ejemplo, Turrialba, Pococí, Guácimo, Siquirres). Estos artefactos provienen de diferentes sectores de los sitios; como espacios públicos cercanos a las unidades domésticas lo que sugiere la portación de manera cotidiana, y como ofrendas en los cementerios (Snarskis, 1978: 199-200, 1982; Odio, Badilla y Gutiérrez, 1991: 31; Artavia, 1994: 33; Hidalgo y De La Fuente, 1998; Herrera, 2015: 307-308; Naranjo, 2015: 166, entre otros).

Las representaciones Santa Clara de parejas en escenas amorosas únicamente (por el momento) se han reportado en el Caribe de Costa Rica. Se analizó una muestra de diecinueve objetos, uno proviene del sitio Porvenir (sin clave), tres del sitio La Fuente (L-51 LF), uno del sitio Juká (L-176 Jk), siete de la colección sin contexto del Museo Nacional de Costa Rica y siete del Museo del Jade y la Cultura Precolombina.

Las efigies Santa Clara con representaciones sexuales no sobrepasan los 10 cm de altura, presentan orificios de suspensión que sugieren su portación como colgantes, y, contienen en el interior pelotitas de arcilla o pequeñas piedras que indican que se usaron como sonajeros.

Las distintas partes corporales de los personajes representados (cabezas, tocados, brazos, piernas y genitales) se elaboraron mediante el modelado, y luego se unieron al tronco hueco. Si bien resaltan ciertas expresiones faciales (se mostró una gran variabilidad en la forma de los rostros), algunos ejemplares carecen de rostros detallados (ausencia de nariz, boca u orejas). Aunque presentan una cierta estandarización en la forma y posturas, estos artefactos fueron hechos de forma individualizada, sin uso de molde, las personas representadas no son idénticas y van desde los que tienen tocados a las que no poseen cabello, lo que podría indicar la habilidad o la intención del artesano o distinciones de clases en el grupo.

Estos objetos presentaron distintos tratamientos de superficies, algunos únicamente mostraron un alisado con una superficie de color café claro y cubiertos de engobe crema, otros más bien tuvieron un acabado pulido y la aplicación de un engobe rojo (en ocasiones con restos de ahumado). Se desconoce si estas diferencias en los tratamientos corresponden a distinciones geográficas o cronológicas de su manufactura.

Las escenas de vida sexual plasmadas en estos objetos consistieron en el coito vaginal entre parejas heterosexuales, es decir, se muestra explícitamente la penetración vaginal. Estas personas fueron representadas en tres posiciones:

1. Sentados de frente con las extremidades entrelazadas: se contabilizaron dieciséis objetos (MNCR 25790, 27719, 32084, B345, E-58-2021; MJ 3297, 5992, 5993, 6002, 6007 y 6018; Art. sin # del sitio Porvenir, Arts. 436, 439 y 472 del sitio La Fuente; y Art. 470 del sitio Juká) con esta posición. Estos artefactos presentaron de 6,4 a 8,6 cm de altura, y la posición de los rostros de estas parejas fueron muy diversos, de frente, hacia el mismo lado, en direcciones opuestas e incluso una de las parejas tiene la cara al frente y el otro individuo hacia un lado (Fig.8). También se observó una gran variedad de tocados y peinados, algunas veces el hombre tiene moños, en otras parejas es la mujer la que los posee, a veces ambos presentan el cabello suelto e incluso hay parejas en las que uno utiliza un sombrero cónico o un turbante y el otro individuo más bien colas o cabello suelto.
2. De pie con los brazos entrelazados: se registró un objeto con dichas características (MJ 6008); tuvo una altura mayor a 9,3 cm. En este caso ambos personajes se miran de frente, tienen los brazos entrelazados y los genitales representados muestra el acto del coito (Fig.9a). Al igual que las anteriores este sonajero tiene orificios para llevar colgado.
3. De pie de caricias al juntar las barbillas: se contabilizaron dos ejemplares (MNCR 20605 y E-18-2021). Presentaron 6 cm de altura, y se caracterizan por el abrazo de los personajes, uno con la cabeza hacia atrás y juntando las barbillas (Fig.9b). En este caso, el artesano no representó el cuerpo de ninguno de los dos, lo que podría significar que la intención era reflejar el disfrute del placer y/o la atracción, sin necesidad de explicitar el sexo propiamente.

Las personas representadas en estas efigies son hombres y mujeres con rangos de edad que probablemente corresponden a jóvenes o adultos medios, porque los rostros y los cuerpos no muestran rasgos como "arrugas", que serían quizás los elementos de asociación con personas adultas mayores. Los cuerpos cilíndricos o con formas redondas, probablemente responden más al tipo de objeto (sonajeros), que a la intención de representar individuos obesos.

Los personajes retratados presentan como hemos indicado variantes en los adornos del cabello, pero no se ha establecido ningún arreglo exclusivo



Figura 8. Efigies Santa Clara de parejas copulantes en posición sentada y manos entrelazadas. a-d) cubiertas de engobe rojo y e) sin engobe y de tono café claro, modificado por Javier Fallas (2021) de fotografías tomadas de la colección del Museo Nacional de Costa Rica y la web del Museo de Jade y la Cultura Precolombina.

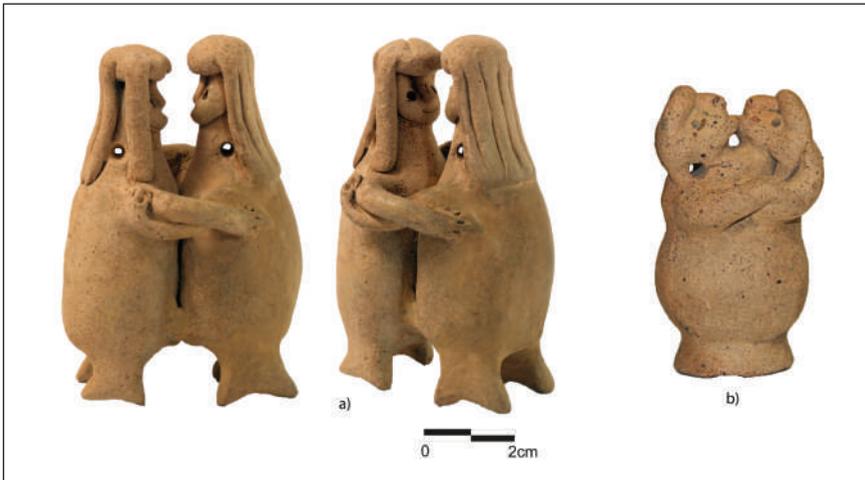


Figura 9. Efigies Santa Clara de parejas copulantes en posición de pie. a) con brazos entrelazados y b) caricias al juntar barbillas, modificado por Javier Fallas (2021) de fotografías tomadas de la colección del Museo Nacional de Costa Rica y la web del Museo de Jade y la Cultura Precolombina.

para mujeres u hombres. Estos individuos carecen de vestimenta o collares, aunque esto no necesariamente significa que estaban desnudos. Al parecer sus cuerpos tampoco se cubrían con pintura, sin embargo, algunos presentan dientes y dedos con restos de pintura blanca.

En los contextos arqueológicos excavados, únicamente se han reportado estas parejas copulantes en espacios funerarios, y correspondientes a la posición de sentados de frente con las extremidades entrelazadas, específicamente un ejemplar en el sitio Porvenir, uno en Juká (L-176 Jk) y tres en La Fuente (L-51 LF) (Stirling y Stirling, 1997: 64; Hidalgo, 1997). Sin embargo, la relación

de estas efigies con los demás objetos (principalmente cerámicos y líticos) no fue clara. Se desconocen las características físicas (sexo, edad) de los individuos sepultados con estas efigies de representaciones sexuales, porque en los sitios no se conservaron los restos óseos humanos que permiten efectuar dicha identificación.

Estos objetos se diferencian entre ellos, y refuerza la idea de que, aunque hay una cierta estandarización en retratar una posición sexual (que era socialmente reconocida en las comunidades), estos sonajeros se hacían como obras aisladas, las cuales reflejan la selección de elementos reales como la penetración vaginal explícita, la abstracción en la forma de los cuerpos y síntesis lograda en el sonajero, que además de ser una imagen era un instrumento musical, un objeto que luego fue colocado como ofrenda, porque formó parte importante de la vida cotidiana de una comunidad.

Cabe señalar que entre las parejas copulantes todavía no existe reportes de representaciones de parejas homosexuales, como si se ha reportado para otras partes de América como México y Perú. Esto no implica que en Costa Rica únicamente existían relaciones heterosexuales en las poblaciones antiguas.

6. Discusión final

Los vínculos sociales en las poblaciones antiguas de Costa Rica fueron muy diversos, como las prácticas sexuales, donde los grupos humanos las construyen socialmente a través del tiempo, y que en ocasiones dicha realidad se materializó mediante la elaboración de objetos, que representan formas fálicas, masturbaciones y parejas copulantes.

Esta diversidad de expresiones materiales sugiere que la percepción de esta realidad posiblemente cambiaba constantemente en el tiempo y en el espacio, y que se buscaba de diferentes maneras representar y transmitir hechos, pensamientos, conocimientos y significados (Escoriza y Encarna, 2005: 11-12).

El cuerpo es un ente cultural, histórico y social que sustenta determinada sociedad (Montero, 2012: 35). Por tal razón, en estos objetos se resaltan aspectos fisiológicos y rangos de tamaños, los cuerpos combinan posiciones, movimientos, posturas y actitudes, y muestran comportamientos individuales y sociales de los encuentros íntimos, así como el erotismo y el deseo en la sexualidad de estas poblaciones antiguas.

Las representaciones en arcilla (como las parejas copulantes del Grupo Santa Clara) son escenas eróticas sin ningún tipo de censura, y muestran imágenes explícitamente reales de las prácticas sexuales de las poblaciones antiguas, pero se desconoce si representan una realidad física sin ninguna connotación mítica o religiosa, o si buscan transmitir visual y sonoramente sus hechos y pensamientos. Se desconoce de algún mito costarricense vinculado a una pareja creadora, como si hay en otras regiones del mundo.

La sexualidad se debe analizar en sus contextos culturales particulares, y por ejemplo, las efigies antropomorfas Santa Clara únicamente se representaron entre el 100 y el 800 d. C. para el Valle Central y Caribe de Costa Rica. Basado en investigaciones arqueológicas anteriores, se sugiere que estas poblaciones tenían una organización social basada en la jerarquización sociopolítica, donde existía una especialización artesanal, y en el caso de la alfarería, había personas dedicadas a elaborar objetos más allá de los requeridos para sus usos cotidianos, como fueron estas efigies antropomorfas.

Se desconoce si las personas retratadas en arcilla con connotación claramente sexual correspondieron a individuos de élites como si parece ser el caso de los personajes tallados. Estas esculturas monumentales del Valle Central y Caribe de Costa Rica presentaron una variedad de adornos en la cintura y el pecho, peinados, tocados, así como la portación de objetos, y sugiere que eran individuos importantes en las relaciones sociopolíticas, con cierta categoría social.

Las representaciones sexuales en objetos arqueológicos de diferentes zonas geográficas de Costa Rica (entre el 100 a. C y el 1550 d. C.) muestran la relación entre la producción y la reproducción de la vida cotidiana "Para que exista y continúe la vida social no solo se requiere la producción de objetos, sino también la producción de cuerpo y la de mantenimiento de sujetos" (Díaz, 2005: 30). De tal manera que estos objetos representan estos procesos, y se relacionan con otros aspectos sociales como la economía, subsistencia y jerarquía (Rodríguez y López, 2009: 78).

Las representaciones brindan una amplia gama de información sobre su gente, y cuya configuración colectiva justifica su existencia. Sin embargo, desde la arqueología se dificulta determinar el verdadero significado que desempeñaron estos objetos, porque se desconoce su contexto social, las actividades específicas en que fueron usados y/o porque los comportamientos sexuales no se pueden observar directamente en su contexto, asimismo, porque no se sabe cómo concebían su realidad; tampoco las motivaciones de los artesanos para plasmar en arcilla dicha realidad.

No obstante, desde la teoría de la imagen, se ha abordado estos artefactos tridimensionales en arcilla, piedra y metal, que como obras aisladas nos permiten prestar atención a tamaños y formatos, cuya composición responde tanto al uso como a elementos individuales de una idea común para un momento o tiempo específico, por ejemplo, entre las parejas copulantes la composición general de una pareja heterosexual colocada frente a frente, se representó con múltiples variantes lo podría indicar libertad dentro del canon.

7. Agradecimientos

Se expresa el agradecimiento al Lic. Marco Arce del Museo de Oro y al Lic. Sergio García del Museo de Jade y la Cultura Precolombina quienes colaboraron con información de los artefactos arqueológicos con representaciones sexuales resguardados en sus respectivas colecciones. Asimismo, se agradece al Lic. Felipe Solís del Museo Nacional de Costa Rica, quién facilitó datos del sitio arqueológico Vistas del Coco.

Bibliografía

- Artavia, J. (1994). Informe de campo. Excavaciones arqueológicas en Los sitios (SJ-76 LS), Moravia. Manuscrito inédito, Departamento de Antropología e Historia, Museo Nacional de Costa Rica.
- Córdova, R. (2003). Reflexiones teórico-metodológicas en torno al estudio de la sexualidad. *Revista Mexicana de Sociología* 65 (2): 339-360.
- Díaz, M. (2005). Género y arqueología: una síntesis. Editado por Margarita Sánchez. *Arqueología y Género*, Universidad de Granada: 13-51.
- Escoriza, T., Encarna. M. (2005). La prehistoria de la autoridad y la relación: nuevas perspectivas de análisis para las sociedades del pasado. Editado por Margarita Sánchez. *Arqueología y Género*, Universidad de Granada: 109-140.
- Fernández, P. (2011). Metalurgia y relaciones sociales en el sur de América Central (3001500 d.C.). Tesis de Maestría Académica en Antropología, Sistema de Estudios de Posgrado, Universidad de Costa Rica.
- Herrera, R. (2015). Social and ritual dynamics at El Cholo: an upper general Valley funerary village of the Diquís Subregión, Southern Costa Rica. Tesis de doctorado en filosofía, La Universidad de Nuevo México.
- Hidalgo, T. (1997). La Fuente, informe de trabajo de campo, Guápiles, Limón. Manuscrito inédito, Departamento de Antropología e Historia, Museo Nacional de Costa Rica.

- Hidalgo, T., y De La Fuente, L. (1998). Sitio Las Calas (SJ-65 LC) Una evaluación arqueológica en Coronado, San José. Manuscrito inédito, Departamento de Antropología e Historia, Museo Nacional de Costa Rica.
- Lothrop, S. (1926). Pottery of Costa Rica and Nicaragua. Vol. II. Museum of the American Indian Heye Foundation, New York.
- Montero, M. (2012). La Sexualidad Maya y sus Diferentes Manifestaciones Durante El Período Clásico (250 Al 900 Dc). Universidad de San Carlos de Guatemala, Escuela de Historia, Área de Arqueología.
- Naranjo, D. (2015). Evaluación del sitio arqueológico Pascua (L-124 Ps). Investigaciones arqueológicas en el Proyecto Hidroeléctrico Reventazón, Siquirres, Limón (Etapa VI) Tareas Pendientes. Manuscrito inédito presentado a la Comisión Arqueológica Nacional.
- Odio, E., Badilla, A., Gutiérrez, M. (1991). Informe final Análisis del material fragmentario y artefactual del sitio Polideportivo b (L-308 Pb), Guácimo, Limón. Manuscrito inédito, Departamento de Antropología e Historia, Museo Nacional de Costa Rica.
- Rodríguez, M. López. M. (2009). Antropología y arqueología de la sexualidad: premisas teóricas y conceptuales. Contribuciones desde Coatepec 16: 77-89.
- Snarskis, M. (1978). The Archaeology of the Central Atlantic watershed of Costa Rica. Tesis de doctorado en Filosofía.
- Snarskis, M. (1982). La Cerámica precolombina en Costa Rica. Instituto Nacional de Seguros. San José, Costa Rica.
- Solís, F., Gómez, G., Fallas, J. (2017). Vistas del Coco, un cementerio prehispánico de las fases Mata de Uva, Culebra y Panamá (400-800 d. C.). Informe final de los trabajos de rescate arqueológico en el Condominio Bosques de Aurelie, Playas del Coco, Carrillo, Guanacaste. Manuscrito inédito, Departamento de Antropología e Historia, Museo Nacional de Costa Rica, San José.
- Stirling, M., Stirling, M. (1997). Investigaciones arqueológicas en Costa Rica. Museo Nacional de Costa Rica.
- Stone, D. (1958). Introduction to the Archaeology of Costa Rica. Museo Nacional, San José, Costa Rica.
- Stone, D. (1966). Introducción a la arqueología de Costa Rica. Museo Nacional, San José, Costa Rica. (1968). Einführung in die archäologie Costa Ricas. Internationalen Amerikanisten-Kongreß, Stuttgart-München.
- Stone, D. (1972). Pre-Columbian Man Finds Central America. A Peabody Museum Press Book.
- Stone, D. (1977). Pre-columbian Man in Costa Rica. Peabody Museum of Archaeology and Ethnology. Villafañe, J. (2006). Introducción a la teoría de la imagen. Ediciones Pirámide. España Vargas, H. (2016). De parejas copulantes y representaciones fálicas prehispánicas en la región costarricense. Escena 75: 133-147.

Una nueva lectura del lenguaje figurativo en el periodo formativo andino: la codificación de las líneas y la manifestación del número en cuatro composiciones

A new reading of figurative language in the Andean formative period: the codification of lines and the manifestation of the number in four compositions

Roxana Lazo

Universidad Nacional Mayor de San Marcos
lazoroxana@gmail.com  0000-0002-1808-4754

Resumen

El artículo examina un conjunto de imágenes del periodo Formativo, en los Andes Centrales, que son las siguientes: las lajas del frontis de Cerro Sechín, el Obelisco Tello, un ejemplar de la tela pintada de Karwa y la Estela de Yauya que corresponden a estilos, geografías y fases cronológicas diferenciadas. Nuestro objetivo central es demostrar que, a pesar de las divergencias estilísticas, si son descritas desde las líneas que perfilan cada parte de una imagen se evidencia que su composición ha sido organizada por patrones. Un primer resultado identifica que una línea delgada presenta tres formas: continua, paralela o dos líneas curvas unidas en un punto de inflexión. Las dos primeras son organizadas sistemáticamente porque la línea doble aparece en los extremos o entre dos partes perfiladas con la línea delgada. Sobre la tercera, cuando hay dos imágenes parecidas, su manifestación distingue a una. Un segundo resultado muestra que la estructura de la composición también manifiesta la cualidad de la línea doble: la relación de dividir subtemas en segmentos diferenciados. Para cumplir con este propósito se redibujó cada muestra y se demarcó el espacio con coordenadas alfanuméricas, a fin de describir cada imagen y sus relaciones entre segmentos considerando su carácter tridimensional.

Palabras claves

Periodo Formativo; Obelisco Tello; Cerro Sechín; Estela de Yauya; Tela pintada de Karwa.

Abstract

The article examines a set of images from the Formative period, in the Central Andes, which are the following: the slabs of the front of Cerro Sechín, the Tello Obelisk, a sample of the Karwa painted cloth and the Yauya Stela that correspond to styles differentiated geographies and chronological phases. Our central aim is to demonstrate that, despite the stylistic divergences, if they are described from the lines that outline each part of an image, it is evident that its composition has been organized by patterns. A first result identifies that a thin line has three forms: continuous, parallel or two curved lines joined at an inflection point. The first two are systematically organized because the double line appears at the ends or between two parts outlined with the thin line. On the third, when there are two similar images, their manifestation distinguishes one. A second result shows that the structure of the composition also manifests the quality of the double line: the relationship of dividing subtopics into differentiated segments. Thus, each sample was redrawn, and the space was demarcated with alphanumeric coordinates, to describe each image and its relationships between segments considering its three-dimensional character.

Keywords

Formative Period; Tello Obelisk; Cerro Sechín; Yauya Stela; Karwa Painted Cloth.

I. Introducción

A la luz de los nuevos datos obtenidos, se ha logrado reconocer en el Periodo Formativo el desarrollo de una sociedad compleja, con un orden estratificado jerárquicamente y liderado por un grupo que exhibe obras de "habilidades especializadas, que presentan un estilo característico en los objetos artesanales y en las obras monumentales colectivas" (Fux, 2015, p. 27). Esto se traduce en una nueva propuesta cronológica segmentada en cuatro fases: Formativo Inicial (3500-1700 a. C.), Formativo Temprano (1700-1200 a. C.), Formativo Medio (1200-800 a. C.) y Formativo Tardío (800-400 a. C.). En la presente investigación se analizarán cuatro piezas de este amplio marco cronológico, expresiones figurativas elaboradas en soporte lítico o textil: lajas de Cerro

Sechín, el monolito del Obelisco Tello, la Estela de Yauya y fragmentos textiles de la tela de Karwa. Nuestro trabajo tiene como objetivo descubrir la manera en que se articulan las partes en una figura y en su conjunto porque el estudio de asociación estilística, propuesta por Rowe, prioriza la identificación del tipo de imagen y de sus partes desestimando sus relaciones o las diferencias que presenta una figura en un lado y en el otro del soporte.

Consideramos importante resaltar cada detalle porque corresponden a manifestaciones del ámbito de la literacidad: “vista como un conjunto de prácticas discursivas, es decir, como formas de usar la lengua y otorgar sentido tanto en el habla como en la escritura. Estas prácticas discursivas están ligadas a visiones del mundo específicas (creencias y valores) de determinados grupos sociales o culturales” (Gee, 2004, pág. 28). Asimismo, de un lado, la propuesta Ernst Cassirer del ser humano como “animal simbólico” que genera “ficciones” ideadas por el conocimiento para dominar el mundo de la experiencia sensible y considerarlo un mundo legalmente ordenado» (Cassirer, 2016, p. 35) es importante considerar para darle sentido a resultados que responden a nuevas prácticas discursivas donde el número como potencia simbólica genera relaciones como “unidad” y “división” (posibles “ficciones” de su conocimiento cosmológico) reiterativamente en cada composición. De otro lado, si bien la muestra estudiada corresponde al ámbito de la literacidad, sin embargo, será necesario precisar las prácticas discursivas de la oralidad desde los estudios de Erick Havelock como marco teórico.

2. La muestra y sus estudios previos

La primera muestra para analizar corresponde a las imágenes talladas en más de trescientas lajas que recubren los cuatro lados de Cerro Sechín, en Casma, las cuales representan cuerpos antropomorfos completos y partes de ellos (cabezas, brazos, piernas, estómago, etc.), realizadas en una segunda etapa constructiva. Las imágenes han sido estudiadas sistemáticamente por Henning Bischof (2009), quien, a partir del método de la estratigrafía estilística comparada, propone cuatro fases de producción (1-4). En las tres primeras las imágenes se grabaron sobre la arquitectura elaborada en barro; y las figuras de la Fase 4 corresponden al arte lítico (Formativo Inicial de Fux).

Bischof (1996) combina los fechados radiocarbónicos y el análisis visual: “En el arte visual que estamos tratando, los criterios más importantes del estilo

son su estructura espacial y volumétrica, proporciones, el manejo de las líneas, empleo de los colores y la manera de reproducir el motivo en el medio escogido" (1996, p. 61). Asimismo, señala que el estilo Sechín, en su Fase 4, expresa un tema realista "del sacrificio sangriento en forma de un desfile en dos columnas de una compañía de sinchis asociada con trofeos humanos, lo que, quizá, apunta hacia un orden dual de la sociedad" (2009, p. 17).

Otro estudioso, Peter Kaulicke (1995), realiza un minucioso análisis estilístico y técnico de las figuras antropomorfas de las lajas: mide el tamaño de las representaciones completas, identifica las direcciones de los brazos, manos y piernas, señala la diferencia altitudinal entre las piedras, y registra otros aspectos relevantes. En su examen, advierte que las partes del cuerpo distribuidas en una dualidad se inician desde el pórtico sur y se organizan hacia la escalera, en el lado norte. Además, reconoce una sistematización al relacionar la ubicación de ciertas partes del cuerpo del lado oriental con el occidental; un juego de combinaciones con los números tres y cuatro en agrupaciones de lajas o de imágenes; y la división del cuerpo en cabeza, tronco y piernas, de la cual destaca la importancia de la cabeza como representación del cuerpo y vínculo con los ancestros.

Asimismo, como temática mayor, detalla el juego entre lo completo y lo incompleto que se manifiesta en diferentes grados: "desde elementos aislados, relacionados o asociados[,] hasta el cuerpo entero" (Kaulicke, 1995, p. 218). Las figuras de personajes completos de menor extensión que aparecen en el sur, parecen desplazarse hasta la esquina norte y el frontis, donde aumentan en tamaño. En síntesis, señala que las representaciones expresan ideas de carácter religioso, donde mediante la figuración de partes del cuerpo se manifiesta una construcción del cosmos desde lo incompleto hasta lo completo en una especie de danza, con señales distintivas de transformación (Kaulicke, 1995).

Las tres composiciones restantes que se analizarán en el presente artículo corresponden al estilo Chavín, que ha sido definido por John Rowe (1972) desde un análisis de asociación estilística. Tanto el Obelisco Tello, la Estela de Yauya y el ejemplar de la tela pintada de Karwa (n° 1718) conforman para Rowe un arte representativo que no es posible conocer directamente sino de manera figurada; es decir, uno que materializa su naturaleza comunicativa a partir de convenciones en la simetría, la repetición, el módulo de anchura y la reducción de motivos a líneas (rectas, curvas o volutas).

El Obelisco Tello es una litoescultura de granito de 2.52 cm de altura, 32 cm como medida máxima en la parte inferior que disminuye a 29 cm y termina en 26 cm en la cúspide. Fue encontrado en el interior del sitio Chavín de Huantar, en

Huari, departamento de Ancash, por el agricultor Trinidad Alfaro y posteriormente el arqueólogo Julio C. Tello lo registró y trasladó a la Casona de San Marcos en 1919. Actualmente, se exhibe en el Museo Nacional de Chavín, en Ancash.

En relación a la cronología del Obelisco Tello respecto al resto de manifestaciones del sitio, Rowe (1972) propone cuatro etapas: A-B (el Lanzón), C (el Obelisco Tello), D (el conjunto de litoesculturas asociadas al Pórtico de las Falcónidas) y E-F (la Estela de Raymondi). De esta manera, las manifestaciones expresadas en las litoesculturas se vuelven referentes para vincular rasgos semejantes que aparezcan en otros espacios geográficos.

En los cuatro lados del Obelisco se han tallado múltiples figuras que articulan el cuerpo de un par de reptiles. Rowe considera que son caimanes tallados en un pilar que pudo ser un objeto de culto y no solo una pieza de ornamentación arquitectónica. Además, identifica que exhibe un mayor número de *kennings* o signos que se encuentran por sustitución de un otro. La representación del caiman también aparece en un friso de granito encontrado al pie de la escalinata monumental chavin y en la estela de Yauya (1972).

Las imágenes mayores han recibido otras interpretaciones. Tello (1960) las describe como dos felinos, de cuerpos semejantes pero que difieren en la forma de sus genitales; Lumbreras (1977) considera que “un monstruo [una especie de dragón que contiene en su cuerpo todos los elementos del mundo natural, las plantas y los animales,] reemplaza o complementa al dios Lanzón” (1977, p. 81); y Urton (1996) desarrolló la idea de *amarus* conformando un cuerpo de significaciones. Pedro Vargas, por su parte, considera también que los personajes principales corresponden a dragones. Además, plantea una propuesta metodológica para el análisis de las imágenes al considerar que estas corresponden a unidades que conforman un complejo grafemático (2005, p. 187). Asimismo, señala que existe “una organización interna basada en reglas, que parecen estar aportando significados distintos de acuerdo a las diversas combinaciones que estas dan” (Vargas, 2014, p. 106).

La segunda litoescultura a analizar es la Estela de Yauya, una pieza de granito fracturada. Uno de los fragmentos fue encontrado por Tello en el umbral de una iglesia de Yauya, provincia de Huari en Ancash. El objeto, de 1.65 cm de largo, 0.57 cm de ancho y 0.15 cm de espesor, tiene una forma paralelepípeda y presenta imágenes en su área frontal y en sus dos laterales. Su descubridor interpretó la pieza como una expresión del “Dios Pez”, manifestación lunar asociada con el felino (Tello, 1923, pp. 198-199). En 1964, Julio Espejo Núñez descubrió un segundo fragmento; posteriormente, en 1993, Alexander Herrera (1998) informa que resultado de un reconocimiento arqueológico, en el sector

Montengayoc del cerro Ingaragá, se encontró un tercer fragmento que fue conservado en el colegio San Diego del pueblo de Chincho, en el distrito de Yauya, provincia de San Luis. El autor lo registró y describió destacando que se trataba del fragmento terminal de la Estela de Yauya. Analiza la escultura y confirma la distribución de simétrica de bocas con colmillos, ojos excéntricos, peces y otros motivos. No ingresa a la discusión de la identidad de esas formas (felino, caimán u ofidio) porque reconoce que es una vía que limita la interpretación y prefiere destacar a un elemento cruciforme, tallado en los lados laterales de la escultura, que ocupa un espacio de ejes múltiples al estar al centro y a los lados, además, que aparece en otras esculturas como el Obelisco Tello.

El último elemento comparativo de este estudio es un fragmento textil de Karwa. Este tejido de fibra de algodón es custodiado desde 1986 en el Museo Chileno de Arte Precolombino, con número de registro 1718. Brugnoli y Hoces de la Guardia (1991) informan que su antiguo dueño fue José Raúl Soldi, quien señaló que la pieza fue encontrada en una tumba en el año 1979, en la zona de Callango-Huyujulla, en el valle de Ica (área costeña al sur de Lima).

La tela de Karwa consiste en dos paños de 35 cm de ancho (que suman 70 cm al estar cosidos) y de 116 cm de largo (Brugnoli & Hoces de la Guardia, 1991, p. 69). Nos interesa porque es el soporte, a manera de lienzo, de una composición que de fondo exhibe un color marrón intercalado con figuras de círculos. Según Brugnoli y Hoces de la Guardia (1991):

En esta superficie se representan ocho personajes (figuras antropomorfas) rodeados de un gran número de figuras más pequeñas, ornitomorfos y fitomorfos. Lo saturado del espacio origina una composición abigarrada. Aunque el trazado de las figuras es lineal, ciertas zonas han sido llenadas con pigmentos café oscuro y otras con un tono café más claro (labios, brazaletes, tobilleras, parte de las figuras ornitomorfos y fitomorfos). (p. 73)

En un análisis formal, los autores describen minuciosamente las figuras antropomorfas, las de aves, de cabezas y las fitomorfos, señalando el número de cada una de ellas. En el caso de las del primer tipo, indican las direcciones y cantidades de los dedos en manos y pies, así como el número de dientes, entre otros aspectos.

De otra parte, Cristóbal Campana (1995) teoriza que el difundido estilo chavín podría ser una respuesta religiosa a un posible problema ambiental en el periodo Arcaico. Para él, "los símbolos son los instrumentos represivos para estructurar la fuerza del poder de una clase" (1995, p. 21). El autor identifica tres tipos de imágenes en categoría de divinas: la del felino, la falcónica, el ofidio

y el caymán o lagarto. Asimismo, diferencia entre sagrado y divino, porque la imagen de un ofidio, un ave, un arácnido, u otro ser, puede ser sacralizada al manifestarse con una “boca felínica” en su composición (Campana, 1995, p. 28).

En tiempos más recientes, Andrea González-Ramírez (2014) ha presentado un análisis teórico-metodológico para el estudio de las materialidades de representación. En su trabajo, es de especial interés el método morfogeométrico que ayuda a evaluar la variabilidad de las formas en el examen de las figuras representadas. Así, ejecuta un análisis estadístico-matemático sobre una muestra significativa de las cabezas clavadas del sitio Chavín de Huántar, con lo cual configura una propuesta metodológica paralela que involucra la revisión del proceso desde la obtención de la materialidad hasta la transformación del soporte.

Respecto a culturas posteriores, el estudio de Jürgen Golte (2009) sobre el estilo moche señala que hay una “interrelación sistemática entre los elementos y símbolos de las representaciones” (2009, p. 19). Asimismo, postula que existen diversas posibilidades para esta interrelación y que la agrupación de imágenes repetidas frecuentemente con elementos constitutivos invariables es un paso inicial imprescindible para identificarla (Golte, 2009, p. 19). Con este método, Golte demostró que las figuras fueron realizadas considerando la forma y orientación de las vasijas moches, porque los golletes funcionaban como espacios liminares, es decir, estos señalaban cambios donde las figuras eran expresadas con una altitud menor a las que aparecían en los lados frontales.

Lo expuesto perfila rasgos cualitativos de cómo el análisis viene afinando la comprensión del arte figurativo del Periodo Formativo Andino. Hay un consenso en considerar que las imágenes se asocian a temas religiosos, una tendencia por reconocer la identidad de las imágenes y una admisión de una organización interna que conforma relaciones de lo incompleto a lo completo (Kaulicke, 1995). Asimismo, existe una conexión de las imágenes de los espacios extremos con el área central (Herrera, 1998), se ha resaltado la importancia de la boca felínica (Campana, 1995), y se ha identificado que el modelo tipológico no destaca los diseños atípicos (González-Ramírez, 2014) y, la importancia en reconocer que la composición de las imágenes es pensada para un espacio tridimensional al seguir, los ceramistas moche, los lineamientos de la forma de la vasija y realizar diferencias de tamaño entre los personajes dependiendo de su ubicación en el soporte (Golte, 2009). Como se observa, hay aportes significativos sobre ese “quehacer gráfico prehispánico”, cuyos estudios lo han identificado a partir de la observación y la descripción

de las imágenes. Sin embargo, aunque también se ha reconocido que las partes de una composición se hallan interconectadas en relaciones básicas de orden (que cualquier lenguaje codifica como: a un lado, arriba, adelante, exterior, interior), estas no han sido precisadas en los estudios.

La observación surge del estudio del historiador del arte Ernst Hans Gombrich, quien señala que no podemos ver ninguna configuración porque “la tabla en la que los sentidos escriben sus mensajes tiene ciertas propiedades inherentes. Lejos de dejar intactos los estímulos que llegan a ella, los coloca en unas ranuras predeterminadas” (Gombrich, 2004, p. 3). Consideramos que la propuesta de sentido del orden de Gombrich es análoga con las “ficciones” que propone Cassirer para conocer el mundo sensible de la experiencia y considerarlo ordenado (Cassirer, 2016, p. 35).

Ante esta consideración del “sentido del orden”, nos proponemos a descubrir cómo se organiza la composición de las figuras en las piezas seleccionadas. Para desarrollar una respuesta se fijará la espacialidad del soporte en coordenadas y se describirán las representaciones según sus posiciones espaciales. También tomaremos en cuenta que Rowe identificó que hay formas modeladas por bandas y propuso que estas eran un recurso visual de simetría. Buscaremos identificar si este es un recurso estético o uno ontológico, propio del “sentido del orden” de una práctica discursiva.

En el siguiente acápite, se presentarán la propuesta filosófica de Ernst Cassirer y otra lingüística de Eric Havelock. Posteriormente se desarrollará el método de análisis y los resultados se discutirán en la última sección.

3. El símbolo y las fórmulas de la oralidad

La arqueología cognitiva, en la propuesta de Colin Renfrew y Paul Bahn (1998), señala que es necesario estudiar los objetos arqueológicos en el conjunto, porque “en cada mente humana hay un marco interpretativo, un mapa cognitivo” del que se podría revelar el “modo en que el grupo utilizaba los símbolos y, a veces (p. ej., en las representaciones de escenas), de las relaciones entre los individuos que formaban parte de él” (Renfrew y Bahn, 1998, p. 357). En ese sentido, es importante seguir los planteamientos filosóficos de Ernst Cassirer cuando reflexiona sobre la manera en que la física elabora conocimiento, señala que opera con categorías como tiempo, espacio, masa; que corresponden a “ficciones” ideadas por el conocimiento para dominar el mundo de la experiencia sensible y considerarlo un mundo

legalmente ordenado" (Cassirer, 2016, p. 35). Considerando que "el mundo conceptual de la física está completamente encerrado en sí mismo" (2016, p. 36), de ello, cada nuevo conocimiento expresado en un lenguaje "en sí mismo significativo y con sentido, ordenado según leyes fijas" (2016, p. 36). Postula al símbolo como una conexión entre el lenguaje y el conocimiento porque todo pensamiento verdaderamente riguroso y exacto encuentra su apoyo en la *simbólica* y en la *semiótica*. "Cada 'ley' de la naturaleza adopta para nuestro pensamiento la forma de una 'fórmula' universal. Pero cada fórmula no puede expresarse sino a través de combinación de signos generales y específicos" (2016, p. 36).

Por ello, Ernst Cassirer propone que el ser humano, a diferencia de los otros organismos vivos, le da sentido a su existencia desde el lenguaje, donde se encuentran las categorías de división o jerarquía que estructuran narrativas mediante las cuales establece posibilidades de realidad al describir o relatar su mundo tejido de símbolos (tal como hace con los mitos y las prácticas religiosas). Así, Cassirer señala:

El hombre no puede escapar de su propio logro, no le queda más remedio que adoptar las condiciones de su propia vida; ya no vive solamente en un puro universo físico sino en un universo simbólico. El lenguaje, el mito, el arte y la religión constituyen partes de este universo, forman los diversos hilos que tejen la red simbólica, la urdimbre complicada de la experiencia humana. Todo progreso en pensamiento y experiencia afina y refuerza esta red. [...] En lugar de tratar con las cosas mismas, en cierto sentido, conversa constantemente consigo mismo. Se ha envuelto en formas lingüísticas, en imágenes artísticas, en símbolos míticos o en ritos religiosos, en tal forma que no puede ver o conocer nada sino a través de la interposición de este medio artificial. Su situación es la misma en la esfera teórica que en la práctica. (1968, p. 26)

El autor considera al tejido de símbolos como una red de series asociadas por funciones, determinadas por el mundo de los signos lingüísticos y conceptuales (de origen espiritual), que generan el mundo de formas creadas por el mito o el arte:

El mundo del mito no es un mero producto del capricho o del azar, sino que tiene sus propias leyes fundamentales de creación que operan a través de todas sus manifestaciones particulares. En el campo de la intuición artística se torna completamente claro que cualquier concepción de una forma estética en lo sensible sólo es posible si nosotros mismos creamos los elementos fundamentales de la forma. (Cassirer, 2016, p. 39)

De esa manera, toda forma estética responde a los elementos fundamentales que su propio pensar elabora en su producción de símbolos. La propuesta de Cassirer es un modelo que da sentido a un sistema de ontología relacional, como podría serlo el contexto de las imágenes analizadas del periodo Formativo Andino. Esto con el fin de expresar ideas de un orden social. Asimismo, dado que estas conllevan un carácter comunicativo implícito, se considera importante resaltar características de la tradición oral.

Para complementar las ideas extraídas de Cassirer, recurrimos a las formulaciones de Erick Havelock, quien propone una teoría general de la oralidad primaria, con la cual señala que en toda comunicación hay intercambio y que su comprensión es colectiva. Además, indica que debe ser estudiada en las diversas materialidades donde quede conservada, porque el ser social se desenvuelve en la tradición, en convenciones o mediante leyes. Si la sociedad estudiada no tuviese ningún registro, se tendrían que reconocer otras construcciones, como su arquitectura o caminos, porque estos son los indicadores de élites administradoras; así, bajo la directriz de que hay una comunicación dialéctica de un “todo [que] gobierna la naturaleza de las partes” (Havelock, 1996, p. 101).

Precisamente dos de las vías para la fijación de la comunicación son el ritmo y la repetición, los cuales se manifiesta especialmente en la poesía. En este nivel, el ritmo no es sólo un elemento acústico sino también uno semántico, pues señala que hay un “equilibrio de oposiciones” (Havelock, 1996, p. 106), que también puede manifestarse mediante fórmulas o a través de la técnica del paralelismo. Como indica Havelock, “ese algo nuevo se debe presentar como un eco parcial de algo ya dicho: es una ‘diferencia contenida dentro de lo mismo’” (1996, p. 106).

Los referentes señalados del estudio de la oralidad son importantes porque resaltan el interés en la composición de las figuras del periodo Formativo Andino. La ordenación de las formas con una simetría dual o con temáticas donde las imágenes de un lado se complementan con las del otro, aunque no sean iguales, podría expresar la “diferencia contenida dentro de lo mismo”, como indica Havelock (1996, p. 106). Asimismo, tanto el estudioso de la oralidad como Cassirer destacan la importancia de la construcción de directrices (narrativas) en las sociedades. Para el primero, los poetas o cantantes fijan el mensaje desde la comunicación; mientras que Cassirer destaca la importancia del símbolo para construir su mundo y su saber.

4. El método: describir las imágenes desde las líneas y sus relaciones

Los objetivos de este capítulo son descifrar cómo se organiza la composición de las figuras, determinar si hay elementos que permitan sistematizar las formas de las imágenes y, si estos existen, definir cuáles son y cómo operan. Para ello se describirán las imágenes del Obelisco Tello (Lazo, 2017), las figuras completas de Cerro Sechín (Lazo, 2018), así como la combinación de estas y las figuras en partes del mismo sitio (Lazo, 2021), y junto a otras piezas. La distinción en el método de estudio, con respecto a otros estudios, será el incluir el tipo de línea que perfila cada imagen —se señalará este aspecto porque hay más de una forma de línea— y se demarcará el espacio con coordenadas alfanuméricas (Obelisco Tello: Figura 1A) para señalar las relaciones de las figuras por segmentos y reconocer si hay diferencias en su estructura.

El Obelisco Tello exhibe temáticas organizadas en diversas dimensiones. La mayor corresponde a los cuerpos de dos reptiles siameses (interpretada así porque hay secciones en las que se unen y otras en las que aparecen divididos, las cuales se señalará posteriormente), y está, además, dividida en cinco filas con contenido particular, además, de generar diferencias entre los cuerpos de ambas criaturas.

La composición de Cerro Sechín está compuesta por imágenes antropomorfas con taparrabos que sostienen un báculo o un elemento simbólico en una mano (a excepción de dos que lo hacen con ambas manos), y se combinan con imágenes de partes del cuerpo como en una especie de recorrido que se inicia en el pórtico sur y continua hacia el frontis norte donde hay una escalera dividida por un espacio vacío, en el medio (Figura 2A).

La siguiente pieza a analizar es una tela pintada de Karwa, composición análoga a la de Cerro Sechín, de ocho figuras antropomorfas dibujadas al interior de una forma circular asociados con múltiples imágenes. Actualmente se encuentra en el Museo Chileno de Arte Precolombino (Figura 3). La tercera pieza es la Estela de Yauya, una escultura rectangular tallada en tres lados con varias imágenes zoomorfas. El fragmento analizado es el encontrado por Tello, aquel donde se muestra el cuerpo de un felino estructurado por otras formas (Figura 1B).

Cabe aclarar que los dibujos del Obelisco Tello han sido reelaborados a partir del atlas de John Rowe (1972) y sus formas han sido verificadas con las fotos tomadas en el Museo Nacional de Chavín en el año 2017. Asimismo, las

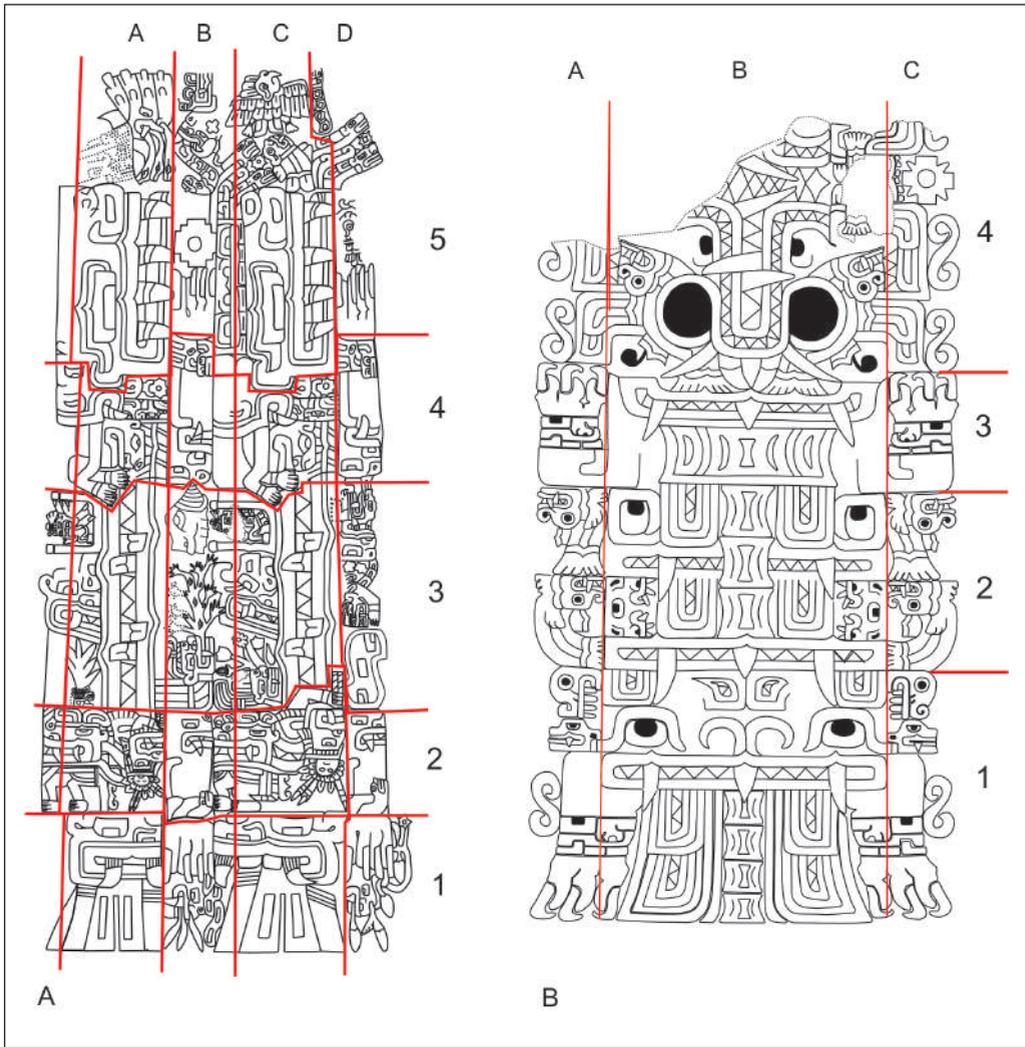


Figura 1.A. Atlas con las figuras talladas en el Obelisco Tello, B. Atlas con las figuras talladas en la Estela de Yauya, ambos de estilo chavín.

fotos del sitio de Cerro Sechín fueron tomadas por la autora de la presente investigación. El esquema con la ubicación de las lajas talladas fue tomado de Pieter Kaulicke (1995, p. 196); y los dibujos de las figuras antropomorfas, del trabajo de Mercedes Cárdenas (1995). El dibujo de la tela pintada fue redibujado a partir de la propuesta hecha por Cordy-Collins (1999, 131, Lámina 9). Finalmente, la Estela de Yauya fue redibujada considerando el estudio de Roe (1974, Figura 11).

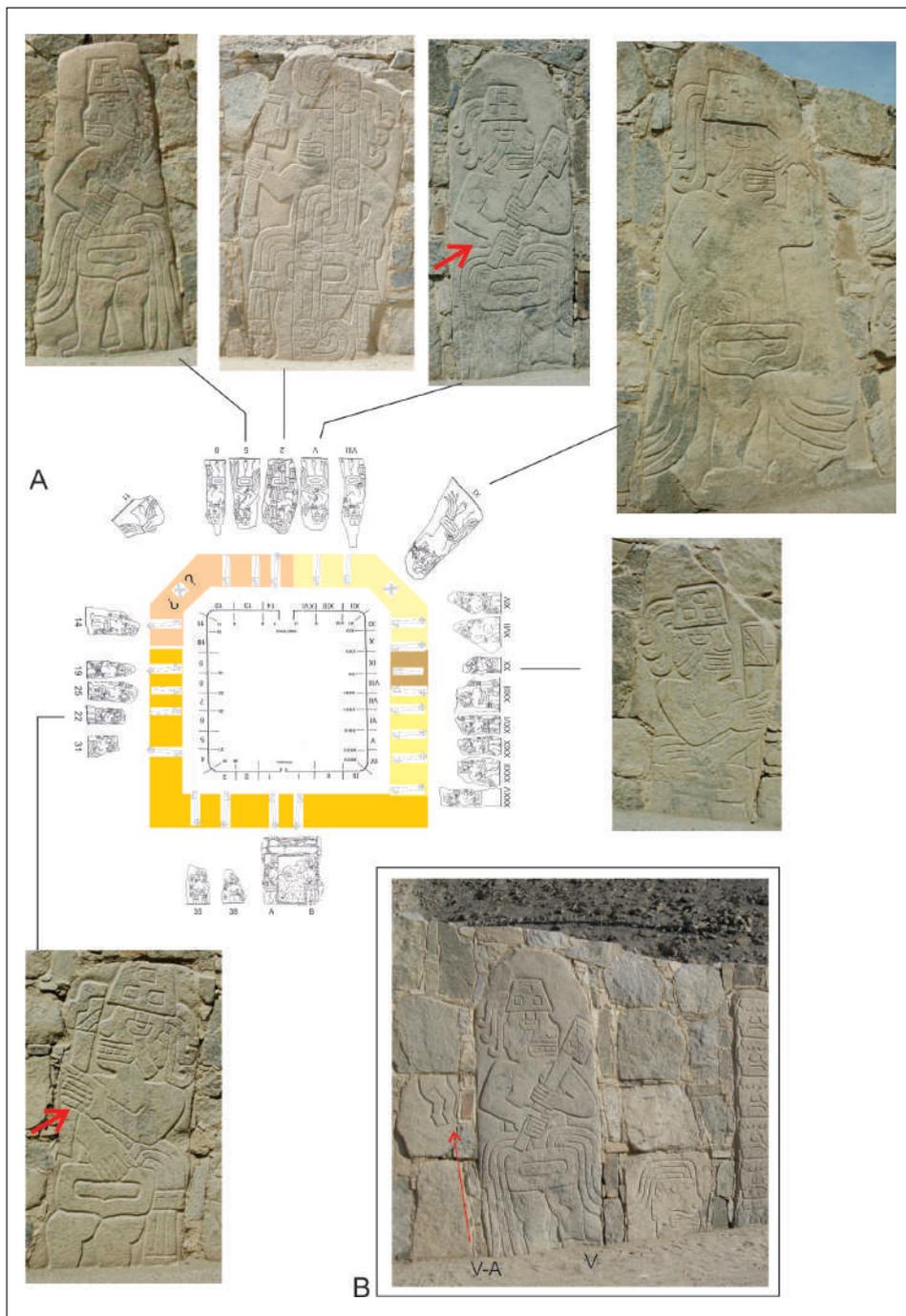


Figura 2 A. Esquema de las figuras antropomorfas completas de Cerro Sechín. En las fotos se distinguen los atributos que señalan cambios en el recorrido; B. En el recuadro se exhibe la laja V-A con una figura muy pequeña en comparación con la laja V.

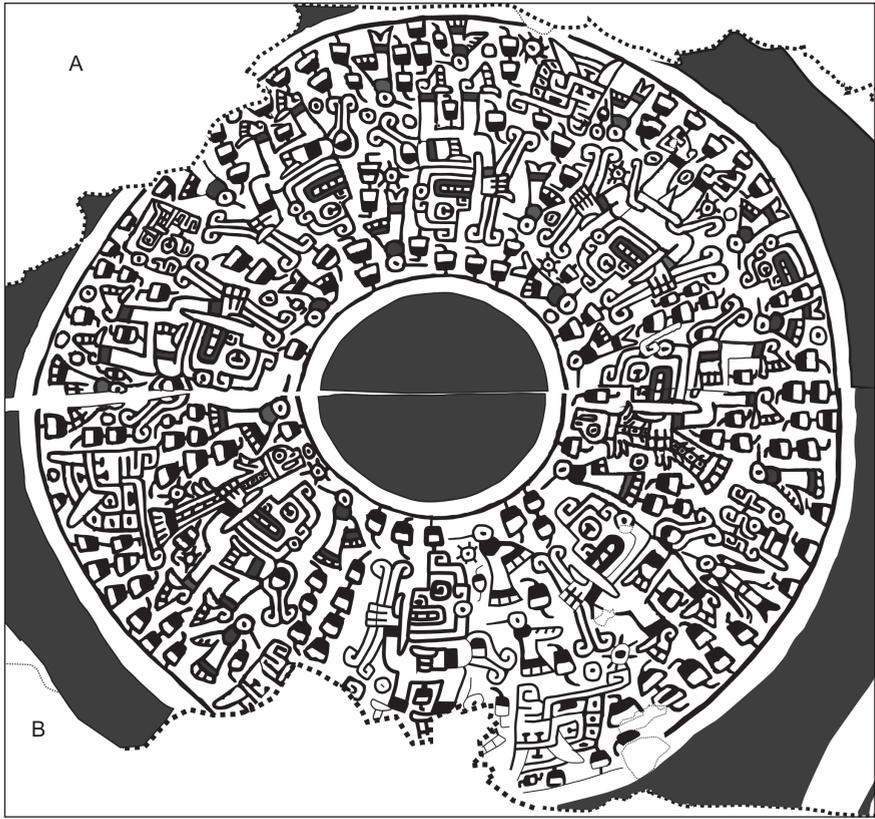


Figura 3. Dibujos de la tela pintada de Karwa (Reg. n° 1718). Museo Chileno de Arte Precolombino.

4.1. RESULTADOS

4.1.1. Las líneas

La descripción de las cuatro composiciones develó que una línea delgada exhibe diferentes manifestaciones y son las siguientes:

- a. Línea delgada: Una o varias partes, o la imagen completa pueden ser perfiladas por esta clase de línea. (Figura 4: 1a, 2a, 3a, 4a). Ejemplos con imágenes en combinación en Figura 4: columna "c". Asimismo, aparece al interior de una figura como el ejemplo del ave que cada pluma muestra una línea (Figura 4: 1e).
- b. Líneas delgadas dobles o de apariencia paralela: Puede ser aparecer de dos maneras. La primera es que una línea delgada perfila una forma y luego retorna por esta misma forma a una distancia

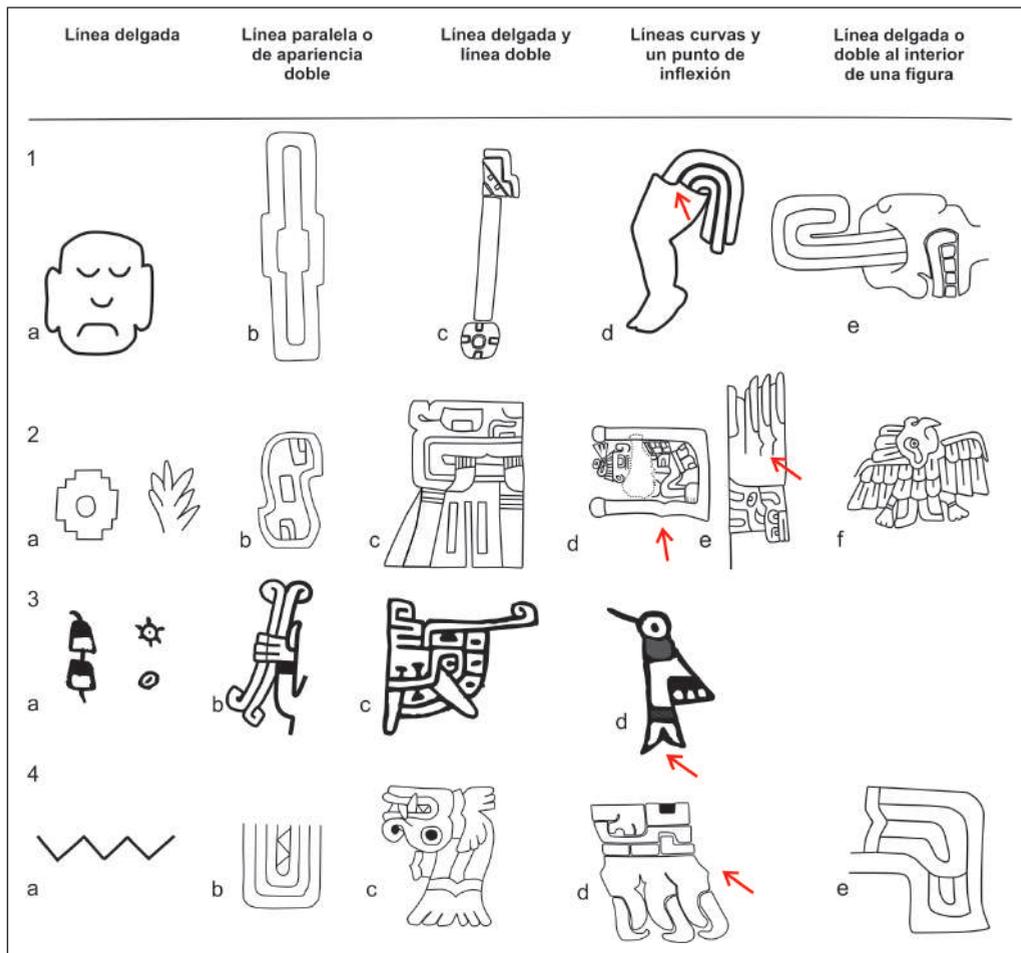


Figura 4. 1, Figuras de Cerro Sechin; 2, Obelisco Tello; 3, Tela pintada de Karwa; 4, Estela de Yauya perfiladas por tipos de líneas.

constante, y por ello obtiene la apariencia de paralela; la segunda es que dos líneas delgadas paralelas perfilan una forma. (Figura 4: 1b, 2b, 3b, 4b). Este tipo de línea es llamado "módulo de anchura" por Rowe y su manifestación no solo responde a un carácter estético sino que su ubicación es seleccionada convencionalmente, porque las partes que modelan están ubicadas en los "extremos" (en la boca, el borde de cabeza, en la tela pintada, en el borde de plumas en la Estela de Yauya) o "entre" las partes modeladas con una línea delgada (los peces en la fila 2 de la Estela de Yauya tienen líneas dobles en el cuerpo, cuello y previo a la cola). De esa manera, la línea paralela o de

apariciencia doble limita o media las partes modeladas con una línea simple (Figura 4: 1c, 2c, 3c, 4c). Asimismo, se manifiesta al interior de una figura (Figura 4: 1e, 4e).

- c. Dos líneas curvas unidas en un punto de inflexión: Corresponde a la misma línea delgada, ahora manifestada como dos líneas curvas unidas en un punto de inflexión, que modelan ciertas partes en las imágenes (Figura 4: 1d, 2d-e, 3d, 4c-d). Cuando hay dos imágenes semejantes, una de ellas exhibe este tipo de línea. También perfilan algunas de las bocas del Obelisco Tello, donde se distinguen más de dos puntos de inflexión aunque aquí las líneas no son tan curvas.

En consecuencia, la descripción de cada imagen en las cuatro composiciones ha permitido revelar que una línea delgada se manifiesta en tres formas convencionalizadas. La línea delgada ("a") y la de apariencia doble ("b") modelan partes diferenciadas, y la línea "b" sistemáticamente limita o media las partes perfiladas con la línea delgada ("a"). En ese sentido, la revisión permite verificar si hay elementos que permitan sistematizar las formas de las imágenes, porque la línea delgada y sus variantes se convierten en el elemento que permite caracterizar cada una de las representaciones que se manifiestan en la composición. Así, cada imagen puede ser individualizada por las formas de las líneas, entre otros atributos, como la imagen de los báculos que sostienen las figuras antropomorfas de Cerro Sechín, que está compuesta por la cuarta parte, lado derecho o izquierdo, de una figura cruciforme en la parte superior (perfilada con línea doble) y otra circular (perfilada con la línea delgada) en la parte inferior (Figura 2A, laja 2). Sin embargo, en el caso mencionado hay una variante, porque siete de ellos no exhiben el signo en la parte inferior (Figura 2A, laja 5); es decir, la ausencia de alguna parte o algún cambio sistematizado mediante las líneas alcanza a ser agrupado por números. De esta manera, se combinan las variables forma, espacio y número para generar múltiples series articuladas en una estructura.

Lo importante de esta combinación de variables es que convierte a la estructura en una organización compleja porque cada variante alcanza a manifestarse en más de una serie de combinaciones. Por ejemplo, de las veinticuatro figuras antropomorfas completas en Cerro Sechín, siete de ellas no muestran los pies y dos, además, sujetan la variantes del bastón que no exhiben el signo inferior (Figura 5A).

El siguiente ejemplo corresponde a una de las ocho figuras antropomorfas dibujadas en la tela de Karwa (Figura 7, antropomorfo 6), donde el cuerpo ha sido representado con una estética que combina la línea delgada y la línea

doble, con cuatro dedos en cada mano y en cada pie (los otros personajes exhiben otro número de dedos), y a la altura del área genital hay una imagen que combina los colores en una secuencia blanco-negro-blanco, a diferencia de otros cinco que combinan los colores negro y blanco. La figura que combina tres colores se replica siete veces en toda la composición, es decir, hay una relación entre el antropomorfo y la serie tricolor (Figura 5B).

En la figura 5, fila C, se muestra la temática de la fila 2 del Obelisco Tello (Figura 1A), entre ellas hay una pequeña diferencia de volumen. La figura antropomorfa, de mayor tamaño, exhibe cuatro dedos en manos y pies, mientras que en la otra se muestran tres. De igual modo, la combinación de las figuras de *Spondylus* (con una estructura de cuatro columnas con dos filas de espinas y tres figuras serpentiformes) se asocia con la figura de *Strombus*, cuyo ápice muestra siete vueltas realizadas en línea doble.

La relación numérica es similar en la Estela de Yauya (Figura 5, columna D). Se exhiben dos tipos de vértebras: una de forma circular, morfológicamente como la del tiburón, y siete, combinadas en números de cuatro y tres con diferencias de tamaño. En todos los casos, la vértebra circular y las siete restantes exhiben una forma central rectangular, de dos lados curvos, que las relaciona. En la figura 5, en la columna E, se muestran las formas de vértebras antropomorfas de Cerro Sechín, que aparecen verticalmente en series de números variados. En su interior se estructuran cuatro figuras cuadrangulares pequeñas, orientadas en forma diagonal, que combinan con las tres figuras cuadrangulares del gorro de los personajes completos. En otras palabras, se combina un elemento del espacio interior (vértebra) y otro exterior (gorro) con el número siete, como en el Obelisco Tello el *Strombus* (en el interior) y el *Spondylus* (en el exterior) organizan la misma relación espacial y de número.

Hasta aquí, se ha mostrado que cada imagen de una composición es caracterizada por tipos de línea donde sistemáticamente la línea de apariencia doble se manifiesta en los extremos o entre partes modeladas por la línea delgada, asimismo, la línea curva alcanza hacer distinciones entre dos composiciones semejantes. La imagen caracterizada puede presentar variantes (los bastones en Cerro Sechín) y agruparse por números, o una imagen puede manifestarse en diversos espacios diferenciados cualitativamente (por ejemplo los colmillos de las cabezas en la fila 1 del Obelisco Tello muestran unas bandas verticales en un extremo y esa misma cualidad la presenta la figura de cabeza, en la fila 3 –columna D– que corresponde al espacio centro e interior-exterior).

4.1.2. La composición diferenciada espacialmente

La descripción permitió distinguir que la composición tallada en filas o secciones se realiza por convenciones que diferencian a la primera de la segunda, es decir, como las líneas "a" y "b" son sistemáticamente ubicadas, ahora, la primera fila exhibe la mayor cantidad de relaciones mientras que en la segunda fila las imágenes ocupan un espacio distinguible o identificable (derecha, izquierda, arriba o abajo). Por ejemplo, el Obelisco Tello y la Estela de Yauya, al ser ambas verticales, comparten semejanzas en la composición, diferenciada por el número de fila.

En la fila 1, el Obelisco Tello, muestra dos cabezas zoomorfas donde una de ellas (Figura 1A, columna C, fila 1) muestra formas rectangulares, interpretadas como plumas, que salen del interior de la boca mientras que en la otra cabeza esas formas se unen al labio inferior y a su cuello. Así, ambas cabezas manifiestan relaciones de una espacialidad tridimensional. Asimismo, en esta misma fila, hay elementos exteriores a las figuras siameses de los reptiles porque sus extremidades inferiores se unen a cuatro ajíes, de un lado, y tres yucas del otro lado. La Estela de Yauya muestra una figura de cabeza ubicada frontalmente que también exhibe los siguientes elementos exteriores: cuatro figuras de plumas (modeladas con tres líneas dobles) y cuatro figuras de vértebras que se unen a la parte inferior de la boca (a pesar de exhibir diferentes tipos de imágenes en ambos soportes organizan el número siete en el espacio exterior).

En la fila 2, del Obelisco Tello, se manifiesta el tema de una figura antropomorfa en contorsión que es atravesado por una figura serpentiforme que divide su cuerpo en mitad superior y mitad inferior. En la fila 2 de la Estela de Yauya, las cabezas han sido talladas de perfil (pudiendo leerse perfil derecho e izquierdo a diferencia de la cabeza frontal), luego, solo esta estela exhibe una tercera fila donde se muestra una vértebra circular (como la del tiburón), Con ello, esta estela presenta tres divisiones; mientras que el Obelisco Tello, dos. En ambas composiciones, la fila 1 exhibe espacios tridimensionales, relaciones de número (tres y cuatro) y de orden (interior-exterior o uno y otro); mientras que en la fila 2 la composición puede ser leída espacialmente: mitad del cuerpo superior, cabeza perfil lado derecho, cuatro vértebras en el centro, luego, solo en la Estela de Yauya se vuelve a un elemento, es decir, la composición espacial también sigue las convenciones ya descritas en las líneas. Ello significa que, así como la línea doble separa partes definida con una línea delgada, la composición en la fila 2 muestra también partes que permiten una lectura espacial definida (arriba, abajo, lado izquierdo).

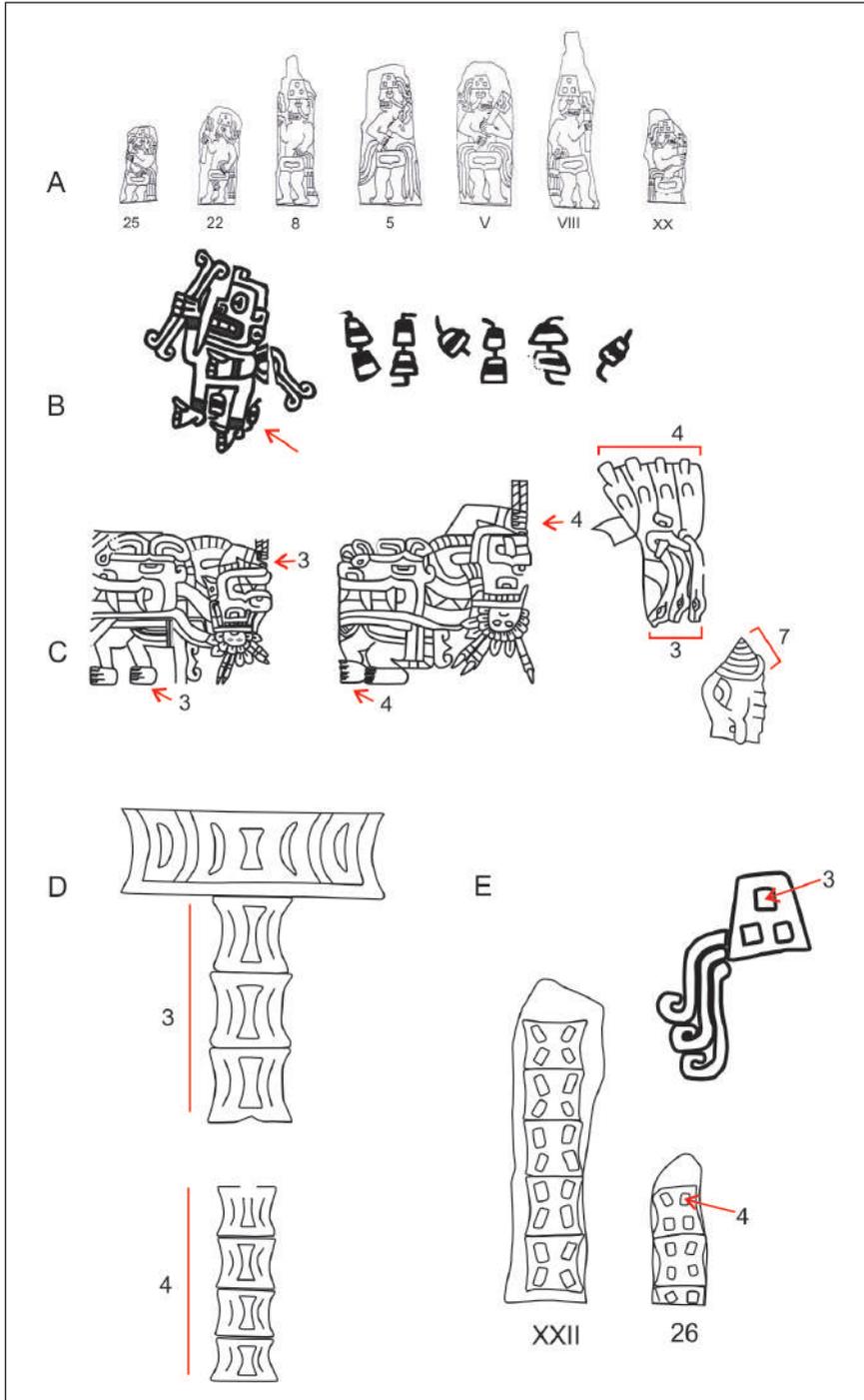


Figura 5. Detalles que revelan cómo una forma distinguida por tipos de líneas organiza una serie de siete. A. Cerro Sechín. B. Tela pintada de Karwa. C. Obelisco Tello. D. Estela de Yauya. E. Cerro Sechín.

Por consiguiente, se viene revelando un “sentido del orden” donde lo doble o segundo separa, acción necesaria para una definición. Sin embargo, esta propiedad también se manifiesta en la primera fila pero unida con otras cualidades. La relación de “unidad y división” empíricamente, se manifiesta en las columnas con menos amplitud (“B” y “D”) del Obelisco Tello, en la Figura 6B, se muestra la extremidad del reptil perfilado por una línea recta a diferencia de las figuras de los ajíes que no se encuentran divididos por la línea, luego la fila 2 está totalmente dividida (cualidad más importante de este número) y en la fila 3 nuevamente solo la figura en forma de “S” está dividido mientras sobre ella, otra vez, se manifiestan juntas.

La siguiente fila, 3 en el Obelisco Tello y 4 en la Estela de Yauya, es el espacio que muestra la característica de exhibir juntos los atributos de las filas precedentes (1 y 2 en el Obelisco y 1, 2 y 3 en la Estela de Yauya), es decir, esta área central replica en una unidad las características presentadas por separado abajo y arriba. Por ejemplo, en el Obelisco Tello, hay un orden arriba-centro-abajo que el área central también tiene, hay imágenes en relación interior-exterior que esta sección también muestra, las figuras expresan los números tres y cuatro en sus formas (Figura 1A, fila 3). En la Estela de Yauya, en el área central, hay un rostro frontal y a la vez dos de perfil unidos tal como la composición de la fila 1 y 2.

Asimismo, se reconoció una nueva convención: la manifestación de la forma diagonal en los límites superior e inferior de esta área central. Por ejemplo, en el Obelisco Tello, las figuras antropomorfas, talladas en la fila 2 y 4, pasan sus manos a la fila 3 desde esquinas opuestas (si se traza una línea imaginaria uniendo esas dos manos se dibujaría una línea diagonal en ambos límites) (Figura 1A) y en la Estela de Yauya, los colmillos en las filas 1 y 2 tienen forma vertical mientras que los de la fila 3 y 4 se manifiestan en forma diagonal (Figura 1B).

En consecuencia, en una composición vertical se exhiben temáticas y sus variantes en una espacialidad dividida; abajo, centro y arriba. Abajo y arriba, la temática es estructurada con las convenciones de la línea delgada (unidad) y otra doble (división), en cambio, en el área central se expresan ambas relaciones o lógicas unidas.

De otro lado, la composición de Cerro Sechín y el dibujo en la tela pintada de Karwa a pesar de exhibir figuras antropomorfas como si se desplazaran en una sucesión, también, en su recorrido hay marcadores que diferencian el espacio en secciones. En la figura 2A, en las fotos, laja XX y 22, las figuras antropomorfas ubican el báculo a la altura de su codo (en la laja XX, el báculo es ubicado al interior del ángulo del codo y en la laja 22 por el exterior), así, el cambio en la posición del bastón organiza un hito que permite definir características de las imágenes tanto

arriba como abajo. Asimismo, hay otro hito en ambas esquinas, en el norte, un personaje antropomorfo, muy grande, que sostiene dos juegos de tres bandas en forma de cruz (laja XI y 11, la última rota y extraviada su parte superior).

Así, se replica la convención de dividir espacialmente el espacio en un arriba y abajo y, otra, área central manifestada al norte de la arquitectura, y en ambas esquinas aparece la forma diagonal (dos juegos de bandas cruzadas) y en el frontis se exhiben dos lajas (V y 5) que sujetan el bastón con ambas manos (Figura 6C, b) y otro (laja 2) que es atravesado por tres bandas unidas que fue interpretado como cierre o unidad de las dos filas (Figura 6C, a).

La interpretación se basó en el hecho que los apéndices, de sus taparrabos, terminan en sus extremos juntos y separados. Los antropomorfos, que sujetan el báculo con ambas manos, exhiben un taparrabo con dos juegos de tres apéndices que terminan separados, así, se separaron solo los nueve que muestran ese tipo de taparrabo y en el extremo de cada fila se manifiestan los que sujetan el bastón con ambas manos (tal como la posición de la línea doble) (Figura 6C, b). De otro lado, quince exhiben el tipo de taparrabo con dos juegos de tres bandas con diferencias altitudinales, en un solo lado, (en esta agrupación se manifiestan los que cambian la posición del báculo hacia sus codos dividiendo en dos sectores y en la otra agrupación la forma diagonal divide las filas). Así, dada la relación entre las terminaciones de los apéndices se interpretó que la forma de sostener el báculo, con una mano y con dos, organizan la "unidad y división".

Ahora, las diferencias cualitativas espaciales también se revelan en las partes del cuerpo talladas por partes, en lajas, donde el número dos nuevamente define una dirección diferenciada de los de tres. Por ejemplo, los apéndices que se unen o emergen del interior de una boca, cabeza, piernas; en número de tres, son largos, delgados, hacen una curva y su extremo permanece en el exterior; en cambio, los que se manifiestan en número de dos surgen al exterior, se elevan ligeramente, y vuelven al interior. Además, en el área central del cuerpo, se manifiestan en número de tres pero son anchos y cortos, revelándose, el cambio de forma o dirección de los apéndices por el número y por la sección del cuerpo donde aparecen.

Finalmente, en la tela de Karwa, no hay un área central delimitada por otras, su composición ha sido pintada en la unión de dos paños de tela y su costura hace de línea media para dividir la composición en cuatro figuras antropomorfas que sostienen un báculo: dos seres ictiomorfos ubicados a los extremos del sector A, en la figura 7 A, antropomorfo 2 y 5, y los otros dos sujetan el báculo conformado por dos bandas de extremos curvos ubicados entre los dos primeros (Figura 7 A, antropomorfo 3 y 4). Así, se manifiesta la semántica espacial que desarrolla el número dos (ubicación a los extremos y al medio).

En el sector B, otras dos figuras sostienen el bastón con la mano derecha (número seis y ocho) pero el número siete sujeta el báculo con la mano izquierda logrando, así, ubicar los báculos en forma paralela, luego, el número ocho sujeta con la mano derecha el báculo mientras el número uno sostiene un báculo en cada mano; conformando una nueva combinación de dos báculos paralelos. La conformación de dos báculos, ubicados en forma paralela, responde a la relación significativa de división y se confirma porque el espacio mínimo que hay en el medio de las figuras antropomorfas, señalada con una flecha en la Figura 7, exhibe una diferencia frente a la asociación de báculos y cabezas que se organiza en casi toda la composición. La relación de unidad la expresa la figura antropomorfa con un báculo en cada mano que además unifica rasgos al vestir taparrabo, tener pies en forma de garras, en número de dos, y poseer cinco y cuatro dedos en la mano y una forma circular a la altura de su zona genital. Así, siendo ocho figuras antropomorfas, se visibiliza la semántica de la línea doble, en las dos mitades de la composición, porque en el sector "A" los báculos ictiomorfos van a los extremos y en el sector "B" se manifiestan los báculos en forma paralela, de un lado y del otro una figura sostiene ambos báculos.

Con lo expuesto, puede responderse ahora a la interrogante de cómo se organiza la composición de las figuras. Como se vio, las piezas analizadas muestran temáticas de diversa dimensión y variantes al interior de esta. Por ejemplo, la temática mayor en el Obelisco Tello corresponde al cuerpo de los reptiles, con características en ambos lados pero en calidad de siameses (hay partes unidas). Por su parte, las temáticas particulares de menor proporción en la misma pieza se expresan en las cinco filas (con diferencias de un lado y del otro). De esas cinco filas, en la tercera se observa un centro con una composición en la cual se identifican las relaciones de las filas de abajo y de arriba. En conjunto, la composición se convierte en un sistema interrelacionado mediante convenciones donde la relación de "unidad y división" es básica para generar un orden orgánico. En Cerro Sechín, la temática de imágenes antropomorfas que, organizadas como si caminaran de sur a norte, sostienen elementos simbólicos en las manos presenta las siguientes variantes: a) la manera como sostienen sus bastones, b) el tipo de taparrabo que llevan, c) la presencia o ausencia de partes (no exhiben pies), d) el tipo de apéndices, entre otras. Además, cada grupo, diferenciado por el tipo de taparrabo, muestra divisiones espaciales o hitos. En el frontis se manifiesta la relación de unidad y división. Finalmente, en la Estela de Yauya, su composición mayor corresponde a la manifestación de dos cuerpos de felinos divididos en tres filas, y una cuarta fila que también expresa las lógicas de la segmentación de los espacios abajo y arriba, además de que presenta las relaciones de unidad y de división.

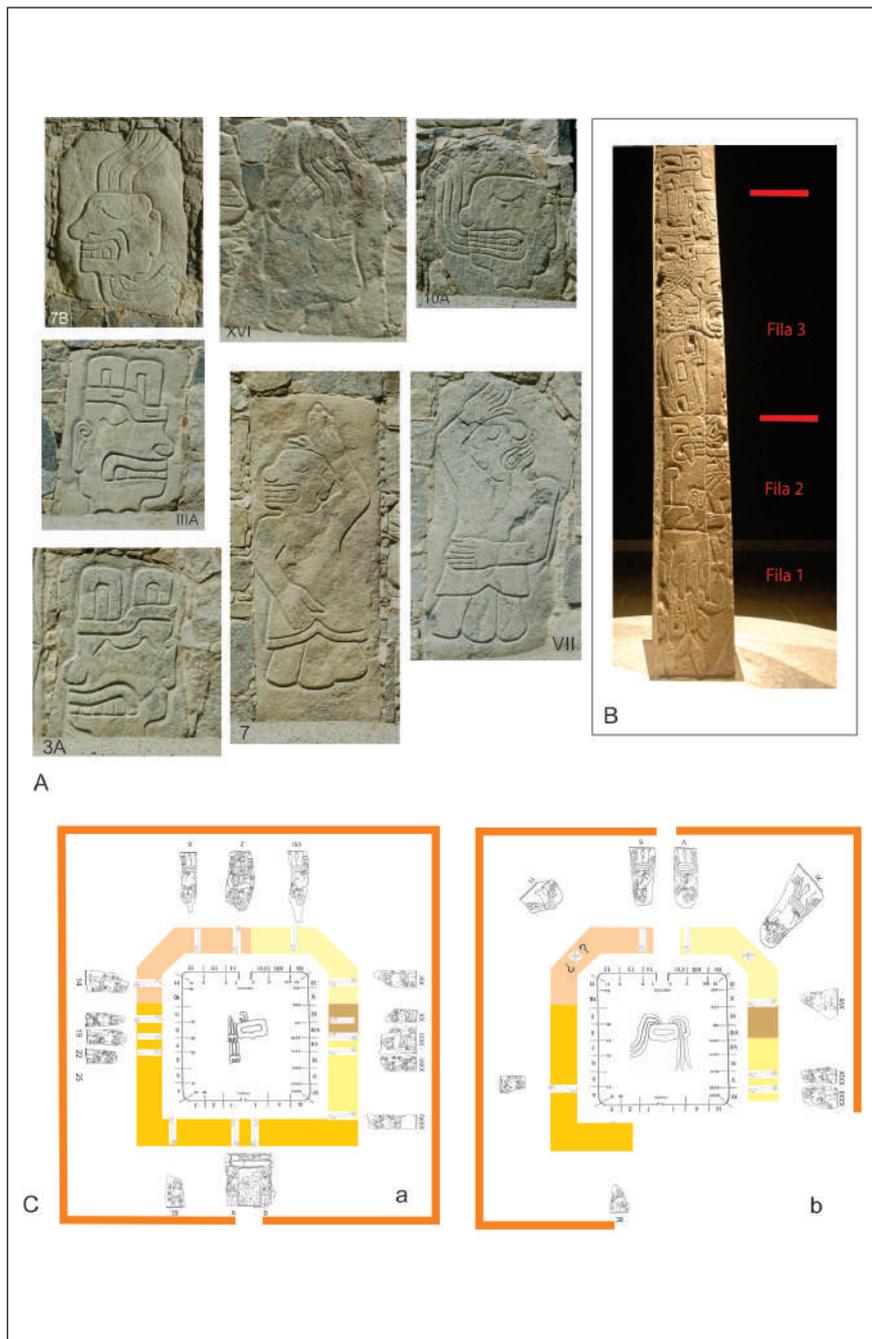


Figura 6. A. fotos donde se distingue las diferencias de formas de los apéndices de Cerro Sechín; B, foto del Obelisco Tello donde se muestra la relación división-unión; C. esquemas con las figuras antropomorfas de Cerro Sechín distinguidas por su taparrabo (fotos tomadas por la autora).

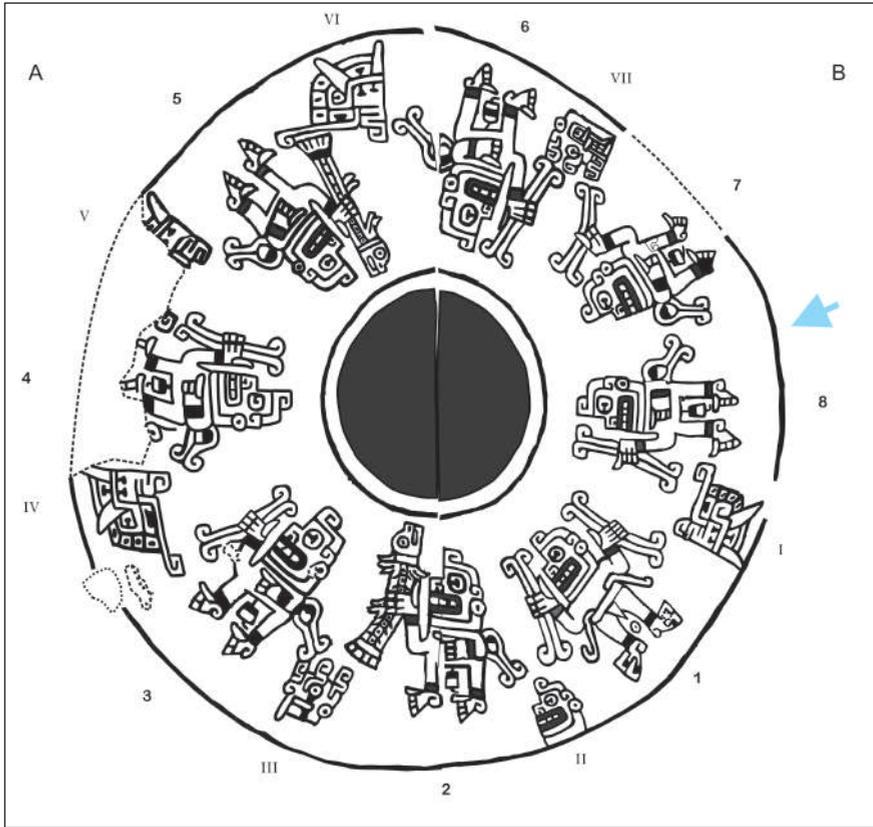


Figura 7. Figuras antropomorfas pintadas en la tela de Karwa, sostienen báculos que se asocian con las figuras de cabezas (la flecha muestra un área donde no hay ni un báculo ni una cabeza).

5. Las líneas y el número como símbolo articulador del lenguaje figurativo del Formativo

En la propuesta filosófica, de Cassirer, la vida cultural humana en toda su riqueza y diversidad corresponden a formas simbólicas (Cassirer, 1968, pp. 27). El autor señala como ejemplo que el especialista en física “busca en los fenómenos una descripción de sus conexiones necesarias” (Cassirer, 2016, p. 35). Es decir, el físico está interesado en saber qué elemento interactúa con otro y cómo esa dinámica produce una ley o genera una fórmula que se expresa mediante signos generales y específicos (Cassirer, 2016, p.36). En este sentido, aquellos signos generales y específicos, en el caso andino del periodo Formativo, están siendo graficados mediante una práctica discursiva

que tiene en la potencia —cualidades para ser en acto— de los números dos grandes símbolos importantes: la “unidad” (reunión de elementos con cualidades, relaciones de significación y combinaciones de números) y la “división” (separación) para la elaboración de temas y subtemas de imágenes.

La descripción ha permitido revelar que la composición de las imágenes fue realizada mediante convenciones donde la “unidad” y la “división” se manifiestan constantemente en cada imagen desde los tipos de líneas, atributos en cada figura como el número de dedos, número de ornamentos simbólicos, presencia o ausencia de alguna parte que se agrupa en números, entre otros; comunicando, así, significación al ser ubicados en espacios cualitativos diferenciados. Asimismo, la progresión de los números se revela, principalmente en el área central donde operan: a) manifestación de formas rectas, curvas, movimiento en espiral, línea diagonal en los límites o al centro del área, entre otras; b) figuras de dimensiones variadas: pequeño, grande (Figura 1A: cabeza pequeña y boca grande; Figura 2B: antropomorfo pequeño y antropomorfo grande); c) líneas: formas modeladas solo en línea delgada o doble y la combinación de ambas; d) relaciones: unidad-división, interior-exterior, arriba-centro-abajo, centro del centro, interior del interior. De esta manera, la composición es una organización compleja con múltiples subgrupos de partes relacionadas.

Algunos de los atributos de la operatividad de los números ya habían sido revelados en los antecedentes, como las diferencias en el tamaño de las imágenes en ciertos espacios del soporte o de la composición (Kaulicke, 1995; Golte, 2009), la importancia de ciertas imágenes que escapan a las formas del felino, reptil u ofidios (Herrera, 1998; González-Ramírez 2014), y la sistematización de la composición y su cualidad comunicativa (Rowe, 1972; Vargas, 2005). Sin embargo, alcanzar una mayor aproximación con respecto al orden de relaciones (la manifestación espacial de cualidades que exhibe en imágenes recurrentes, como cruces, círculos, antropomorfos, zoomorfos, fitomorfos) requiere una mayor sistematización de imágenes. En ese sentido, para Cassirer, es importante comprender las conexiones entre los elementos de la naturaleza, los cuales se traducen en fórmulas, transmiten mediante símbolos por una sociedad (en los ejemplos estudiados, mediante figuras elaboradas sistemáticamente) conformando una gramática que se revelaría “si se consiguiera obtener una visión sistemática de conjunto sobre las diversas direcciones de este tipo de expresión; si se consiguiera mostrar sus rasgos típicos y generales, así como sus matices particulares y sus diferencias internas” (Cassirer, 2016, p. 36). La descripción de las partes de las imágenes está permitiendo revelar cualidades de esa gramática con orden complejo.

6. Conclusión

El ámbito de la literalidad favorece la búsqueda de visibilizar nuevos modelos de orden en las prácticas discursivas prehispánicas. En ese sentido, la descripción de cada parte de una figura ha revelado los siguientes patrones de sentido: a) hay una sistematización en la manifestación de la línea que las modela, así, la fracción de una imagen, ubicada al extremo o al medio de dos partes delineadas con la línea delgada, es perfilada con una línea doble; b) La cualidad de dividir, de la línea doble, también se manifiesta en la composición de subtemas; c) La importancia de la presencia o ausencia de una parte de la imagen porque, en ambos casos, es posible agruparlos por números. En consecuencia, se interpreta que es el número, especialmente el “uno” y “dos” como potencias, que subyace como un conjunto de estrategias simbólicas, en la consideración de Cassirer, para el dominio específico del conocimiento y su construcción cosmológica.

Las composiciones analizadas corresponden a cronologías, técnicas y geografías diferenciadas pero elaboradas con la potencia del número, en el periodo Formativo, este hecho, abre nuevas interrogantes con respecto a sus diferencias estéticas o su continuidad en el tiempo que se espera resolver en análisis futuros.

Bibliografía

- Bischof, H. (1996). Análisis iconográfico y del estilo en la elaboración de cronologías arqueológicas: el caso del Formativo Centroandino. *Andes, Boletín de la Misión Arqueológica Andina*, (1), 61-91.
- Bischof, H. (2009). Los periodos Arcaico Tardío, Arcaico Final y Formativo Temprano en el Valle de Casma: evidencias e hipótesis. *Boletín de Arqueología PUCP*, (13), 9-54.
- Brugnoli, P. y Hoces de la Guardia, S. (1991). Análisis de un textil pintado chavín. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, (5), 67-80.
- Campana, C. (1995). *Arte Chavín. Análisis estructural de formas e imágenes*. Lima: UNFV.
- Cárdenas, M. (1995). Iconografía Lítica de Cerro Sechín: vida y muerte. En S. Lerner, M. Cárdenas y P. Kaulicke (Eds.) *Arqueología de Cerro Sechín. Tomo II. Escultura* (pp. 43-124). Lima: PUCP, Fundación Volkswagenwerk.
- Cassirer, E. (1968). *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Cassirer, E. (2016). *Filosofía de las formas simbólicas. I, el lenguaje* (Primera edición electrónica ed.). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

- Cordy-Collins, A. (2002). Telas pintadas chavín del valle de Ica, Costa Sur. En *Tejidos milenarios del Perú. Ancient Peruvian Textiles* (pp. 107-141). Lima: Integra AFP.
- Fux, P. (2015). El concepto de "sociedad compleja" en la arqueología del Nuevo Mundo. En P. Fux (Ed.), *Chavín* (pp. 26-33). Lima: Museo de Arte de Lima.
- Gee, J. P. (2004). Oralidad y literacidad: de El pensamiento salvaje a Ways with Words. En *Escritura y sociedad. Nuevas perspectivas teóricas y etnográficas* (págs. 23-55). Lima: PUCP, Universidad del Pacífico, IEP.
- Golte, J. (2009). *Moche. Cosmología y Sociedad. Una interpretación iconográfica*. Lima-Cusco: Instituto de Estudios Peruanos-Centro Bartolomé de Las Casas.
- Gombrich, E. (2010). *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes visuales*. Tailandia: Phaidon Press Limited.
- González-Ramírez, A. (2014). Las representaciones figurativas como materialidad social. producción y uso de las cabezas clavadas de Chavín de Huántar. [Tesis de doctorado inédita]. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Goody, J. (2008). *La domesticación del pensamiento salvaje*. Madrid: Ediciones Akal S.A.
- Havelock, E. (1996). *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Herrera, A. (1998). Acerca de un tercer fragmento de la Estela de Yauya. *Baessler Archiv*, 46(1), 231-253.
- Kaulicke, K. (1995). Arte y religión en Cerro Sechín. En S. Lerner, M. Cárdenas y P. Kaulicke (Eds.) *Arqueología de Cerro Sechín, Tomo II. Escultura* (pp. 185-221). Lima: PUCP, Fundación Volkswagenwerk.
- Lazo, R. (2017). El valor simbólico del número-idea en la ordenación de las figuras en el Obelisco Tello [Tesis de Licenciatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. . <https://hdl.handle.net/20.500.12672/6705>
- Lazo, R. (2018). Las figuras antropomorfas completas de Cerro Sechín como espacio de significación simbólica y de orden. *Unay Runa. Revista de Ciencias Sociales*, (9), 117-141.
- Lazo, R. (2021). El número-idea como eje axiomático del orden de las figuras en Cerro Sechín y en el Obelisco Tello. En *Actas del VI Congreso Nacional de Arqueología. Volumen I y II*. (pp. 415-426). Lima: Ministerio de Cultura.
- Lumbreras, G. (1974). *Los orígenes de la civilización en el Perú*. (2.ª ed.). Lima: Milla Bartres.
- Morin, E. (1984). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.
- Real Academia Española. (s. f.) Nube. En *Diccionario de la Lengua Española*. Recuperado el 11 de octubre de 2021, de <https://dle.rae.es/nube?m=form>
- Rowe, P. (1974). *A Further Exploration of the Rowe Chavín Seriation and Its Implications for North Central Coast Chronology*. Washington D. C.: Dumbarton Oaks. Trustees for Harvard University.
- Rowe, J. (1972). El arte de Chavín; estudio de su forma y su significado. *Historia y Cultura*, (6), 249-276.
- Tello, J. C. (1923). Wira-Kocha. *Revista Inca*, I (1 y 3).

- Urton, G. (1996). The Body of Meaning in Chavin Art. *RES: Anthropology and Aesthetics*, (29-30), 237-255. <https://doi.org/10.1086/RESvn1ms20166952>
- Vargas, P. (2005). *Análisis de los signos gráficos del Obelisco Tello en Chavín de Huántar: Una propuesta estructural y lingüística*. [Tesis de licenciatura inédita]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. <https://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/20.500.12672/2570>

Estudios de los sitios Aurora y Chagüite en el intermontano central de Costa Rica: diseño e iconografía en artefactos prehispánicos

Studies of La Aurora and Chagüite sites in the central intermontane of Costa Rica: design and iconography in pre-Hispanic artifacts

Henry Vargas Benavides

Universidad de Costa Rica
henry.vargas@ucr.ac.cr

Fernando Camacho Mora

Universidad de Costa Rica
fernando.camachomora@ucr.ac.cr

Resumen

Se presenta una propuesta metodológica novedosa para hacer interpretación por medio del análisis contextual de materiales precolombinos obtenidos de sitios arqueológicos específicos ubicados en la región del intermontano central de Costa Rica. La base metodológica radica en la conjugación entre las visiones antropológicas y las teorías del diseño. De esta manera, se presenta una serie de material bibliográfico desde las artes visuales y su conjunción con la arqueología, dando preferencia al material bibliográfico costarricense, al ser el lugar de estudio. Al final se describen y presentan dos sitios arqueológicos con los cuales iniciará esta investigación (Aurora y Chagüite) y sus respectivas ilustraciones de las piezas arqueológicas seleccionadas. Dicho material formará parte de un futuro catálogo, dirigido a una población que desea conocer sobre aspectos de la arqueología y el diseño prehispánico de la zona.

Palabras clave

Arqueología; Diseño precolombino; Iconografía.

Abstract

A novel methodological proposal is presented to make interpretation through contextual analysis of pre-Columbian materials obtained from specific archaeological sites found in the central intermontane region of Costa Rica. The methodological basis lies in the conjugation between anthropological visions and design theories. In this way, a series of bibliographic material from the visual arts and its conjunction with archaeology is presented, giving preference to Costa Rican bibliographic material, since it is the place of study. At the end two archaeological sites are described and presented with which this research will begin (Aurora and Chagüite) and their respective illustrations of the selected archaeological pieces. This material will be part of a future catalogue, aimed at a population that wants to know about aspects of archeology and pre-Hispanic design of the area.

Keywords

Archaeology; Pre-Columbian design; Iconography.

I. Introducción

El análisis del diseño y la iconografía de objetos precolombinos, a partir de un proceso sistemático de investigación ha sido desarrollado en América Latina de forma mayoritaria por arqueólogos. A pesar de que, desde otras áreas del conocimiento, se ha evidenciado que es posible generar preguntas válidas que permitan nuevas y diversas miradas relacionadas con el pensamiento precolombino. En este sentido planteamos realizar una ejercicio con el presente trabajo. No obstante, es conveniente sentar bases y realizar algunas consideraciones de rigor previas.

En el presente artículo buscamos la forma de tender puentes entre el diseño y la arqueología. Por un lado, desde el diseño consideramos a los objetos arqueológicos como resultado de los pensamientos e intenciones humanas. Por otro lado, la arqueología clásica sostiene que no son los pensamientos, sino las acciones las que dejan huellas o evidencias materiales.

En medio de estos dos planteamientos desarrollamos nuestro análisis. Por ello se estudia no solo el artefacto como tal sino el contexto del que éste es parte. A partir de este estudio proponemos para discusión una forma para acercarse a la inferencia del significado cultural de algunos artefactos.

Varios trabajos anteriores han procurado realizar esta misma labor, pero la gran mayoría les atribuye lecturas actuales a los objetos del pasado. Reconocemos que los artefactos precolombinos no pueden ser entendidos de acuerdo con consideraciones o miradas subjetivas contemporáneas.

De forma que nos encontramos con un problema, la falta de documentación escrita que permita al investigador inferir intenciones comunicativas desde el objeto precolombino o acceder a formas de pensamiento de los artistas del pasado, es una problemática real a la que se enfrenta el investigador de sociedades ágrafas¹.

Aunque suene obvio, la única persona que podría decirnos lo que una imagen en particular o un conjunto de imágenes trazadas, por ejemplo, en una vasija cerámica precolombina querían representar, es la misma persona que la hizo. No es pesimismo o un pensamiento derrotista de nosotros como investigadores, es una mirada honesta y realista del pasado en común. La interpretación siempre estará susceptible de tener varias miradas, varias interpretaciones alternativas sobre un mismo hecho.

En esta ponencia se presenta una propuesta metodológica que plantea una nueva forma de hacer interpretación, por medio del análisis contextual de materiales precolombinos obtenidos de sitios arqueológicos específicos ubicados en la región del intermontano central de Costa Rica.

De igual forma, se perfila como solución la unión de dos miradas trans- e interdisciplinarias desde el diseño y la arqueología; dos disciplinas, que, lejos de encontrar puntos de divergencia entre ellas, se complementan en búsqueda de una síntesis en el conocimiento.

El trabajo que aquí se presenta surge de una investigación aún en curso, con la que se pretende sentar las bases metodológicas que permitan la inferencia de aspectos vinculados con la cosmovisión, la historia y otros elementos sociales de los grupos precolombinos de la zona de estudio; a partir del análisis preiconográfico, desde el diseño y la arqueología, vinculado a su vez con el uso y forma de consumo de los objetos prehispánicos.

Al final, se explican dos de los sitios arqueológicos por investigar (Aurora y Chagüite), desde las dos áreas mencionadas, en el territorio costarricense conocido en arqueología como la Región Central. Se detallan los objetos arqueológicos que se han escogido para esta comparativa, por medio de

1. Se reconoce a las sociedades ágrafas a las que conservan su conocimiento a través de la memoria y la oralidad (Necuzzi, C., 2018, p. 20). Por tanto, su sistema comunicativo no se basa en la escritura o preescritura, sino en otros sistemas empleados en su lugar.

ilustraciones de estos y su problemática interpretativa, pues en los inicios de la pandemia por COVID-19, se impedía el acceso a las piezas originales para desarrollar esta investigación. Se trabajó en sus inicios con los informes arqueológicos, pero el detalle de las piezas de cerámica, piedra u otros no nos permitió detallar más allá de un primer nivel iconográfico.

2. Estudios sobre el diseño y la iconografía arqueológica

El análisis de los diseños y los elementos iconográficos en artefactos prehispánicos de Costa Rica ha sido objeto de estudio desde las primeras décadas del siglo XX. Todos los trabajos generados al respecto coinciden en la diversidad y complejidad de las representaciones visuales realizadas por los grupos humanos anteriores a la conquista española.

Con el desarrollo de las investigaciones se han propuesto numerosas hipótesis que vinculan estas manifestaciones de arte precolombino, con aspectos culturales de los grupos humanos que las crearon. A pesar de lo sugerentes de algunas de estas interpretaciones, muchas de ellas carecen de elementos que las contrasten, por tanto, sus conclusiones no permiten un adecuado cotejo con lo observado dentro del registro arqueológico.

En este apartado se presenta un balance metodológico de los estudios desde el diseño y la iconografía en objetos precolombinos. Estos han sido realizados tanto por arqueólogos como por artistas, diseñadores o investigadores del arte. Estos no se circunscriben a Costa Rica, sino que se analizan referentes de América y otras partes del mundo.

En Costa Rica son pocos los trabajos que desde las artes plásticas toman como base el objeto de estudio del diseño precolombino. Samuel Lothrop publicó *Pottery of Costa Rica and Nicaragua* (1926) el cual centra su estudio en las decoraciones cerámicas mediante el uso de ilustraciones.

La misma técnica se desarrolla mediante ilustraciones hechas en acuarela por el artista Francisco Zúñiga de la colección Yankelewitz en el texto *Francisco Zúñiga y el Arte Precolombino* (2012) del investigador Luis Ferrero.

Estos dos documentos se consideran de relevancia pues son los primeros que unen arte con arqueología y, a partir del presente trabajo, se presentan hipótesis a tomar en cuenta sobre la forma en que los elementos gráficos e iconográficos se presentan.

El libro *Diseños del pasado que perduran para siempre* (2001) se concentra en la realización de un análisis desde la bidimensionalidad de objetos arqueológicos. Este corresponde con el primer texto que desde las artes se enfoca en elementos como línea, punto, color y estructura.

En lo relativo al diseño de objetos tradicionales sobresale la tesis de doctorado *El remanente precolombino en el diseño centroamericano contemporáneo* (Vargas, 2010) donde se presenta el estudio del remanente indígena precolombino y actual en la producción artística y visual de las máscaras tradicionales de Guatemala, Nicaragua y Costa Rica a partir del diseño, la semiosis y su contexto histórico.

En el documento se sostiene que la sistematización simbólica de los módulos en las representaciones humana y animal de las máscaras es un claro remanente de tradiciones precolombinas (Vargas, 2010: 22).

Para terminar, el libro *Diseño precolombino de Costa Rica* (2015) del mismo autor, se concentra en el análisis de elementos de proporción, estructura y color en piezas arqueológicas de cerámica y piedra. El documento explica que estos elementos no solo son evidencia de la representatividad dentro de la sociedad que los utilizó, sino que engloban un pensamiento que tiene raíces míticas sobre el que las personas desarrollaron su mundo material.

Este mismo autor ha desarrollado investigaciones concentradas en detallar un área específica como lo indican los artículos: "Jarrones que hablan. La cerámica pataky y jicote de la Gran Nicoya", para el libro: *Mundos de Creación Visual de los Pueblos Indígenas* (2021a); o el artículo "Sobre animalística y bandas precolombinas de la Gran Nicoya" (2021b). En ambos se ha trabajado el tema de bandas o motivos específicos en piezas cerámicas tipo jicote y pataky que presentan o no motivos de animales.

En el campo americano el libro *Sistemas compositivos amerindios* (2000) del artista argentino César Sonderegger tiene como objetivo la identificación de estructuras compositivas que contuvieron y proporcionaron morfológicamente diseños cerámicos, escultóricos y arquitectónicos de varias partes de América, desde México hasta Perú y Argentina.

A partir de un sistema de retículas y la catalogación de diversas representaciones en el documento se presenta el concepto de morfoproporcionalidad; el cual corresponde con una expresión ideológica, estéticamente estructurada que implica elementos cósmicos y simbólicos expresados en los géneros plásticos (Sonderegger, 2000: 9).

En esta misma línea de análisis uno de los estudios más sobresalientes sobre la iconografía y diseño en general, lo es el libro *Signos, símbolos, marcas y señales* (Frutiger, 2017). En el cual presenta un manifiesto que contempla la esencia de la comunicación visual desde aspectos como el concepto universal del punto y la línea. Luego de esto vincula los aspectos morfológicos y sintácticos que manifiestan los símbolos y sus usos en determinadas culturas.

De igual manera expone el desarrollo del alfabeto y la escritura en varias culturas del planeta, desde el estudio tipográfico e histórico y entre sus múltiples representaciones, para luego concluir en signos no alfabéticos que contienen otra carga de significantes y significados.

Si bien la iconografía surge en Europa desde la historia del arte, es una herramienta de análisis sobre los significados de las representaciones visuales, de sus simbolismos. Fueron Aby Warburg (1866-1929) y Erwin Panofsky (1892-1968) que la llevaron a la academia como materia de análisis visual. Aunque Warburg inició su experiencia con el análisis de algunas representaciones figurativas y míticas de indígenas norteamericanos (2004), fue en realidad Panofsky quien sugiere, en su famoso ensayo *Estudios sobre iconología*, que el análisis iconográfico debe ser realizado a partir del estudio de la imagen en tres niveles: la descripción pre-iconográfica, el análisis iconográfico y la interpretación iconológica (2006).

El nivel pre-iconográfico lo comprende como la descripción de las formas, de los objetos, de las personas, los eventos o las expresiones. Por lo tanto, para Panofsky su interpretación limita a un contenido "fáctico o expresivo, constituyendo el mundo de los motivos artísticos". Por otro lado, el análisis iconográfico permite acceder a significados constituidos por el mundo de las imágenes, las historias y las alegorías. Finalmente, la interpretación iconológica, quizá la más controversial de las tres, pretendía acceder a una historia de los síntomas culturales o de los símbolos en general, constituido por el mundo de los valores simbólicos (2006: 25).

Esta rápida mención al esquema de Panofsky ha sido objeto de una enorme variedad de críticas. Entre ellas la imposibilidad de profundizar en el análisis iconográfico e iconológico en sociedades que no presentan escritura, como las del caso de nuestro estudio. Otra crítica ha sido que este análisis es limitado en cuanto a la cantidad de niveles que presenta. A pesar de todo lo anterior, su perspectiva sobre la forma de operar bajo esta rama teórica y metodológica ha demostrado ser de mucha ayuda.

Esta materia fue introducida en el arte prehispánico mesoamericano en la segunda mitad del siglo pasado cuando desde un punto de vista académico, los preconceptos iconográficos fueron introducidos en los estudios mayas por George Kubler, un historiador del arte de reconocido prestigio, cuando en 1969 publicó su ya clásico *Studies in Classic Maya Iconography*. La obra supuso un intento de tratar el arte maya sistemáticamente en términos de significado y de introducir la terminología acuñada por Panofsky en los estudios mayas (Sanz, 1998: 75).

Para Costa Rica estudios sobre la iconografía se han realizado en sellos precolombinos y compilados en el libro *Sellos Cerámicos de Costa Rica precolombina: fertilidad y estatus* (Jiménez y Ulate, 2009). En esta publicación se aportan elementos nuevos sobre posibles temas, motivos e imágenes. De este también se rememora la exposición y catálogo Sellos precolombinos. Imágenes estampas de Costa Rica, de la Fundación Museos del Banco Central en el año 2005.

Las autoras Ana Cecilia Arias, Floria Castrillo y Grace Herrera (2012) desarrollaron el libro *Una historia escrita en piedra: Petrograbados de Guayabo de Turrialba*, en donde teorizan sobre posibles representaciones de los petrograbados hallados en el Monumento Nacional Guayabo de Turrialba. En el documento aparecen abundantes representaciones iconográficas de los mismos y se comparan con las posibles teorías de presuntos significados en civilizaciones de Norteamérica o Sudamérica.

A continuación, se exponen dos sitios arqueológicos que serán parte de nuestro objeto de estudio, se trata del sitio Aurora y del sitio Chaguite, ambos ubicados en la provincia de Cartago, Costa Rica.

3. Sitio Aurora

3.1. ANÁLISIS DE UN CONJUNTO DE PIEZAS DE CERÁMICA Y PIEDRA

3.1.1. Características del sitio

El sitio arqueológico Aurora (C-375 Ar) se ubica en San Nicolás de Cartago, en el terreno del edificio del Laboratorio Nacional de Aguas del Instituto Costarricense de Acueductos y Alcantarillados (AyA).

El sitio fue investigado por la arqueóloga Magda León Coto en el año 2014 y comprende un área de 106 m². Corresponde a un conjunto de 20 tumbas de cajón delimitadas cada una de ellas por cantos rodados. El grupo de

sepulturas se encuentra agrupado de manera circular en una estructura delimitada por un arco de rocas del mismo tipo. Dentro del trabajo de excavación de este yacimiento se rescataron 29 objetos arqueológicos, de los cuales son 27 piezas cerámicas y dos de lítica (piedra).

En la siguiente infografía (Fig. 1) del sitio arqueológico Aurora se aprecia en el sector superior derecho el mapa de Costa Rica, que indica -con un punto rojo- la ubicación del hallazgo. Más abajo se dispone el área redibujada del sitio con base en el informe de trabajos arqueológicos. En este dibujo se presentan las tumbas y el arco de rocas en la parte inferior. Seguidamente se detalla en una lupa los 11 objetos arqueológicos que han sido determinados como óptimos, de acuerdo con nuestros objetivos de investigación; los cuales constan de 9 piezas de cerámica y dos de lítica.

La siguiente infografía (Fig. 2) muestra las tumbas de la parte Norte del sitio en la que se detalla que en la tumba n. 9 se encontraron dos artefactos, el 05 y el 06. Ambos corresponden con dos tazones, uno procedente de la región arqueológica Gran Nicoya (cuyos límites geográficos podemos trazarlos de forma pormenorizada desde el golfo de Fonseca (al norte), hasta el golfo de Nicoya (hacia el sur) y hacia el este hasta la cordillera volcánica de Guanacaste.

El otro artefacto fue hecho en la región arqueológica Central; la cual ocupa la mayor cantidad de terreno del país extendiéndose desde por todo el valle central e incluso ocupar las llanuras de la zona norte. En la tumba n. 8 se halló el artefacto n. 3, la olla con agarradera. Mientras que en la tumba n. 14 aparecieron tres objetos, dos ollas pequeñas con rostros y el objeto trapezoidal.

En las tumbas de la parte Sur aparecen ubicados los otros cinco objetos, en la tumba n. 12 una olla con rostro estilizado (artefacto n. 8), en la tumba n. 7 el artefacto n. 1, que corresponde a un trípode, en la tumba n. 1 el artefacto n. 7, una olla con rostro, en la tumba 19, el artefacto n. 21, el personaje antropomorfo de piedra y en la tumba n. 16, el artefacto n. 17 una cerámica trípode.

3.1.2. Piezas para el análisis

Se identificó un total de 11 piezas que se encontraban lo más intactas posibles y que por sus características de diseño, iconográficas y formales responden de la mejor manera al objetivo de la presente investigación; el cual versa: analizar la iconografía prehispánica de la Región Central de Costa Rica a través de piezas arqueológicas de museos del país (300 d.C. al 1550 d.C.), para generar una taxonomía antropomorfa, zoomorfa, figurativa y geométrica.

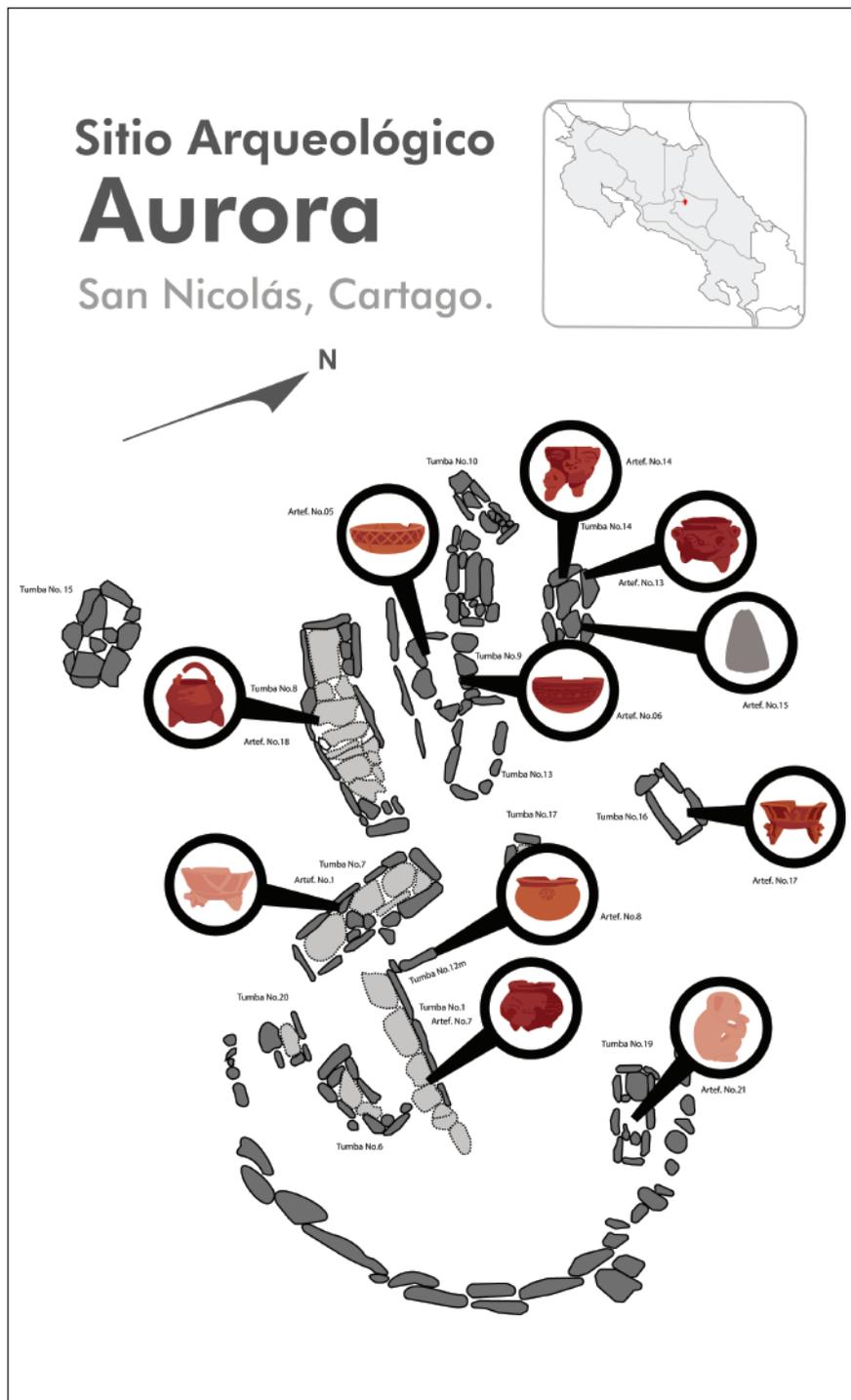


Figura 1. Infografía del Sitio Arqueológico La Aurora (Campos, 2021).

En total corresponden a 7 de las tumbas mencionadas, distribuidas en 9 objetos cerámicos y 2 confeccionados con piedra. En el siguiente esquema (cuadro 1) se sistematizan los objetos arqueológicos a ser analizados, debido a la descripción proporcionada por la arqueóloga investigadora en su informe de labores (León, 2014).

Cuadro 1. Descripción de piezas arqueológicas seleccionadas del sitio Aurora.

Artefacto	Medidas (alto x ancho x profundidad)	Periodo	Descripción	Contexto
Artefacto 21. personaje antropomorfo	16 x 13 cm		Probablemente fumando	Tumba 19
Artefacto 17. Escudilla abierta trípode	9,5 cm x 16,9 diámetro	800-1550 d.C. Fase Cartago	Tipo cerámico Irazú línea amarilla	Tumba 16
Artefacto 7. Olla pequeña achatada trípode	5,3 x 6,4 (diámetro)	800-1400 d.C. Fase Cartago	Decoración de cara con cejas de cadeneta	Tumba 1. Piso sin paredes
Artefacto 1. Fragmento de escudilla abierta trípode	8,5 x 16 (diámetro)	800-1400 d.C. Fase Cartago	Tipo cerámico Irazú línea amarilla	Tumba 7. Con tapa
Artefacto 18. Olla pequeña trípode	6 x 8,4 cm (diámetro)	800-1400 d.C. Fase Cartago	Con asa de canasta, panel semejante al tipo cerámico Tayutic inciso	Tumba 8
Artefacto 5. Tazón de boca cerrada	6,5 x 19,2 cm (diámetro)	800-1400 d.C. Fase Cartago	Rombos amarillos sobre una franja roja debajo del borde. Tipo cerámico Irazú línea amarilla.	Tumba 9
Artefacto 6. Tazón profundo con boca cerrada	14 x 26 cm (diámetro)	800-1350 d.C. Periodo Sapoá (Gran Nicoya).	Tipo cerámico Mora policromo variedad mora	Tumba 9. Con tapa
Artefacto 8. Olla achatada	10 x 13,8 cm (diámetro)	800-1400 d.C. Fase Cartago.	Tipo cerámico Ribera monocromo. Con dos aplicaciones modeladas sin engobe, contrapuestas	Tumba 12. Sin tapa

Artefacto	Medidas (alto x ancho x profundidad)	Periodo	Descripción	Contexto
Artefacto 13. Olla pequeña achatada trípode	7,3 x 10 cm (diámetro)	800-1400 d.C. Fase Cartago	Decoración de cara y asas. Con restos de hollín en ambas superficies	Dentro de la tumba 14
Artefacto 14. Vasija cónica con cara al frente, trípode	6,1 x 6 cm (diámetro)	800-1400 d.C. Fase Cartago		Dentro de la tumba 14
Artefacto 15. Hacha pequeña	4,8 x 2,4 cm			Dentro de la tumba 14

De las dos piezas líticas, una corresponde a la representación de un personaje antropomorfo masculino y en posición sedente, conocido de forma popular como “*sukia*” (Fig. 2). El mismo sujeta un objeto en apariencia cilíndrico con una mano. Al respecto, algunas interpretaciones lo han vinculado con un posible objeto de fumado.

Mientras tanto, la otra pieza (Fig. 3) es un *celt*, comúnmente denominado como “hacha” o “macana” (la función de este se identificará durante el trabajo de laboratorio de acuerdo con las huellas de uso que el objeto presente) o de forma trapezoidal.

En cuanto a las cerámicas, hay una de un tazón correspondiente a la región de la Gran Nicoya del periodo Sapoá (800 al 1350 d.C.) del tipo Mora policromo, variedad mora (Fig. 4). Única pieza cuya manufactura no pertenece a la región arqueológica de estudio y que probablemente fue traída por intercambio. La banda dispuesta en su cara externa de un juego geométrico por repetición de cruces con un punto en el centro, líneas horizontales y líneas cortas verticales a manera de pestañas.

Las demás piezas cerámicas que se verán son de la fase Cartago (800-1550 d.C.).

Otra de las representaciones similares a la del tazón anterior es el de tipo cerámico Irazú línea amarilla, cuya ornamentación está compuesta por un cruce de líneas diagonales en forma de rombos sobre una franja rojiza. Esa geometrización es similar al tejido de una canasta de bejuco o junquillo.

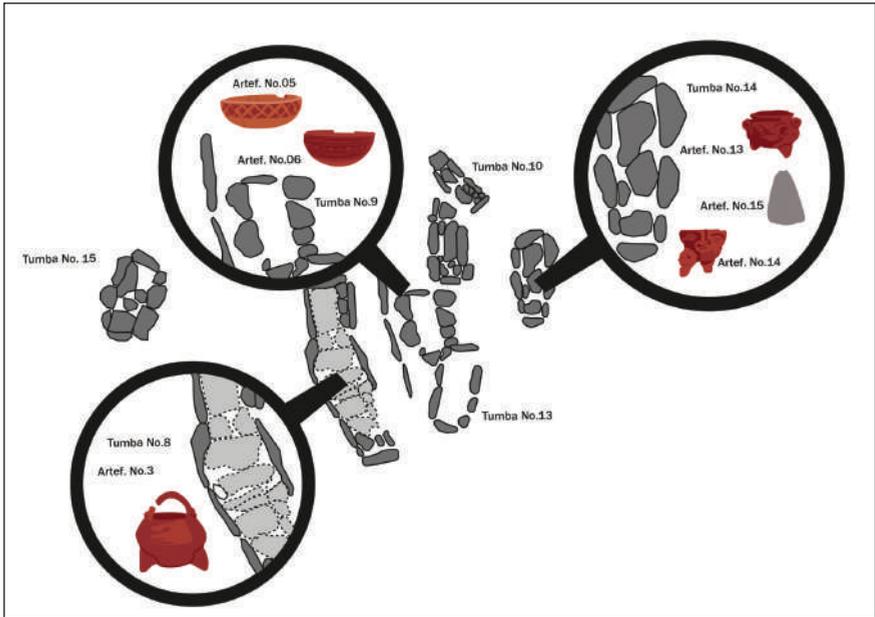


Figura 2. Infografía con detalle de objetos arqueológicos identificados y hallados en las tumbas de arriba.

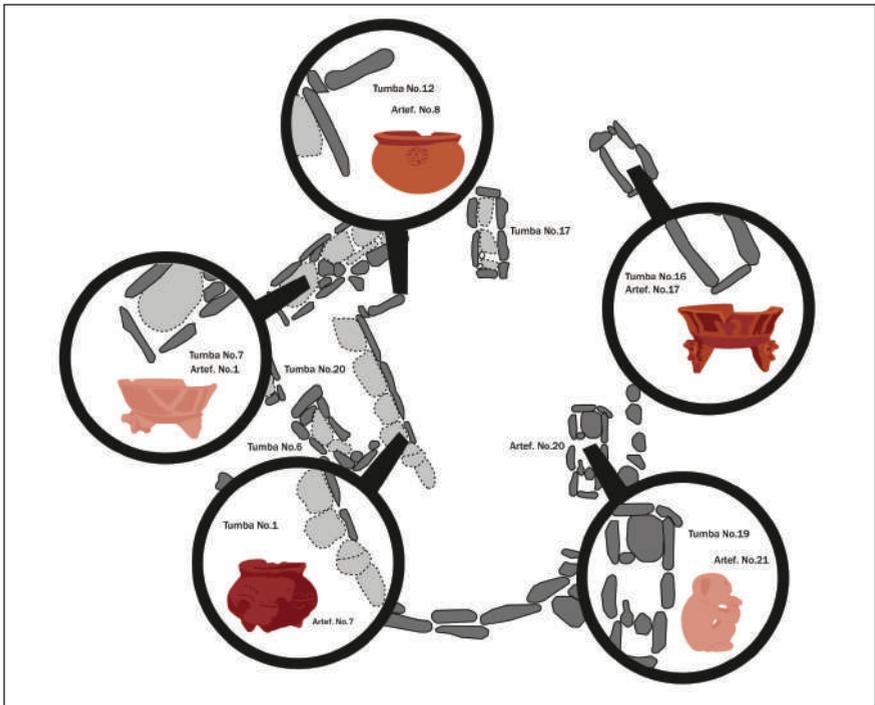


Figura 3. Infografía con detalle de objetos arqueológicos identificados y hallados en las tumbas de abajo.



Figura 4. Ilustración del artefacto n. 21.

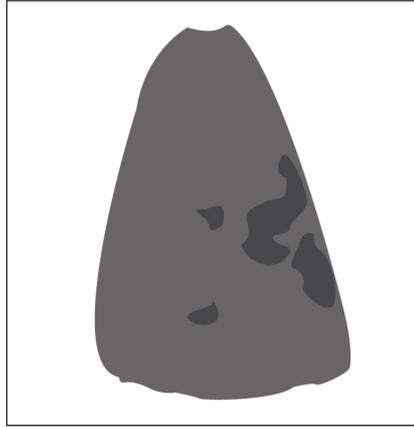


Figura 5. Ilustración del artefacto n. 15.



Figura 6. Ilustración del artefacto n. 6 correspondiente a un tazón procedente de la región arqueológica Gran Nicoya.

Otra de las ollas de barro cocido trípode similar al tipo cerámico Tayutic inciso, posee una agarradera o asa similar a la de las canastas de bejuco para sujetarlas en la parte superior. Obsérvese ambas ilustraciones a continuación (Figs. 5 y 6).

Seguidamente se determinaron como importantes de incorporar al trabajo dos tazones trípodes con patrones geométricos en los bordes y representaciones de personajes (sin definir) en cada uno de sus soportes. Ambos del tipo cerámico Irazú línea amarilla y de un diámetro entre los 16 a 17 centímetros (Figs. 7 y 8).

En cuanto a las representaciones de rostros antropomorfos y zoomorfos, se hallaron tres ollas y una vasija cónica. La primera (artefacto n. 8, Fig. 9) está compuesta por una aplicación de pastillaje modelado de un rostro rodeado por otras aplicaciones de pastillaje (seguramente representando un tipo de collar). La segunda (artefacto n. 14, Fig. 10) es la más compleja de todas, pues en su forma cónica se le da relieve a un rostro y en cada uno de sus soportes trípodes se presentan otras facciones. En la tercera (artefacto n. 7, Fig. 11) es una vasija globular

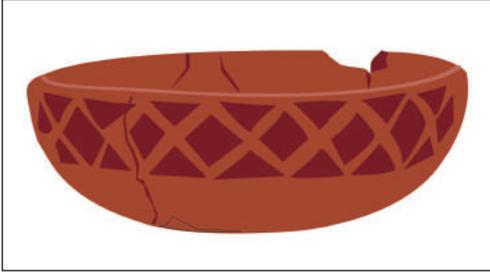


Figura 7. Ilustración del artefacto n. 5, corresponde a un tazón del tipo cerámico Irazú línea amarilla.

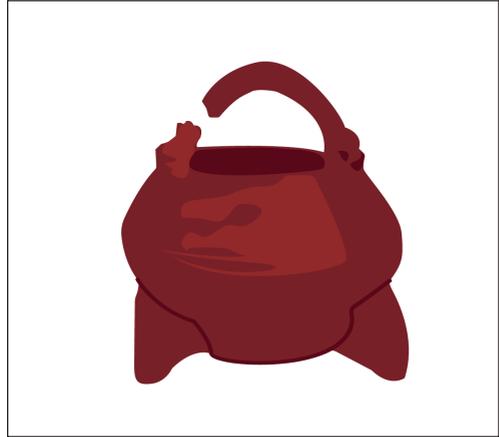


Figura 8. Ilustración del artefacto n. 18 corresponde a olla pequeña trípode.

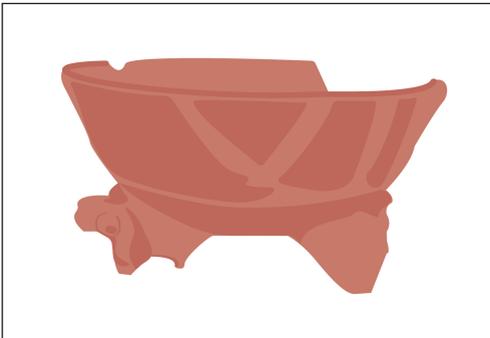


Figura 9. Ilustración del artefacto n. 1, escudilla abierta trípode.



Figura 10. Ilustración del artefacto n. 17, escudilla abierta trípode.

trípode con representación de rostro alargado y estilizado con boca sonriente y con arco de cejas. Mientras que el cuarto (artefacto n. 13, Fig. 12) posee aspectos similares al anterior, pero sus cejas son producto de una línea arqueada y delgada. Esta última ostenta dos asas o agarraderas a los lados del rostro.

3.1.3. Análisis de diseño: figurativo y comparativo

3.1.3.1. Lo geométrico

Dentro de las funciones de uso se destaca el único objeto destinado para dicho fin, el hacha de mano, posiblemente destinada a cortar y triturar productos en torno a las ollas que le conforman y que además muestran el desgaste en la misma.

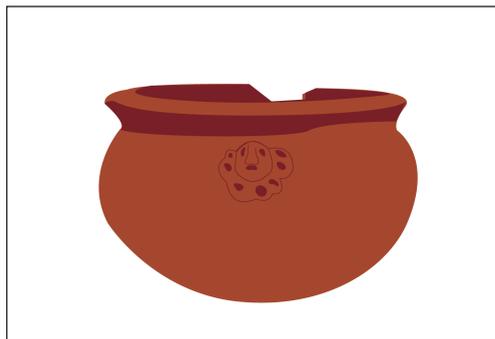


Figura 11. Ilustración del artefacto n. 8. Olla achatada.

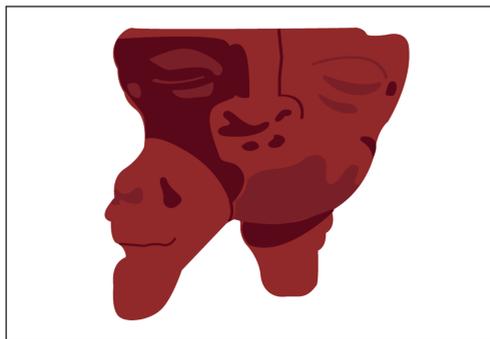


Figura 12. Ilustración del artefacto n. 14. Vasija cónica con caras.

En cuanto a las decoraciones geométricas se evidencian en el tazón procedente de la Gran Nicoya, en donde la cruz y trazos lineales horizontales y verticales, le identifican, a manera de bandas, de esta región. El artefacto n. 5, Irazú línea amarilla, lo caracteriza un tejido muy aproximado a los tejidos de las canastas, en donde el cruce zigzagueante se entremezcla en reflejo, dando como resultado formas romboidales. En el artefacto n. 18 queda palpable el arco de agarre que también tienen las canastas tejidas. En el caso de dos escudillas (artefactos n. 1 y n. 17) las geometrías son de juegos verticales o diagonales.

3.1.3.2. *Lo figurativo*

En los artefactos 18, 1 y 17 se representan figuras que solo serán posibles de verificar, si son zoomorfas o antropomorfas en una próxima visita al Museo.

Lo antropomorfo si destaca en el posible sukia sentado (artefacto n. 21), en donde sus piernas acucilladas y sus manos juntas hacia su boca, muestran el posible puro de tabaco, común entre los chamanes en sus prácticas curativas o espirituales, según los registros entre los indígenas de los actuales poblados costarricenses.

En los artefactos 8, 14, 7 y 13, las ollas señalan rostros humanoides estilizados, desde el más simplificado con cordón en su cuello (artefacto 8) a otros de rasgos con mayor realismo como el 14. En este último es de destacar una posible relación jerárquica o familiar entre la cabeza grande que envuelve el tazón y el pequeño en una de sus patas tripodes y que posiblemente se repiten en las demás. Podría decirse que se genera una relación paternal, maternal o de un superior hacia un otro.

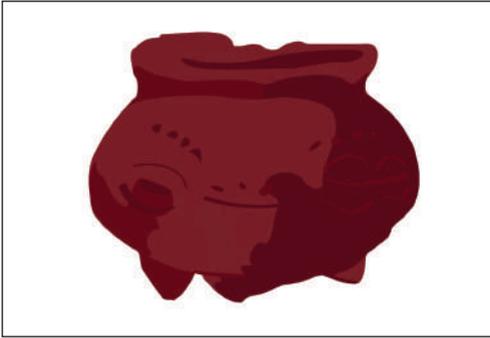


Figura 13. Ilustración del artefacto n. 7. Olla pequeña achatada.

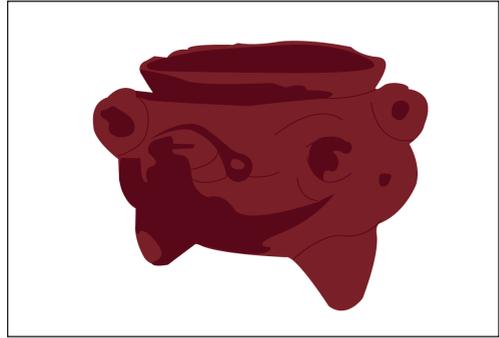


Figura 14. Ilustración del artefacto n. 13. Olla pequeña achatada.

En general, estas tumbas cercanas conducen a una relación más íntima, de orden posiblemente familiar y de ritual o jerarquía en uno de sus líderes.

4. Sitio Chagüite

4.1. ANÁLISIS DE UN CONJUNTO DE PIEZAS DE CERÁMICA, PIEDRA Y JADE

El sitio arqueológico Chagüite es de gran amplitud, por lo que se dividió en cinco sectores investigados de la siguiente manera: I. Gómez (1999), M. Rojas (2002), G. Gómez (2013), J. Ramírez-Fernández (2015a, 2015 b) y J. Ramírez-Fernández (2017-2018), a este último es el que nos abocaremos a analizar. Está ubicado en un proyecto constructivo de condominio en San Juan de La Unión, Cartago. Comprende las fases Pavas (300 a.C. - 300 d.C.), Curridabat (300 - 800 d.C.) y Cartago (800 - 1550 d.C.) y se evaluó en 1999 como sector habitacional. Hacia el 2014 a 2015, se amplían otros hallazgos y se identifican zonas funerarias, muros, basamentos y horno. Los rescates han logrado recuperar objetos en cerámica, lítica, pero también de hueso, tumbaga y otros. Lo anterior arroja importante información sobre prácticas funerarias precolombinas. En otros de los sectores es evidente la ubicación de múltiples cerámicas matadas, como parte de rituales funerarios. En la última excavación se recuperaron más de 140 objetos diversos.

Cuadro 2. Descripción de piezas arqueológicas seleccionadas del sitio Chagüite.



Figura 15. Ubicación del sitio arqueológico Chagüite.

Artefactos OPI	Medidas (alto x ancho x profundidad)	Periodo	Descripción	Contexto
47	No se encuentran medidas en el informe.	Fase Curridabat-Cartago. (300 d.C. a 1550 d.C). Curridabat (300-900 d.C.) Cartago (900-1550 d.C.).	Escudilla trípode matada. Grupo Curridabat anaranjado-morado pulido	Conjunto ofrendario 8
191		Fase Curridabat-Cartago. (300 d.C. a 1550 d.C). Curridabat (300-900 d.C.) Cartago (900-1550 d.C.).	Jarrón trípode matado.	Conjunto ofrendario 8
192		Fase Curridabat-Cartago. (300 d.C. a 1550 d.C). Curridabat (300-900 d.C.) Cartago (900-1550 d.C.).	Percutor pequeño con huellas de uso.	Conjunto ofrendario 8

Artefactos OP1	Medidas (alto x ancho x profundidad)	Periodo	Descripción	Contexto
193		Fase Curridabat- Cartago. (300 d.C. a 1550 d.C). Curridabat (300-900 d.C.) Cartago (900-1550 d.C.).	Escudilla trípode, Zoila Rojo.	Conjunto ofrendario 8
208		Fase Curridabat- Cartago. (300 d.C. a 1550 d.C). Curridabat (300-900 d.C.) Cartago (900-1550 d.C.).	Hacha acinturada.	Conjunto ofrendario 8
211		Fase Curridabat- Cartago. (300 d.C. a 1550 d.C). Curridabat (300-900 d.C.) Cartago (900-1550 d.C.).	Tecomate.	Conjunto ofrendario 8
212		Fase Curridabat- Cartago. (300 d.C. a 1550 d.C). Curridabat (300-900 d.C.) Cartago (900-1550 d.C.).	Hacha acinturada.	Conjunto ofrendario 8
213		Fase Curridabat- Cartago. (300 d.C. a 1550 d.C). Curridabat (300-900 d.C.) Cartago (900-1550 d.C.).	Escudilla con boca de acceso restringido.	Conjunto ofrendario 8
218		Fase Curridabat- Cartago. (300 d.C. a 1550 d.C). Curridabat (300-900 d.C.) Cartago (900-1550 d.C.).	Tecomate.	Conjunto ofrendario 8
219		Fase Curridabat- Cartago. (300 d.C. a 1550 d.C). Curridabat (300-900 d.C.) Cartago (900-1550 d.C.).	Hacha.	Conjunto ofrendario 8
220		Fase Curridabat- Cartago. (300 d.C. a 1550 d.C). Curridabat (300-900 d.C.) Cartago (900-1550 d.C.).	Tecomate.	Conjunto ofrendario 8

Artefactos OP1	Medidas (alto x ancho x profundidad)	Periodo	Descripción	Contexto
221		Fase Curridabat- Cartago. (300 d.C. a 1550 d.C). Curridabat (300-900 d.C.) Cartago (900-1550 d.C.).	Jarrón trípode.	Conjunto ofrendario 8
222		Fase Curridabat- Cartago. (300 d.C. a 1550 d.C). Curridabat (300-900 d.C.) Cartago (900-1550 d.C.).	Hacha acinturada.	Conjunto ofrendario 8
223		Fase Curridabat- Cartago. (300 d.C. a 1550 d.C). Curridabat (300-900 d.C.) Cartago (900-1550 d.C.).	Hacha acinturada.	Conjunto ofrendario 8
227		Fase Curridabat- Cartago. (300 d.C. a 1550 d.C). Curridabat (300-900 d.C.) Cartago (900-1550 d.C.).	Tecomate Curridabat arenoso.	Conjunto ofrendario 8
209		Fase Curridabat- Cartago. (300 d.C. a 1550 d.C). Curridabat (300-900 d.C.) Cartago (900-1550 d.C.).	Colgante de jade social. Forma de barra.	Conjunto ofrendario 22

Entre las piezas cerámicas del conjunto ofrendario n. 8, se encuentran un tecomate, un jarrón trípode, una escudilla trípode y la última escudilla matada. Todas estas piezas y las que siguen de piedra, se ubican en las fases Curridabat (300-900 d.C.) y Cartago (900-1550 d.C.) (Snarskis, 1983).

Entre los objetos de piedra tenemos un percutor y siete variedades de hachas acinturadas.

En cuanto al conjunto ofrendario n. 22, presenta objetos similares a el conjunto anterior, solamente que se distingue por un jade social en forma de barra o sostén.

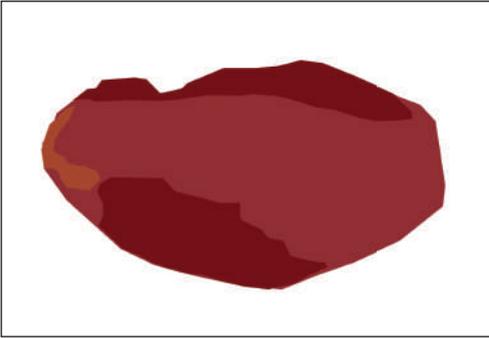


Fig. 16. Ilustración del artefacto n. 227.

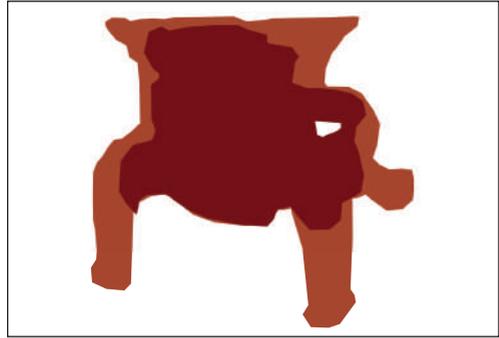


Fig. 17. Ilustración del artefacto n. 221.

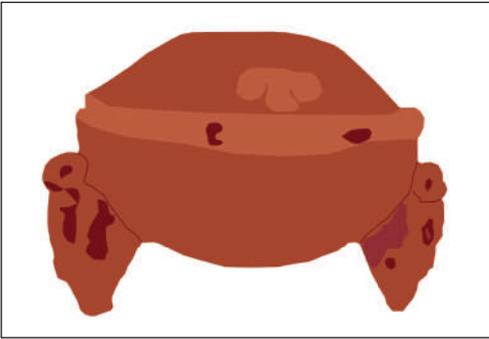


Fig. 18. Ilustración del artefacto n. 213.

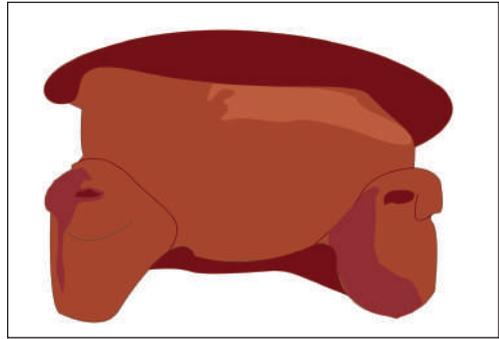


Fig. 19. Ilustración del artefacto n. 47.

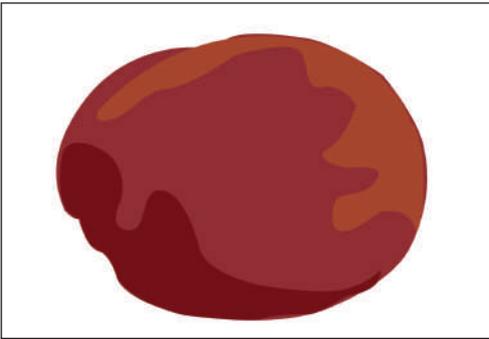


Fig. 20. Ilustración del artefacto n. 192.

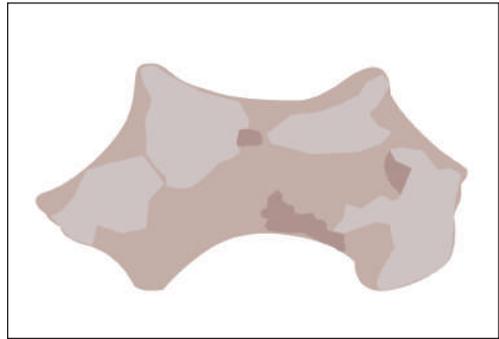


Fig. 21. Ilustración del artefacto n. 108.

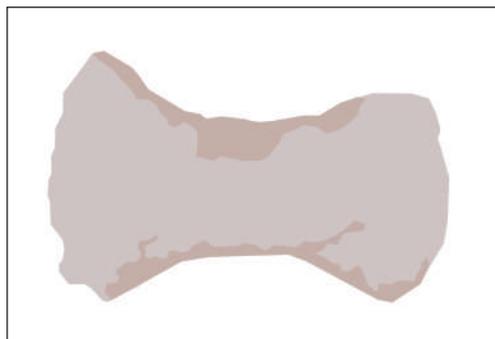


Fig. 22. Ilustración del artefacto n. 111.

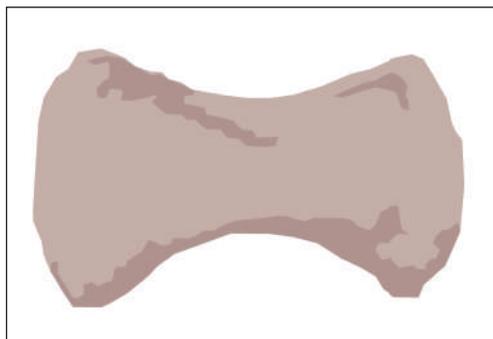


Fig. 23. Ilustración del artefacto n. 112.

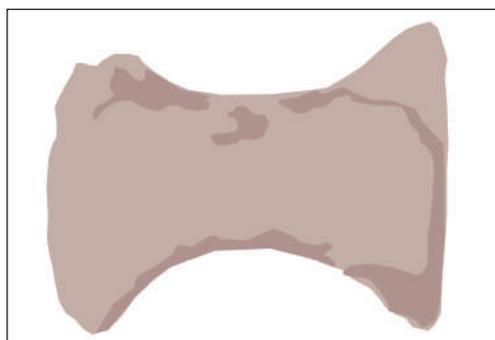


Fig. 24. Ilustración del artefacto n. 118.

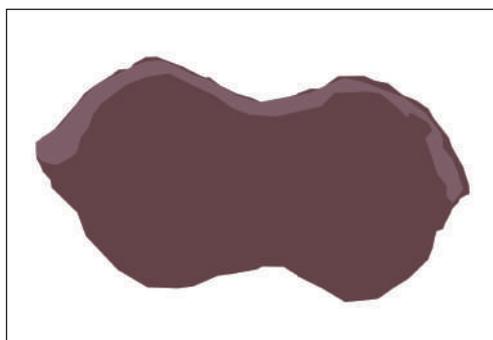


Fig. 25. Ilustración del artefacto n. 119.

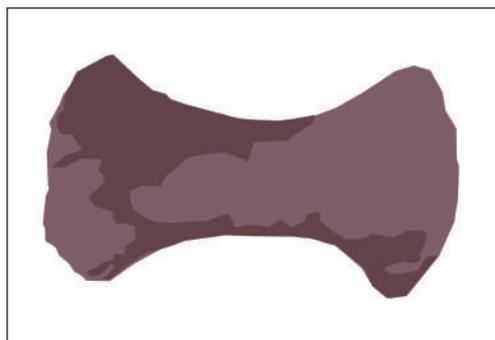


Fig. 26. Ilustración del artefacto n. 222.

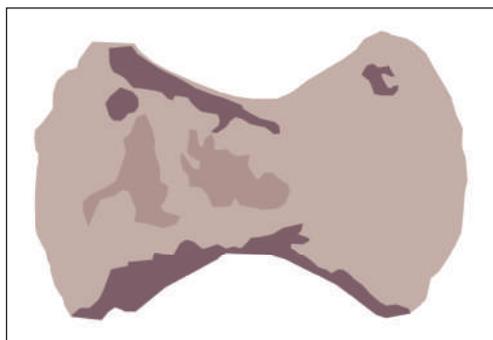


Fig. 27. Ilustración del artefacto n. 223.

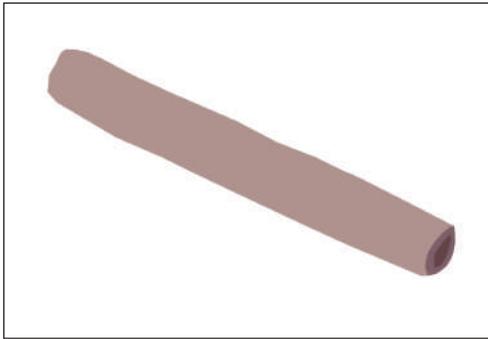


Fig. 28. Ilustración del artefacto n. 209.

5. Conclusiones

Un estudio comparado entre la arqueología y el diseño permite acercarse a los objetos arqueológicos de mejor forma, en donde se fundamenta la información contextual, de diseño e interpretación. Se inicia esta propuesta y se espera continuar con el análisis comparativo en al menos tres sitios más cercanos durante el año 2022 y otros cuatro sitios durante el 2023. Para este año 2022, el Museo Nacional de Costa Rica permitió el acceso a las bodegas del Departamento de Protección del Patrimonio Arqueológico, por lo que ambos investigadores iniciamos la segunda fase de registro y análisis de las piezas arqueológicas en detalle. Se continuará, de igual forma, con los demás sitios y se espera obtener los primeros resultados de análisis iconográfico para el segundo semestre de 2022.

Valoramos que el Museo Nacional siga abriendo las puertas a los investigadores, de manera que permitan análisis inter y transdisciplinarios que logren albergar mayores alcances sobre los significantes y significados de los tesoros arqueológicos con que cuenta el país. Esto con el fin de acercar los resultados a públicos interesados en conocer sobre el patrimonio cultural arqueológico que es el de todos, que es nuestra herencia y parte de nuestra identidad ancestral.

Luego de proyectar algunas infografías e ilustraciones preliminares de los objetos de ambos sitios explicados (Aurora y Chagüite), se hace necesaria su interpretación en la siguiente fase, detallar contexto, formas, tonos, detalles y posibles interpretaciones. Se espera poder concluir con este proceso en un futuro catálogo.

Bibliografía

- Arias, Q. A. C., Castrillo, B. F., & Herrera, A. G. (2012). Una historia escrita en piedra: Petrograbados de Guayabo de Turrialba.
- Fontana, C. A., Museo del Jade. (2001). *Diseños del pasado que perduran para siempre: Hacia una aproximación en el diseño bidimensional de la cerámica precolombina de la Región Arqueológica de la Gran Nicoya de Costa Rica*.
- Frutiger, A., & Sánchez, R. C. (2017). Signos, símbolos, marcas, señales: Elementos, morfología, representación, significación. Barcelona, España: G. Gili.
- Gómez, I. (1999), M. Rojas (2002), Sitio Chagüite. San Juan, La Unión, Cartago. Informe arqueológico.
- Gómez, G. (2013), Sitio Chagüite. San Juan, La Unión, Cartago. Informe arqueológico.
- Jiménez, R. S., y Alfaro, U. I. (2009). Sellos cerámicos de Costa Rica precolombina: Fertilidad y estatus. Costa Rica: EDUPUC.
- León Coto, Magdalena (2014). *Evaluación parte II. Informe final Sitio Arqueológico Aurora (C-375- Ar/ A y A). Construcción del nuevo edificio para el Laboratorio Nacional de Aguas*. Instituto Costarricense de Acueductos y Alcantarillados. Informe arqueológico.
- Lothrop, S. K. (1926). *Pottery of Costa Rica and Nicaragua: 1*. New York, NY: Museum of the American Indian, Heye Foundation.
- Panofsky, E., & Lafuente, F. E. (2012). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza.
- Ramírez-Fernández, Jorge (2015), *Sitio Chagüite (C-151 Ch)*. Proyecto constructivo de condominios Terra Alta, San Juan, La Unión, Cartago. Informe arqueológico.
- Ramírez-Fernández, Jorge (2017), *Sitio Chagüite (C-151 Ch)*. Proyecto constructivo de condominios Terra Café, San Juan, La Unión, Cartago. Informe arqueológico.
- Ramírez-Fernández, Jorge (2018), *Sitio Chagüite (C-151 Ch), Sector III*. Proyecto constructivo de condominios Terra Café, San Juan, La Unión, Cartago. Informe arqueológico.
- Sanz, L. T. (1998). Iconografía, significado, ideología: problemas y cuestiones en la interpretación actual del arte maya. En *Anatomía de una civilización: aproximaciones interdisciplinarias a la cultura maya* (pp. 65-86).
- George Kubler, *Studies in Classic Maya Iconography*. (Sanz, 1998: 75).
- Sonderegger, C. (2000). *Sistemas compositivos amerindios: Morfoproporcionalidad. El concepto arquitectónico-escultórico en Amerindia*. Buenos Aires: Corregidor.
- Vargas Benavides, Henry Orlando (2015). Diseño precolombino en Costa Rica: análisis de objetos de cerámica y piedra del Museo Nacional. Costa Rica: Editorial UCR.
- Vargas Benavides, Henry Orlando (2010). El remanente precolombino en el diseño centroamericano contemporáneo. [Tesis de Doctorado, Universidad Nacional de Costa Rica]. <http://hdl.handle.net/11056/14982>
- Vargas Benavides, Henry Orlando (2020). «Jarrones que hablan. La cerámica Pataky y Jicote de la Gran Nicoya». En *Mundos de Creación de los Pueblos Indígenas*, editado por Ana Quiñones, 74-91. Bogotá, Colombia: Editorial Pontificia Universidad Javeriana y Universidad Pablo de Olavide, Sevilla.

Vargas Benavides, Henry Orlando (2021). Sobre animalística y bandas precolombinas de la Gran Nicoya. *ÍSTMICA. Revista De La Facultad De Filosofía Y Letras*, 1(27), 9-27. <https://doi.org/10.15359/istmica.27.2>

Zúñiga, F., & Ferrero, L. (2012). *Francisco Zúñiga y el arte precolombino =: Francisco Zúñiga and pre-Columbian art: 1934-1936*. San José, Costa Rica: Banco Improsa.

Nota

Ilustraciones del Lic. Luis Mario Campos

Imágenes de la infancia en el área maya precolombina: breve estudio sobre el infante del cuarto 3 de Bonampak

Images of childhood in the pre-Columbian maya area: brief study on the infant in room 3 of Bonampak

Mónica Alejandra Nicolás Pavía

Escuela Nacional de Estudios Superiores,
UNAM, Unidad Morelia

Resumen

En este texto se analiza la representación de un infante en la pintura mural del Cuarto 3 en el sitio arqueológico de Bonampak. Su interpretación ha resultado problemática desde que se comenzaron a estudiar los murales. Aquí se busca una aproximación a través de distintas perspectivas ya que el pequeño forma parte de un acto de autosacrificio que es realizado por mujeres de la corte del mismo lugar. Con ello, se pone de relieve la presencia de niños en contextos míticos y cortesanos.

Palabras clave

Infancia; Bonampak; Pintura mural; Mayas.

Abstract

This text analyzes the representation of an infant in the mural painting in room 3 of the archaeological site of Bonampak. It's interpretation has been problematic since the existence of murals is known. Here an approach is looked for through different perspectives, since the little boy is part of an act of self-sacrifice that is carried out by women of the court of the same place. This highlights the presence of children in mythical and courtly contexts.

Keywords

Childhood; Bonampak; Mural painting; Mayas.

Cuando una práctica visual se transforma en una forma de representación, entonces la imagen se utiliza como instrumento de conocimiento.

Gottfried Boehm

I. Introducción

La infancia en el área maya precolombina supone un periodo en la vida sobre el cual se conoce poco. Algunas de las aproximaciones al tema se han logrado a través de lo escrito por fray Diego de Landa (1973) ya que en sus letras se encuentran algunas descripciones que detallan la forma en la que se criaban las infancias, cómo se realizaba la deformación craneal o las piezas que les eran colocadas cuando recién nacían pues todas estas ayudaban a identificarles por su sexo y género asignado. Con esto es notable que, ya sea por escrito o a través de imágenes, la mención de las infancias ha estado presente, aunque no siempre sea el tema principal. Es por ello por lo que mi búsqueda se enfoca en ahondar en imágenes que me permitan observar desde un ángulo distinto a la sociedad maya y sus representaciones infantiles.

Para mi acercamiento a este tema consideré necesario un cruce interpretativo ya que en general no es una temática que se represente de forma aislada. Para el análisis, además de retomar el método iconográfico de Erwin Panofsky (1970), indago desde una perspectiva del *performance* debido a que la imagen central de este texto se ve rodeada del tema de la danza. Autores como Matthew G. Looper (2009), además de abordar la danza en el área maya desde esta perspectiva, considera fundamental utilizar una perspectiva de género ya que existen elementos que son propios de cada identidad genérica que se leen, por ejemplo, en las inscripciones epigráficas o la vestimenta así que también se busca pensar junto a este enfoque.

Mi interés y punto de partida está centrado en la imagen de un infante en el Cuarto 3 de los murales de Bonampak. En este, el pequeño ha sido representado como parte de un acto ritual de autosacrificio y a pesar de haber sido integrado en dos ocasiones dentro del complejo iconográfico de este sitio se sabe poco sobre su presencia. Algunas de las propuestas interpretativas llevan a la conclusión de que se trata de algún heredero al trono, sin embargo,

no se tiene la total certeza de esto pues aún no existe evidencia suficiente que nos hable sobre su participación.

Ahora bien, primeramente, para abordar la obra, se han identificado los elementos con los cuales ha sido representado el infante y, posteriormente, se establece una relación comparativa con ejemplares en las que las y los niños son partícipes de otras escenas. Para este último fin, se eligieron la Estela 3 de Piedras Negras y el Nacimiento del Guaje de San Bartolo como casos con los que la pintura de Bonampak comparte puntos en común. Se genera un diálogo a nivel iconográfico y temático con estas ya que funcionan como un antecedente a las formas y transformaciones sobre la representación de la infancia.

Finalmente, cabe decir que el análisis aquí presentado se enfrenta a problemáticas que le competen en general a la historia del arte precolombino ya que puede llegar a ser complicado tener el constante recordatorio de ¿cómo sabemos qué esto que digo es verdad? La propuesta aquí hecha se ubica en un contexto poco favorable para la investigación, dado que nos enfrentamos a la escasez de fuentes primarias, lagunas de información, piezas destruidas e incluso saqueo; por otra parte, a nivel visual, nos apoyamos en fotografías antiguas, reproducciones de artistas y en la observación directa de los murales. Lo anterior, apoyado de la investigación arqueológica, iconográfica y epigráfica, nos permite plantear una hipótesis interpretativa, ya que este intento no deja de pretender ser uno más de los que se acercan desde las distintas formas posibles hacia la objetividad.

2. El sitio arqueológico, descripción y su estilo pictórico

La zona arqueológica de Bonampak se encuentra ubicada en el valle del río Lacanjá, en el estado de Chiapas; el sitio ha sido objeto de estudio desde distintas disciplinas y motivo de investigaciones interdisciplinarias desde que tuvo su primer contacto con el mundo occidental en 1947 (Garcés, 2010). A través de estas investigaciones y con el constante apoyo de las personas que aún viven en la región se han logrado reconstruir fragmentos de memorias¹

1. La memoria puede "describirse como la reconstrucción del pasado por parte de un grupo." "Ya es un lugar común señalar que en diferentes lugares y épocas los historiadores han considerado memorables distintos aspectos del pasado (batallas, política, religión, economía, etc.) y lo han presentado de maneras muy distintas [...]" (Burke, 2000, 66-68).

que permiten vislumbrar lo que fue y se vivió en otros tiempos en aquel lugar. Hasta el momento, se sabe que la historia de Bonampak comenzó poco antes del año 400 d. n. e. debido a que la fecha más temprana de la que se tiene registro se encontró en el dintel 49 de Yaxchilán. En este quedó registrada la reunión que tuvo *Tatab Tzek'* [Cráneo], Señor Árbol de Yaxchilán con *Wac Tzek'*... *Yaxún Bahlum* es decir Seis Cráneo... Pájaro Jaguar, *ahpo* de Bonampak (Arellano, 1998, p. 258). A partir de entonces, el linaje de Bonampak continuó apareciendo en registros de dinteles, estelas, pintura mural y piedras labradas, tanto en su propia ciudad como en otras cercanas, entre ellas Lacanjá, Piedras Negras, Motul de San José y Toniná, con motivo de su participación en distintas celebraciones (Arellano, 1998).

La participación de la nobleza en guerras, juegos de pelota y ceremonias era parte de la consolidación política en el área maya. Con ello, la exhibición en plazas y edificios principales de los registros en piedra y otras manifestaciones artísticas de estos eventos fueron elementos comunes que sirvieron para exaltar la grandeza de los linajes y su control sobre otras poblaciones. En el caso de Bonampak, los registros más importantes que quedan en el sitio datan de la segunda mitad del siglo VIII d. n. e., entre los años 776 y 796 d. n. e., período considerado como el de su máximo desarrollo.

De entre la arquitectura y expresiones de la población de Bonampak aún permanece la Estructura 1, lugar en el que se conservan los murales, ubicada en la primera planta rectangular de un montículo semi artificial de roca caliza conocido como la Acrópolis (Fig. 1). Esta última se compone de tres niveles y en ellos se reparten doce edificios, la arquitectura es relativamente homogénea y los materiales empleados fueron la mampostería y revestimientos con estuco (Angulo, 1998). De forma más específica, la Estructura 1 (Fig. 2) es un edificio abovedado que se reutilizó y adaptó durante el Clásico Tardío, está dividida en tres Cuartos de los cuales cada uno tiene un vano de entrada y no mantienen comunicación entre ellos. En el interior de cada habitación fue colocada una banquetta de mampostería de 40 cm de alto que cubre casi en su totalidad el piso y únicamente se dejó un espacio de 1 x 1.70 m en las entradas (Angulo, 1998).

Por otro lado, en cuanto al estilo pictórico, se puede decir que los murales de Bonampak se inscriben en el estilo policromo maya, el cual cuenta con algunas características como la búsqueda de un lenguaje naturalista y la figura humana como elemento principal. La composición de las imágenes que ahí yacen es envolvente, como la arquitectura que es el soporte, se lee por niveles, de forma horizontal y de izquierda a derecha. Los volúmenes en las figuras son

logrados por efectos de sombreado, la superposición de planos y la aplicación de pigmentos en distintos grados y densidades. Así mismo, se emplea una perspectiva vertical, es decir, se colocan personajes encima de otros para generar la ilusión óptica de cercanía y alejamiento (Lombardo, 1998).

En la paleta de colores de los murales se detectaron treinta diferentes tonalidades que fueron producto de combinaciones del amarillo, blanco, verde, rosa, azul, rojo y negro (Lombardo, 1998). Si bien se utilizó una variedad de materiales para la elaboración de los colores, existen algunos que destacan como el color negro que tiene la particularidad de haber sido preparado con chapopote y utilizado para el piso de mampostería de las habitaciones. En el caso del color azul y rojo, se interpretan iconográficamente como un indicio de si la escena se desarrolla en un exterior o interior, respectivamente (Lombardo, 1998); cabe decir que el azul requirió de importación desde lo que actualmente es Chihuahua, Sonora, Michoacán y Guerrero (Vázquez, 2007). Finalmente, para la preparación de algunos tonos rojos se utilizó cinabrio y su uso en este sitio se registra como el más temprano del área maya. De acuerdo con Ma. Luisa Vázquez de Ágredos Pascual (2007), se sabe que era un material escaso y "exigió su importación para fines pictóricos

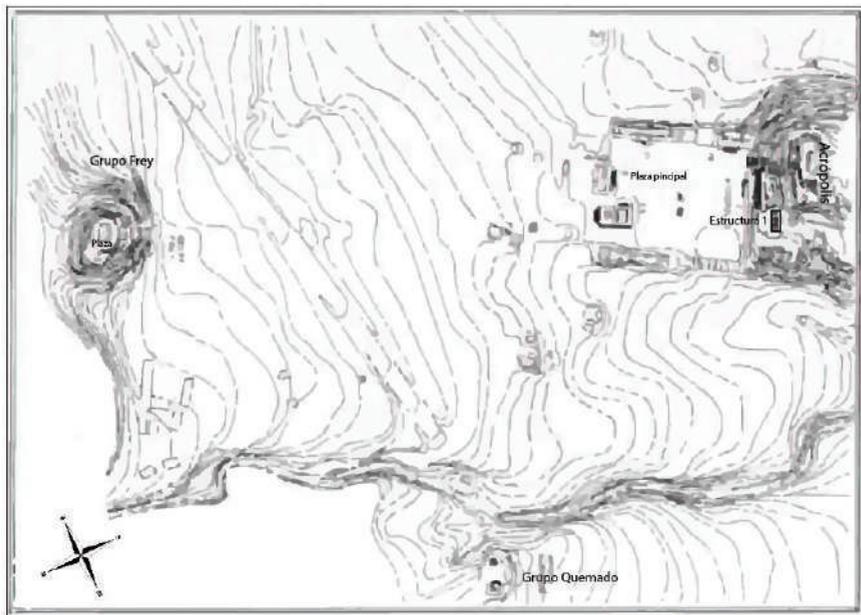


Figura 1 Mapa del sitio. Plano de la zona arqueológica de Bonampak realizado por la autora. Se tomó como referencia principal el plano de Eduardo Martínez, publicado por Paillés (1986) y citado en Arellano (1998). Asesoramiento de diseño Diana Luevano Cotoñeto.



Figura 2. Estructura 1 en la Acrópolis de Bonampak. Fotografía tomada a inicio del año 2020 en la que se pueden apreciar el frente de la Estructura 1 Fotografía digital, Mónica Alejandra Nicolás Pavia, 2020.

y ceremoniales” convirtiéndolo “en uno de los pigmentos más costosos y simbólicos de la paleta maya, lo que explica que su uso estuviese limitado a las altas jerarquías sociales” (p. 60).

Con respecto al relato pictórico que se haya en las habitaciones de la Estructura 1 se podría decir que en sus muros se encuentra un cruce de distintas temáticas que convergen en un mismo propósito, que es el registro histórico de la grandeza del linaje y las personalidades de élite que los acompañan. En el primer Cuarto, sus imágenes se han interpretado como la ceremonia de preparación del gobernante *Chaan Muan II* para una guerra y en la que los y las asistentes son partícipes de danzas, ofrendas y tributos. En el segundo Cuarto se han interpretado las imágenes como la representación de una de las batallas más cruentas que se haya visto, lanzas, escudos y uñas arrancadas forman parte de la iconografía de esta habitación. En el tercer y último Cuarto, se observa una gran festividad en dónde algunos de los temas principales es la danza, el sacrificio y autosacrificio. Para ello, le acompañan danzantes de gran atavío, músicos y entre tanto, en el muro Este, se encuentra sobre un trono la Señora *Yax T'ul*, Señora Verde Conejo, del linaje de Yaxchilán, esposa de *Chaan Muan II*, a punto de perforar su lengua y derramar su sangre sobre la vasija con tiras de papel que se encuentra delante de ella; del otro



Figura 3. Cuarto 3, Muro Este. Mujeres realizando acto de autosacrificio. Fotografía digital, sitio web Arte Indígena Americano ENES Morelia, 2020. Edición de la autora.

lado de la vasija, de rodillas, la asiste un personaje masculino. Detrás de la Señora Verde Conejo está de pie otra mujer que asiste a la Señora Escudo Cráneo, madre del gobernante *Chaan Muan II*, para la realización del mismo acto. A su espalda, se halla una joven que extiende su mano hacia otra mujer que se encuentra sentada a los pies del trono y sostiene a un niño sobre su regazo. (Lomardo, 1998). Exceptuando a la mujer que sostiene al infante, todas incluyendo al niño, han sido unidas por una soga al cuello de tonalidades verde esmeralda (Fig. 3).

3. El niño en los muros

Visto de perfil, a los pies del trono y sobre el regazo de una mujer en postura sedente sobre sus piernas cruzadas es en dónde se haya el infante del Cuarto 3, muro Este. Su pequeña cabeza con la deformación craneal ya hecha está a la altura del cuello de la mujer que le sostiene, después, alrededor de su cuello está la soga verde esmeralda que le rodea y se alcanza a ver el final de esta que cae por su espalda. Mientras mantiene pegados sus codos al pecho, sus brazos los extiende frente a él y con sus manos y dedos aparenta un ligero movimiento. Aún se desconoce si está realizando algún gesto o si está

sosteniendo algún objeto, pero su mirada se mantiene fija en sus manos. Sus piernas se extienden sobre el regazo de la mujer y sus pequeños pies están cerca de tocar el suelo. La tonalidad de su piel es morena y las prendas que porta cubren su cuerpo casi en su totalidad, las únicas partes que quedan a la vista son su cabeza, sus manos y sus pies. Los colores de sus prendas varían entre el café y beige. Además, pareciese que sobre el tipo chal que porta tiene algunos motivos de tipo florales y geométricos.

De acuerdo con Matthew G. Looper (2009) las imágenes rituales del área maya “[...] no son registros fotográficos del ritual, sino que están cuidadosamente compuestas para cristalizar los elementos más importantes de los ritos” (p. 45). Con respecto a esto, Erick Velázquez (2019), explicando a Beatriz de la Fuente, comenta de forma más específica que las imágenes producidas durante el Clásico Tardío reflejan “un firme anclaje en el tiempo y el espacio” (p. 132) a diferencia del Clásico Temprano. Entonces, para lograr comprender las escenas de este periodo, las imágenes se tienen que pensar como una representación que adquiere su significado desde la conmemoración. Es decir, desde la encarnación del ritual hasta la transcripción a un soporte, la persona encargada de la representación tuvo que pasar por un proceso de selección para lograr conformar un imaginario del acto ritual y plasmar puntos esenciales que hablen de lo realizado.

Aunado a esto, el uso del término “danza” en este trabajo es común relacionarlo con un acto que implica movimientos, sin embargo, en el área maya, cuando se habla en términos de “danza”, en particular con la expresión glífica T516, no se alude precisamente al movimiento sino más bien a los objetos que los bailarines utilizan y portan (Looper, 2009). En el caso de los murales de Bonampak, si bien aún no se ha encontrado plasmada esta expresión glífica es preciso tomar en cuenta estas anotaciones ya que la “danza” es uno de los temas principales. Es por ello, que requiere prestar especial atención a los elementos que porte y acompañen a la imagen del infante ya que son estos los que nos podrán decir más sobre su posición y lugar.

Por otro lado, una de las aproximaciones que tuve hacia la imagen del infante fue a través de las reproducciones realizadas por Rina Lazo en 1967 y que actualmente se resguardan en el Museo Nacional de Antropología (Figs. 4 y 5). La incorporación de las imágenes creadas por Rina aportó una nueva perspectiva a este análisis pues la artista además de tener un acercamiento muy temprano a los murales realizó trabajo de campo, calcas en acetato y estudió la técnica pictórica (Anzueto, s. f.). Su contribución me ha permitido cuestionar en distintas direcciones el rol desempeñado por el infante, pues

en sus imágenes le ha representado con prendas y accesorios que, en fotografías de archivo no se logran ver con claridad. Estos elementos pueden llevar a pensar en que quizá se pudiera tratar de un ser enano, común en las representaciones del área maya, y no de un niño ya que su aspecto, en una primera impresión, podría sugerir esta forma. Sin embargo, se puede descartar la idea gracias a Virginia E. Miller (2009) ya que en su texto *The Dwarf Motif in Classic Maya Art* define iconográficamente que:

Most dwarfs represented in Maya art share the following physical features: small stature, abnormally short and fleshy limbs, a protruding abdomen, and a disproportionately large head with prominent forehead, sunken face, and drooping lower lip. These traits are all diagnostic of the most common type of dwarfism, usually called achondroplasia.² (p. 141)

Entonces ¿cómo reconocer que lo que se observa en estas imágenes es un niño y no un enano? Como ya se mencionaba anteriormente el naturalismo empleado es una de las características principales de los murales de Bonampak, las formas representadas para el infante corresponden a medidas proporcionales de un niño de aproximadamente seis años. Además, en el imaginario de las y los enanos del área maya generalmente destaca la autonomía sobre sus movimientos y en el caso de este infante es sostenido en brazos en las dos ocasiones que fue representado. Por lo anterior, se lee a este pequeño personaje como un niño pequeño, sin ser un lactante.

Dicho lo anterior, como resultado de observaciones minuciosas a fotografías tomadas en el sitio arqueológico en enero de 2020 se pueden destacar algunas puntualizaciones del infante en el Cuarto 3: ha sido representado de perfil, en dirección hacia el sur, porta algunas prendas que son como una especie de chal o manta con un rico decorado que cubre desde su espalda hasta sus rodillas y lleva puesto lo que podría ser un par de pantaloncillos. Además, pareciese que sostiene un objeto entre sus manos o quizá realiza alguna gestualidad con sus dedos; en todo caso, ambos detalles no son totalmente claros (Fig. 6). En gran medida, los elementos de las reproducciones de Rina coinciden con lo aquí observado.³ La comparación entre estas imágenes me ha llevado a pensar que incluso se podría cuestionar el sexo del infante.

2. "La mayoría de los enanos representados en el arte maya comparten las siguientes características físicas: estatura pequeña, extremidades anormalmente cortas y carnosas, abdomen sobresaliente y cabeza desproporcionadamente grande con frente prominente, cara hundida y labio inferior caído. Todos estos rasgos son diagnósticos del tipo más común de enanismo, generalmente llamado acondroplasia." (traducción de la autora).
3. En las ilustraciones de Agustín Villagra Caletí el infante también es representado con prendas en el Cuarto 3. Se desconoce si en el Cuarto 1 también lo dibujó con prendas. Véase: Villagra, 1949.



Figuras 4 y 5. Reproducciones realizadas por Rina Lazo. A la izquierda: Cuarto 1, muro Sur. A la derecha: Cuarto 3, muro Este. Las imágenes se encuentran en el patio de la sala maya del Museo Nacional de Antropología en dónde se instaló una reproducción completa de las habitaciones de los murales de Bonampak. Fotografía digital, Víctor Obed Pérez Rivera, 2021.

De acuerdo con una de las propuestas de Rosemary A. Joyce (2000, p. 65) en su libro *Gender and Power in Prehispanic Mesoamerica*, cuando habla sobre imágenes monumentales, nos dice que mientras a los hombres se les representa con poca ropa de tal manera que quedan expuestas las piernas y los brazos, a las mujeres se les presenta con prendas que cubren casi por completo su cuerpo dejando sólo a la vista los pies y las manos. Por otro lado, considera que la representación de la infancia siempre es dependiente de la figura femenina (o adulta) que le acompaña. Además, comenta que las vestimentas con las que son representadas las infancias son simples o una réplica de las vestimentas adultas. En este sentido, concuerdo con la autora con respecto al estado dependiente de la infancia, sin embargo, considero que en el caso del infante del Cuarto 3 de Bonampak si bien su estado es dependiente no es pasivo. El niño ha sido incluido a través de la sogá en su cuello como parte del autosacrificio.



Figura 6. El niño en los muros, Cuarto 3, muro Este. Dibujo digital sobre fotografía realizado por la autora en el que se delimita el contorno de algunos detalles de la pintura. Asesoramiento de diseño Diana Luevano Cotoñeto, 2021.

Además, considero que la propuesta que ofrece la autora sobre las prendas en las imágenes monumentales también podría ser aplicada de forma acertada a la interpretación del infante en cuestión. Esto es lo que me lleva a cuestionar la sexualidad del infante pues su cuerpo ha sido cubierto casi en su totalidad con prendas ricamente decoradas lo que podría significar que no se trate de un niño sino de una niña.

Es preciso comentar que lo mismo sucede en el Cuarto 1 (Fig. 8), el niño ha sido representado de perfil, así como la persona que se encuentra de pie y le sostiene. Sus prendas, que parece ser un huipil le cubren desde el cuello hasta los tobillos dejando solamente visible, su cabeza, sus manos y sus pies. Además de esto, pareciese que en su pequeña cabeza porta una especie de gorro, este y el huipil han sido ricamente decorados, son de tonalidades rojas y se alcanzan a ver algunos motivos circulares de color verde esmeralda. La orilla de huipil tiene una ceja de un color rojo más intenso y una más en tonos verdes. Las mangas también tienen una ceja de color amarillo, luego roja y después una en tonos verdes. Nuevamente, con su

mano derecha parece que sostiene algún objeto mientras que la izquierda hace una gestualidad poco perceptible hasta el momento. Finalmente, a la altura de su oreja pareciese que también porta una especie de joyería en forma de arete en tonalidades verdes.

Otro de los detalles que llamaron mi atención es que él o la niña está acompañando a las mujeres sobre el trono, cuando este espacio ha sido destinado para ellas. Desde lo escrito por Landa (1973) hay pasajes que nos hablan sobre las diferenciaciones sexogenéricas a través de objetos, rituales y prendas que les son colocadas a las infancias. Un ritual importante es que al momento de nacer a las niñas les era cubierta “la parte honesta” con una concha asida a las costillas y al momento de realizar la ceremonia de su *caputzihil* (nacer de nuevo), a las niñas “poníanles como madrina una mujer anciana” y durante esta ceremonia les era retirada la concha con mucha solemnidad (p. 44-46). A partir de entonces, su condición cambiaba y sus prendas eran otras. Esta ceremonia era tanto para niñas como para niños, se hacían en conjunto después de cumplir los tres años, pero su proceso dependía de su género. Landa (1973) también comenta que a partir de los cuatro o cinco años a las niñas “las comenzaban a cubrir de la cintura para abajo” (p. 54). Teniendo esto en cuenta puedo decir que la interpretación de este infante puede adquirir un nuevo sentido.

Desde hace tiempo, la interpretación de la figura del infante ya resultaba polémica. Por un lado, Mary Ellen Miller (Lombardo, 1998) sostiene que el tema principal del Cuarto 1 gira en torno a la presentación de un heredero, sin embargo, Sonia Lombardo (1998) lo considera muy poco probable. Esto debido a que, de acuerdo con la jerarquización de las formas en la pintura mural, el infante no está ocupando un eje central, su cuerpo se encuentra de perfil y no de frente, características que lo colocan lejos de predominar la escena. De acuerdo con esto, se plantea que más bien su posicionamiento forma parte de la composición construida para la escena en la que se guía, a quien mire, a converger hacia puntos en los que sí hay personajes de frente como la escena en el muro norte en la que se encuentra al gobernante *Chaan Muan II* o la parte baja en dónde se hallan los bailarines de gran atavío (Fig. 7 y 8). Entonces, el posicionamiento del infante en la escena del Cuarto 3, sin dejar de ser importante, también resulta un tanto marginal ya que sigue siendo representado de perfil y no se encuentra sobre el trono. Sin embargo, en este texto mi interés no está enfocado en saber si es el heredero o no, ya que me interesa más el hecho de su representación misma.



Figuras 7 y 8. Cuarto 1, Muro Sur y Oeste. A la izquierda: fragmento de la escena en el muro sur y oeste en la que el infante es sostenido en brazos por un personaje masculino que se encuentra sobre una banqueta propia de la pintura mural. A la derecha: detalle de una imagen intervenida por la autora en la que se aprecia la postura del infante. Fotografía digital, sitio web Arte Indígena Americano ENES Morelia, 2020.

Cabe resaltar que el fechamiento de las fotografías en este texto es considerado de gran importancia ya que las intervenciones restaurativas han sido una parte muy importante para que se lograsen apreciar con mayor detalle y claridad las imágenes. A finales del año 2010 se realizó una intervención a los murales de Bonampak que estuvo a cargo de la restauradora Haydée Orea Magaña en la que, como resultado del trabajo de campo se descubrieron tres nuevos personajes en el Cuarto 3 (Orea, Buitrago y González, 2011). Después de esto, en 2016 se volvieron a intervenir como parte de su cuidado y conservación con lo cual se obtuvo una mayor definición de las formas y la intensificación de algunos colores (Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2017). Las comparaciones entre algunas fotografías de estos resultados muestran de manera contundente el cambio en cuanto a la claridad y definición de las formas y por supuesto, un mayor interés por develar qué otros detalles han quedado ocultos.⁴

4. Estudios comparativos

Una de las propuestas aquí hechas sobre la aproximación hacia las imágenes de las infancias en el área maya puede ser por medio de una división en dos categorías. La primera está enfocada en las escenas de tipo míticas, en las que generalmente los niños son representados como parte de la infancia de algún dios o como tributo-medio por el cual se le hacían llegar a los dioses las ofrendas (Márquez, 2017). La segunda, la ocuparían las imágenes de tipo cortesanas, como en el caso de Bonampak, en la que se representa a la infancia como parte de las actividades de las y los integrantes de la corte.

La escena conocida como “El Nacimiento del Guaje” (Fig. 9) forma parte de un complejo mural más grande ubicado en el sitio arqueológico de San Bartolo, Guatemala y su datación es de entre 100 a. n. e. y 100 d. n. e. (Saturno, 2005). Este fragmento se encuentra dentro de la categoría mítica de las representaciones infantiles ya que, a pesar de que se desconoce y resulta confuso su significado se le determina así por asociación al complejo que pertenece. Hasta el momento, esta imagen se puede considerar como el primer antecedente de las representaciones de la infancia ya que es la pintura mural más temprana que se conoce en el área maya. Por otro lado, la interpretación de su iconografía también se sirve de la jerarquización de las formas para determinar la

4. Algunas de las comparaciones en fotografías fueron observadas a través de las clases impartidas por la Dra. Florencia Scandar, la Dra. Leticia Staines y la Dra. Liliana Gonzáles Austria Noguez en el curso “Pintura Mural Maya” del Posgrado en Historia del Arte de la UNAM.



Figura 9. Nacimiento del Guaje. Fragmento del muro Norte de San Bartolo en SUB-1. Esta ilustración fue realizada a partir de los dibujos de Heather Hurst; reproducción de Pricila Vega Bautista, 2021,

importancia de cada personaje, dando como resultado la mayor relevancia al pequeño personaje que se encuentra de frente (Saturno, 2005). Su iconografía se interpreta como un nacimiento por varias razones, entre ellas está la más obvia que es que hay cinco infantes que parecieran haber salido del guaje rajado. Este último, como elemento iconográfico, no sólo se asocia al nacimiento aquí, en el área maya, sino que también se ha utilizado en Teotihuacan durante el Clásico Temprano y la comparativa con este, contribuyó a la interpretación en San Bartolo (Saturno, 2005, p. 11).

Por otro lado, en el caso de la Estela 3 de Piedras Negras (Fig. 10), la imagen corresponde a la segunda categoría que es sobre la vida cortesana. En esta estela se han registrado fechas que van desde 664 d. n. e. hasta 711 d. n. e. (Pitts, 2013) y ha sufrido grandes daños ocasionados por el paso del tiempo

y el saqueo⁵ (Schávelzon, 1978). Los restos que aún se conservan son un antecedente iconográfico y temático más cercano a Bonampak, ya que sobre este monumento fue plasmada la imagen de la Señora K'atun, Señora de Maan acompañada de su hija la Dama Tortuga Preciosa, Señorita del Sol, quien nació el 15 de marzo de 708 d. n. e. (Pitts, 2013). Ambas han sido colocadas de frente y en postura sedente sobre un trono y mientras la Señora K'atun mantiene la espalda recta y con su mano hace un gesto, su hija, de tres años ha posado su brazo sobre el muslo de su madre e inclina la cabeza hacia ella para mirarla (Martin y Grube, 2008).

A pesar de que sus rostros se encuentran parcialmente destruidos, en las fotografías (Maler, 1901) e ilustraciones aún se pueden observar rastros visibles de sus formas, del gran atavío que usa la señora K'atun y el huipil sin decoración perceptible que utiliza la infanta. Con respecto a su interpretación, se sabe que en Piedras Negras gobernó por mucho tiempo la dinastía Tortuga y su historia fue plasmada en estelas monumentales. En la estela en cuestión aún se puede leer el texto glífico que acompaña a la imagen y nos cuenta sobre el nacimiento de la Señora K'atun, del día en que fue "adornada" y cuando "agarró el trono" (Pitts, 2003). Actualmente la pieza se encuentra casi destruida, su información no ha podido ser actualizada desde hace varias décadas debido a que se encuentra fragmentada y a que algunas de sus partes fueron robadas, otras permanecen en el sitio arqueológico y otras más se localizan en el Museo Nacional de Arqueología y Etnología de Guatemala.

Las piezas aquí expuestas representan dos contextos distintos de la infancia del área maya: el mítico y el cortesano. Por un lado, el mítico nos permite entender que las representaciones infantiles han existido desde antes de que se construyera el sitio Bonampak. El rol y las actividades que desempeñaban las infancias no fueron meramente decorativas sino parte importante del desarrollo de una narrativa de la historia de la humanidad precolombina. Por otro lado, en cuanto al ámbito cortesano, podemos ver como la representación de las pequeñas personas, de las que se esperaba que adquirieran cargos importantes en el futuro, desde muy temprana edad se les incluía en las actividades de la corte. Además, pareciese que no existe una distinción de género en cuanto a la representación. Tanto niños como niñas podían llegar a ser representadas siempre y cuando fueran parte de la dinastía familiar. Este aspecto era compartido tanto en la infancia mítica como en la cortesana.

5. Para ver con mayor detalle algunas fotografías colectadas por el Archivo de Fotografías del Proyecto de Piedras Negras, 1997-2000, visítase: http://research.famsi.org/spanish/piedras_negras_list_es.php?rowstart=45&search=stela%203&num_pages=6&title=Piedras%20Negras%20en%201%-C3%ADnea&tab=piedras_negras

5. Conclusiones

Las imágenes aquí presentadas han sido abordadas desde distintas perspectivas con la intención de tener nuevos acercamientos posibles hacia la imagen de la infanta de Bonampak. Es por ello por lo que considero necesario un estudio que implique una mayor especialización que se acompañe de la labor de las intervenciones restaurativas y una serie de pruebas con fotografías de distintos tipos para obtener una mayor certeza de las prendas que porta la infanta. El conocimiento de estos elementos no sólo abonará a los descubrimientos de Bonampak sino también a la comprensión de la temática de la infancia en área maya en general.

Aunado a esto, cabe mencionar que en el contexto mítico la imagen está conformada por la vitalidad de sus movimientos, una disposición radial y la sangre que es un motivo central en la cosmovisión precolombina, que nos remite al comienzo de



Figura 10. Estela 3 de Piedras Negras. Esta ilustración fue realizada a través de las fotografías que Teobert Maler capturó entre 1898 y 1901. Ilustración de Montserrat Galindo Flores, 2021.

algo nuevo. Mientras que, en las escenas cortesanas, muestran un retrato más estático de las infancias. Las imágenes de Bonampak y la de Piedras Negras comparten este aspecto. Sin embargo, en Piedras Negras tanto la madre como la infanta son la escena central de la imagen. En cambio, en Bonampak, sin ser el elemento central, vemos a la infanta ser partícipe de ritos de gran trascendencia como el autosacrificio. Llama la atención que, en ambos casos, mítico y cortesano, el sacrificio y la infancia aparecen asociados.

Cada una de sus prendas y el decorado que viene en ellas sería utilizada para profundizar en los lugares que ocupaban estas pequeñas personas de este periodo en el tiempo. El reconocimiento de esta población como una entidad activa dentro y fuera de los rituales o festividades también nos brinda la oportunidad de mirarlos de más cerca, pues el linaje, la sucesión y la descendencia eran fundamentales para esta sociedad y las y los niños eran parte de ella; ya sea como parte de la humanidad o en el mundo mítico.

6. Agradecimientos

Quiero extender mi agradecimiento a mis padres, a mi hermana y a mis hermanos ya que sin ellos no hubiera podido lograr este proyecto. A mis amigas y a cada una de las personas que me ha acompañado en este proceso. A Víctor Pérez Rivera y Carlos Ciprés por las revisiones a mi texto. Al proyecto PAPIME 400619 *Arte indígena americano. Guía de estudio y materiales para la docencia* ya que, sin este, no hubiera podido conocer el sitio arqueológico de Bonampak. A mis profesoras y profesores de la ENES Morelia por su dedicación a nuestra formación. A la Dra. Florencia por invitarme a las sesiones y a todas sus integrantes por compartir su valioso conocimiento, sin duda, fue muy enriquecedor para la realización de este texto. Finalmente, a la Dra. Leticia Staines y al Dr. Félix Lerma por las revisiones a mi texto y su guía.

Bibliografía

- Angulo V., J. (1998). Estructura sociopolítica de Bonampak observada en sus características urbano-arquitectónicas y en su asentamiento espacio-regional. En Staines, L. C. (Coord.), *La pintura mural prehispánica en México. Área maya. Volumen II. Bonampak. Estudios. Tomo II* (pp. 1-20). Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Anzueto, F. (s.f.) *Réplicas de murales de Bonampak*. Rina Lazo, Muralista Mesoamericana. <https://www.muralistamesoamericana.com/replicas-de-bonampak>

- Arellano, A. (1998). Diálogo con los abuelos. En Staines. L. C. (Coord.), *La pintura mural prehispánica en México. Área maya. Volumen II. Bonampak. Estudios. Tomo II* (pp. 255-297). Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Burke, P. (2000). *Formas de la historia cultural*. Alianza Editorial.
- Boehm, G. (2017). Entre el ojo y la mano. Las imágenes como instrumentos de conocimiento. En Baez, L. R. (Ed.) *Cómo generan sentido las imágenes. El poder del mostrar* (pp. 114-141). Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Garcés Contreras, G. (2010). *Bonampak: Una visión sincrónica*. Instituto Politécnico Nacional.
- Instituto Nacional de Antropología e Historia. (28 de marzo de 2017). Redescubren imágenes de los murales del Cuarto 3 de Bonampak. *Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia, Número 102*. https://www.inah.gob.mx/attachments/article/6019/2017_102.pdf
- Joyce, R. A. (2000). *Gender and Power in Prehispanic Mesoamerica*. University of Texas Press.
- Landa, D. (1973). *Relaciones de las cosas de Michoacán*. Editorial Porrúa.
- Lombardo De Ruiz, S. (1998). Tradición e innovación en el estilo de Bonampak. En Staines. L. C. (Coord.), *La pintura mural prehispánica en México. Área maya. Volumen II. Bonampak. Estudios. Tomo II* (pp. 21-48). Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Looper, M. G. (2009). *To Be Like Gods. Dance in Ancient Maya Civilization*. University of Texas Press.
- Maler, T. (1901). *The photographs from Teobert Maler's Research in the Central Portion of the Usumatsintla Valley: Report of Explorations for the Museum, 1898-1900*. Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology. https://www.mesoweb.com/photo/Maler_1901.pdf
- Márquez Morfin, L. (2017). La gente invisible. Los niños en las sociedades antiguas. *Arqueología Mexicana, Volumen XXIV* (núm. 143), 28-32.
- Martin, S. y Grube, N. (2008). *Chronicle of the Maya Kings and Queens. Deciphering the Dynasties of the Ancient Maya*. Thames & Hudson.
- Miller, V. (2009). *The Dwarf Motif in Classic Maya Art*. <https://www.mesoweb.com/pari/publications/RT06/Miller1985-OCR.pdf>
- Orea Magaña, H., Buitrago Sandoval, G. y González Correa, O. (2011). Recientes intervenciones en Bonampak. Hacia una nueva lectura de los murales en el Templo de las Pinturas. *Intervención. Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museología*, 2(3), 58-65. <https://revistaintervencion.inah.gob.mx/index.php/intervencion/issue/view/3/296>
- Panofsky, E. (1970). *El significado de las artes visuales*. Ediciones Infinito.
- Pitts, M. (2013). *La historia de Piedras Negras contada por los antiguos mayas. La historia revelada por los glifos mayas*. Museo de la Universidad de Pennsylvania.
- Saturno, W. A., Taube, K. A. y Stuart, D. (2005). *Los murales de San Bartolo, El Petén, Guatemala, parte 1: El mural del norte*. Center for Ancient American Studies y Precolumbia Mesoweb Press.

- Schávelenzon, D. (abril – junio 1978). El saqueo Arqueológico de Guatemala. *Antropología e Historia. Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia, Época III, Número 22*, 57.
- Scott, J. (1990). El Género: una categoría útil del análisis histórico. En *Historia y Género: Las Mujeres en la Europa Moderna y Contemporánea*. Alfons el Magnanim.
- Uriarte, M. T. (1998). El juego de las realidades: análisis de los atavíos en Bonampak. En Staines. L. C. (Coord.), *La pintura mural prehispánica en México. Área maya. Volumen II. Bonampak. Estudios. Tomo II*(pp. 193-240). Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Vázquez, Ma. L. (2007). Los colores y las técnicas de la pintura mural maya. En *Anales del Museo de América N° 15*(pp. 55-66). Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- Villagra Celati, A. (1949). Bonampak. La ciudad de los muros pintados. Instituto Nacional de Antropología e Historia S. E. P.

Influencia precolombina en cerámica del período colonial. Nicoya, Costa Rica

Pre-columbian influence on ceramics from the colonial
period. Nicoya, Costa Rica

Fernando Camacho Mora

Universidad de Costa Rica

fernando.camachomora@ucr.ac.cr

Resumen

Durante las excavaciones arqueológicas en la iglesia de San Blas de Nicoya, Costa Rica, se recuperaron diez vasijas cerámicas; las cuales, dada su asociación contextual, han sido datadas en términos relativos como utilizadas en el siglo XVII, período colonial. En este documento se analiza el diseño cerámico de algunos de estos objetos desde una perspectiva técnica; observando, entre otros elementos, técnicas de manufactura, de cocción, aspectos morfológicos y tratamiento de la superficie. Este último punto se realizará a partir de un estudio de elementos visuales y de diseño; como la forma y el color. Además, se presenta un acercamiento a la representación e inferencia de su importancia dentro de la sociedad colonial indígena de la época, a partir de los elementos gráficos conformados por estilizaciones de posibles seres míticos y decoraciones geométricas, con el objetivo de evidenciar una persistente influencia precolombina en su elaboración y uso.

Palabras clave

Cerámica; Diseño cerámico; Técnicas de manufactura; Período Colonial. Costa Rica.

Abstract

Ten ceramic vessels were recovered during archaeological excavations in the church of San Blas de Nicoya, Costa Rica. Given their contextual association, they have been dated in relative terms as used in the 17th century, the colonial period. This document analyzes the ceramic design of some of these objects from a technical perspective; observing, among other elements, manufacturing techniques, firing, morphological aspects and surface treatment. This last aspect will be made from a study of visual and design elements; like shape and color. In addition, an approach to the representation and inference of its importance within the indigenous colonial society of the time is presented, based on graphic elements; made up of stylizations of most likely mythical beings and geometric decorations, with the aim of evidencing a persistent pre-Columbian influence in their elaboration and use.

Keywords

Ceramics; Ceramic design; Manufacturing techniques; Colonial period; Costa Rica.

I. Introducción

Durante las excavaciones arqueológicas realizadas en los años 2015 y 2016 en la iglesia de San Blas en Nicoya, Guanacaste, Costa Rica (Camacho, 2015a; 2016), se recuperaron diez (10) objetos de alfarería del tipo cerámico Managua Policromo. Debido a su procedencia, estos se asocian cronológicamente al periodo colonial. A partir de un análisis de las técnicas de manufactura, la cocción, el tratamiento de superficie, pero, sobre todo del contexto en que fueron excavadas, la elaboración y uso de esta cerámica evidencia la persistencia de prácticas culturales anteriores a la conquista durante los tiempos coloniales.

En este documento se plantea el análisis del diseño cerámico de algunos de estos objetos desde una perspectiva técnica; a partir de su manufactura, la cocción a la que fueron sometidos los artefactos, aspectos morfológicos y el tratamiento de superficie. Este último se realizará mediante un estudio desde el diseño de elementos visuales, composicionales y de color.

A partir de la sistematización de estos objetos, se presenta un primer acercamiento a la inferencia de su importancia como elemento legitimador de algunos aspectos culturales relevantes para la sociedad indígena colonial. Esto se consigue mediante el estudio de los elementos decorativos; los cuales son conformados por estilizaciones de seres posiblemente míticos y otras

decoraciones geométricas junto con el contexto en que fueron excavados. El objetivo de esto corresponde con evidenciar una persistente influencia precolombina en su elaboración y uso.

Sin embargo, para adentrarnos en dichos temas, se considera necesario sentar las bases de un lenguaje en común entre el arqueológico y el de diseño o el de arte. De esta forma asegurarnos de llegar a un entendimiento que permita proponer nuevas preguntas investigativas a futuro.

Al hablar de tipología arqueológica, por ejemplo, el tipo cerámico Managua Policromo, objeto de estudio de este artículo, tomamos como base una premisa: hay aspectos culturales normativos, es decir, convencionalismos sociales que hacen actuar a un grupo humano de una manera determinada. Es posible aproximarse a estos elementos culturales de los grupos sociales del pasado a partir de los objetos materiales que estos hayan hecho.

Así, los objetos manufacturados por un mismo grupo cultural, en una misma época, suelen ser similares en cuanto a su morfología y decoraciones pues éstas responden a condiciones socialmente determinadas ya sea de tipo funcional, tecnológico e ideológico. La forma de reconocer esas similitudes es a partir de la disección de los componentes visuales de los objetos, en este caso de la cerámica.

Por otro lado, cuando hacemos referencia al contexto arqueológico nos referimos a la asociación de conjuntos de artefactos y otros elementos materiales, en interacción dinámica e integrados por la actividad humana que alteró las condiciones naturales pre-existentes (Bate, 1998: 109). A partir de una adecuada lectura de éste es posible entender el orden e inferir las causas de la ubicación y localización de los materiales sobre el terreno.

En nuestro caso, estaremos entendiendo el contexto como todas esas acciones humanas que modificaron el subsuelo de la iglesia de San Blas y son apreciables en las excavaciones realizadas. Es posible que en un mismo espacio encontremos diferentes materiales, como por ejemplo restos humanos, rasgos arquitectónicos y objetos cerámicos. Esto no quiere decir necesariamente que fueron depositados a la misma vez o en un mismo momento. Para comprender el orden en que esto ocurrió es necesario hacer una adecuada lectura de la excavación.

Ahora bien, antes de discutir los aspectos de diseño y tecnológicos de estas vasijas, se presenta una contextualización de su relevancia, ya que son los primeros artefactos excavados de manera arqueológica y en un contexto colonial bien definido. A su vez, son los primeros artefactos encontrados al sur de la ciudad de Masaya, Nicaragua.

2. Contextualización de los trabajos arqueológicos

La actual iglesia de San Blas está localizada en la ciudad guanacasteca de Nicoya, Pacífico Noroeste de Costa Rica. Está erigida sobre un primer templo católico construido en un período que comprende los años de 1640 a 1790. Un rango bastante amplio que es difícil de acortar debido a que la noche del 23 de agosto de 1783, cayó un rayo en la casa cural de Nicoya y quemó toda la documentación que hasta el momento se había escrito sobre el inmueble, incluida la de su erección (López, 1976).

Luego de un terremoto en 1826 el inmueble fue derribado en su totalidad y la construcción del nuevo edificio se dio entre 1827 y 1834. Con algunas variaciones, como una ampliación del largo de la iglesia hacia el Este y la construcción de dos sacristías, una al Norte y otra al Sur (Ramírez y Camacho, 2019) es este mismo templo el que se observa en la actualidad en el centro de Nicoya.

La iglesia fue registrada como un sitio arqueológico en 1987, cuando el arqueólogo estadounidense John Lawrence desarrolló trabajos de excavación en el altar del inmueble, en donde reportó el entierro de tres diferentes individuos (1988, 2009).

Para el año de 1994, este investigador reportó 36 entierros individuales más bajo del patio de la iglesia, específicamente en la parte Sur del inmueble. Un año después, en 1995, la iglesia fue declarada parte del patrimonio cultural histórico arquitectónico del país.

El entierro de difuntos al interior de los templos católicos fue una característica cultural durante el período colonial. Esta práctica se mantuvo hasta el año de 1813 cuando, por Orden Real, se obliga a alejar los cementerios de los cascos urbanos (Velázquez, 1996).

Dadas las malas condiciones estructurales del templo católico, causadas por un terremoto en el año 2012, para el 2015 el Centro de Investigación y Conservación del Patrimonio Cultural, adscrito al Ministerio de Cultura y Juventud, comenzó un ambicioso proyecto de restauración que comprendió tres extensas temporadas de campo en donde el componente de investigación arqueológica fue vital.

En la primera temporada los trabajos se ubicaron en las paredes que dan a los puntos cardinales Norte y Sur de la iglesia, durante la segunda temporada

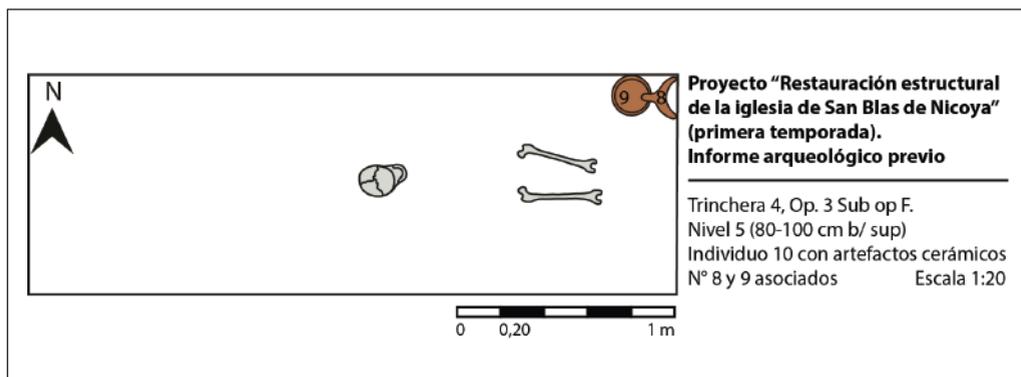


Figura 1. Dibujo en planta de Individuo 10, con artefactos cerámicos del tipo Managua Policromo.

las excavaciones se localizaron en la espadaña; pared Oeste del inmueble y la tercera temporada tuvo como espacio de trabajo toda la parte Este del templo católico: el altar y ambas sacristías.

Las vasijas cerámicas sobre las que discutiremos se encontraron únicamente en las primeras dos temporadas de campo.

Los primeros dos artefactos de Managua Policromo, se encontraron enterrados al interior de la iglesia a un metro bajo la superficie y estaban dispuestos a manera de ofrenda mortuoria, al lado izquierdo del individuo número 10, quien presentaba una mala conservación ósea por lo que gran parte de sus restos eran prácticamente polvo al momento de la excavación.

El difunto se encontraba dispuesto en posición de decúbito dorsal extendido, es decir, acostado sobre su espalda y orientado de Oeste a Este, paralelo a la pared Norte de la iglesia. A partir de una lectura contextual es posible aseverar que este individuo fue enterrado siguiendo los preceptos de un ritual católico (orientación y disposición) al interior de la iglesia una vez que el primer templo había sido erigido, es decir, entre 1640 y 1790 (Fig. 1).

Los otros ocho artefactos se excavaron en la segunda temporada de campo y estaban agrupados entre los 140 y 150 centímetros bajo la superficie, fuera de la iglesia y precisamente bajo la puerta de entrada. Estas vasijas se asociaron con la primera hilera de rocas que componen el basamento constructivo del primer templo católico.

Ambos casos nos hacen ubicar temporalmente la manufactura y uso de estas vasijas durante la segunda mitad del siglo XVII y posiblemente el siglo XVIII (Fig. 2).

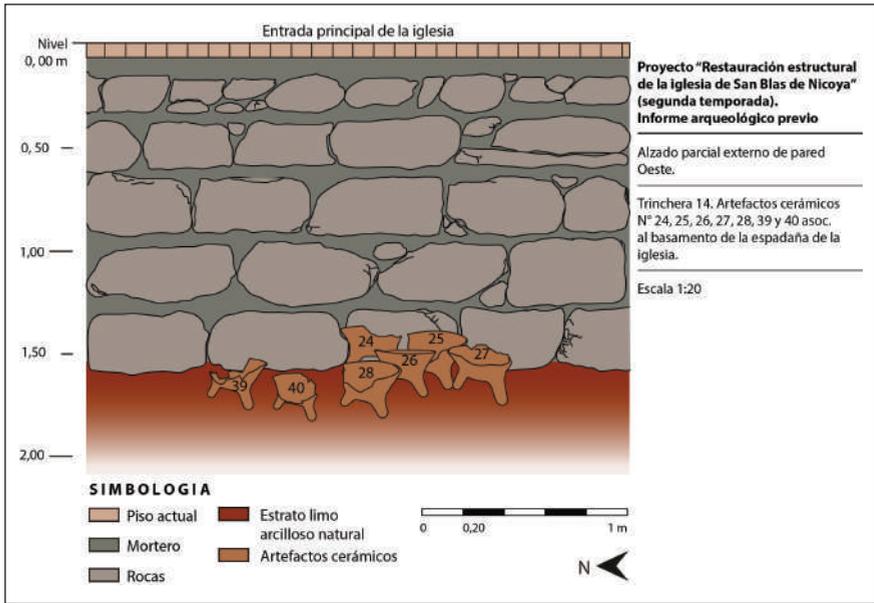


Figura 2. Dibujo parcial del basamento de construcción de la iglesia de San Blas con artefactos de Managua Policromo asociados.

3. Caracterización del diseño cerámico del tipo Managua Policromo

En esta sección se caracteriza el tipo cerámico Managua Policromo a partir de una serie de elementos del diseño que lo componen. De la mano de la definición de tipo cerámico que ya vimos, entendemos el diseño como la acción creadora que cumple una finalidad, siendo esta inseparable de las necesidades del sujeto o de la sociedad que le da creación (Scott, 1970: 16). En el caso del diseño cerámico nos enfocaremos en la morfología de las piezas y los acabados de superficie; los cuales involucran los colores y los motivos gráficos.

4. Morfología

Las vasijas cerámicas del tipo Managua Policromo tienen formas de cuencos tripodes con fondos planos, bocas no restringidas, paredes y bordes curvo-divergentes, con grosores que fluctúan entre los 0,4 a 0,6 cm por vasija. Su morfología está compuesta por paredes altas y fondos profundos. El diámetro de sus bocas también varía, entre los 20 a 28 cm.



Figura 3. Tipo Managua Policromo (Arts. 8, 9, 26 y 40 en el orden usual).

Los soportes son cilíndricos, huecos y están modelados de manera brusca. Son adheridos a la base de forma expedita y en algunos casos inadecuada, lo que produce que en ocasiones se dé un desprendimiento de los mismos. A su vez, presentan un diminuto agujero circular en la parte interna; el cual fue hecho con una herramienta puntiaguda para permitir a la pieza respirar durante la cocción. Estos soportes son atributos característicos de este tipo cerámico (Fig. 3).

5. Estudio sobre el color

El color constituye una forma de plasmar elementos gráficos sobre las piezas, cumple la función de delimitar los espacios, así como también es un medio de expresión de valores socialmente significativos.

Los ceramistas que hicieron Managua Policromo dispusieron elementos geométricos, lineales y míticos en las piezas cerámicas, a partir de la aplicación

cromática de pigmentos arcillosos; los cuales presentan un alto contenido de óxido de hierro y caolín, compuestos químicos que les hacen ostentar coloraciones rojizas, cremas-café y negras.

Dado que esta coloración ocurre de forma natural, no es necesario agregar un óxido para hacer un esmalte, como hacen los ceramistas contemporáneos. Sin embargo, por las características de estos materiales hubiese sido necesario incorporar una arcilla más plástica para generar una adecuada fusión del pigmento con el cuerpo o darle un tratamiento especial al material para que logre adherirse al cuerpo de la pieza (Conrad, 1988). Si esto no se hace los pigmentos se lavan fácilmente, como sucedió con los diez artefactos analizados.

Debido al alto contenido de óxido de hierro en el pigmento rojo, Managua Policromo presenta delicadas policromías, fácilmente erosionables y difíciles de conservar. Los diseños de este tipo cerámico condensan una compleja expresión pictórica, ubicada tanto en la parte interna como externa de las piezas, mediante la yuxtaposición de elementos geométricos y posibles personajes míticos, que serán tratados más adelante.

La forma de aplicar el color es primero mediante un baño de pigmento de tono crema-café que recubre la totalidad de la pieza. Sobre éste luego se disponen los colores rojo y negro.

Mientras el rojo es plasmado con una brocha hasta generar una banda gruesa al interior y exterior de la vasija, el color negro se aplicó con pincel mediante trazos gruesos y uniformes para la generación de paneles y formar contornos de figuras geométricas como los triángulos, las cadenillas en forma de espiral, guiloches, entre otros, además de aquellas representaciones figurativas (Fig. 4).

La tríada pictórica presente en Managua Policromo permite apreciar los contrastes entre las representaciones delineadas en negro, con el fondo rojo o el negro sobre el fondo crema, como es el caso de los motivos dentados cercanos al borde de las piezas.

Esta tríada ha sido sistematizada para poder identificar los tonos de acuerdo con la tabla Munsell para color de suelos y replicarlos a partir de los códigos CMYK para los procesos de impresión tipo *offset* y RGB para el modelo aditivo de colores para monitor (Fig. 5).

El color negro se utiliza mediante dos tipos de líneas diferentes. La primera, a pesar de su grosor y movimiento es una línea muerta (Sondereguer, 2000: 39); inexpresiva, la cual enmarca, limita, las formas pintadas y separa un panel del siguiente.

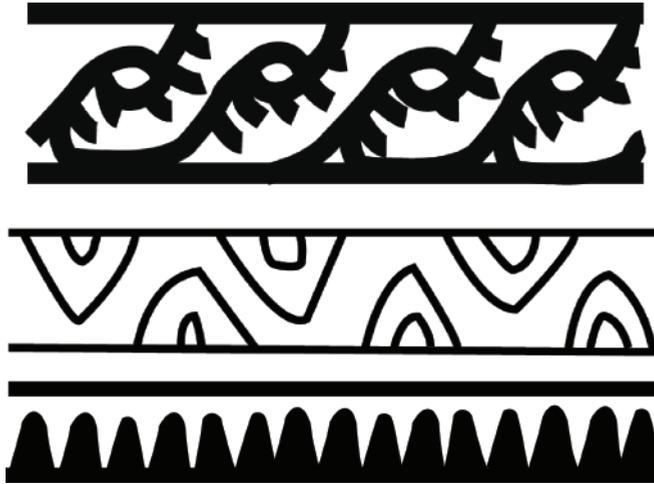


Figura 4. Elementos iconográficos más representados.

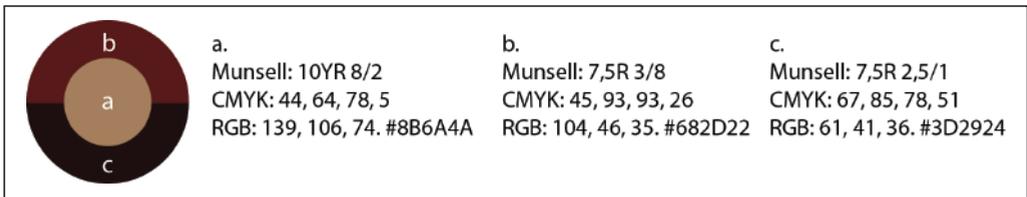


Figura 5. Esquema de color en tres tonos de Managua Policromo con los valores Munsell, CMYK y RGB.

A partir de un trazo mucho más orgánico y cargado de dinamismo, el segundo tipo de línea, línea viva (Sonderguer, 2000: 39); la cual condensa una expresión cultural que termina por cerrar un círculo de legitimación, comenzado desde la idea por crear una pieza que vinculara la vida del momento de la colonia, con ciertos remanentes culturales precolombinos. Los cuales pueden ser apreciables incluso mediante el contexto en que las vasijas se encontraron.

En este sentido, consideramos importante mencionar que tanto los colores empleados, como el orden en que se disponen sobre las piezas, son característicos de la manera en que se decoraban las vasijas durante los últimos años de la época precolombina.

Como veremos en el siguiente apartado, otros elementos que vinculan a este tipo cerámico colonial con prácticas indígenas supervivientes son los motivos gráficos y la forma de representarlos.

6. Motivos gráficos e imágenes representadas

Los elementos gráficos representados en la cerámica colonial Managua Policromo son imágenes que condensan un mundo, un pensamiento y reflejan aspectos legitimadores de la cultura de los pueblos que les dieron creación. En ellos está encerrada una historia y un conocimiento que se renueva a partir de las transformaciones ocurridas en el momento histórico vivido.

De más está indicar que un signo visual cumple su función cultural al ser ubicado en el lugar que le corresponde y en relación con los otros elementos visuales. Éste solo significa por lo que expresa y por lo que podemos entender de él. Si no hay una relación entre el signo y la cultura que lo observa; si como miembro de una cultura la persona no se siente identificada con ese signo, éste deja de tener importancia y termina desapareciendo o transfigurándose en otro signo.

Los motivos gráficos corresponden a un sistema organizado, ordenado, culturalmente consensuado y estructurado a partir de una tradición y un conocimiento aprehendido de formas socialmente significativas (Carrasco, 2019: 11).

Dado el estado de conservación de las piezas, únicamente se pudo reconstruir completamente un panel del artefacto 8 (Fig. 6). El primer elemento decorativo que se observa formado por colores son los motivos geométricos que producen figuras como los diseños dentados localizables cerca del labio de las vasijas, indistintamente de si es al interior o exterior de la vasija.

No sorprende que la disposición de dicho motivo dentado produzca una sensación de ritmo continuo y perpetuo a lo largo del borde. Este es un elemento característico de otras muchas piezas, no solo del mismo tipo cerámico sino precolombinas presentes desde el 800 d.C. No se sabe dónde comienza o termina, pero enmarca al personaje central sobre el que la pieza habla.

Este ser, es representado de manera orgánica como en el caso de las vasijas de la iglesia de San Blas y ha sido reportado en otras ocasiones hábilmente simplificado. Independientemente de su técnica de representación, esta figura siempre ostentó los mismos atributos visuales: cabeza estilizada en la que se observa un ojo de perfil, nariz y boca alargadas con lo que pareciera ser la lengua del ser y representaciones de plumas.

A los laterales del personaje central se observan representaciones de plumas alrededor; las cuales enmarcan un plano compuesto por líneas gruesas negras sobre el fondo rojo. El motivo se repite dos veces y rodea el diseño con dos bandas verticales realizadas a partir de la incorporación de figuras geométricas de triángulos.



Figura 6. Reconstrucción tridimensional morfológica y bidimensional del motivo central de la composición. Art. 8.

Estos elementos geométricos pueden encontrarse dispuestos a manera de bandas horizontales o verticales separando un panel de otro. Son realizados con una línea claramente brusca y están organizados de forma repetitiva y ordenada la cual interactúa con otros elementos visuales.

En ellos, no solo se haya un ritmo en la composición, sino que, a partir de su representación en forma de espejo, se produce un patrón que configura una simetría bilateral (Fig. 7), el cual se duplica nuevamente para enmarcar el panel donde se encuentra la figura central de la composición.

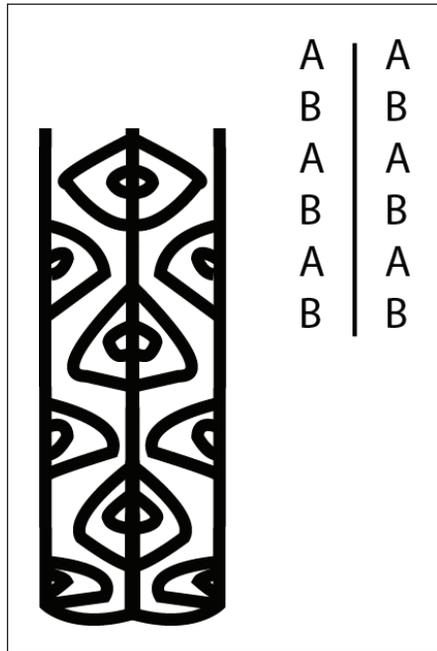


Figura 7. Simetría bilateral que enmarca los paneles.

Un punto importante de mencionar es que seis de las diez vasijas recuperadas presentaron en el fondo gruesas incisiones que plasman patrones compuestos por líneas onduladas, rectas, elementos geométricos o abstractos. Algunos arqueólogos que han investigado en el pasado este tipo cerámico



Figura 8. Patrón de incisos en el fondo del artefacto.

han planteado que este no es un elemento decorativo, sino que fue dispuesto como una solución funcional, posiblemente para facilitar el molido de sustancias suaves (Lothrop, 1926; Steinbrenner, 2014; 2015).

En época contemporánea se encuentran vasijas con incisiones parecidas en México y Guatemala. Estos objetos son utilizados para martajar (moler) elementos naturales como chiles u otro tipo de hierbas.

Resulta relevante argumentar al respecto que, en algunas de estas piezas como los artefactos 9, 26, 27 y 39 una parte de las secciones de estos patrones presentan un claro desgaste; lo cual podría corroborar lo propuesto con respecto a su uso como objetos de molienda (Fig. 8).

Por otro lado, las otras cuatro vasijas tienen fondos lisos y pulidos y presentaron importantes cantidades de carbón y paredes ahumadas al interior. Su presencia sugiere que fueron utilizados para quemar ingredientes orgánicos.

Los elementos de diseño que se han mencionado, como las figuraciones geométricas, el uso y forma de plasmar los colores y los elementos conceptuales que hemos mencionado son característicos de representaciones precolombinas. Estos son indicadores de remanentes que continuaban vivos al momento en que Managua Policromo fue manufacturado.

Ahora bien, parte fundamental del análisis de diseño lo tiene el estudio de la tecnología cerámica y las técnicas de manufactura que le dan creación. Este elemento se verá a continuación desde la reconstrucción del proceso de manufactura.

7. Reconstrucción del proceso de manufactura

A partir de un detallado análisis táctil y visual de las 10 piezas de Managua policromo se identificó que se manufacturaron en 4 etapas secuenciales, alternando cada etapa con un tiempo de secado.

Primero, se modeló mediante presión una bola de arcilla para generar la base lo suficientemente plana y dotarla de la concavidad necesaria. En este momento se determinó el tamaño y el grosor deseados que ostentaría el artefacto.

Vale la pena indicar que si bien existen reportes de torno alfarero en Centroamérica durante las últimas décadas del siglo XVI (Castegnaro, s.f.), Managua Policromo fue manufacturado siguiendo una característica técnica precolombina; esta es la segunda parte de la secuencia de manufactura y consistió en la incorporación paulatina de rollos de arcilla con un grosor aproximado de 1 cm de espesor hasta alcanzar la altura, el ancho de la boca y el tamaño definido por el ceramista.

Cada rollo fue adherido al anterior mediante una acción alisadora realizada con los dedos. Esto produjo una superficie irregular; la cual, después de un ligero secado, se modificó y alisó frotando una herramienta contra la arcilla.

Una tercera etapa de manufactura se inició después de que la pieza estuviera lo suficientemente seca, pero aún trabajable (antes de lo que se denomina dureza de cuero), para realizar dos labores diferentes: La primera fue la incorporación de los soportes modelados y huecos. Como se comentó estos se colocaron sin adherirse adecuadamente, de modo que generalmente se fragmentaron en las zonas de plegado.

La segunda labor durante esta fase se hizo solo en algunos de los artefactos y corresponde con realizar los patrones de incisiones en el fondo de las vasijas.

La etapa final de manufactura consistió en plasmar los motivos gráficos bidimensionales por medio de la adición de pigmentos en el siguiente orden: Primero se cubre la superficie total de la vasija con un tono crema-café, luego se hacen paneles rojos sobre los que se delinean en negro los motivos bidimensionales.

Entre cada mano de pintura se debió haber pulido la vasija para asegurar una adecuada fusión del pigmento a la pieza. Finalmente, la pieza se debió haber pulido en su totalidad.

Este proceso de cuatro etapas podría resumirse de la siguiente manera 1) modelado, 2) aplicación de rollos y alisado del cuerpo, 3) aplicación de soportes e incisiones en el fondo, 4) adición de pigmentos y alisados.



Figura 9. Evidencia de material orgánico dentro de la pasta cerámica.

Parte fundamental de un análisis tecnológico se obtiene con la identificación de las técnicas de cocción. Aunque aún no se conocen los talleres, escuelas o centros de producción de este tipo cerámico, es posible realizar algunas apreciaciones a partir del análisis de su pasta, esto fue posible porque varios artefactos estaban quebrados o presentaban fracturas.

En cuanto a la matriz arcillosa, esta se compone por pequeños granos redondeados, posiblemente generados por la erosión y antiplásticos de proporciones más grandes de arena gruesa con bordes angulares, probablemente producto de la molienda.

En esta pasta se observan grandes agujeros con bordes oscuros producidos por la quema de material orgánico durante la cocción. Algunas quebraduras evidencian un color homogéneo; lo cual indica que fueron cocidas en atmósferas reductoras, mientras otras presentan centros difusos, producidos por una cocción en ambiente oxidante (Fig. 9).

Este elemento permite inferir que el proceso de cocción de las vasijas fue errático y que alcanzó temperaturas bajas, lo cual no permitió que se realizaran piezas que soportaran el uso continuo y prolongado.

8. Trascendencia cultural del tipo cerámico

Managua Policromo es un tipo cerámico realizado durante inicios de la época colonial. Por tanto, la inferencia de su importancia cultural debe circunscribirse a dicho momento histórico. No obstante, con ello se debe comprender que los objetos tienen una raíz histórica y que no son productos que surgen de la nada.

Para aseverar lo anterior se considera vital volver a ver las excavaciones de donde fueron extraídos los artefactos, es decir, la posición y situación de los

mismos sobre el terreno. Pues son los únicos objetos de este tipo cerámico de los que se conoce una asociación contextual. Se debe mencionar que previo a los trabajos en San Blas, Deborah Cornavaca excavó en la ciudad colonial de León Viejo, Nicaragua y reportó fragmentos cerámicos de este tipo asociados con metal, mayólica y porcelana (2003). Sin embargo, no describió, fotografió o dibujó estos restos de manera que, a pesar de su asociación propuesta, este reporte sigue dejando dudas.

Independiente de lo anterior, en el libro de tasaciones de López de Cerrato (ver Vega, 1956: 402-404) se indica que en el año de 1548 el cacique don Diego y don Hernando del pueblo de Nicoya entregaron entre los dos trescientos (300) cántaros con miel, mientras que la Isla de Chira otorgó un total de cincuenta (50) tinajas de loza (cerámica) y mil (1000) piezas pequeñas de jarros, cántaros y ollas.

Lo anterior indica que la práctica de la alfarería continuó realizándose tiempo después del ingreso de los españoles. Una explicación para ello es que ésta correspondía con una forma eficaz que servía para el transporte de materiales, la cocción, preparación o como contenedor de alimentos. Todo esto permite inferir que la cerámica que se hacía en Nicoya estaba siendo movida por grupos indígenas hacia territorios al Norte.

Pero también es posible que la práctica cerámica continuara siendo realizada para fines que trascendieran el uso cotidiano señalado. En la iglesia de San Blas se han sugerido dos contextos primarios para las vasijas de Managua Policromo. La posición de los objetos, asociados a la primera hilera de rocas en la construcción del muro de cimentación de la iglesia y la forma en que fueron depositados a manera de ofrendas en un entierro al interior del templo, permiten inferir que hubo una persistente práctica ideológica precolombina avalada por la religión católica.

En relación con esto, la etnohistoriadora Eugenia Ibarra (2011: 159) señala que durante los primeros años del período colonial las labores de cristianización ejercidas por la iglesia y los encomenderos fueron poco rigurosas y se limitaron al bautizo y al entierro al interior de las iglesias.

Esta situación la hace suponer, aunque reconoce que carece de documentación para asegurarlo, que facilitó se generaran espacios en los que el indígena afianzara sus prácticas y creencias tradicionales.

Dicha hipótesis ya había sido esbozada por el historiador Santiago López al indicar que durante la administración religiosa de los frailes franciscanos; la cual se extendió por un período de tres siglos (desde la fundación del templo en el siglo XVI, hasta mediados del siglo XIX) solo dos curas estaban

asignados para todo el territorio guanacasteco. Detalla por tanto que esto es una clara muestra del *"abandono espiritual (católico) de sus habitantes"* (López, 1976: 19).

Tiempo después John Cockburn, expedicionario y marinero inglés que visitó Nicoya en 1731 brinda una visión particular de un entierro indígena realizado al interior de la iglesia de San Blas. Este personaje relata que, durante dicha actividad era costumbre adornar el cuerpo del difunto con flores de varias clases para luego inhumarlo al interior del templo *"con las cosas de que el muerto gustaba en vida"* (Cockburn, 1976).

Las excavaciones en la iglesia de San Blas y los artefactos de Managua Policromo son la referencia más fiable para referirse a lo expuesto con anterioridad. Remanentes de aspectos socioculturales e ideológicos determinantes para los grupos subalternos son manifestados a partir de la manufactura y uso que se le dio a esta cerámica. Es decir, ciertos aspectos ideológicos relacionados con las prácticas precolombinas estuvieron presentes en la vida cotidiana durante el período colonial.

La razón para el uso de la cerámica como objeto de consumo durante la época colonial puede inferirse por las condiciones socio-culturales de la época. El arte de transformar la arcilla en cerámica permitió la movilización y resguardo de alimentos que de otra forma no hubieran podido hacerse.

En el caso específico de Managua Policromo es posible argumentar que su presencia, movimiento y uso durante la época colonial pudo deberse a varios motivos, entre ellos los problemas internos entre las autoridades religiosas y las de gobernación (que ya han sido tratadas por numerosos historiadores en el pasado), la distancia física entre las comunidades indígenas y las europeas y la utilización por los españoles de los mismos caminos de comunicación e intercambio empleados por los indígenas en tiempos prehispánicos. Todo esto pudo contribuir a que prácticas tradicionales se mantuvieran a pesar de la presencia española.

De forma que Managua Policromo puede ser entendido como un elemento de resistencia cultural frente al colonizador. Pero también es necesario ubicarlo dentro de ciertos procesos de transculturación, de diálogo cultural. Nos referimos a que también es posible que el sector hegemónico permitiera y adoptara en algunas actividades religiosas, prácticas y materiales culturales del grupo subalterno para lentamente acercarlos, como finalmente consiguieron, a su propia tradición ideológica.

9. Discusión

Los objetos excavados en la iglesia de San Blas de Nicoya del tipo cerámico Managua Policromo, fueron manufacturados mediante técnicas manuales que remiten a referentes culturales de tradición precolombina. Estas son apreciables a partir de elementos formales y visuales del diseño, además de un persistente (aunque en franca decadencia) conocimiento de la tecnología cerámica.

Al hacer una “genealogía” de esta forma cerámica; es decir, al observar estas piezas en relación con la producción cultural alfarera realizada en la zona en épocas anteriores, podemos ver algunos referentes dentro del mismo arte precolombino de los años previos a la conquista española.

Son ligeramente semejantes algunas formas de escudillas de siluetas compuestas y bordes curvo y recto-divergentes como las apreciables en los tipos cerámicos precolombinos Vallejo Policromo, Madeira Policromo y el grupo Luna Policromo (Fig. 10). No obstante, las paredes cortas y fondos poco profundos las descartan como referentes.

De la misma manera, los soportes de esos tipos cerámicos presentan decoraciones zoomorfas o antropomorfas tanto modeladas como hechas por moldes, notablemente disímiles a las de Managua Policromo.

Por otro lado, las frágiles policromías presentes en la totalidad de los artefactos generaron tonos cremas-café (como color base), rojizos (como color secundario) y negros utilizados para delinear y generar los diversos motivos gráficos, a partir de líneas vivas y muertas (Sondereguer, 2000: 39).

Compartimos el razonamiento en relación con que la importancia del estudio del color radica en ser un indicador que permite inferir la sacralidad con que el artista indígena manufacturó la pieza cerámica (Vargas, 2015: 55). A partir de éste elemento visual es posible aproximarse a la función simbólica que se le otorgaba al objeto. Además de ser una triada de color, son la base de los tonos cerámicos y de otras bases de color en el mundo prehispánico de la zona de estudio.

Todavía más, el uso de tonos específicos y la forma de aplicarlos sobre el soporte puede ser también comprendido como un símbolo de vinculación con prácticas culturales todavía presentes o determinantes para la vida indígena durante la colonia.

En este sentido es oportuno mencionar que la yuxtaposición de colores mediante la triada pictórica señalada y el orden en que se disponen en las piezas, junto con los símbolos ritmados tanto en forma de líneas, bandas, elementos



Figura 10. Artefactos precolombinos con morfologías semejantes a Managua Policromo. Sin embargo, todas notoriamente diferentes al tipo en discusión. Madeira Policromo (a) Vallejo Policromo variedad Mombacho (b), Luna Policromo variedad Luna (c). Fuente: <http://granadacollection.org/P0metepe.htm>

geométricos plasmados indistintamente de forma horizontal o vertical y el personaje central de la composición, es característica de las piezas cerámicas policromas presentes en la región arqueológica Gran Nicoya durante la época precolombina, desde el año 800 d.C.

El personaje central de la composición gráfica ha sido discutido en el pasado. Ya para el año de 1926 el arqueólogo Samuel Lothrop había caracterizado los diseños de Managua Policromo y lo vinculó, de acuerdo con su clasificación, con el motivo de serpiente emplumada tipo G (Lothrop, 1926: 215).

Posteriormente, Wolfgang Haberland (1975: 555) revisaría a este personaje y reconoce que, si bien algunos de estos motivos tienen claros elementos que designan a una serpiente, en otras ocasiones pareciera que corresponde más con la cabeza de un pájaro, como es el caso de las vasijas de San Blas (Fig. 11).

Por otro lado, en lo que respecta a la tecnología alfarera se evidencia una falta de conocimiento sobre la forma en que se comportan los materiales arcillosos; elemento visible en la inadecuada adherencia de los soportes o los errores presentes al incorporar pigmentos bastos en óxidos sobre piezas cocidas a bajas y erráticas temperaturas.



Figura 11. Diseño de la banda interior de las vasijas de Managua Policromo. Atención a la forma del personaje central, el cual presenta condiciones de pájaro o serpiente.

Para finalizar, aunque el tema tratado no va en relación con la inferencia de posibles etnicidades de esta cerámica y referirse a esto ya es otra ponencia en sí misma, sí resulta importante apuntar por lo menos de manera tangencial lo propuesto en tiempos recientes por el arqueólogo Larry Steinbrenner (2014, 2015, 2017) quien a partir de un estudio de materiales sin contexto, ha comentado que es posible encontrar una “filiación étnica” de este tipo cerámico, en poblaciones mangues ubicadas en Chiapa de Corzo, México.

En este sentido, consideramos valioso para futuros trabajos plantear como hipótesis que, debido a las características de diseño tratadas para las piezas excavadas arqueológicamente en la iglesia de San Blas y tratadas en este artículo, esta cerámica no reúne las características formales o visuales para ubicar “un antepasado”; un referente, de ésta en el norte de Centroamérica.

Por el contrario, precisamente por estos elementos consideramos que la misma fue probablemente producida en el sector sur de la región arqueológica Gran Nicoya y que los objetos viajaron desde ese lugar a Nicaragua mediante, posiblemente, el sistema de encomiendas.

Históricamente y por formación profesional observamos la región arqueológica Gran Nicoya en relación inseparable e indiscutible con el área Mesoamericana o con Nicaragua. Pareciera que todos los fenómenos socio-culturales son explicados si volvemos a ver hacia el Norte, en algunos casos es así, pero no pareciera ser este.

Aunque de momento no se dispone de más información que aclare este problema, se deja la puerta abierta para su discusión. Quizás encontremos

pistas que apunten a eventuales respuestas, o nuevas preguntas, en las comunidades alfareras contemporáneas de Guaitil, San Vicente y todos los pueblos alrededor de estos lugares, quienes se caracterizan por desarrollar una práctica cerámica con ciertos matices tradicionales indígenas.

Otra posible solución está en el uso de las técnicas de difracción y fluorescencia de rayos X sobre los materiales de San Blas y su comparación con aquellos ubicados en colecciones sin contexto de Nicaragua. De esta forma sería posible identificar elementos y componentes químicos en común que pueden eventualmente dirigir las miradas a posibles escuelas o talleres de manufactura.

El trabajo en conjunto desde la historia, la antropología, la arqueología, el arte y el diseño pueden permitirnos sentar bases para comprender mejor este tipo cerámico y ahondar en un entendimiento todavía más complejo de la historia colonial a partir de los productos culturales.

Bibliografía

- Camacho, F. (2015a). Informe trabajos realizados en la evaluación arqueológica del proyecto "Restauración estructural de la iglesia de San Blas de Nicoya". Manuscrito en archivo. Departamento de Antropología e Historia, Museo Nacional de Costa Rica. San José.
- Camacho, F. (2015b). Un viaje por curiol. Cambiado la perspectiva sobre la extracción del pigmento en la alfarería contemporánea guanacasteca. En: *Revista Herencia* Vol. 28 (1), 85-92.
- Camacho, F. (2016). Informe final evaluación arqueológica "Restauración estructural de la iglesia de San Blas de Nicoya" (segunda temporada) Guanacaste, Nicoya, Nicoya. Manuscrito en archivo. Departamento de Antropología e Historia, Museo Nacional de Costa Rica. San José.
- Carrasco, S. (2019). *Geometrías de la imaginación. Diseño e iconografía de Oaxaca*. Secretaría de Cultura.
- Castegnaro, A. (s.f.). *Viaje por el universo artesanal de Honduras*. Instituto hondureño de Antropología e Historia. Tegucigalpa.
- Cockburn, J. (1976). *Los viajes de Cockburn por Costa Rica*. Editorial Costa Rica. San José.
- Conrad, J. (1989). *Ceramic formulas: The complete compendium*. McMillan Publishing Co, New York.
- Cornavaca, D. (2003). *Leon Viejo, Nicaragua: A community of contact*. Tesis de doctorado. Universidad de California.

- Haberland, W. (1975). Further archaeological evidence for the Nicarao and Pipil migrations in Central America. *41er Congreso Internacional de Americanistas* 1:551-559.
- Hammer, F. (1975). *The potter's dictionary of materials and techniques*. Pitman Publishing. London.
- Ibarra, E. (2011). *Fronteras étnicas en la conquista de Nicaragua y Nicoya. Entre la solidaridad y el conflicto 800 d.C.-1544*. Editorial UCR.
- Lawrence, J. (1994). Informe de las excavaciones arqueológicas en el templo colonial de Nicoya, Guanacaste, Costa Rica. Manuscrito del Museo Nacional de Costa Rica. San José.
- Lawrence, J. (2009). Archaeology and ethnohistory of the spanish periphery: Excavations at the templo colonial in Nicoya, Guanacaste, Costa Rica. *Historical Archaeology* 43 (1): 65- 80.
- López, S. (1976). Algunas notas sobre Nicoya y una pregunta sobre su iglesia parroquial: ¿Es esto una reliquia colonial? *Revista de Costa Rica* 11: 11-35. Ministerio de Cultura Juventud y Deportes, San José.
- Lothrop, S. (1926). *Pottery of Costa Rica and Nicaragua, Vol I*. Museum of the American Indian. Heye Foundation, Nueva York.
- Ramírez, J y Camacho, F. (2019). Evaluación arqueológica de sitio Nicoya (G-114 Nc), proyecto de reforzamiento estructural de la ermita de San Blas (tercera etapa), Nicoya, Guanacaste. Manuscrito en archivo. Departamento de Antropología e Historia, Museo Nacional de Costa Rica. San José.
- Rye, O. (2007). *Pottery technology. Principles and reconstruction*. Editorial Taraxacum, Washington D.C.
- Sondereguer, C. (2000). *Diseño precolombino*. Ediciones G. Gili. S.A.
- Steinbrenner, L. (2014). *The mystery of Managua polychrome, part I*. 79th anual meeting of the Society for American Archaeology.
- Steinbrenner, L. (2015). *The mystery of Managua polychrome, part II*. 80th anual meeting of the Society for American Archaeology.
- Steinbrenner, L. (2017). Ideas falsas sobre migrantes mesoamericanos y tradiciones de alfarería en el Pacífico de Nicaragua. *XI Congreso de la red centroamericana de antropología*.
- Vega, A. (ed.) (1956). *Documentos para la historia de Nicaragua. Tomo XIV (1545-1558)*. Madrid, Imprenta y Litografía Juan Bravo 3.
- Velázquez, C. (1996). Las actitudes ante la muerte en el Cartago del siglo XVIII. Tesis de Maestría. Maestría Centroamericana en Historia. Universidad de Costa Rica, San José.

Mapa tejido. Análisis cartográfico de un huipil ceremonial tzotzil

Woven map. Cartographic análisis of a tzotzil ceremonial huipil

Anabell Estrada Zarazúa

Resumen

Este acercamiento al textil desde la perspectiva tecno-medial propone visibilizar la relevancia que el tejido tiene para la cultura en un sentido epistémico, al explorar la dimensión material y procesual del tejido como técnica a través de la cual se da forma a la materia. Lo anterior, se busca a partir del análisis cartográfico de un huipil ceremonial que se teje y usa en la comunidad de San Andrés Larráinzar, Chiapas. Proponer el análisis cartográfico de un textil, surge al observar el funcionamiento de las enunciaciones deícticas en las manifestaciones discursivas como manifestaciones de carácter referencial que materializan actos de comprensión. Al explorar las técnicas de tejido como un conjunto de operaciones relacionadas con el ordenamiento y la puesta en relación de las fibras con el objetivo de formar hilos y lienzos, estas se presentan como modelos de sentido de los cuales se retomamos paradigmas de relevancia fundamental en diversas culturas.

Palabras clave

Teoría de medios; Tejido indígena. Análisis cartográfico; Técnicas culturales.

Abstract

This approach to textiles from a media-technical perspective, proposes to render visible the relevance that weaving has for culture in an epistemological way, as weaving is approached in a material and processual level as a technique that involves the transformation of matter. This search, is made through a cartographic analysis of a ceremonial huipil woven and worn in San Andrés Larrainzar, a community of Chiapas. The proposal to carry out a cartographic analysis of a textile, arises from the observation of deictic enunciations, operating in discursive manifestations, as referential forms which materializes acts of understanding. When weaving techniques are analyzed from a cartographic point of view, as a set of operations through which fibers are ordered and related to one and other with the aim of forming threads and canvases, it reveals as a model, a meaning paradigm of fundamental relevance in different cultures.

Keywords

Media Theories; Indigenous fabric; Cartographic analysis; Cultural techniques.

A través de una aproximación medial¹ a los textiles que se tejen y usan en las comunidades indígenas propongo problematizar los acercamientos que, desde un punto de vista representacionista, plantean verlos como lienzos que contienen signos. La perspectiva que este punto de vista materializa, denota un paradigma que ubica una realidad “allí afuera”, respecto a la cual diversas ciencias—como las matemáticas, la astronomía, la agricultura—resultan resultado de una búsqueda por realizar acercamientos. Entre dichos acercamientos, tejer no encuentra un lugar relevante. En esta lógica, los signos brocados en los textiles y otras muchas prácticas culturales constituyen no más que receptáculos del conocimiento surgido en otros ámbitos del conocimiento. En este sentido, en lo específico a las técnicas textiles, considero que se ha olvidado dar cuenta de la importancia que ha tenido la transformación de lo material en la configuración, no solo del mundo material, sino también del imaginario y el simbólico. Por tanto,

1. La teoría de medios, y en particular la bifurcación que se da en Alemania, plantea una aproximación que busca dirigir una serie de cuestionamientos a la forma en que diversos artefactos, prácticas, hábitos, etc., materializan distintos tipos de mediación en la cultura. Retoma principios de teorías como la cibernética, el análisis discursivo, las ciencias de la información, entre otras, que retoma de filósofos y científicos sociales como Michael Foucault, Marshal McLuhan, Friedrich Kittler, Claude Shannon, por nombrar algunos. A partir de dicho aparato de análisis, propone una observación de carácter interdisciplinario a sus objetos de estudio, en la que las formas de operación, la materialidad, los procesos de movilización de información resultan de un interés particular.

considero que no se ha prestado suficiente atención al papel privilegiado que el tejido tiene en los mitos de creación de diversas culturas, en particular en la cosmovisión maya y la tzotzil, objeto de esta investigación.

Animada por esta inquietud, tomo en cuenta el trabajo de Gottfried Semper para desarrollar un acercamiento al tejido tradicional. Semper (2004) estudió al tejido al designarlo como “arte técnica”, término con el que buscó visibilizar su lugar destacado en el devenir humano; lo anterior, en primer lugar, por ser una de las primeras técnicas desarrolladas por la humanidad, pero también por la influencia que tienen para otras técnicas que le sucedieron – propone por ejemplo, a la construcción como heredera de principios constructivos del tejido. Según el autor, desde un punto de vista material y procesual, el tejido constituye una serie de técnicas que involucran operaciones a través de las cuales un grupo de fibras se transforman para crear hilos, hilos que a su vez se utilizan para formar nudos y lienzos. De esta manera, Semper busca visibilizar que el tipo particular de transformación de la materia que implica el tejido, involucra procesos como el ordenamiento, el establecimiento de relaciones, la creación de superficies: operaciones que, de manera notable, resultan fundamentales para la cognición en general.

Parto de su reflexión para proponer una aproximación a los textiles que se tejen y usan en las comunidades indígenas de los altos de Chiapas como mapas. La idea de mapa que tomo en cuenta se aleja de su comprensión como artefactos que expresan “gráficamente las relaciones entre determinados puntos y rasgos en la superficie de la Tierra” (Crone, 1953, p. xi). En cambio, tomo en cuenta el papel instrumental y medial de los mapas, mismos que revelan aún más acerca de aquella persona que realiza su trazo o de quien lo encarga, que del territorio que mapean. Lo anterior, debido a que estos artefactos son resultado de una serie de intenciones y sobre todo, de formas de entender y describir la realidad.

Bajo dicho entendido, la presente propuesta de análisis cartográfico se enfoca en un huipil ceremonial de San Andrés Larráinzar, estado al sureste de Chiapas. En el análisis, se toma como punto de partida el estudio que lleva a cabo Semper (2004) acerca de complejos simbólicos que devienen de las técnicas textiles; el primero relacionado con el hilo, y el segundo con el lienzo. El acercamiento implica una puesta en diálogo de dichos complejos en relación con operaciones de carácter epistémico, en particular con acciones que se relacionan con el procesamiento de distinciones.² Así, busco

2. El procesamiento de distinciones constituye una noción relevante para el acercamiento tecno-medial. Ésta se retoma en especial de las teorías de la información y las Ciencias Computacionales



Figura 1. Huipil ceremonial de San Andrés Larráinzar en el que se basa el análisis cartográfico. Fotografía digital, Anabell Estrada, 2015.

reconocer como dicho juego de distinciones se materializa en el huipil a través de diversos tipos de enunciaciones deícticas.³ Con esta mirada se observarán como procedimientos cartográficos a distintas operaciones que se involucran en la explicación y descripción de fenómenos o dinámicas entre los ámbitos y sujetos que se encuentran mapeados.

En la Figura 1 se puede ver el huipil ceremonial que tomé como base para el análisis cartográfico, este fue adquirido en San Andrés en el año 2015 por mediación de la tejedora Fidencia Pérez, quien además de ser madre y tejer,

y busca dar cuenta de operaciones básicas para la cognición en general, como lo son la discretización y el establecimiento de diferencias a partir de las cuales reconocer entidades discretas, esto en base a distinguirlas de otras. En este sentido, los teóricos que se circunscriben a la aproximación tecno-medial encuentran, por ejemplo, que una de las distinciones fundamentales sería ausencia-presencia. A lo largo del texto se irá aclarando el término en relación a los hallazgos realizados a partir del análisis cartográfico del huipil.

3. La noción de deíxis que se toma en cuenta surge en principio del análisis lingüístico, y toma en cuenta toda a aquella enunciación que funcione al señalar rasgos de carácter espacio-temporal en relación a un sujeto o punto de referencia. Al tomar en cuenta esta noción como clave en el análisis propongo prestar atención a una operación crítica que se implica en la significación e implementación de la realidad: el procesamiento y organización de la información que se percibe. Se puede observar, que esta compleja operación de carácter cognitivo, epistémico y estético se expresa en toda aquella enunciación que sugiera la operacionalización de la deíxis, es decir, aquella que por su carácter referencial, sea indicio de un pronunciamiento acerca de un sujeto o sujetos -incluido el sujeto de la enunciación mismo-, en relación a un lugar o tiempo.

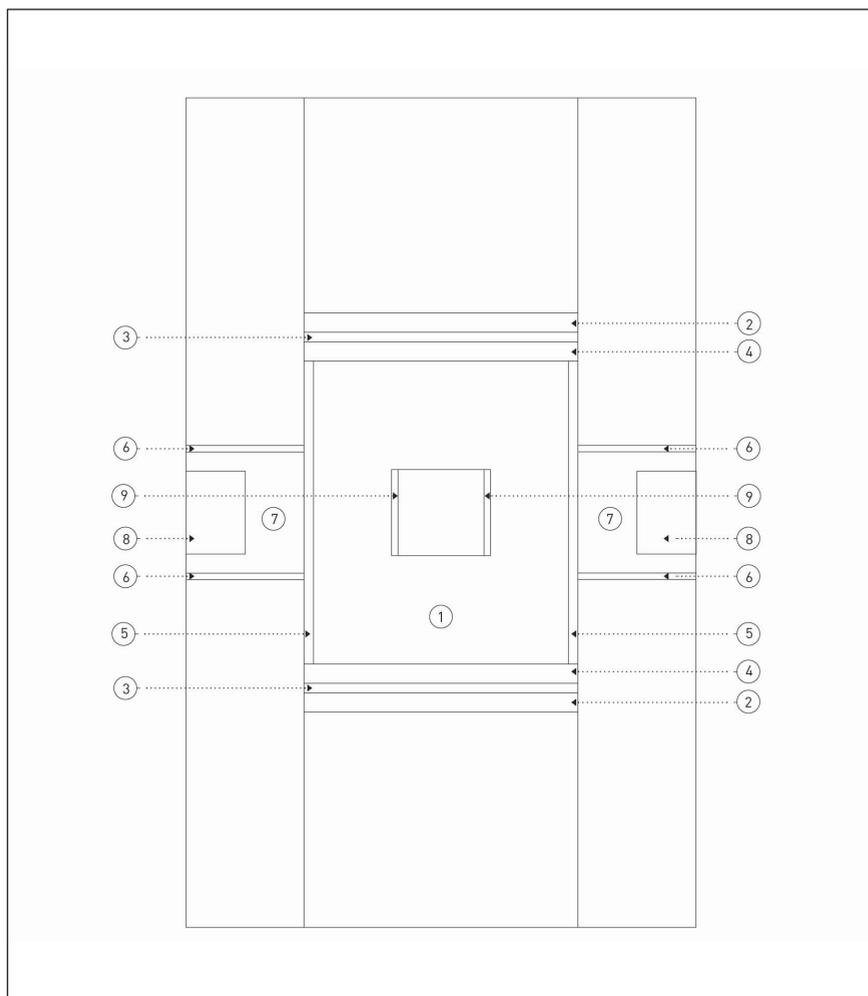


Figura 2. Esquema de unicación de los diferentes signos que se encuentran en el huipil. 1) *Muk'ta luch*; 2) *Milpa*; 3) *Korona*; 4) *Mono*; 5) *Peppen*; 6) *Flores (a)*; 7) *Flores (b)*; 8) *Mundo*; 9) *Flores (c)*. Trazo vectorial, Anabell Estrada, 2016.

dirige una tienda de textiles en la comunidad. Esta prenda se compone por tres lienzos rectangulares tejidos en telar cintura que se elaboraron, de base, con hilo de algodón de color blanco. El brocado ocupa gran parte del área central del lienzo, conformando un denso entramado que se realizó con estambre acrílico de distintos colores. En el análisis gráfico se identificaron 9 signos distintos, mismos que como se puede observar en la Figura 2, se encuentran distribuidos en bloques de forma simétrica, tanto en sentido vertical como en sentido horizontal.

Con el fin de comenzar con el análisis de aquellas operaciones de distinción identificables en el huipil, se toma como principio el primer símbolo técnico relacionado al textil según la propuesta de Semper: el hilo o cordel. En su reflexión, Semper (2004) visibiliza la articulación de un complejo simbólico que denomina "lineal", mismo que se vincula con las operaciones requeridas para la creación de hilos y cordeles, así como con las acciones que facilita. En consecuencia, el autor observa aquellas acciones que se implican en el procesamiento de la materia prima: el torcido de fibras para formar hilos, o el torcido de hilos para formar cordeles. Como un segundo paso, toma en cuenta las principales acciones que se pueden hacer con un cordón: agrupar o unir, ya sea al amarrar o a través de costuras. Comprender lo anterior desde un punto de vista discursivo resultó relevante en el análisis del huipil, en medida en que se reconocieron diversas operaciones gráficas y de pensamiento relacionadas con este complejo simbólico.

Para llevar a cabo un acercamiento al sentido lineal de los hilos o cordeles, se hace necesario tomar en cuenta un importante complejo simbólico presente en las cosmovisiones maya y tzotzil: el concepto de "dualismo complementario" (Knowlton 2010), es decir, el entendimiento del mundo como conjunto de ámbitos polares complementarios. Este concepto es ampliamente estudiado desde la antropología y la arqueología en el acercamiento a las culturas mesoamericanas, y desde estos estudios se reconoce que la serpiente, habita el mundo de una manera que facilita la reflexión acerca de la relación activa entre ámbitos polares. Al comprender que el "dualismo complementario" es una estrategia particular para el procesamiento de distinciones se buscó reconocer su materialización en el huipil, lo cual derivó en la necesidad de prestar atención a toda alusión a elementos y movimientos serpentinos como estrategias de representación cartográfica. Las serpientes, como se podrá apreciar, se articularon simbólicamente con la costura y los cordeles.

Para analizar cómo se materializa dicho complejo simbólico en el huipil, se toma en cuenta en primer lugar uno de los signos reconocidos como flores (Figura 3). En el análisis gráfico se puede observar cómo se recurre a una línea serpenteante, que se acompaña en la composición con una serie de elementos que se intercalan de forma ascendente y descendente. Además, se encuentran también diversas líneas ondulantes a lo largo del huipil, que significativamente se ubican como elementos de unión o división entre otros signos (Figura 4).

Además, esta estrategia de representación "serpentina" se presenta de forma más compleja en elementos como el mono (Figura 5). A primera vista, en el

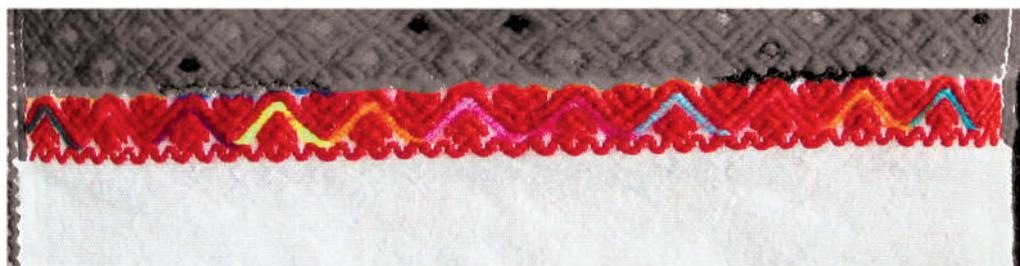


Figura 3. Signo Flores (a) en el huipil. Edición de fotografía digital, Anabell Estrada, 2016.

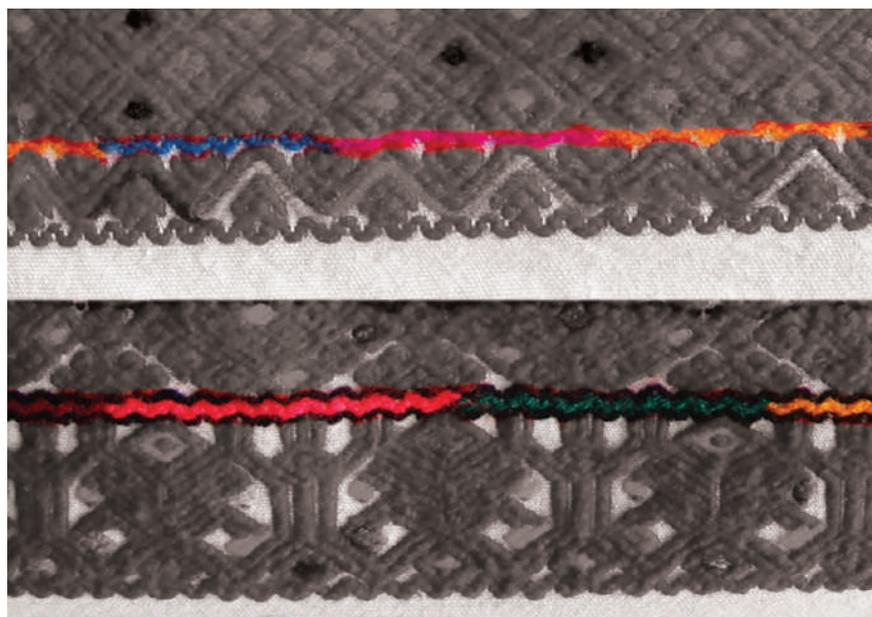


Figura 4. Identificación de elementos serpentinos en el huipil separando dos signos. Arriba separa los signos flores (a) y flores (b), abajo separa a los signos korona y milpa. Edición de fotografía digital, Anabell Estrada, 2016.

análisis gráfico pueden apreciarse una serie de trazos que conforman figuras de monos que se suceden en el eje horizontal, sin embargo, en un análisis más detallado del bloque de repeticiones se revela que el *rapport* se ubica más bien a la mitad de cada una de dichas formas (Figura 6). De esta manera, en su sucesión, los *rapports* se suceden en el eje horizontal, y en sus repeticiones forman figuras de monos que se intercalan en sentido vertical y horizontal, donde la mitad de un cuerpo constituye la mitad del siguiente. Otro rasgo con el que se refuerza esta estrategia de esquematización se puede observar en la sucesión de figuras, donde se ven aparecer una serie de flechas que se

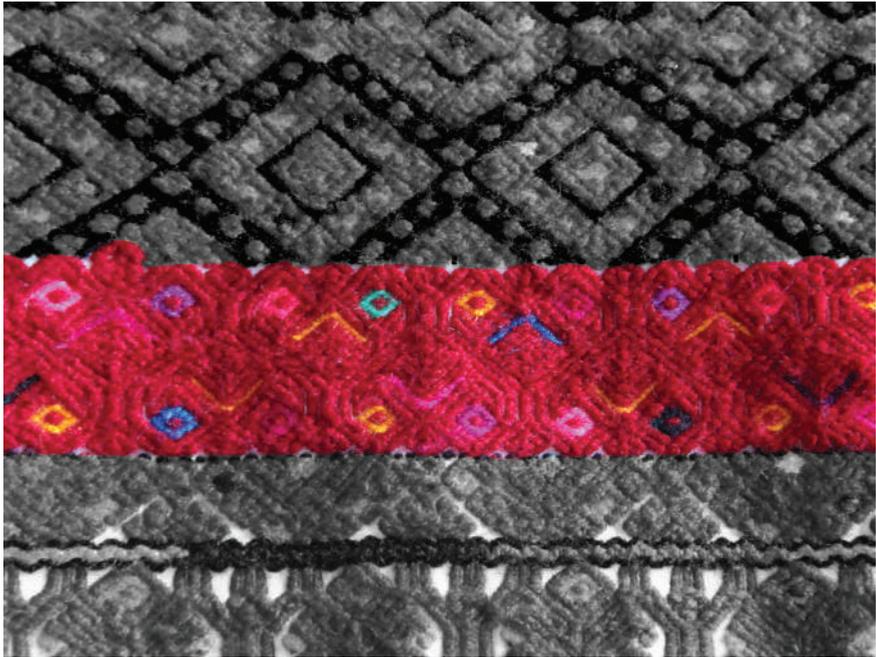


Figura 5. Identificación del signo mono en el huipil. Edición de fotografía digital, Anabell Estrada, 2016.

intercalan en direcciones opuestas (Figura 5). Se ha de recordar que como recurso cartográfico, las flechas suelen ser el medio más económico para la indicación de un sentido a seguir, ya sea de manera espacial o temporal, ya que “cuando [vemos] una flecha [nos sentimos inclinados] a seguir la dirección sugerida” (Eco, 2005, p. 189).

Como se puede observar, el simbolismo de la serpiente, visto como un recurso en la esquematización de un particular procesamiento de distinciones, encuentra una estrecha relación formal con el funcionamiento de las costuras. Con el objetivo de unir dos lienzos, el hilo ha de pasar entre uno y otro. Así, se puede ubicar a diversos elementos serpentinos uniendo dos tipos de signos distintos, aunque además, por lo que se infiere su función como costuras, es decir, que su presencia en un textil indicaría la condición de los elementos que articula como unidades que antes se encontraban separadas. Al recurrir a la representación de elementos serpenteantes como estrategia discursiva, la relación que se establece entre los ámbitos mapeados refiere a la comprensión de una unión dinámica, la cual nos habla, en primer lugar, de la identificación de una diferencia entre los ámbitos que se mapean. De manera importante, un eje de distinción que destaca en este caso es “arriba-abajo,” si se habla de territorios, o “ascenso-descenso” si se habla

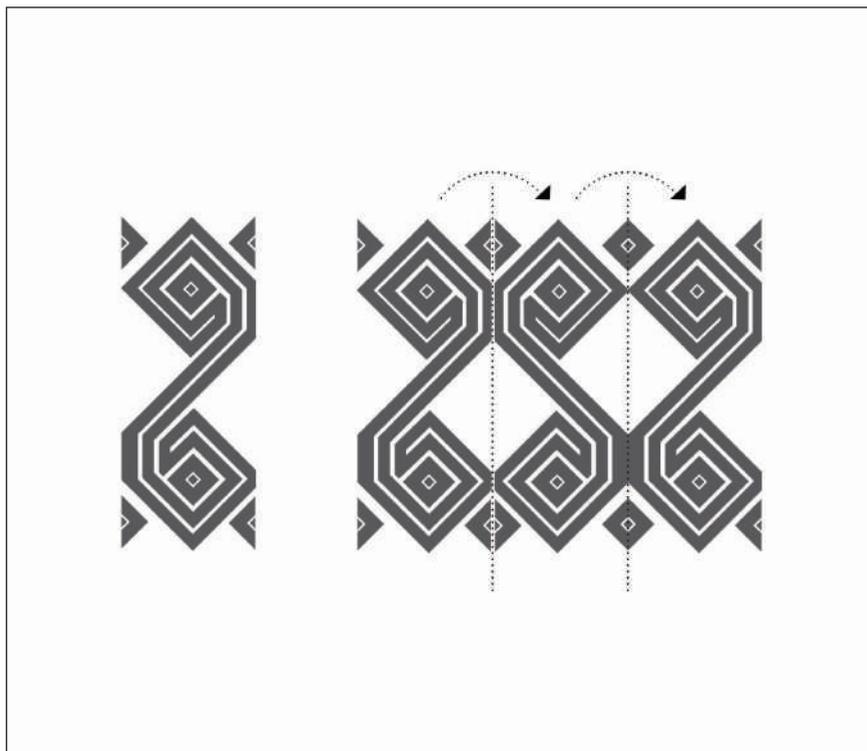


Figura 6. Identificación del rapport y análisis de su repetición. Trazo vectorial, Anabell Estrada, 2016.

del desarrollo de fenómenos. De forma simultánea dicha operación alude a una operación de discretización, necesaria en el reconocimiento y caracterización de dichos elementos como entidades individuales.

Este rasgo se problematizará más adelante, sin embargo, para proseguir el análisis ahora se continúa con la indagación en relación al segundo complejo simbólico que analiza Semper (2004), el planimétrico. Según el autor, dicho complejo se relaciona, por una parte, con el tejido como técnica a través de la cual se conforman lienzos, operación que implica la unión de diversos hilos para dar cuerpo a una superficie. Además, se toman en cuenta aquellas funciones que cumplen los lienzos tejidos: envolver o cubrir. En el huipil, se ubica este complejo materializado de diversas formas. En la dimensión formal, se puede observar la conformación de bloques que surgen de la repetición misma de los *rapports*, dicha distribución constituye una forma de establecer territorios.

En esta dirección, una lectura discursiva de cada signo llama la atención hacia cómo en sí mismos constituyen una descripción de la forma en que un sujeto

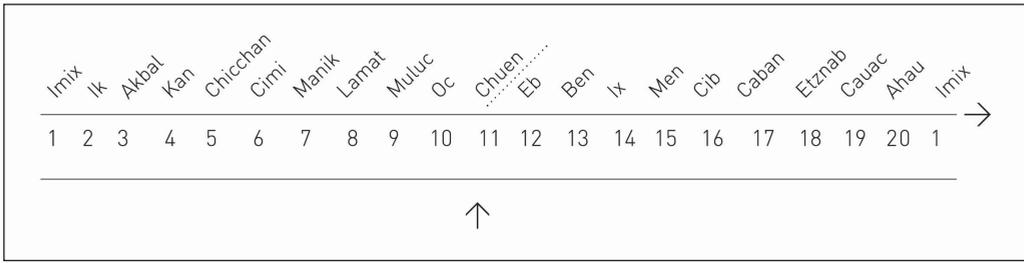


Figura 7. Identificación del lugar central que ocupan las deidades *Oc* y *Chuen* en la veintena calendárica. Trazo vectorial, Anabell Estrada, 2016.

ocupa un territorio. Se tiene, por ejemplo, a las especies de flores a las que aluden los signos presentes tal en el huipil, que en este caso se identifican como bromelias; éstas constituyen una familia de las cuales se encuentran diversas especies en la zona de los Altos. Gran parte de las bromelias son epífitas, es decir, que son plantas no parásitas que se arraigan a troncos y ramas de árboles y arbustos. Por otra parte, de igual manera se reconocen especies de monos viviendo en el sureste del país, para estos, los árboles constituyen también su hábitat, además Blanco *et al.* (2002) sostienen que, otro aspecto a notar de su forma de vida, es que los monos aúllan cuando su jornada termina, anunciando la llegada del atardecer.

De esta manera, al tomar en cuenta la forma de habitar y relacionarse con un territorio de sujetos como el mono y las flores, entran en escena los árboles, que de manera implícita se encuentran presentes como espacios de vida de ambos. En este caso, se ubica una clara alusión al simbolismo de los árboles, y en particular las ceibas en la zona maya, mismas que se han tenido como un elemento conector entre los estratos del cosmos. Su lugar en la cosmovisión las coloca como ejes: al tocar con su follaje el supramundo, uniéndolo mediante su tronco con la tierra, echando raíces en el inframundo. La presencia tácita del simbolismo de la ceiba, y en particular de la relevancia del centro como eje de articulación entre territorios dirige la discusión hacia aspectos cosmográficos significativos, como lo podría ser el lugar que ocupa el mono en el ciclo de veintenas calendárico (Figura 7), donde la entidad *Chuen*, se localiza en el puesto once, justo al centro de la veintena, al lado de la deidad *Oc*, “perro” –el término *Oc* significa también “entrar” (Thompson, 1950, p. 49). Esta lectura constituye una pista hacia la relevancia que tiene para las cosmovisiones maya y tzotzil la ubicación de los sujetos con respecto a un espacio, y cómo, en este caso, los monos y las flores se ubicaron en un territorio central a partir de su relación con los árboles.



Figura 8. Identificación del signo flores (b) en el huipil. Edición de fotografía digital, Anabell Estrada, 2016.

En búsqueda de entretejer una lectura de estos acercamientos en relación al simbolismo planimétrico del tejido según lo propuesto por Semper (2004), se continúa con otro signo que en el huipil se identifica como flores. Como se puede ver en la Figura 8, este elemento se encuentra sobre los hombros de la prenda y consiste en un bloque denso, que a diferencia de los otros signos reconocidos como flores en el huipil, se trata de una esquematización más abstracta que dirige la lectura al análisis de la textura que conforman los *rappports* en su interacción. Así, destaca que los puntos de la composición que son de color amarillo, en su repetición forman una retícula de rombos (Figura 9). A su vez, se identificó que los elementos al interior de dichos rombos forman pares que se intercalaban en sentido horizontal y vertical. Así, se reconoce una continuidad como estrategia discursiva en el recurso de la costura en esta interacción vertical y horizontal de los puntos o el entrecruzamiento de los rombos. Sin embargo, también se llama la atención a una observar una segunda dimensión en el complejo simbólico del lienzo, que según Semper (2004) se vincula con el uso de tejidos como cubiertas.

Diversos análisis han insistido en estudiar a huipiles como el de San Andrés al desplegarlos para hacer una lectura en plano, según esta propuesta se propone observar la cruz que conforman los bloques brocados, como se puede

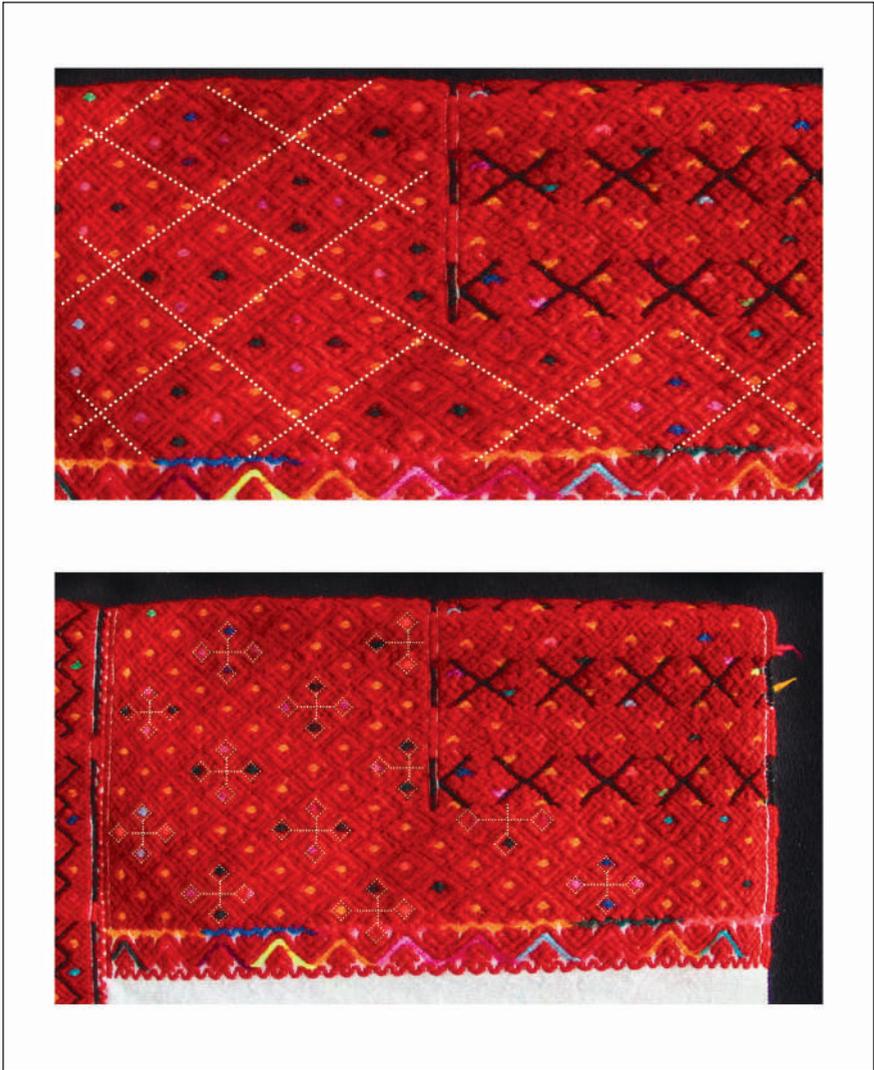


Figura 9. Identificación de la formación de una retícula en la repetición de puntos de color blanco (arriba), y de la repetición intercalada de puntos al interior de la retícula (abajo). Edición de fotografía digital, Anabell Estrada, 2016.

observar en la Figura 2. Sin embargo, elementos como las flores encuentran un mayor sentido si se involucra una lectura volumétrica, misma que atiende a uno de los rasgos que se han de tomar en cuenta en la lectura de mapas, esto es, observar cómo son usados al pensar en ellos como instrumentos. De esta manera, el huipil, al constituir una prenda, al ser portado adquiere una tercera dimensión (Figura 10). Por tanto, resulta relevante prestar atención

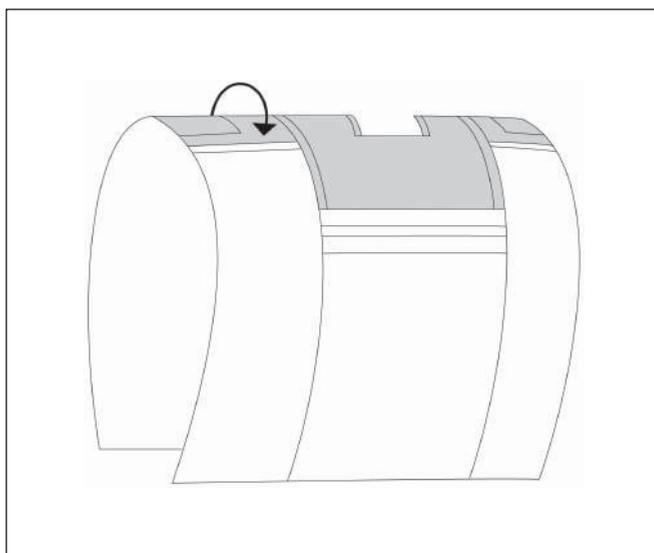


Figura 10. Trazo donde se analiza una lectura volumétrica del huipil y se señala en particular la lectura del signo Flores (b). Trazo vectorial, Anabell Estrada, 2016.

también a la relación que comienza a entretenerse en otras manifestaciones discursivas. Así, el bloque de flores que recién se analizó, encuentra un mayor sentido al llevar a cabo una lectura volumétrica, si se recuerda que, en el ámbito cosmográfico, se entendió al cielo como un “paraíso florido de color y música a lo largo del camino del sol” (Knowlton, 2010, p. 80).

Esta discusión acerca del huipil se entretiene en una trama discursiva junto con otras manifestaciones rituales que se llevan a cabo en la comunidad. Según Kasuyazu Ochiai, en algunas procesiones que se llevan a cabo durante las fiestas religiosas de la comunidad, algunos funcionarios portan estandartes. A lo largo del ritual se llevan a cabo movimientos rituales en torno a ejes de orientación que, según el autor, señalan el recorrido del Sol. Algunos de los movimientos consisten en describir arcos con dichos estandartes, al recostarlos de forma paralela al suelo y luego elevándolos; el autor mismo se refiere estos como “sol portátil” (Ochiai 1985, 95). Por otro lado, pueden observarse las diversas cruces que se instalan en diversos puntos relevantes en las comunidades, como se puede observar en la Figura 11, conjuntos de cruces –usualmente 3– se decoran con arcos vegetales, algunas de las plantas que se usan en el adorno son bromelias, como las que cuelgan de los brazos de la cruz.

En el caso de la presencia de las cruces, se ha de remitir el hecho de que éstas encuentran una cercanía simbólica también con la ceiba en una ubicación central, rasgo que dirige al análisis a la revisión de uno de los signos más



Figura 11. Instalación de cruces con decoración de arcos vegetales en Santiago el Pinar, comunidad aledaña a San Andrés, como parte del festejo de religioso al Señor de Santiago que se lleva a cabo en julio. Fotografía digital, Anabell Estrada, 2015.

complejos del repertorio de elementos que se brocan en los textiles de los Altos. El signo *muk'ta luch*, es conocido también como mundo o gran diseño (Figura 12), y ocupa la mayor parte del área brocada al centro del huipil. En este análisis tiene un lugar destacado por ser en sí mismo un mapa dentro del mapa.

Se trata de un signo de gran complejidad, dada la cantidad de información que se esquematiza en su trazo. A partir de estudios previos que se han realizado del signo, y después de un análisis que implicó tomar en cuenta tanto los trazos, los colores, como el número de elementos que componen este bloque, se encuentra que el signo busca sintetizar puntos clave de diversos fenómenos, principalmente astronómicos (Figura 13). Dado el interés central en esta argumentación, en lo respectivo a este signo me concentraré en traer a la discusión lo concerniente a las operaciones cartográficas que animan su trazo. Por una parte, se ubicaría el paso del sol por los territorios del inframundo, la tierra y el supramundo, esto en su recorrido tanto diario, como anual; el recorrido del sol se toma como referencia para señalar puntos de



Figura 12. Acercamiento al brocado del signo *Muk'ta luch*. Fotografía digital, Anabell Estrada, 2016.

orientación (Figura 14).⁴ Además, este fenómeno a su vez se pone en relación con el movimiento del planeta Venus, mismo que se encuentra esquematizado por la franja quebrada de color negro que enmarca las repeticiones del signo *Muk'ta luch*, al conformar una serie de rombos.

La autora Nina Lizmova, propone que uno de los puntos relevantes a cubrir como parte del análisis de un mapa, a ser la caracterización de cómo se manifiesta "la imagen perspectiva del espacio" (Lizmova, 2007, p. 77); rasgo que implica, de manera implícita, la identificación de un punto de vista. El punto de vista, como manifestación discursiva, da cuenta de un sujeto que lleva a cabo una serie de actos perceptivos y cognoscitivos de carácter intelectual y afectivo. Dicho sujeto se identifica en los modos de pronunciarse como agente que guardar relaciones específicas con respecto al contenido de su enunciado (Filinich 1998). En este sentido, como se puede ver en la Figura 15, se da especial importancia al centro como lugar donde se enmarcan supramundo, tierra e inframundo, en articulación con el cénit, justo al centro

4. Se puede consultar el estudio que Martha Turok lleva a cabo de este signo. "Diseño y Símbolo en el Huipil Ceremonial de Magdalena, Chiapas". *México Indígena*. No. 19, (noviembre-diciembre 1987), p. 9-15.

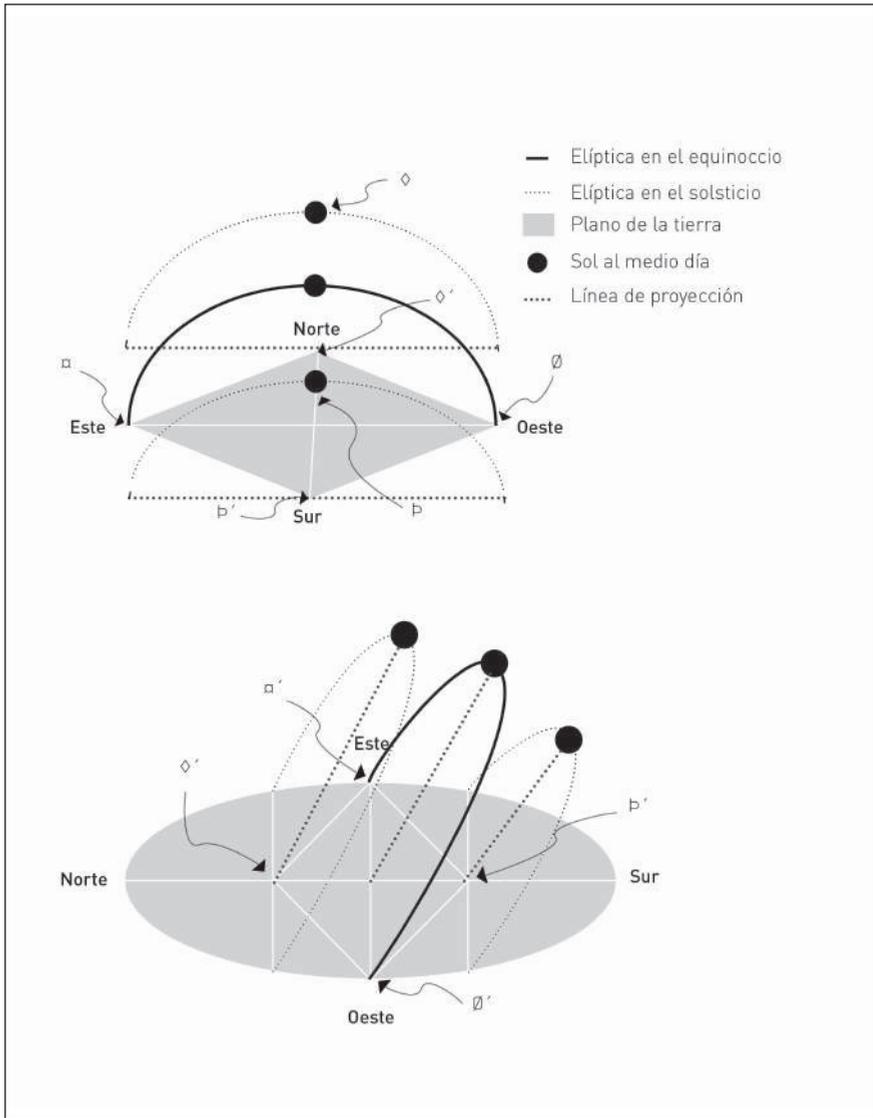


Figura 13. Análisis de los fenómenos esquematizados en el signo *Muk'ta luch*. Como se puede observar, la percepción del movimiento del sol en la bóveda durante el año brinda puntos de referencia espacial que funcionan como delimitantes y guías de orientación. Trazo vectorial, Anabell Estrada, 2016.

del signo. Según se puede observar en el trazo, un espectador se ubica a sí mismo justo en ese eje, lo cual conlleva tener en consideración que el trazo del mapa denota aquello que Pájaro llama un “modo visual presencial” (Pájaro, 2009, p. 20).

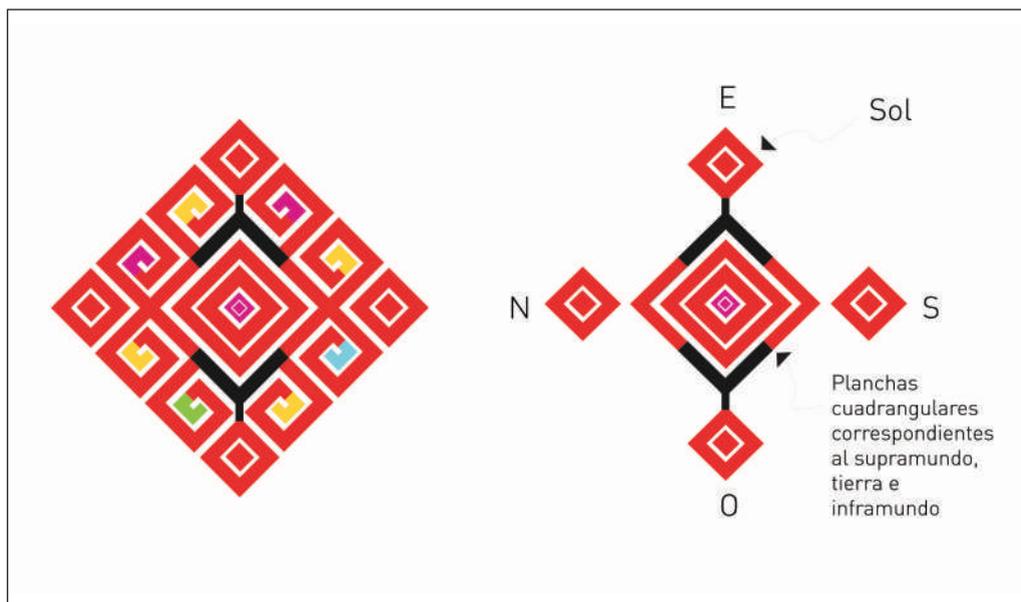


Figura 14. Trazo del signo *Muk'ta luch* (izquierda) e identificación de la indicación de los puntos cardinales en el trazo del signo (derecha). Trazo vectorial, Anabell Estrada, 2016.

De esta manera, se ubica que al integrarse como agente en el funcionamiento del mapa, el cuerpo se manifiesta también, según expresa Isabel Filinich (1998), como “punto de mediación entre interioridad y exterioridad y la primera forma de categorización” (p. 79), y en consecuencia, a manera de centro del acto perceptivo. En consecuencia, resulta significativa la relevancia cultural de los huipiles, de su naturaleza como prendas que usa la mujer en el contexto ritual. Este rasgo, como manifestación discursiva, materializa la importancia que tiene el cuerpo como mapa para las cosmovisiones antiguas, ya que mediante el establecimiento de relaciones entre cuerpo y cosmos, el cuerpo se propuso como punto de referencia central en la red de relaciones que le permitió categorizar, ubicar, y con ello, significar el cosmos. Existen evidencias lingüísticas importantes a este respecto, como aquellas que señala Gorza (2002) en la lengua tzotzil: *stasukut*, significa ‘estómago’, y también la parte media de una ladera o las paredes externas de la casa; *schikin*, ‘oreja’, significa también esquina, ángulo de la montaña o casa; *sjol*, ‘cabeza’, también designa la cima del cerro o el techo de la casa (pp. 118-119).

A este respecto también resulta significativo que se puedan encontrar, hoy en día, cruces verdes en diversos puntos de la zona maya que son vestidas,

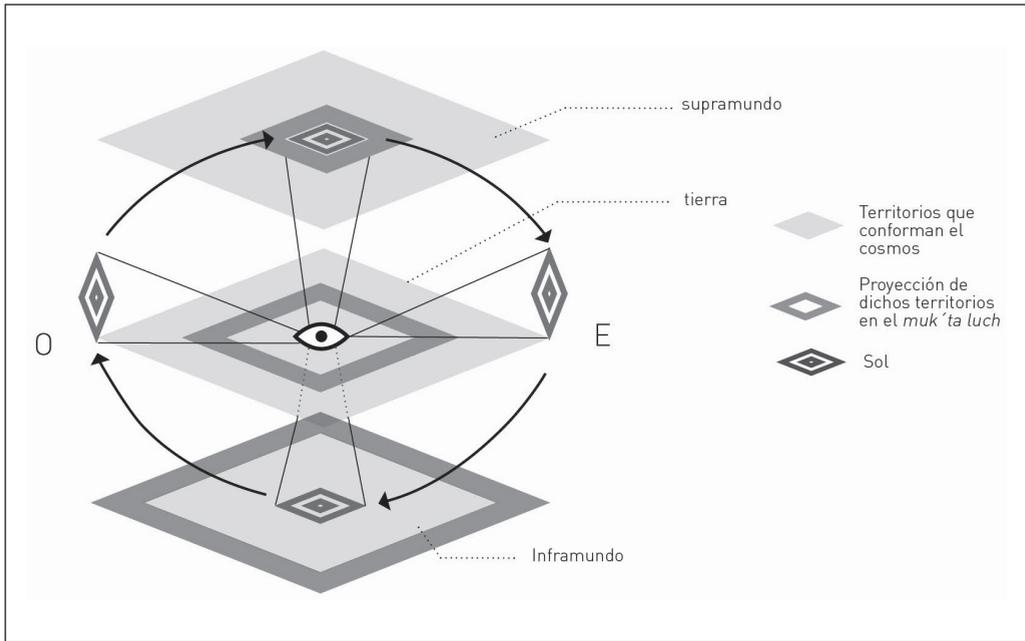


Figura 15. Identificación del punto de vista a partir del trazo del signo *Muk'ta luch*. Trazo vectorial, Anabell Estrada, 2016.

como se puede observar en la Figura 16. Estas manifestaciones culturales dan cuenta de la equivalencia que se encontró entre el cuerpo y la ceiba, como sujetos que ocupan un lugar central en la estructura del cosmos, sin embargo, se tiene claro que la mujer se tiene en particular consideración, dado su vínculo con el alimento—la relación de la mujer con la preparación de los alimentos, la lactancia, etc.—y la continuidad cultural—la relación que se establece entre la mujer y la crianza, el cuidado, etc.

En particular, en el contexto maya y tzotzil, la mujer y el maíz son símbolos de la reproducción, no solo vital/biológica, sino también de la reproducción social y de la identidad; ejemplo de ello se vuelve la constante presencia del maíz en los diversos festejos de las comunidades, relacionándose con la mujer que lo transforma en alimento al cocinarlo. Asimismo, el papel de la mujer como agente en la continuidad cultural se manifiesta en hechos como el uso de la vestimenta, ya que en diversas comunidades de los Altos (entre muchas otras) la mujer es quien conserva mayormente el uso del vestido tradicional en la vida cotidiana. De igual manera, en la crianza de los hijos recae otro ejemplo de su lugar como agente en la transmisión de la cultura, de aquí su ubicación al centro del huipil, en un lugar equivalente al de la ceiba.



Figura 16. Altar con cruz vestida al lado del camino en la comunidad de Tancuche, en el estado de Campeche. Fotografía digital, Anabell Estrada, 2016.

Además, esta alusión al centro como punto de referencia de carácter cartográfico, se materializa también en un nivel más amplio y que encuentra una interrelación con acercamientos a estudios etnográficos sobre las cosmovisiones y tradiciones de la cultura tzotzil de la zona de los Altos, según los cuales se pone constantemente en evidencia una concepción etnocéntrica. Para ilustrar este aspecto, se puede referir que en su análisis etnográfico de la comunidad de San Pablo, Ulrich Köhler (1995) manifiesta cómo su informante tzotzil ubicaba el perímetro de su comunidad en el centro del mundo, entre los cuatro pilares del cielo.

Ya a partir del desarrollo que sigo hasta el momento se ha ido perfilando el hecho de que un mapa, como llega a serlo el huipil, implica una tipo complejo de trazo donde se describe la presencia de quien lo elabora. Como expresa Krippendorf (2009), un mapa de estas características implica una complejidad particular que deviene de la búsqueda por dar cuenta del mapa cognitivo de quien lo elabora, en una operación auto-referencial, donde “la distinción entre el mapa y quien lo crea desaparecen en el proceso de mapeo” (p. 25). Un acercamiento cartográfico a la lectura de textiles como el huipil ceremonial de San Andrés llama la atención a la forma de funcionamiento de la cognición humana, para la cual, las relaciones espaciales son fundamentales. En consecuencia, nociones como cercanía, lejanía, arriba, abajo, entre otras, se pueden encontrar como sustento para otros ejes de valoración más complejos.

Se reconoce cómo el vestido, en general, constituye un procesador de varios tipos de distinciones. Aunado al desarrollo anterior, por ejemplo, en una dimensión volumétrica, se puede observar que el funcionamiento de los tejidos guarda grandes paralelismos con la casa, al constituir una cubierta que permite distinguir a alguien como individuo. De esta manera, al ser una pieza de indumentaria, la función del huipil-mapa como tecnología en relación a la identidad, implica establecer una frontera en torno al “espacio domestico del ‘yo’” (Gorza, 2002, p. 74) frente al otro. Gracias a ello, se puede ubicar al huipil en la línea fronteriza entre territorios identitarios. Por un lado, está la distinción de género, según el eje hombre-mujer. En San Andrés, en el día a día, como ya se mencionó, la indumentaria tradicional es usada por la mujer a diferencia del hombre, quien —exceptuando los días de fiesta y muy específicamente el caso de aquellos hombres que ocupan un cargo— ha dejado de usar la indumentaria tradicional. Además, ha de tomarse en cuenta, el papel de la indumentaria como elemento de pertenencia a determinada comunidad. Aunado a ello, en una siguiente esfera de acción se puede ubicar también la distinción misma entre ser humano y mundo, dada su utilidad primaria como cubierta para la protección contra las condiciones medioambientales. Por tanto, los huipiles se ubican en una posición medial en un eje de distinción fundamental, mediante el cual se distingue entre el territorio de lo cultural respecto al territorio de la naturaleza.

Como se puede dar cuenta, en los signos que ya he analizado, se materializan en el huipil diversos ejercicios de cognición en relación a procesos de distinción, y en este sentido puedo referir un caso significativo que no ha tenido lugar en la discusión hasta el momento: el maíz. En la Figura 17, se aprecia un trazo del signo, el cual se compone de dos elementos que se intercalan en el bloque, uno de características antropomorfas y otro que podría identificarse

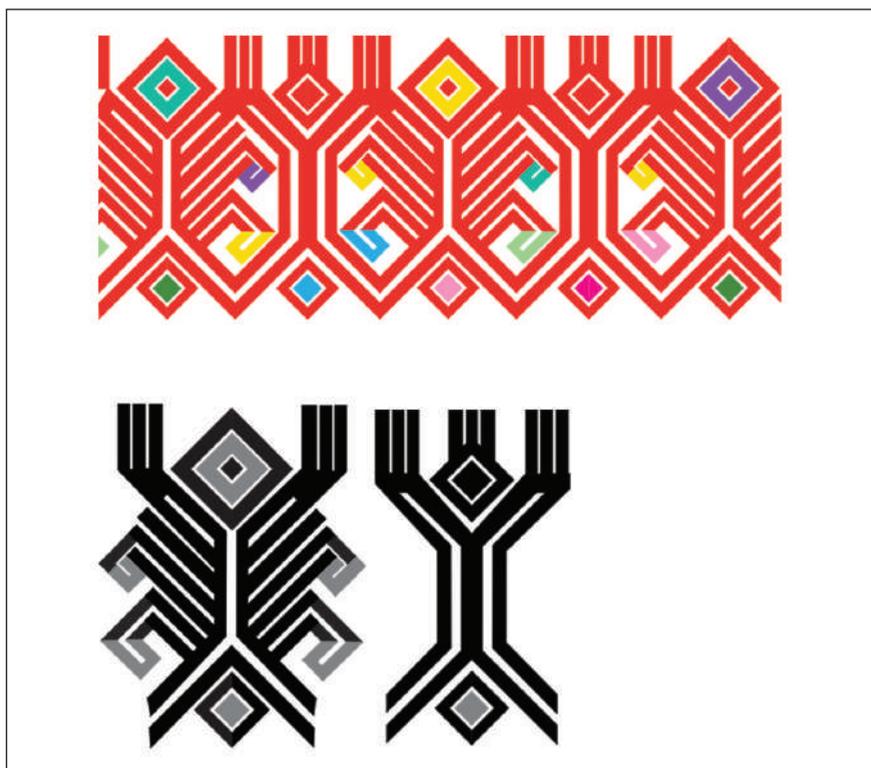


Figura 17. Trazo del signo milpa (arriba) e identificación de los dos elementos que lo componen (abajo). Trazo vectorial, Anabell Estrada, 2016.

como la planta de maíz. Para ofrecer una lectura del signo, hay que recordar que después de un largo proceso de domesticación, la planta de maíz como la conocemos requiere de la mano del ser humano para su crecimiento, y a su vez esta planta representa un agente crucial para el desarrollo de las culturas mesoamericanas. En el plano gráfico, se puede ver expresada la comprensión de una profunda interrelación a través de varias estrategias, como la búsqueda por establecer una similitud, ya sea a partir del tamaño o de la cercanía formal. Se puede ver que ambas figuras se constituyen a partir de un tronco, cabeza y extremidades, principalmente, y además, son equiparables en tamaño. Sin embargo, resalta también al punto en el que ambas se conectan, las manos, ya que como se puede apreciar resulta indistinguible si estas pertenecen a uno o a otro sujeto. Este caso particular contrasta con respecto al tratamiento que se le da al signo mono. Según el simbolismo antiguo y el papel de los monos en los mitos y rituales actualmente, llama la atención su cercanía morfológica y conductual con el ser humano, por lo

que puede ubicársele en un lugar intermedio en un eje de valoración entre lo humano y lo no humano.

Al continuar la argumentación en la dirección a la que apuntan las líneas anteriores, propongo visibilizar que el análisis cartográfico implica el reconocimiento de la importancia que cobra aquella región compartida por dos territorios, un espacio limítrofe que tiene como singularidad el poseer características particulares que propician o condicionan la unión o continuidad. La importancia de analizar este espacio fronterizo deviene de que es éste el que permite la interacción entre los territorios que une. De esta manera, la serpiente o costura como recurso materializa una determinada concepción de la unidad, a este respecto Semper (2004) expresa: “El propósito de cubrir es opuesto al de atar. Todo lo cerrado, protegido, contenido, envuelto, o cubierto se presenta como unificado, como colectividad; mientras aquello amarrado se revela a sí mismo como articulado, como pluralidad” (p. 123). Como se puede apreciar, aquí y allá se materializa un esfuerzo complejo por procesar distinciones a partir de la búsqueda de equivalencias. Así, se manifiesta como relevante la necesidad de visibilizar ya sea la situación ambigua de algún agente o su capacidad de ocupar territorios cosmográficos antagónicos.

Ya autores como Thompson (1950) señalan que para las cosmovisiones antiguas fue relevante no establecer un territorio propio y definido para cada deidad, señalando que las propiedades de una, podían ser compartidas por otra. Al enumerar las características generales más importantes de las deidades mayas, el autor apunta a cómo indistintamente se representan como viejas o jóvenes, o incluso indistintamente como del género femenino o masculino. Queda de manifiesto, así, que la observación de la profunda y compleja interrelación entre cada uno de los elementos y seres que constituyen el cosmos, dio pie a la creación de un complejo simbólico dedicado a expresar esta particular comprensión del funcionamiento de la realidad.

Para profundizar respecto a lo anterior, se toma en cuenta que las características percibidas de los sujetos presentes en el huipil, fueron puestas en relación con el aparente desplazamiento del Sol y los ciclos agrarios, lo cual resultó crucial para el desciframiento del mundo, para su significación e instrumentalización. Por ello, al tomarse como parámetro de sentido en el flujo de elementos vitales como el fuego y el agua —sustancias cruciales para la vida— a través de diversos estratos del cosmos, muchos de los procesos en la naturaleza fueron esquematizados con forma de serpiente. El mismo Semper (2004) señala que las representaciones donde es posible observar motivos con serpientes que se entrelazan simboliza un tipo de unión “estructuralmente activa”.

En este sentido, se puede ampliar la reflexión respecto al papel de la procesualidad y la material del cordón, para lo cual considero necesario revisar la relación que se observa entre los cordones y la idea de unión. En artefactos como los códices, vasijas y estelas, de manera constante se pueden encontrar cordones como motivo. Por una parte, se les puede ubicar como elementos decorativos enmarcando diversas escenas,⁵ pero además, se les encuentra continuamente a manera de cordones umbilicales, ya sea emergiendo de la Deidad del Maíz, o como el tronco de la ceiba –eje del cosmos. Investigadoras como Linda Schele (1998) sugieren una relación entre dichos cordones y la idea de nacimiento y conexión.⁶ Dichos cordones, en ocasiones emergen del centro del cuerpo, haciendo alusión al cordón umbilical.⁷ En el huipil, puede verse, a la serpiente fluyendo en el huipil-mapa entre diversos estados, diversos territorios, ya sea en casos como el de la banda negra que en el signo *muk'ta luch* se infirió esquematiza el movimiento de Venus, al cumplir una función conectora mediante los diversos signos serpentinos encontrados en el huipil, o al ubicarse como articulación entre dos bloques de signos, haciendo las veces de división o frontera (Figura 4).

En segundo lugar, esta lectura más amplia de los signos dirige la discusión hacia las implicaciones que devienen de la interacción de los diversos elementos que se encuentran cartografiados en el huipil, misma que da pie a superficies. En esta dirección, se ha de complejizar la dimensión procesual de la construcción misma de textiles con la técnica de telar de cintura, la cual consiste en intercalar una serie de hilos al subir y bajar unos palos de madera conocidos como “elevadores” de donde se sostienen los hilos. Así, se observa que el entrecruzado de los hilos guarda una cercanía formal con el trazo y simbolismo de los elementos, ya que gracias a esa interacción se forma un lienzo, es decir, una superficie (Figura 18).

En una lectura global del huipil-mapa puede apreciarse un esfuerzo por resaltar la simultaneidad en diferentes sentidos. En el *muk'ta luch*, por ejemplo, se expresa lo siguiente: el Sol sale, se posa en el cenit, desciende para introducirse en el vientre de la tierra recorriendo el inframundo, ocurrió un fenómeno que precedió al que está ocurriendo, el cual es necesario para que

5. Un ejemplo puede ser la vasija del catálogo Kerr con número K5662 donde se puede apreciar una serpiente encordada en todo el perímetro central. Disponible en la liga: http://research.mayavase.com/kerrmaya_hires.php?vase=5662

6. Esto se discute con mayor amplitud en Freidel et al., 1993, p. 105.

7. En la vasija del catálogo Kerr con número K1184 se puede ver una escena de resurrección donde una ser antropomorfo con garras de un felini yace tendida de espaldas, a manera de cordón umbilical puede verse una serpiente. Disponible en la liga: http://research.mayavase.com/kerrmaya_hires.php?vase=1184

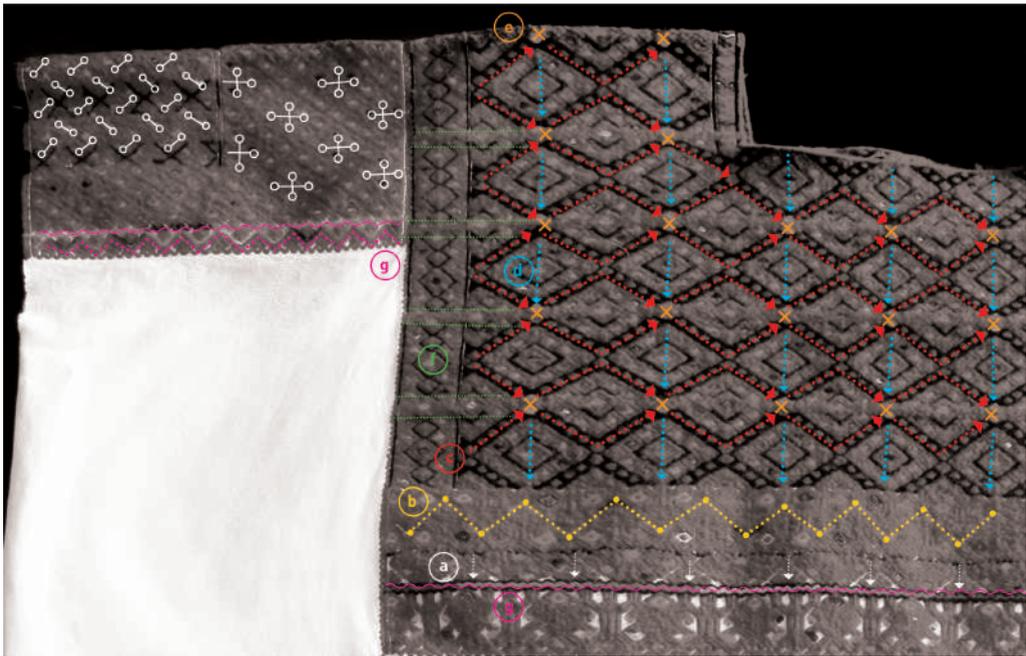


Figura 18. Identificación de la conformación de superficies a partir de la interrelación de los signos en el huipil: a) Recorrido descendente, que se infiere, se relaciona con el ingreso de la semilla de maíz en la tierra; b) Flechas en el signo mono, alternándose, indicando en dirección al inframundo y supramundo alternadamente; c) Elongaciones máximas, Norte y Sur, en el movimiento de Venus en la banda punteada; d) Recorrido del Sol de Oriente a Poniente; e) Se infiere en la X, un punto de interacción de los elementos que conforman el bloque del signo *muk'ta luch*, indicando la interacción entre Venus, Sol y la Tierra; f) Coincidencia formal con el *muk'ta luch* que sugiere la ubicación de la mariposa en el inframundo; g) Elemento serpentinos –costuras– en el huipil.

se suceda el que ocurrirá más adelante. Estos “tres presentes” (Deleuze, 1987, p. 138) se encuentran simultáneamente representados en el huipil-mapa. En un sentido discursivo, la simultaneidad se muestra como la manera de presentar la unión de todos los elementos que articulan algo más denso. Todo se encuentra presente en dicho espacio, porque la superficie que surge de dicha interrelación es el mensaje. El recurso implicado en la esquematización que se puede apreciar en el *muk'ta luch* puede ser leído mejor en la clave que ofrece Friedrich Kittler (1990):

El signo guía al lector, a quien designa con “Naturaleza creativa” (“*Die wirkende Natur*”) lejos del productor del producto. En consecuencia, el ideograma del macrocosmos representa cómo “todo se teje a sí mismo en el todo” (“*Wie alles sich zum Ganzen webt*”) y de igual manera cómo el cosmos designado posee la textura del signo que le designa. (p. 5)

A partir del análisis anterior, considero urgente repensar el papel del tejido como técnica medial en el procesamiento de lo material, lo imaginario y lo simbólico (Siegert 2015). El tejido se encuentra presente en un amplio rango de casos relacionados con la comprensión y descripción de la realidad. Hay tejidos sociales, tejidos celulares, e incluso, se invita a entender a la complejidad como “lo que está tejido en conjunto” (Morin, 1998, p. 32). Tejer, como planteo al principio de la argumentación, implica una serie de operaciones que involucran una puesta en relación de objetos y sujetos en la conformación de algo más grande. Entre estas reflexiones cabe resaltar esa noción de la sociedad como producto de la relación, como resultado de la acción conjunta de individuos. El tejido opera de manera equivalente.

Considero, que acercarse al tejido desde su comprensión como técnica medial tiene la potencialidad de observar rasgos poco explorados en relación a su lugar en la cultura. En este sentido, las técnicas textiles adquieren nuevas dimensiones en medida en que se vuelve asequible reconocer la relevancia que poseen en sí mismas, dado que constituyen procesos que involucran actos de corporización, es decir, de transformación de la materia en forma, como expresa Bernhard Siegert (2011). Es mediante el tejido que la mujer incorpora una serie de signos al mundo material, traduce el lenguaje de una realidad simbólica e interior al lenguaje del mundo, a una realidad más física. Así, es en esta interacción de materia y técnica, que el tejido se vuelve una expresión en sí misma, información, por ello resulta necesario cuestionar aquellos posicionamientos que denotan una percepción que desarticula la dimensión simbólica o ideal, de la material. Es por ello, que encuentro en la lectura cartográfica del huipil, una oportunidad de explorar la relevancia del tejido como paradigma de sentido. Así, al partir de una caracterización de los distintos actos de espacialización que implica el trazo de sus signos, su específica forma de incorporación al lienzo, es posible visibilizar el entretejimiento discursivo que encuentra con otras manifestaciones culturales.

BIBLIOGRAFÍA

- Blanco, A., Cedillo, R., Durán, Ma. T., Lechiga, Ma. C., y Treviño, M. (2002). Los animales y los astros., B.Barba de Piña Chan (coord.) *Iconografía Mexicana III. Las representaciones de los astros* (pp. 83-92). INAH-Plaza y Valdés.
- Cabrera, D. (2014). El imaginario textil griego y la comunicación. *Revista de la Asociación de Investigación de la Comunicación*, 1(2), 65-73. <http://www.revistaaic.eu/index.php/raaic/article/view/32>

- Carlsen, R. (1997). Ceremony and ritual. En M. Blum (ed.) *The Maya textile tradition* (pp. 177-216). Harry N. Abrams.
- Crone, G. (1953). *Maps and their makers*. Premier Press.
- Eco, U. (2005). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Debolsillo.
- Filinich, Ma. I. (1998). *Enunciación*. Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Freidel, D., Schele, L. y Parker, J. (1993). *El cosmos maya. Tres mil años por la senda de los chamanes*. Fondo de Cultura Económica
- Gorza, P. (2002). *Habitar el tiempo en San Andrés Larráinzar*. Otto Editore.
- Karlslake, C. (1987). The Language of Woven Among the Tzotzil. *The Canadian Journal of Native Studies* VII(2), pp. 385-397.
- Kittler, F. (1990). *Discourse Networks 1800/1900*. Stanford University Press.
- Knowlton, T. (2010). *Maya Creation Myths. Words and Worlds of the Chilam Balam*. University Press of Colorado.
- Köhler, U. (1995). *Chonbital Ch'ulelal – Alma Vendida. Elementos fundamentales de la cosmología y religión mesoamericanas en una relación en maya-tzotzil*. UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas.
- Krippendorf, K. (2009). *On Communicating: Otherness, Meaning, and Information*. Routledge.
- Lizмова, N. (2007). Análisis de mapas como un método de investigación de fenómenos naturales y socioeconómicos, Luna Azul 24. <https://revistasoj.s.ucaldas.edu.co/index.php/lunazul/article/view/1073>
- Morin, E. (2009). *Introducción al pensamiento complejo*. Gedisa.
- Ochiai, K. (1985). *Cuando los santos van marchando. Rituales públicos intercomunitarios Tzotziles*. CEI-UNACH.
- Ochiai, K. (coord.). (2006). *El mundo maya: miradas japonesas*. UNAM.
- Pájaro, D. (2009). La cartografía de tierras: una herencia mesoamericana. *Revista de Geografía Agrícola*, 43(julio-diciembre), 9-32.
- Schele, L. (1998). *Notebook for the XXII Maya Hieroglyphic Forum at Texas*. Maya Wokhop Foundation.
- Semper, G. (2004). *Style in the Technical and Tectonic Arts; or, Practical Aesthetics*. Getty Research Institute.
- Siegert, B. (2011). Map is the territory. *Radical Philosophy* 169(septiembre-octubre), 13-16.
- Siegert, B. (2015). *Cultural Techniques. Grids, Filters, Doors, and Other Articulations of the Real*. Fordham University Press.
- Thompson, E. (1950). *Maya hieroglyphic writing*. Carnegie Institution of Washington.
- Šprajc, I. (1998). *Venus, lluvia y maíz: simbolismo y astronomía en la cosmovisión mesoamericana*. INHA.

Ya khoti ñätho. Las labores bordadas otomíes de San Felipe de los Alzati, Michoacán ¿objeto de arte o artesanía?

Ya khoti ñäto. The otomi embroidered work of San Felipe de los Alzati, Michoacán. Art or craft object?

Bianca Paola Islas Flores

Instituto Nacional de Antropología e Historia, México

Yaret Verónica Sánchez Barón

Escuela Nacional de Estudios Superiores UNAM Morelia

Resumen

Los textiles comprenden distintas manifestaciones materiales que dotan de identidad y valores simbólicos, sociales y culturales a los pueblos indígenas. En este trabajo abordamos la prenda íntima de la indumentaria ñätho u otomí de San Felipe de los Alzati de nominada labor o *ra khoti*, la analizamos desde la visión interna de las personas que la manufactura y desde la visión externa de las instituciones gubernamentales y culturales que tienden a asignarles el valor de objeto de arte popular y/o objeto de artesanía. Nos apoyamos en los planteamientos de la antropología mexicana para indagar sobre el tema de los objetos, particularmente de los textiles tradicionales, cómo han sido estudiados y cómo el papel de las instituciones y las formas en las que son nombrados los objetos afecta la producción de estos.

Palabras clave

Labores bordadas; Otomíes/ñätho; Textiles otomíes; Arte popular; Objeto artesanal.

Abstract

Textiles comprise different material manifestations that endow indigenous peoples with identity and symbolic, social and cultural values. In this work we

approach the intimate garment of the ñätho or otomí clothing of San Felipe de los Alzati of nominated labor or *ra khoti*, we analyze it from the internal vision of the people who manufacture it and from the external vision of the governmental and cultural institutions that they tend to assign them the value of popular art object and / or handicraft object. We rely on the approaches of Mexican anthropology to investigate the subject of objects, particularly traditional textiles, how they have been studied and how the role of institutions and the ways in which objects are named affects their production.

Keywords

Embroidered work; Indigenous otomíes; Otomies textiles; Popular art object. Craft object.

I. Introducción

El uso y producción de textiles en Mesoamérica se remonta desde tiempos prehispánicos. Los antecedentes de la presencia textil data del 6,500 a 4,800 a.C. de restos de cestería (petates, redes y cordeles) hallados en el Valle de Tehuacán. También podemos acceder al tipo de indumentaria de las sociedades prehispánicas gracias a la información que proveen los objetos arqueológicos como esculturas, pinturas en murales y en los códices, la información de las crónicas y la documentación que se escribieron después de la conquista, así como los estudios de las prácticas textiles que se han conservado o mantenido en la memoria de pueblos indígenas de esta región cultural (Stresser-Péan, 2013; Johnson, 1962; 2005; 1993; 2015; Oliver y Salazar, 1991). No obstante, en el transcurso de la conquista y colonización de estos pueblos indígenas, se presentaron cambios y continuidades en las prácticas y uso de los textiles de origen prehispánico en Mesoamérica.

Soustelle (1993 [1937]) plantea, con base en una exhaustiva investigación de campo, referente a la producción de textiles de los pueblos otomíes que el hilado y el tejido son actividades propias de hombres y mujeres, a estas actividades se les dedica un considerable tiempo del día, por ejemplo, en San Felipe (Estado de México) y Santa Ana (Hidalgo) dos tercios de la jornada de una mujer están destinados a hilar y tejer (1993, p. 61-62). Las técnicas que emplean, son extremadamente complejas: hilado a mano y cordelería, hilado con uso, técnicas de ixtle, tejido de vestimenta (cinturones, faldas, etc.), bordado (costura) y tejido de sarapes o cobijas (p. 84-95).

En la mayoría de los pueblos otomíes actualmente se sigue practicando la elaboración de textiles con algunos cambios en los soportes materiales, en los hilos y en las técnicas. En algunos lugares, los hombres tejen gabanes y cobijas en telar de pedal y las mujeres continúan tejiendo en telar de cintura bajo las técnicas de tejido doble y en curva, el labrado, el confitillo y el bordado de la vestimenta de la familia y para venta como “artesanía” en el mercado local. Las manifestaciones visuales a partir de la vestimenta otomí, les permite diferenciarse de otros grupos étnicos, incluso entre los pueblos otomíes. Oliver y Salazar (1991, p. 23) plantean que la mujer es la portadora y *reproductora* –las cursivas, son nuestras– de las tradiciones culturales, entre ellas se destaca la producción del quehacer textil. Los textiles indígenas se definen como:

una expresión de la cultura, que forma parte de una estructura, y que a su vez está constituido por un conjunto entramado de elementos que se relacionan con los aspectos de la vida cotidiana, las relaciones sociales, la economía, el arte, la ideología, la cosmovisión y las prácticas rituales (Gómez, 2014, p. 73).

En la colección de textiles otomíes del Museo Nacional de Antropología encontramos piezas que provienen principalmente de los estados de Querétaro, Hidalgo, Puebla, Tlaxcala y Estado de México; los textiles que más destacan son el quexquémítl, el morral y la faja. Esta colección cuenta con escasos textiles otomíes del estado de Michoacán como son algunos morrales.

Los pueblos otomíes se hayan asentados en, por lo menos, ocho estados de la república mexicana: Estado de México, Guanajuato, Hidalgo, Michoacán, Puebla, Querétaro, Tlaxcala y Veracruz. La lengua indígena, también nombrada como otomí¹, es hablada por alrededor de 298,861 personas de 3 años y más (INEGI, 2020). La lengua otomí pertenece a la familia lingüística otopame. Esta familia es una rama que se desprende del tronco lingüístico otomangue, cuya diversificación interna se remonta, según Hopkins (1984, en Lastra, 2006, p. 35), alrededor de unos 3,500 años a. C. En México hay una tendencia a identificar el nombre de las lenguas indígenas con el nombre del grupo étnico que habla determinada lengua, por ejemplo, lengua y cultura rarámuri, maya, náhuatl, yaqui, entre otras; lo mismo ocurre con la cultura material.

1. Las variedades lingüísticas se autodenominan por los hablantes de la lengua otomí como ñyhy, hñāñho, ñañhy, ñqthó, ñathó, ñható, hñothó, ñāññá, hñāññy, ñāñhy, ñohño, ñāññy, ñāñhmu, yqhy y yqhmq (Lastra, 2006), las cuales se distribuyen, de acuerdo al criterio de autoadscripción del Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (INALI, 2008), en nueve variantes lingüísticas: otomí de la Sierra, Bajo del noroeste, este, Oeste del Valle del Mezquital, Valle del Mezquital, Ixtenco, Tilapa del sur, Noroeste y Centro.

Los otomíes o ñätho de Michoacán han tenido un desarrollo histórico distinto al del resto de los pueblos otomíes de otras regiones. Porque a la llegada de los europeos los ñätho formaban parte del poderío Tarasco Uacúsecha, mientras que la mayoría del resto de otras regiones otomíes del centro de lo que hoy es México rendían tributos a la Triple Alianza². De los textiles de los ñätho de Michoacán no contamos con antecedentes históricos de fuentes etnohistóricas que den cuenta del modo de producción y del uso de los textiles por esta sociedad. Lo poco que sabemos, a partir de la Relación de Michoacán (de Alcalá 2000 [2016]; Punzó, González, Maisner, Reyes e Islas, 2019), es que los textiles que se producían como mantas y camisas indicaban distinción o estatus social y cumplían una función social, por ejemplo, el *Petámuti* se vestía con una camisa *ucata tararénquequa* de color negro y rojo para participar en la ceremonia *Equata cónsquaro* “de las flechas”, también se obsequiaban mantas como distinción de respeto y hospitalidad a los visitantes y como ofrendas a los dioses como *Curicaueri*. Así mismo, se cuenta con escasos estudios particulares sobre los textiles ñätho, tales como el primer avance de la investigación realizada por las autoras del presente texto: Islas y Sánchez (2020), en el que dimos cuenta de la historia de los textiles ñätho a través del ejercicio de la memoria individual y colectiva.

Para nutrir los avances de las investigaciones de los textiles otomíes de México, particularmente de los textiles ñätho de San Felipe de los Alzati del municipio de Zitácuaro, Michoacán, planteamos como objetivo reflexionar sobre las categorías arte-artesanía en torno a las “labores bordadas” que en lengua hñätho y otomí oeste se nombran como *ya khoti*³, y si dichas categorías inciden en su mantenimiento y/o conservación. Ahora bien, esbozamos las siguientes preguntas ¿las labores bordadas o *ya khoti* son considerados como objetos de arte u objeto artesanía por los ñätho de San Felipe de los Alzati? ¿Cómo incidir en el mantenimiento y conservación de *ya khoti*?

Las herramientas metodológicas empleadas en esta investigación consisten en la revisión bibliográfica sobre objeto de arte y artesanía y sobre la indumentaria otomí, el trabajo de campo con base en técnicas etnográficas de la entrevista semi-dirigida, la historia de vida, la observación participante, la

2. La Triple Alianza estaba formada por México-Tenochtitlan, Texcoco y Tacuba- en la etapa inmediatamente anterior a la llegada de los españoles, es impresionante: más de 400 pueblos, señorios y ciudades-Estado se encontraban bajo su dominio (Monjarás-Ruiz, 1995).

3. En lengua hñätho *ya khoti* hace referencia a las labores bordadas otomíes, ésta frase nominal se integra por el determinante o artículo definido que marca número plural *ya* “las/los” y el sustantivo o nombre *khoti* “labor bordada”. A lo largo del texto encontraremos también la forma singular marcada en el determinante como *ra khoti* “la labor bordada”.

práctica del bordado colectivo de estas “labores” y el análisis y sistematización de los datos de campo. Hemos apelado al diálogo horizontal con las mujeres colaboradoras de la investigación, la voz de estas mujeres está determinada por quien la escucha en un diálogo en el que los sujetos toman turnos como hablante y oyente (Corona y Kaltmeier, 2012, p. 14). Asimismo, aprendimos a bordar *ya khoti* con la finalidad de incorporar este conocimiento como una experiencia etnográfica que nos permitió acceder a lo que Pérez-Bustos (2016, p. 168) propone como: reconocer y “escuchar” las materialidades, humanas y no humanas, que constituyen el conocimiento del quehacer textil.

Los otomíes de Michoacán, occidente de México, se localizan asentados en el oriente de la entidad en las Tenencias de San Cristóbal, municipio de Ocampo; de Carpinteros, San Francisco Curungueo, San Felipe de los Alzati y Zirahuato de Los Bernal, municipio de Zitácuaro. Su presencia en esta región data desde la época prehispánica del posclásico tardío (Paredes, 2017, p. 55), pertenecían al poderío tarasco *Uacúsecha* compuesto por pueblos: P’urhépecha, pirinda-matlatzinca, mazahua, cuitlatecos y chontales. En las Relaciones de Taimeo y Necotlán escritas en 1579, se plantea que el último asentamiento otomí, mazahua y matlatzinca en esta región pudo haber ocurrido entre los años de 1479 y 1480 (Guzmán, 2012 p. 38) con el fin de proteger la frontera de las incursiones de los enemigos mexicas.

La lengua que hablan los ñãtho es la variante lingüística del otomí oeste o hñãtho. La vitalidad lingüística de esta variante actualmente está en un proceso acelerado de desplazamiento por el español (Embriz y Zamora, 2012; Lewis, Simons y Fennig, 2016; Lastra, 2001; 2006; Villar, 2010; Islas, 2017; Islas y Sánchez, 2020; Islas y Cortes, 2020), en Michoacán se reporta tan sólo 415 hablantes de 5 años y más (Embriz y Zamora, 2012). Los hablantes de esta variante lingüística son personas mayores de 80 años de edad, cuyo uso socio-comunicativo se restringe a espacios íntimos entre hablantes de esta lengua originaria y a encuentros circunstanciales. No es una lengua que se escuche en los espacios públicos comunitarios como las fiestas, las danzas, en el mercado, en la iglesia o en la asamblea comunal.

La Tenencia de San Felipe de los Alzati se sitúa al norte de la cabecera municipal de Zitácuaro, a 9.5 kilómetros de la ciudad sobre la carretera México-Morelia, colinda al norte con San Cristóbal, municipio de Ocampo, al sur y al oriente con la Tenencia de San Francisco Curungueo, y al poniente con la Tenencia de Zirahuato de Los Bernal (Fig. 1).

La principal actividad económica es la producción de aguacate y de flor de nochebuena. La agricultura tradicional como la milpa se ha desplazado de manera

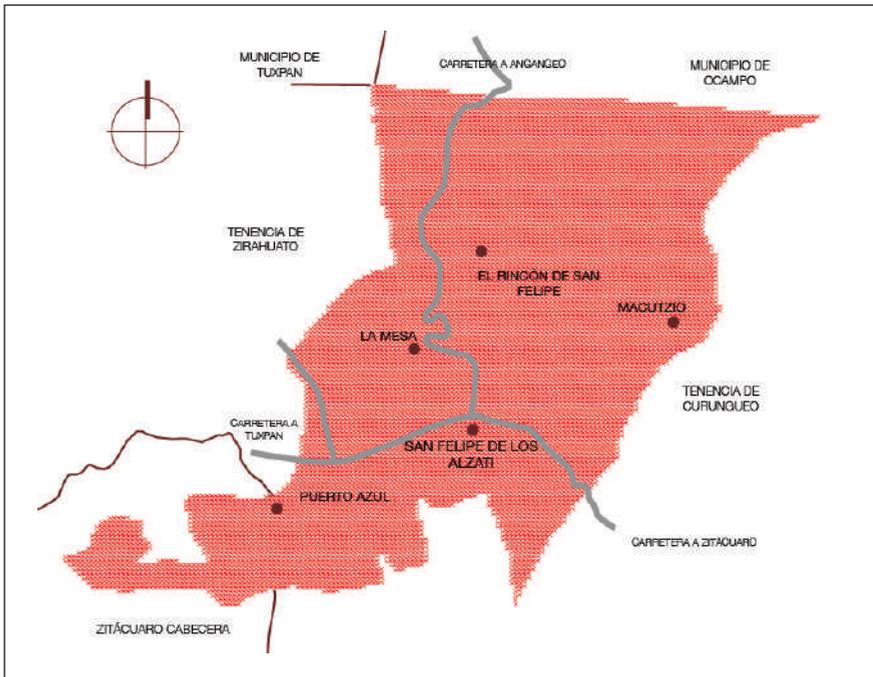


Figura 1. Mapa de San Felipe de los Alzati, incluye las manzanas que integran la Tenencia (Pineda, 2018).

paulatina desde hace unos 30 años y ha sido sustituida por estos monocultivos comerciales que, junto con los problemas sociales suscitados por conflictos territoriales, han intensificado los cambios socioculturales y bioculturales de la comunidad que se manifiestan en la negación de arraigo de algunos elementos de la cultura ñätho (Islas y Sánchez, 2020: 47), tales como el detrimento de la asamblea comunitaria, la medicina tradicional y prácticas curativas, la agricultura y algunos rituales asociados a ésta, la indumentaria “tradicional”, la alfarería y la lengua originaria, así como cambios drásticos en el paisaje biocultural.

2. Objeto de arte, objeto de artesanía y objeto de uso cotidiano

La teoría de los objetos, vista desde la antropología en México, plantea que los objetos se estudian desde dos perspectivas: como mercancías o como documentos históricos portadores y transmisores de la memoria (Good, 2010, p. 53-54). Tal distinción ha llevado a asignarles una nomenclatura distinta a estos objetos: como “artesanías” porque son considerados como objetos de

consumo externo en mercados turísticos principalmente; como objetos de “arte popular” porque su comercialización requiere de canales “especializados” como ferias, exposiciones, subastas, etc.; y como “objetos de uso” cotidiano que, forman parte de la cultura material, portan memoria e identidad y cuya visión radica desde quien lo produce, la función y el uso que se le da al objeto de manera interna (Good 2010; García Canclini, 1982, p. 77; Novelo, 2008, p. 121; Ramírez, 2014, p. 40-41; Turok, 2015, p. 79).

El “objeto de uso”, en cuanto signo, constituye un vigoroso canal de comunicación que dota de identidad y valores colectivos, una vez puesto en circulación opera como mercancía perdiendo el contenido simbólico original; esto mismo ocurre con los rituales y ceremonias “montadas” para consumo turístico (Pérez, 2015, p. 17). El objeto de arte popular, también considerado como artesanía, puede convertirse en detonante de la economía local y también puede ser, en algunos casos, la principal fuente de ingresos de las y los artesanos (Pérez, 2015, p. 18).

La ideología dominante admira al objeto artesanal por su tradicionalidad, ingenuidad o primitivismo, aunque estos objetos destacan principalmente por su originalidad. A inicios del siglo XX, estos objetos eran considerados parte de las “industrias típicas” con los nombres de los oficios (“curiosidades” o “chucherías”) y en la etapa revolucionaria mexicana se les incluyó dentro de las “artes populares” (Novelo, 2015, p. 29-30). La visión de occidente ha dividido la vida del arte; distingue el arte “puro” (como objetos que están diseñados para ser contemplados) del arte “aplicado” (como objetos que tienen un uso en la vida diaria) y sus correspondientes autores: el artista y el artesano. Esta división o separación implica discriminación y estratificación en el reconocimiento social de las y los productores (Novelo, 2015, p. 41-42).

El proceso de manufactura de los “objetos artesanales” y de los “objetos de uso”, producción, generalmente, doméstica de utensilios de la vida diaria y de la vida ceremonial, está asociado con una organización social comunitaria y con la tradición que consiste en la transmisión del oficio de una generación a la siguiente, con el aprendizaje y el desarrollo de herencias de saberes (Novelo, 2015, p. 40). Esta transmisión incluye también elementos cognitivos, emotivos y volitivos condensados en las prácticas que son compartidas entre los contemporáneos; en esta transmisión se manifiesta la tradición como un evento social (Jacinto, 2015, p. 53)⁴.

4. “La recepción y práctica implica una apropiación creativa que transforma y asigna nuevos significados a aquellos contenidos vivenciales para hacer significativa nuestra existencia comunitaria.”

Desde el punto de vista económico, hay tres esferas de cambio en el proceso que se vive en la producción de estos objetos (Turok, 2015, p. 79):

1. Cuando los elementos culturales pierden su vigencia cultural (*emic*) y, o bien desaparecen, dejan de ser producidos, o se convierten en objetos artesanales para la venta a consumidores externos (*etic*).
2. Surge cuando ciertas técnicas y objetos artesanales que ya dependen totalmente de la venta a consumidores externos se ven más amenazados que otros porque el mercado no valora el trabajo y, en consecuencia, el ingreso económico se reduce y no compensa el tiempo invertido; no es remunerable para el productor.
3. Surge en el mundo globalizado, se da una competencia entre los objetos artesanales en el ámbito mundial.

Los objetos artesanales son considerados por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO, 1997) como patrimonio cultural intangible que incluye a todas las artes y oficios:

... los producidos por artesanos, ya sea totalmente a mano, o con la ayuda de herramientas manuales o incluso de medios mecánicos, siempre que la contribución manual directa del artesano siga siendo el componente más importante del producto acabado. Se producen sin limitación por lo que se refiere a la cantidad y utilizando materias primas procedentes de recursos sostenibles. La naturaleza especial de los productos artesanales se basa en sus características distintivas, que pueden ser utilitarias, estéticas, artísticas, creativas, vinculadas a la cultura, decorativas, funcionales, tradicionales, simbólicas y significativas religiosa y socialmente.

El objeto artesanal se reconoce como un bien cultural o producto cultural a partir de la producción, de quiénes lo producen y cuáles son las condiciones en las que se produce; la distribución del objeto artesanal y la forma o manera en la que dicho objeto es consumido (Paéz, 2014).

Por otro lado, el sentido o significado que le asignan a los objetos los actores sociales del interior de la comunidad, Barthes (1978 [1967]) plantea que para comprender la indumentaria es preciso acceder o conocer las normas, los gustos y los valores que le asigna la sociedad, cuyas manifestaciones estéticas se encuentran en todos los aspectos de la cultura. La indumentaria es como un sistema lingüístico en el que, retoma de Saussure la distinción de lenguaje-lengua-habla de la lingüística estructural: el vestido es como el lenguaje, la indumentaria es como la lengua o una institución social y el

vestuario es como el habla o un acto individual. En estos tres aspectos de la estructura vestimentaria hay un intercambio dialéctico que Barthes define como una auténtica *praxis*.

Para Weiner y Schneider (1989, en Ramírez 2014, p. 38-40), la indumentaria textil comunica y expresa los valores o pertenencia ideológicos de quien los usa; es una metáfora de la sociedad. Las autoras identifican cuatro dominios de sentido del textil: el primero consiste en manufactura como la identificación de lo que da sentido a quien elabora el textil con sus habilidades y su tradición aprendida, cuya inspiración incluye a divinidades, ancestros (clanes o familias); el segundo vincula la significación social y política del textil con el otorgamiento y el intercambio, por ejemplo, quienes participan de los rituales del ciclo de la vida y muerte con frecuencia emplean el textil para establecer un lazo que une a dos o tres grupos o a más generaciones; el tercero concierne a la significación, el objeto textil legitima la autoridad, se transmite la autoridad de quienes lo poseyeron previamente o la santidad de la tradición, constituyendo así la fuente de legitimación en el presente; y el cuarto trata sobre la manipulación textil como *ropa* propiamente, en la que los usos y el adorno revelan u ocultan identidades y valores.

La indumentaria no sólo es un marcador de identidad social, también se constituye como la “piel social” (Turner, 1980) del grupo cultural que la porta; posee valores simbólicos, culturales y sociales que expresan identidad individual y colectiva de quienes la usan. Identidad individual en el sentido de quien la usa define el tipo de ropa que usará, así como los colores, diseños y texturas, incluida la actitud y las motivaciones que llevan a elegir determinada prenda para portar.

3. El hacer textil: ya khoti como forma de vida de las mujeres hablantes de la lengua ñätho

La mayoría de la población de San Felipe de los Alzati no viste de manera cotidiana la indumentaria tradicional ñätho. La indumentaria masculina ha sido desplazada, mientras que la indumentaria femenina se conserva como uso cotidiano en algunas mujeres de edad adulta. El uso de esta indumentaria por parte de jóvenes y niños es meramente instrumental y ritual. Profesores, niños y niñas de escuelas indígenas de tres localidades (Las Liras, La Mesa y Agua Blanca) usan la indumentaria tradicional como uniforme para los eventos cívicos de los días lunes y desfiles cívicos; en ocasiones, algunos padres y



Figura 2. *Ra khoti ñãtho* "la labor bordada de los otomíes" *Ra ts'ints'ũ ra mí'into* "el pájaro y la ardilla". Fotografía © Yaret Verónica Sánchez Barón, 2018.

niños han manifestado que no quieren vestirla porque sufren de burlas por parte de personas de la comunidad, que los asocian de manera negativa con ser "indios". La desaparición de la indumentaria tradicional masculina ha permitido la adopción de un traje compuesto por pantalón y camisa de manta que se adquiere en la tienda de disfraces para los niños varones que deben de portar la indumentaria tradicional como uniforme durante los eventos cívicos de las escuelas indígenas (Islas y Sánchez, 2020, p. 47-48).

El uso ritual de la indumentaria femenina ñãtho de San Felipe de los Alzati es por parte de las mujeres que integran las cuadrillas de la danza de las pastoras del 24 y 25 de diciembre. Y por parte de los jóvenes varones, quienes se travisten para personificar a las maringuillas en la fiesta del carnaval. También las mujeres de la comunidad de todas las edades, principalmente niñas y jóvenes se visten con la indumentaria tradicional para la fiesta de la virgen de Guadalupe el 12 de diciembre.

Por otro lado, las mujeres de más de 70 años se visten con esta indumentaria en los desfiles cívicos, por ejemplo, el 16 de septiembre y el 20 de noviembre, conmemoración de la Independencia de México y la Revolución mexicana, respectivamente. Desde el 2017 se ha incorporado el uso de esa vestimenta por parte de las mujeres del programa de la tercera edad como condición necesaria para recibir apoyo de la Secretaría de Desarrollo Social y Humano (Sedesoh) (Islas y Sánchez, 2020, p. 48). En la vida cotidiana son pocas las mujeres, sobre todo las de la tercera edad quienes portan algún elemento de la indumentaria tradicional, principalmente la labor bordada o *ra khoti* en lengua *hñãtho*, el delantal, el cabello trenzado con un listón de color rosa o azul y la faja.

Es importante destacar que la vestimenta de las mujeres otomíes de Michoacán tiene varias convergencias con la vestimenta de las comunidades mazahuas, compuesta por una blusa o saco, delantal y falda, prendas elaboradas con telas brillantes. Además, se utiliza una falda de manta, rematada con una cenefa

bordada -labor bordada o *ra khoti*- (Fig. 2), dicha prenda cumple la función de un fondo. La vestimenta descrita con anterioridad se popularizó en el imaginario de la población mexicana por el personaje de comedia de la televisión y el cine “la india María”, reproduciendo estereotipos sobre la “mujer indígena” (Castro, 2011). Estereotipos que impactaron negativamente, ya que muchas veces las mujeres que usan dicha vestimenta son discriminadas por su apariencia.

Con base en las memorias de las mujeres bordadoras de *ra khoti*, la indumentaria tradicional ñätho ha atravesado por cambios y continuidades a través del tiempo próximo a su experiencia, es decir, el tiempo de su propia vida; éstas mujeres son mayores de 80 años de edad.

Yolanda Lastra documenta a principios del siglo XXI, en una entrevista que realizó a una señora, que antes los hombres se vestían de manta y las mujeres con faldas de tres metros de ancho y de colores jaspeados; junto con la falda de manta (en este caso con el bordado de *ra khoti*) se usaba la camisa que era de manga larga, bordada y con delantal de holanes; la faja era azul con puntas que medían alrededor de dos metros y medio de largo (Lastra, 2006: 295).

Las mujeres recuerdan que cuando eran niñas (hace aproximadamente hace 70 años), sus madres y abuelas usaban comúnmente camisas de manta rectas, de manga larga con cuello tipo collarín circular, en la orilla del collarín le ponían una valenciana. Usaban *ya khoti* o labores bordadas de manta elaborados de hilos de algodón teñidos de tintes naturales azul y negro que les proveía un señor que provenía de “Tierras Frías” (Estado de México), cuya lengua también era una variante del otomí, se ponían faldas negras o blancas, estas últimas de manta, y las fajas de lana color natural que pintaban con añil. Las telas que usaban para su indumentaria eran cambaya, tusor, charmi (*charming*, tela de algodón) y algodón satín. La indumentaria de los varones y las mujeres la cosían a mano.

Hace aproximadamente unos cincuenta años ocurrió una transformación de la indumentaria femenina en los soportes de las telas de fibras naturales como el algodón por telas de raso de fibras sintéticas, llegaron nuevos colores de estas telas y se modificó la camisa recta por una prenda que llaman saco cuyo largo llega a la cintura, tiene mangas $\frac{3}{4}$, el cuello es cuadrado y se adorna con encajes blancos. La falda es larga *midi* (o largo de la falda cuyo bajo queda exactamente justo a medio camino entre la rodilla y el tobillo) y el delantal es largo debajo de la rodilla. Los colores del saco, la falda y el delantal son de la misma tela, pueden ser de un mismo color el saco y la falda, menos el delantal, o de otros colores cada una de estas prendas; los colores más comunes son rosa, azul cielo y blanco.

Las labores bordadas o *ya khoti* también han atravesado por cambios en los soportes de las telas y en los hilos para bordar, así como en el tamaño de las figuras bordadas y en la iconografía. El bordado de *ya khoti* es una actividad propia de las mujeres mayores de 80 años; es un ruedo de enagua o falda de aproximadamente 200 o 220 cm de largo y de 6 a 12 cm de ancho. El punto del tipo de bordado en ñãtho se llama *kaxi khoti* o lomillo, también se le conoce como punto mazahua; es un tipo de cruzado triple. El soporte de *ya khoti* antes eran de manta, ahora son de marquisé. Aunque si bien actualmente se borda sobre marquisé, el fondo donde se cose *ra khoti* es de manta. El largo de la falda de manta, la prenda más próxima al cuerpo, es ligeramente más largo que la falda para que se logre asomar el bordado de *ra khoti*. Se borda con hilos de acrilán de colores quinda, rosa, azul y rojo.

Estas mujeres cuando eran niñas aprendieron a bordar *ra khoti*. La manta que empleaban para las labores era gruesa, y el punto de lomillo lo hacían cada cuatro hebras o hilos. Los hilos con los que bordaban las *ya khoti* eran hilazas teñidas de tintes naturales de color negro y azul (Islas y Sánchez, 2020, p. 50). *Ra khoti* se divide en dos secciones: labor y labor chiquito. Los bordados representan figuras de la flora y fauna local. Los motivos más comunes registrados son *ra khua* 'el conejo', *ra doni* 'la flor', *ra min'to* 'la ardilla', *ra mi'ño* 'el coyote', *ra ts'ints'u* 'el pájaro', *ra tsaa'te* 'la greca', *ra nt'unts'i* 'el sahumero', *ra 'yo* 'el perro', *'ra dalia'* 'la dalia', entre otros. La elaboración de *ra khoti* consiste en formar figuras a través de la unión de puntos encadenados entre sí, son representaciones geometrizadas de plantas y animales que se representa en serie y agrupadas de manera simétrica.

La elaboración de los motivos ha sufrido variaciones a lo largo del tiempo, por ejemplo, el aumento del tamaño de las figuras que se bordan o la caída en desuso de ciertas formas y la incorporación de otras. Los cambios que observamos se dieron en gran medida por la introducción de nuevos materiales y de la modificación del entorno como el cambio del paisaje biocultural por la producción de la flor de nochebuena y el aguacate.

4. *Ra khoti* ¿Objeto de uso cotidiano, arte o artesanía?

A nosotras nos interesa indagar sobre la historia de la prenda bordada de *ra khoti* porque, si bien ha atravesado por cambios como las otras prendas de la indumentaria textil ñãtho, conserva en su mayoría elementos iconográficos



Figura 3. Mujeres ñátho portando *ra khoti* como objeto de uso cotidiano y descosiendo una labor bordada. Fotografía © Yaret Verónica Sánchez Barón, 2018.

propios de la identidad. También porque encontramos una relación intrínseca entre el saber hacer este textil y hablar la lengua hñátho. Son contadas las mujeres que todavía bordan a sus más de 80 años de edad esta prenda y quienes también hablan la lengua originaria. Las colaboradoras de esta investigación son ocho mujeres de más de ochenta años de edad, que también comparten características como ser hablantes bilingües de las lenguas hñátho y español, el conocimiento y práctica del bordado de *ra khoti*, la vulnerabilidad, las precarias condiciones económicas y las prácticas de cuidado y autocuidado (Islas y Sánchez, 2020, p. 50).

Ya khoti forman parte de la vestimenta tradicional de las mujeres otomíes de San Felipe de los Alzati, Michoacán. La indumentaria tradicional otomí, así como la labor bordada, son objetos inmersos en un sistema que involucra un proceso de creación, un conocimiento, cumplen un rol social y son textos de la memoria individual y colectiva del pueblo ñátho porque proveen de identidad. La historia de la indumentaria, que es también la historia de las personas ñátho que la portan y la han portado, está impregnada a su vez de desigualdad y violencia. Por ello consideramos importante en este proceso de investigación reflexionar sobre las denominaciones arte-artesanía y cómo estas categorías determinan el análisis de las producciones estéticas de los grupos indígenas como los ñátho de San Felipe de los Alzati.

Durante las indagaciones en trabajo de campo hemos constatado que los usos que le dan a este objeto en la comunidad de San Felipe de los Alzati son de tres tipos: el primero tiene que ver con el uso como “objeto de uso cotidiano” en el que tan sólo unas pocas mujeres de más de 80 años de edad la usan de manera cotidiana (Fig. 3); las mujeres más jóvenes no usan esta prenda



Figura 4. Maringuillas del carnaval. Varones jóvenes portando la indumentaria tradicional femenina ñãtho. Fotografía © Bianca Paola Islas Flores, 2018.



Figura 5. Cuadrilla de mujeres pastoras portando la indumentaria tradicional ñãtho. Fotografía © Bianca Paola Islas Flores, 2016.

de manera cotidiana como lo hacen estas mujeres de edad adulta, quienes preservan un sentido de arraigo identitario del ser mujer ñãtho. El segundo uso que hemos documentado es el uso de esta prenda como “objeto de uso ritual” que se da en tiempos del carnaval durante la cuaresma, las danzas de las pastoras el día 24 de diciembre y para la fiesta de la virgen de Guadalupe el día 12 de diciembre (Figs. 4 y 5).

El tercer uso de esta prenda que hemos identificamos es como “objeto instrumental” por parte de las mujeres de más de 70 años de edad para que

Figura 6. Niñas de educación indígena portando la indumentaria tradicional femenina ñãtho junto con sus madres y maestra en el taller Revaloración de la identidad ñãtho. Fotografía © Yaret Verónica Sánchez Barón, 2017.



Figura 7. Estudiantes de bachillerato mostrando la danza de las pastoras ñãtho en el Segundo encuentro de pueblos originarios en la plaza cívica Benito Juárez, Zitácuaro centro. Fotografía © Bianca Paola Islas Flores, 2017.



accedan a recibir el apoyo económico del gobierno del estado de Michoacán; por parte de los jóvenes y niños que lo usan para eventos cívicos de parte de las escuelas de educación indígena y; recientemente, actores sociales de la comunidad usan dicha indumentaria para visibilizar y revitalizar la identidad ñãtho de San Felipe de los Alzati y de otros pueblos ñãtho de Michoacán como Zirahuato de los Bernal y San Cristóbal (Figs. 6 y 7).

Por objeto de uso “instrumental” nos referimos a la exaltación de ciertos elementos o ciertas prácticas de la identidad ñãtho como la indumentaria, las danzas y

la comida, principalmente, para consumo de agentes e instituciones externas a la comunidad indígena tales como la Secretaría de Desarrollo Social y Humano (Sedesoh), las escuelas de educación indígena y para eventos políticos o participaciones en festivales del municipio de Zitácuaro o del estado de Michoacán.

Por tal motivo, consideramos que la prenda de *ra khoti* ha atravesado por un proceso de desplazamiento cultural al interior de la comunidad ñätho que ha sido progresivo desde hace tres décadas, esto como resultado del largo proceso de dominación ideológica –por las fuerzas económicas, políticas y culturales asimilacionistas ejercidas por el Estado mexicano (Islas, 2017; Islas, 2018a; Oliveros, Islas, Gallardo, Figueroa y Gutiérrez, en revisión)– en que el racismo, la discriminación y la exclusión sistemática del que han sido objeto los pueblos indígenas por la sociedad mexicana ha llevado a que la sociedad ñätho de Michoacán perciba de manera negativa hablar la lengua indígena o portar la indumentaria indígena para evitar ser objeto de escarnio social. Aunado a la manera en que se utilizan las categorías arte-artesanía por parte de las políticas de estado acentúa dicho desplazamiento.

Ya *khoti* no han estado insertas en el “mercado turístico”; no son objetos de consumo por sujetos externos en mercados o en ferias de artesanías. Recientemente, hace medio año, se conformó un colectivo de mujeres interesadas en reivindicar la cultura ñätho a través de diferentes acciones, como las muestras gastronómicas y de danzas tradicionales, talleres de medicina tradicional, el uso de la indumentaria y la elaboración de piezas textiles con iconografía de *ya khoti* para la venta en espacios públicos como ferias regionales del oriente michoacano y por internet, principalmente en *Facebook*. La iconografía de *ya khoti* es retomada en objetos textiles como aretes, morrales, collares, moños, pulseras y rebozos para la comercialización a sujetos externos a la comunidad como una manera de difundir dichos objetos como artesanía de los ñätho y también para apoyarse económicamente a través de la venta de estos objetos.

5. El arte popular y las artesanías en Michoacán

El gobierno de Michoacán, por medio de la Secretaría de Cultura de Michoacán (SECUM) y el Instituto del Artesano Michoacano, organiza una serie de concursos y mercados para promover la circulación de los diferentes productos elaborados por las comunidades indígenas de Michoacán: p’urhépecha, náhua,

otomí y mazahua. El tianguis y concurso de artesanías de Uruapan y la tienda-museo Casa de las artesanías (CASART) ubicada en el centro de la ciudad de Morelia, son los espacios de mayor impacto en la difusión de los objetos artesanales producidos por las comunidades indígenas, en estos espacios se legitiman las manifestaciones estéticas como “arte popular” y/o “artesanía” con la participación y reconocimiento de sujetos que fungen como artesanos y artesanas. Asimismo, actores como personal de la administración pública y académicos legitiman, a su vez, a través de evaluaciones con criterios como originalidad, innovación, calidad de los materiales y tiempo de manufactura a los “objetos” como “artesanía” u “objeto de arte popular”. La constante en estos espacios es que los objetos son esencialmente mercancías dirigidas a públicos específicos.

Como ya mencionamos, *ya khoti* son una prenda de vestir íntima de las mujeres ñãtho que está fuera de las dinámicas de comercio de las artesanías o del arte popular que ha impulsado el Estado mexicano a través de la federación, el gobierno del estado de Michoacán y los municipios. Tampoco son la principal fuente de ingreso económico para las mujeres, porque no son artesanas. Las mujeres ñãtho que elaboran esta prenda emplean momentos específicos para bordar, tales como al concluir su jornada de trabajo, particularmente por las tardes en el patio de su casa. Esta prenda está hecha principalmente para uso personal y, ocasionalmente, las venden al interior de la comunidad para que se le dé un uso ritual y/o instrumental.

Durante el trabajo de investigación, hemos notado que el valor monetario asignado a este objeto ha cambiado durante los últimos tres años, en 2018 cuando adquirimos algunas *ya khoti*, las mujeres que manufacturaron esta prenda nos las ofrecieron entre los \$350 y \$500 pesos mexicanos, aproximadamente \$18 a 25 USD, conforme avanzamos en el registro y la investigación el costo de *ya khoti* fue en aumento, actualmente las adquirimos en \$1000 pesos mexicanos o \$50 USD. Aunque *ya khoti* no están inscritas en una dinámica de mercado consolidada, su valor monetario ha aumentado; esto probablemente se debe al interés que nosotras hemos manifestado para conocer la historia de esta prenda y porque también hemos adquirido algunas piezas a las mujeres bordadoras con el fin de apoyarlas económicamente.

Lo descrito con anterioridad es resultado de un proceso en el que la atención que hemos puesto a un objeto particular e íntimo de las mujeres ñãtho ha adquirido diferentes valores, como los arriba descritos. Igor Kopytoff, con su propuesta sobre la biografía cultural de las cosas (Kopytoff, 1986:89-24), nos permite ver que a pesar de que *ya khoti* está fuera de los espacios

en los que circulan las artesanías y el arte popular –no encontramos en la comunidad gremios de artesanos u organizaciones productoras de estos objetos bordados–, *ya khoti* al ser tomadas como objeto de estudio de la antropología y la historia del arte han entrado a esferas de mercantilización específicas. Dado que son piezas íntimas que están sujetas a una prenda de la indumentaria ñätho, que se comercializan al interior de la comunidad por un grupo reducido de personas, no son catalogadas como arte popular o artesanía por las mujeres productoras de estos objetos ni por otros agentes de la comunidad –excepto la iconografía que ha migrado a otros objetos con el fin de comercializarlos como artesanías–; sin embargo, son piezas que son elaboradas con los mismos criterios que se elaboran otros objetos que sí circulan en ferias, exposiciones y concursos, tal es el caso de la indumentaria p'urhépecha que podemos encontrar en diferentes espacios físicos y virtuales para su comercialización.

El quehacer de las bordadoras de *ya khoti* se mantiene vigente en un grupo pequeños de mujeres, ellas no se conciben como “artesanas” ni “artistas”⁵, ellas simplemente bordan como una práctica inherente al “ser mujer” ñätho, *gá hoka ra khoti* “me voy a hacer una labor bordada”, que tiene una estrecha relación a su espacio y tiempo físico y simbólico que destinan para manufacturar esta prenda íntima. Aunque cada vez son menos las mujeres que manufacturan esta prenda y las que se visten con la indumentaria tradicional ñätho, que como la lengua hñätho u otomí oeste es un sistema que está en proceso de desplazamiento cultural; es un sistema de convenciones sociales adoptadas por el cuerpo social que ha permitido en el plano individual modificaciones a la indumentaria de uso ritual y de uso cotidiano que, como la lengua, son pocas las mujeres que hablan la lengua indígena mismas que saben manufacturar *ya khoti*.

Lo que hemos observado es que en los espacios consolidados para la difusión de los objetos de arte popular y de artesanía, así como las políticas públicas para su difusión y conservación, existe una atención desproporcionada a las diversas manifestaciones estéticas de las comunidades indígenas de Michoacán, en donde no se ha incluido los objetos de la vida ñätho como objeto de arte popular o artesanía, incluida *ra khoti*. Recientemente, como se comentó arriba, se ha dado por parte de algunos actores de San Felipe

5. Contrario a lo que hemos documentado en San Felipe de los Alzati con los ñätho, en otros lugares como Santa Ana del Valle, Oaxaca, México el cambio de concebirse como personas cuyo oficio es ser tejedores a artesanos atravesó por tres generaciones, “ser tejedores –tiene una estrecha relación con la naturaleza y lo sobrenatural, mientras que –ser artesanos– está en una clara interacción con las leyes del mercado” (Camarena, 2012, p. 99).

de los Alzati estrategias para la visibilización de la identidad ñätho en donde difunden la indumentaria tradicional, aunque la mayoría de las mujeres que promueven la indumentaria no saben bordar en el punto lomillo *ya khoti*, lo hacen en punto de cruz, el tipo de bordado que las mujeres de la comunidad emplean para bordar manteles y servilletas. Esto a todas luces tiene tintes de trasladar estos elementos para su comercialización, principalmente para el turismo y, trasladar la visión de los objetos que formaron parte de la vida cotidiana o ritual como objetos artesanales, como una manera de mantener vigente la iconografía de *ya khoti*.

6. Consideraciones finales

Más allá de que nosotras nombremos a la producción textil, en este caso *ya khoti* o las labores bordadas ñätho, como arte o artesanía, dichas categorías determinan el tipo de conservación y difusión que se le da a las producciones estéticas de las comunidades indígenas del estado de Michoacán, México. Estos objetos son propios de la cultura ñätho, están en un proceso de transición dinámico en las diferentes esferas de circulación y uso en el que intervienen dimensiones económicas, políticas y sociales, en donde las personas ñätho están inmersas en una sociedad con inmensas brechas económicas y actitudes negativas con tintes clasistas y racistas hacia el ser o parecer indígena.

La primera esfera de la producción de *ya khoti*, de acuerdo a Turok (2015), este objeto ha perdido vigencia cultural al interior de la comunidad, están en proceso de dejar de ser producidos porque sólo las producen un contado número de mujeres de más de 80 años. Se tendría que implementar acciones al interior de la comunidad por las y los actores sociales para revertir este proceso, para ello es necesario que generaciones más jóvenes a estas mujeres aprendan y reaprendan no sólo la técnica de bordado, sino el sentido social, histórico y político que envuelve este objeto. La otra vía es que se conviertan en objetos artesanales para la venta a consumidores externos en el que se transformaría el sentido del objeto al ser reinterpretado por los agentes externos.

El surgimiento y consolidación de mercados como casas de artesanías, museos de arte popular o concursos de arte popular o artesanías desde el siglo pasado, es probable que conlleven a la creación de objetos exclusivos para dichos mercados, quizás en poco tiempo *ya khoti* se consolidé como un objeto de arte popular o artesanía, esta sería una manera de fortalecer su vitalidad

y preservación, esto llevaría a una valoración de los elementos que están en riesgo debido a las actitudes negativas que han llevado a su detrimento y escaso uso cotidiano. Lo preocupante es que es necesaria una reflexión y resignificación por parte de los actores sociales de la comunidad ñätho sobre los objetos manufacturados desde hace tiempo como los bordados de *ya khoti*, la alfarería, la indumentaria, etc. Sobre todo, porque es necesaria la justicia social y la preservación de estos conocimientos, técnicas, memorias e identidad que envuelven dichos objetos, así como la lengua y otras manifestaciones culturales en riesgo de desaparecer.

Es problemático que las políticas del estado de Michoacán para la conservación y difusión de las producciones estéticas de las comunidades indígenas se sustenten principalmente en las categorías de arte popular y artesanía, porque como ya vimos, dichas formas de nombrar dejan fuera un universo de producciones en la que se vierten conocimientos, simbolismos, técnicas y experiencias, como las labores bordadas o *ya khoti* de la vestimenta tradicional femenina de las mujeres ñätho. Sin embargo, también dichas iniciativas han promovido la revitalización de prácticas, así mismo han dado lugar a la resignificación de los objetos como ocurre con el traslado de la iconografía de *ra khoti* a otros soportes textiles.

Consideramos que el interés mostrado por algunos actores de San Felipe de los Alzati por la revitalización de la cultura ñätho responde a factores tanto internos como externos de la comunidad. En el caso particular de la práctica del bordado, las generaciones de mujeres más jóvenes identifican como un elemento de identidad a *ra khoti* y encuentran en la labor el sustento cultural y simbólico de las prácticas de bordado que están emprendiendo en la producción de objetos que sí denominan artesanía, aunque *ra khoti* no se asocie con dicha categoría. En cuanto a los factores externos observamos que son determinantes las ferias o exposiciones promovidas por el gobierno municipal de Zitácuaro para el desarrollo turístico. Por otro lado, observamos que el vínculo entre bordar y hablar la lengua, vigente entre las mujeres de edad más avanzada se ve disminuido, dado que las mujeres jóvenes no hablan la lengua. Finalmente, proponemos que si bien la categoría de artesanía ha dado lugar a la resignificación de la práctica del bordado también ha impulsado que las mujeres se autodenominen otomíes para poner en circulación sus piezas como "artesanía otomí".

Estamos de acuerdo en que la indumentaria textil ñätho es una metáfora de la sociedad, dado que se manifiesta en la transformación de la sociedad en procesos de amestizamiento, en el que se están desplazando elementos

culturales como la lengua hñätho, la milpa, rituales y la “piel” misma que les provee de sentido identitario, por elementos que se relacionan de manera directa con “ser mestizo” –para ser mestizo es condición necesaria dejar de ser indígena u ñätho-. *Ra khoti*, como objeto textil expresa la relación intrínseca entre los actores sociales ñätho y el territorio biocultural que cohabitan, es una práctica que también comunica el vínculo con el pasado, con la tradición y con la vida; es una prenda íntima que se logra asomar por debajo de la falda de las mujeres que se resisten a desdibujar o borrar su identidad.

Bibliografía

- Barthes, R. (1978 [1967]). *Sistema de la moda*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Camarena, M. (2012). Los tejedores construyendo artesanía. Cambios y continuidades en la identidad de los artesanos. Generación e identidad. En J. E. Aceves Lozano (Coord.), *Historia oral. Ensayos y aportes de investigación*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social–El Colegio de la Frontera Norte, pp. 97-112.
- Carmona, C. (2005). *Bordado tradicional mazahua de Michoacán*. México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas de México, Secretaría de Desarrollo Agropecuario de Michoacán y Casa de las Artesanías del Estado de Michoacán.
- Castro Ricalde, M. (2011). “Identidad falseada. La ‘la India María’, una mazahua de celuloide”. En Marta Turok, coord. *Artes de México. Textiles mazahuas*, pp.60-65.
- Corona Berkin, S. & Kaltmeier, O. (Coords.). (2012). *En diálogo. Metodologías horizontales en ciencias sociales y culturales*. España: Gedisa.
- de Alcalá, J. (2000 [2016]). *Relación de Michoacán*. Moisés Franco Mendoza (coord.), paleografía C. Martínez y C. Molina, México: El Colegio de Michoacán, Gobierno del Estado de Michoacán.
- Embriz, A. y Zamora O. (2012). *México. Lenguas indígenas en riesgo de desaparición*. México: Instituto Nacional de Lenguas Indígenas.
- Fabila, A. (1955). *Los otomianos de Zitácuaro*. México: Serie Mimeográfica No 6, Instituto Nacional Indigenista.
- García Canclini, N. (1982). Por qué las artesanías y las fiestas. *Las culturas populares en el capitalismo*. Editorial Nueva Imagen, pp. 73-87.
- Good, C. (2010). Expresión estética y reproducción cultural entre indígenas mexicanos. Problemas teórico-metodológicos para el estudio del arte. *Las artes del ritual. Nuevas propuestas para la antropología del arte desde el occidente de México*. México: El Colegio de Michoacán A. C. pp. 45-65.
- Guzmán, M. (2012). Otomíes y mazahuas de Michoacán, siglos XV-XVII. Trazos de una historia. *Tzintzun Revista de Estudios Históricos*, 55, 11-74.

- Hernández, M., Pavia, M. T. y García, L. (1995) *Colección de dechados del Museo Nacional de Historia*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía. (2020). *Principales resultados del Censo de Población y Vivienda*. <http://www.inegi.org.mx>.
- Instituto Nacional de Lenguas Indígenas. (2008). *Catálogo de Lenguas Indígenas Nacionales Variantes lingüísticas de México con sus autodenominaciones y referencias geoestadísticas*. México: Diario Oficial de la Federación.
- Islas, B. (3-5 de mayo de 2017a). *Vitalidad lingüística del ñathó (lengua otomí) de San Felipe los Alzati, municipio de Zitácuaro, Michoacán*. Ponencia presentada en Primer Encuentro de Estudios de las Culturas Indígenas Escuela Nacional de Estudios Superiores UNAM, Morelia, México.
- Islas, B. (26 de febrero-2 de marzo del 2018a). *Diagnóstico de las condiciones de vitalidad lingüística del hñátho (otomí) de Michoacán, México*. Ponencia presentada en el Congreso Internacional Contacto, Documentación y Revitalización de Lenguas en Desplazamiento en Hispanoamérica: Desafíos en la Diversidad II. Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica.
- Islas, B. (25-27 de abril del 2018b). *Actitudes lingüísticas sobre la lengua hñátho (otomí) de San Felipe de los Alzati, Zitácuaro, Michoacán*. Ponencia presentada en el XII Coloquio de Lingüística en la ENAH, Ciudad de México, México.
- Islas, B. (17-18 de agosto del 2018c). *La investigación lingüística y sociolingüística del hñátho u otomí de San Felipe de los Alzati, Michoacán*. Conferencia presentada en el Ciclo de conferencias El quehacer lingüístico en el INAH, 1968-2018, en conmemoración del 50 Aniversario de la Dirección de Lingüística del INAH, Ciudad de México, México.
- Islas, B. y Cortés, M. (2020). La memoria del lugar: Un acercamiento al estudio lingüístico de los topónimos ñátho (otomíes) de San Felipe de los Alzati, Michoacán. *Diario de campo*, Cuarta época, año 3, núm. 7, 65-87.
- Islas, B. y Sánchez, V. (2020). Historia, cambios y continuidades en los textiles elaborados por las mujeres ñátho de San Felipe de los Alzati, Michoacán. *Diario de campo*, Cuarta época, año 3, núm. 7, 44-64.
- Johnson, I. W. (1966). *Coopper-Preserved Textiles from Michoacán and Guerrero, XXXV Congreso Internacional de Americanistas*, México, 1, 525-236.
- Johnson, I. W. (1993). Textiles. *Revista Artesanías de América*, No. 41-42, 178-200. <http://documentacion.cidap.gob.ec:8080/handle/cidap/865>
- Johnson, I. W. (2005). El vestido prehispánico del México antiguo. En *Arqueología Mexicana*, Edición especial (19), pp. 8-9.
- Kopytoffm I. (1986). " II. La biografía cultural de las cosas: la mercantilización". En Appadurai, Arjun (ed.) *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. México: Conaculta-Grijalbo. pp. 89-124.
- Jacinto, A. (2015). Artesanías y saberes tradicionales desde la perspectiva de la mediación expresiva. *Artesanía y saberes tradicionales* Vol. 1. El Colegio de Michoacán, pp. 53-63.
- Lastra, Y. (2006). *Los otomíes. Su lengua y su historia*. México: UNAM.

- Lastra, Y. (2001). San Felipe los Alzati, Zitácuaro, Michoacán. *Unidad y diversidad de la lengua: Relatos Otomíes*. México: UNAM, pp. 245-276.
- Lavín, L. y Balasa, G. (2001). Museo del Traje Mexicano, Vol. 3. El siglo del Barroco novohispano. Clío.
- Lechuga, R. (1982) *La indumentaria en el México indígena. Las técnicas textiles en el México indígena*. México, Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías y Secretaría de Educación Pública.
- Lewis, M. P. Simons G. F. y Fennig Ch. D. (ed.). (2016). *Ethnologue: Languages of the World*, Nineteenth edition. Dallas, Texas: SIL International. <http://www.ethnologue.com>.
- Monjarás-Ruiz, J. (2005). "La Triple Alianza", *Arqueología Mexicana* 15, 20-25.
- Novelo, V. (2008). La fuerza de trabajo artesanal mexicana, protagonista ¿permanente? de la industria. *Alteridades*, núm. 18 (35.) Universidad Autónoma Metropolitana, 2008, pp. 117-126.
- Novelo, V. (2015). De eso que llamamos artesanías mexicanas. *Artesanía y saberes tradicionales* Vol. 1. México: El Colegio de Michoacán, pp. 29-45.
- Oliver, B. y Salazar, L. (1991) *Textiles otomíes: catálogo de las colecciones etnográficas del Museo Nacional de Antropología*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Oliveros, R. (2012). El carnaval otomí, las versiones de la memoria. *Alzaban banderas de papel. Los pueblos originarios del Oriente y la Tierra Caliente de Michoacán*. México: CDI, Secretaría de Pueblos Indígenas de Michoacán, pp. 390-407.
- Oliveros, O., Islas, B., Gallardo, J., Figueroa, D. y Gutiérrez, D. (En revisión). Diversidad cultural, desigualdad social y discriminación: paradojas y tensiones en pueblos indígenas de Michoacán. *En el Marco de la línea de investigación Los pueblos indígenas de México: diversidad, discriminación y desigualdad social*. México: Coordinación Nacional de Antropología del INAH.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. Artesanía y Diseño. (29 de agosto del 2021). <http://www.unesco.org/new/es/culture/themes/creativity/creative-industries/crafts-and-design/>
- Paéz, A. (2014). *Una revisión al concepto de Artesanía a partir de la antropología. Ensayo*. Maestría en Publicidad, Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. Colombia.
- Paredes, C. y Amos J. (2012). Presentación. *Alzaban banderas de papel. Los pueblos originarios del Oriente y la Tierra Caliente de Michoacán*. México: CDI, Secretaría de Pueblos Indígenas de Michoacán, pp. 9-17.
- Pérez-Bustos, T. (2016). El tejido como conocimiento, el conocimiento como tejido: reflexiones feministas en torno a la agencia de las materialidades. *Rev. Colomb. Soc.*, 39(2), 163-182.
- Pérez, S. (2015). Introducción. *Artesanía y saberes tradicionales* Vol. 1. El Colegio de Michoacán, pp. 13-26.
- Punzó, J. L., Islas, B., González, L, Maisner, D. y Reyes, A. (12 y 13 de septiembre del 2019). *Textiles tarascos de la época prehispánica conservados en cobre*. Ponencia

- presentada en el Coloquio Diálogos en Hilatura. Hacia la construcción integral del estudio de los textiles, Museo Nacional de Antropología. Ciudad de México, México.
- Ramírez, A. (2014). *Tejiendo la identidad. El rebozo entre las mujeres purépechas de Michoacán*. México: El Colegio de Michoacán, A. C.
- Romero, G. (2017) *México bordado. De la tradición al punto contemporáneo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Stressr-Péan, C. (2013). *De la vestimenta y los hombres. Una perspectiva histórica de la indumentaria en México*. México: Fondo de Cultura Económica. Versión Digital.
- Turner, T. 1980. Social skin. *Not work alone: A crosscultural view of activities apparently superfluous to survival*, Londres: Temple Smith, pp. 112-143.
- Turok, M. El artesanado tradicional. Disyuntivas para su supervivencia. En (ed.) Salvador Pérez, *Artesanía y saberes tradicionales* Vol. 1. México: El Colegio de Michoacán, pp.77-97.
- Villar, K. (2010). El otomí michoacano: una lengua en peligro. *Homenaje a Yolanda Lastra: X Coloquio Internacional sobre Otopames*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas: Instituto Nacional de Lenguas Indígenas, pp. 123-128

La enseñanza del arte precolombino desde la historia del arte

The teaching of pre-Columbian art from the history of art

Félix Alejandro Lerma Rodríguez

Escuela Nacional de Estudios Superiores, UNAM Unidad Morelia, México

Resumen

El estudio de la cultura material y las manifestaciones visuales precolombinas se ha realizado desde distintas disciplinas, entre ellas destaca la arqueología, campo de conocimiento que en el ámbito latinoamericano se ha consolidado como el principal medio para acercarnos a las antiguas culturas americanas. Sin embargo, existen otras tradiciones de estudio que también han hecho aportes significativos. En este contexto, el presente trabajo plantea una reflexión sobre la enseñanza del arte precolombino desde la historia del arte, tomando como referencia una experiencia docente en dicha materia. Se plantea una reflexión general sobre los principales ejes de la enseñanza y las estrategias pedagógicas empleadas (tales como la observación mediante el dibujo y la elaboración de un sitio web por parte de los alumnos), así como los necesarios puentes que se construyen hacia otros campos, como la misma arqueología, la historia y la antropología. Las reflexiones que se exploran, en última instancia, son: ¿Cómo enseñar el arte precolombino?, ¿por qué enseñarlo?, ¿qué camino seguir?, ¿qué pertinencia tiene su estudio en el contexto académico actual?, ¿cuál o cuáles son las necesidades presentes en las sociedades contemporáneas que hacen necesaria la comprensión de este patrimonio?

Palabras clave

Arte precolombino; Docencia; Historia del arte; Arqueología.

Abstract

The study of pre-Columbian material and visual culture has been carried out from different disciplines, among them archeology stands out, a field of knowledge that in Latin America has established as the main way of approaching to ancient American cultures. However, there are other study traditions that have also made significant contributions. In this context, this paper discusses the teaching of pre-Columbian art from a perspective of Art History, taking as a reference a teaching experience in this matter. Issues exposed are the treatment of main teacher topics and the pedagogical strategies (such as observation through drawing and the elaboration of a website by the students), as well as the necessary bridges that are built to other fields, such as archeology, history and anthropology. Ultimately, the questions that are explored are: How to teach pre-Columbian art? Why teach it? How to proceed? How relevant is its study in the current academic context? What are the needs in contemporary societies that make it necessary to understand this heritage?

Keywords

Pre-Columbian art; Teaching; Art history; Archaeology.

I. Introducción: el rompecabezas del pasado antiguo americano

Las antiguas culturas americanas, a lo largo de miles de años de desarrollo cultural, elaboraron una amplia cantidad de objetos con los más diversos fines, formas y materiales, algunos fueron herramientas con las cuales sembraron la tierra, prepararon sus alimentos o cazaron animales, otros fueron empleados con fines simbólicos, para ser utilizados en ceremoniales políticos y religiosos. En algunos casos se talló la piedra, en otros se coció el barro o se confeccionó el plumaje de las aves. No sólo en el mundo de las obras precolombinas, sino en el de las creaciones humanas en general, resulta difícil llevar a cabo una clasificación radical de este tipo de objetos en cuanto a sus funciones y características generales se refiere; conforme más tomamos en cuenta las decisiones estéticas involucradas en la factura de una herramienta, o, por otro lado, los efectos prácticos y concretos que se encuentran detrás de una obra de arte, más nos percatamos de que la diferenciación entre lo estético y lo práctico resulta limitada o poco útil. En este orden de ideas, coincidimos con el crítico de arte paraguayo Ticio Escobar cuando señala:

lo estético no puede ser desgajado limpiamente de un complejo sistema simbólico que parece fundir diversos momentos que nosotros distinguimos desde afuera como 'arte', 'religión', 'política', 'derecho' o 'ciencia'. Por eso, lo que admitimos en llamar 'arte indígena' no puede sin más ser aislado del intrincado conjunto social y aparece enredado en la trama de sus muchas formas con las que termina por confundirse casi siempre. (Escobar, 1993: 16 y 17).

Lo planteado por Escobar para el arte indígena contemporáneo del Paraguay aplica para el arte precolombino o antiguo de América, en el cual también se da ese traslape entre distintas esferas o ámbitos de la acción social, y en donde se funden en un mismo objeto funcionalidades prácticas con simbolismos complejos.

Lo cierto es que la gran mayoría de las culturas prehispánicas sólo nos son asequibles básicamente por su cultura material, la cual aparece en el registro arqueológico como un todo con el cual debemos enfrentarnos si queremos "saber algo" sobre ellas. Además, este "todo" suele aparecer de manera bastante fragmentada y formado por los más diversos componentes. Ya sean las grandes ciudades o las pequeñas aldeas, un cementerio o el interior de una cocina, un recinto palaciego o una humilde habitación, los monumentos en una plaza pública o una sencilla vasija, todos suelen aparecer en la mayoría de los casos de manera parcial. El implacable paso del tiempo nos condena a comprender el pasado como si fuera un rompecabezas al que le faltan muchas piezas.

De ahí que lo primero que habría que reconocer es la centralidad del contexto arqueológico, entendido en términos generales como "la situación o las circunstancias en que se ha hallado un objeto o un grupo de objetos" (Terrenato, 2001: 91). Llevar a cabo la documentación y la interpretación de cada hallazgo es un paso fundamental para comprender distintos aspectos, algunos suelen ser muy específicos, relativos a obras u objetos concretos, mientras que otros pueden ser el resultado de la extrapolación de inferencias hacia consideraciones más generales, como la reconstrucción de la historia cultural de una sociedad en determinada época. Por ello la base arqueológica debe ser tomada en cuenta y los arqueólogos ser leídos y escuchados. El historiador del arte, o cualquier interesado en el mundo antiguo americano, debe entender arqueología, conocer sus métodos, su historia y sus hallazgos más recientes. Por ello, un curso de arte precolombino debe incluir la explicación de algunas generalidades básicas acerca de la construcción del conocimiento arqueológico.

La oposición entre historia del arte y arqueología puede resultar perniciosa y genera un enfrentamiento ilusorio que no abona a la comprensión de la antigüedad americana; ambas disciplinas parten del estudio de objetos cuyas materialidades y formas visuales recurrentes pueden organizarse en estilos, susceptibles de sufrir transformaciones a través del tiempo y, por ende, de ser ordenados cronológicamente. Ambas perspectivas, además, se preocupan por indagar en la historia detrás de los artefactos, tratan de descubrir al ser humano que se esconde en ellos. Por lo anterior, no se plantea ninguna controversia con la arqueología, por el contrario, lo que resulta pertinente es reflexionar sobre las particularidades que aporta cada disciplina, no para competir entre sí, sino para ampliar sus respectivos marcos de observación y análisis. En este sentido, concebimos a la historia de arte como una disciplina ocupada en el análisis de objetos que condensan una gran significación cultural, elaborados a través de la puesta en ejecución de conocimientos técnicos y cuyas formas adquieren una trascendencia histórica y social.

2. Desarrollo

2.1. LA IDEA DE ARTE ANTIGUO AMERICANO O PRECOLOMBINO

Digamos, sin más preámbulo, que algunas de estas creaciones antiguas son conocidas y denominadas como arte y se engloban bajo la nomenclatura *arte precolombino* o *arte prehispánico*, con el primer término se alude a todo el continente antes de la llegada de Cristóbal Colón a las Antillas, con el segundo de manera más específica a los territorios que fueron dominados por la corona española. La gestación del concepto arte aplicado a las manifestaciones de la antigüedad americana se remonta a los primeros contactos entre europeos y americanos en los siglos XV y XVI, sin embargo, su consolidación ha sido parte de un largo proceso durante los siglos subsecuentes y hasta la actualidad. Una de las principales síntesis de este devenir intelectual ha sido hecha por George Kubler (1991). Si bien es cierto que los primeros exploradores y conquistadores tuvieron un acercamiento a las creaciones indígenas marcado por intereses económicos y políticos, así como por las ideas de la religión cristiana, también hubo en algunos personajes un cierto reconocimiento de sus valores estéticos y técnicos. De entre estos últimos, por citar un ejemplo, son conocidas las expresiones de Alberto Durero al presenciar una exhibición de obras del Nuevo Mundo: "hay dos salas llenas de armas de todas clases, corazas y otros objetos extraordinarios, más bellos

que maravillas. Algunos revelan un arte sorprendente, a tal punto, que me quedé estupefacto ante el sutil ingenio de los habitantes de esos lejanos países.” (citado en Bounoure, 1969: 103).

En los siglos XVIII y XIX las perspectivas ilustradas y científicas, así como una fuerte tendencia de revalorización de lo americano manifestada en el criollismo independentista y en el fortalecimiento de las identidades nacionales, también influyeron en una nueva forma de recepción de las creaciones antiguas. Vistas primero como curiosidades o como resultado de rituales paganos que habría que extirpar, las antigüedades americanas posteriormente fueron valoradas como indicios de tiempos antiguos y en ese sentido como fuentes para el conocimiento histórico. Su valoración estética estaba ausente o jugaba un papel secundario, pues predominaba la visión evolucionista del arte basada en los cánones clásicos de la antigüedad mediterránea, la cual se consolidó durante el clasicismo del siglo XVIII y continuó vigente a lo largo del XIX. Fue hasta el siglo XX, cuando dichos cánones empezaron a ser cuestionados, que el denominado arte precolombino o prehispánico dejó de ser visto sólo como un elemento histórico o arqueológico, de esta manera se sumó a otros objetos de diferentes épocas y latitudes que comenzaron a ser vistos como fuente de inspiración para los artistas, y en ese sentido como producto de una creación estética original.

Con el término arte precolombino o prehispánico se alude a objetos muy diversos, no obstante, es posible identificar en ellos algunos puntos en común: ser resultado de la aplicación una manufactura sofisticada, producto de técnicas precisas y magistralmente empleadas; el énfasis de sus características expresivas, ya sea por medio de lenguajes simbólicos o iconográficos; y también, por qué no decirlo, por asemejarse a lo reconocido como “arte” en el ámbito del mundo occidental. Con todo lo arbitrario que para algunos pueda ser, el término “arte precolombino” existe como forma de categorización y en torno a él se mueven múltiples cosas en el mundo actual: cursos, museos, libros, convenios internacionales o subastas, entre otros.

Más allá del debate sobre si las creaciones antiguas de América son arte o no -discusión que, si bien puede resultar interesante, a menudo nos enfrenta a discusiones sin fin dado el carácter cambiante del concepto *arte* a través de la historia y de los distintos enfoques con que es empleado-, vale la pena reconocer que detrás de su empleo subyace un punto de partida, no muchas veces enunciado de manera explícita. Este consiste en aceptar la práctica artística y la sensibilidad estética como un ejercicio transcultural que encontramos en todas las épocas y en todos los espacios en donde ha tenido

cabida el desarrollo de la humanidad. Desde 1927 Franz Boas había sostenido un punto de vista similar cuando escribió: “De una manera u otra todos los miembros de la humanidad gozan de placer estético... Todas las actividades humanas pueden revestir formas que les concedan méritos estéticos” (Boas, 1947: 15). Por nuestra parte, asumimos que no todos los pueblos y las culturas manifiestan su sensibilidad estética de la misma manera, ni tampoco usan los mismos soportes y materiales, ni tienen tampoco las mismas formas de expresión, sin embargo, parece algo compartido el hecho de dotar a sus creaciones -algunas más que otras- de elementos que apelan al reconocimiento de formas y saberes que dan unidad a discursos avalados socialmente. En la elaboración de esas formas se encuentran enseñanzas y aprendizajes, procedimientos, búsqueda de materiales, tiempo y esfuerzo invertido, patrocinio, uso y exhibición, entre otras.

Algunos argumentan: “lo precolombino no es arte porque no fue hecho para su goce estético en un museo”, ¿acaso alguien puede pensar que una vasija mochica, una esfera del Diquis o un mural teotihuacano fueron concebidos como una obra de George Seurat o de Diego Rivera? Bajo este enfoque la mayoría de las obras que hoy consideramos como parte de la historia del arte estarían desterradas de este ámbito: una escultura de la Grecia antigua, una pintura de tinta china, las pirámides de Egipto o un códice medieval quedarían inmediatamente fuera. En México, por ejemplo, se ha popularizado la idea de que el llamado “arte rupestre” no debe ser denominado así, entonces, para buscar un término más “neutro” o adecuado, se sugiere emplear el término MGR (manifestaciones gráfico rupestres) (Pincemin, 1999: 12). No obstante, alguien ha escuchado expresiones como: ¿manifestaciones gráfico egipcias, manifestaciones gráfico chinoantiguas, manifestaciones gráficas medievales, manifestaciones gráfico grecolatinas mediterráneas o manifestaciones gráfico virreinales?, ¿por qué nos pesa tanto usar el término arte cuando hablamos de las culturas amerindias, actuales o pasadas? Detrás de esta corrección parece persistir cierto prejuicio o dificultad para equiparar a las culturas americanas con sus pares de otras partes del mundo, lo cual impide el reconocimiento de que en ellas también jugó un papel importante el desarrollo de la creación estética. Por un lado, como señaló Sally Price (1993: 121) al tratar sobre arte primitivo, la negación de estos “artes” nos exime de la responsabilidad de conocer los marcos de referencia de la estética nativa y, por otro, nos da un indicio de la persistencia de una relación asimétrica con estas culturas, al respecto traemos a la reflexión las palabras de Jacques Maquet: “Las imágenes de otras culturas no entran a un vacío político y económico. La forma en que se integran en la cultura receptora refleja las relaciones entre las dos sociedades.” (1999: 106)

El concepto arte precolombino existe, más que quitarlo del camino consideramos necesario dotarlo de sentido y ser más específicos en su delimitación al momento de usarlo. Quizá lo más importante es la idea del arte como una práctica universal y el reconocimiento de la voluntad de creación estética presente en los pueblos amerindios. Esto amplía nuestras posibilidades para entender otras culturas, concibiéndolas de una forma más cercana a nosotros. Por otra parte, su uso abona a una visión distinta de las poblaciones indígenas americanas, históricamente discriminadas y sometidas a distintas hegemonías políticas, presentándolas como sujetos creativos y creadoras de formas originales (Escobar, 1993: 20).

2.2. LA ENSEÑANZA DEL ARTE ANTIGUO AMERICANO

Al desarrollar un curso sobre arte precolombino o arte prehispánico surge la pregunta: ¿qué debemos decir?, ¿cuáles son los contenidos que hay que ponderar?, ¿cuáles son las estrategias a seguir?, ¿cuáles los materiales a emplear? Estas son algunas de las preguntas que me han surgido en los últimos 6 años, lapso en el cual me he desempeñado como docente en este campo, desde el contexto de una licenciatura en Historia del Arte. A continuación, señalo algunos puntos que me parecen importantes a tomar en cuenta en esta práctica docente.

En primer lugar, habrá que considerar los conocimientos previos en la materia por parte de los estudiantes, los cuales en términos generales suelen ser deficientes o, en el mejor de los casos, difusos. La poca atención dada en la formación académica básica a la historia antigua americana –pareciera que, al menos en la mayoría de los países latinoamericanos, estos contenidos no constituyen actualmente un elemento significativo del currículo escolar, aunque valdría la pena hacer una indagatoria más detallada al respecto– suele repercutir en una visión simplificada de este periodo. Las sociedades prehispánicas suelen ser vistas bajo perspectivas estereotipadas, marcadas por lugares comunes, como la idea de una tecnología primitiva, la realización constante de rituales sanguinarios o la necesidad imperante de superar una economía precaria. Por ello, en caso de no existir cursos generales de cultura precolombina, la enseñanza del arte debe ir acompañada previamente de la explicación de procesos sociales y culturales básicos que den un marco general para la mejor comprensión de los contenidos propiamente artísticos. Es fundamental tener un marco cronológico claro y entender, al menos a grandes rasgos, las explicaciones vigentes en torno a los principales aspectos de

índole cultural. Al comprender el contexto tomará más sentido el estudio de las obras, en caso de no considerarlo se estará dando la razón a las críticas que apuntan hacia un supuesto enfoque “puramente esteticista” de parte de la historia del arte (Soffer y Conkey, 1997: 2).

El reconocimiento de los objetos y sus cualidades (forma, tamaño, color, textura, decoración, función, contexto) es considerado como el punto central de un curso formativo de arte prehispánico. ¿Qué orden seguir para una tarea de este tipo?, sin duda hay varias estrategias, de entre ellas una bastante tradicional nos ha resultado adecuada: la exposición cronológica. Llevar a cabo un recorrido por distintos corpus de arte precolombino con apoyo en una línea del tiempo resulta útil para dar orden y facilitar que los estudiantes puedan reconocer paulatinamente nombres y periodos que en muchas ocasiones les son completamente ajenos. Asimismo, dados los vínculos históricos entre distintos estilos a través del tiempo, una exposición de este tipo facilita la comprensión de los cambios, las permanencias, las innovaciones, la destrucción y la renovación de monumentos.

De la mano del tiempo aparece la otra coordenada: el espacio. De igual manera, se trata de un proceso de ordenamiento de información, en donde las imágenes y obras se asocian a ámbitos geográficos en distintas escalas; el uso de mapas resulta fundamental. Por un lado, las áreas o superáreas culturales permiten tener un marco continental, identificar los desarrollos más prominentes y concebir el mosaico cultural americano en toda su extensión. Por otro, la identificación de regiones al interior de las grandes áreas o de los territorios nacionales actuales incide en el reconocimiento de diversas culturas locales que ayudan a superar generalidades recurrentes, como pensar que en México todo es azteca y maya, en Perú todo es inca o en Estados Unidos todos son pieles rojas. Por último, dar atención a la escala local siempre resulta revelador, en el sentido de llevarnos a ver el pasado antiguo del propio lugar donde habitamos, lo que a veces nos pone delante de realidades culturales cercanas que a menudo pasamos por alto. En síntesis, es importante que el estudiante adquiera nociones del arte y las culturas prehispánicas de su localidad, de su estado o departamento, de su país o su región.

Es común que en los cursos de arte precolombino dos áreas cobren relevancia: Mesoamérica y el área Centroandina. Si bien es necesario conocer y explicar estos ámbitos, por ser temas “clásicos” o incluso básicos de cultura general, a la luz de hallazgos suscitados en las últimas décadas en regiones antes consideradas “periféricas”, parece imperativo ampliar estos horizontes y subrayar la comprensión de toda América como un mosaico vivo de

interacción de muy diversas culturas. Siempre que el tiempo con el que se cuente y los currículos académicos lo permitan, es recomendable abrir la panorámica del arte precolombino a la mayor cantidad de regiones culturales. Por otro lado, el impedimento que hasta hace apenas dos décadas teníamos con respecto a la accesibilidad de información sobre latitudes lejanas a las nuestras, actualmente resulta superado por causa de la interconexión digital del mundo; es nuestro tiempo un gran momento para cambiar la forma localista, a menudo incluso nacionalista, de mirar a la América antigua.

Al explicar los ámbitos cronológicos y espaciales se tiene la oportunidad de mostrar la variabilidad de contextos culturales en los cuales tuvieron su desarrollo una amplia gama de poblaciones precolombinas, las cuales en muchos casos presentan grandes diferencias entre sí. Por ello es igualmente importante enfatizar una perspectiva de relativismo cultural, de manera que se pueda contrarrestar la inercia de ciertos planteamientos evolucionistas, algunos muy comunes, como considerar que algunos pueblos fueron “más avanzados” que otros. Sensibilizar sobre el hecho de que cada población obedece a situaciones particulares, y que incluso detrás sociedades aparentemente “sencillas” podemos identificar complejas construcciones culturales, constituye una labor que permite valorar a todas las culturas en sus respectivas realidades históricas, así como dar atención a todas las manifestaciones, por simples que estas nos parezcan.

Cuando hablamos de arte precolombino consideramos un heterogéneo corpus de objetos que en gran medida corresponden a categorías análogas en el ámbito del arte occidental, particularmente con aquellas que surgieron y se consolidaron en los siglos XVIII y XIX como parte del sistema moderno del arte. Al respecto, cabe mencionar que la génesis de dicho sistema es explicada de una manera esclarecedora por Larry Shiner en su obra *La invención del arte* (2004), razón por la cual se sugiere como una lectura de apoyo para despejar dudas recurrentes acerca de lo que pueda ser arte y de la historicidad misma del término. Particularmente la pintura, la escultura y la arquitectura ocupan un lugar central en el estudio de la América antigua, no así otras manifestaciones como el teatro, la danza, la música o la literatura, sobre todo por la escasez de fuentes para su cabal estudio y conocimiento.

Pintura, escultura y arquitectura suelen aparecer interrelacionadas. El espacio construido alberga en su seno los acontecimientos cotidianos y excepcionales de la reproducción social, en donde el mundo de las formas es el marco para el mutuo entendimiento de los individuos. Espacios exteriores e interiores fueron configurados por medio del diseño mismo de la tectónica de volúmenes

sólidos y vacíos, vinculados entre sí en una secuencia tanto práctica como simbólica. En ellos se hizo presente el lenguaje de los colores pintados sobre los muros, los claroscuros de los relieves y las presencias de figuraciones escultóricas. La gran cantidad de trabajo colectivo invertida en estas obras nos hace patente el carácter social y consensuado de este arte, el cual constituye visiones de época, con una gran persistencia temporal y modificado sólo en contextos de grandes transformaciones históricas.

Sin embargo, la majestuosidad manifiesta en los mejores ejemplos del arte público de las principales ciudades, acrópolis y centros ceremoniales, no deja de lado ni pone en un segundo nivel a otros objetos y materiales -algunos más pequeños y modestos- que jugaron un papel relevante entre los pueblos nativos americanos, por ser ellos soportes de gran experimentación y con transformaciones constantes a través del tiempo. Entre ellos tenemos la cerámica, la metalurgia, los textiles y el arte plumario, además de la performática ritual. La primera de ellas cuenta con un desarrollo temporal milenario, ininterrumpido en la mayoría de las regiones, durante el cual se lograron las formas más diversas (Sánchez, 1988). Además de ser uno de los marcadores cronológicos más empleados, la cerámica nos muestra desde utilería doméstica de familias humildes hasta las vajillas ceremoniales empleadas en los actos más exclusivos de las élites, usados en contextos de celebraciones político-religiosas o depositados como ofrendas a los difuntos.

La metalurgia, los textiles y el arte plumario corresponden también a un arte suntuario, utilizado para marcar la diferenciación social y proyectar a través de ellos símbolos jerárquicos y religiosos. Al ser piezas portables y portátiles, su significado se vincula a los momentos de exhibición en que eran usados o mostrados, situaciones que tenemos que imaginar o reconstruir por inducción. En esta labor resulta de gran ayuda la comparación con representaciones iconográficas en distintos soportes, en donde la figuración de personajes ataviados ayuda a proponer algunas interpretaciones. A la par, el estudio de contextos funerarios en donde algunos de estos objetos fueron depositados como ofrendas, también resulta fundamental. Sin embargo, no debemos dejar de mencionar el hecho de que, salvo notables excepciones, las posibilidades de conservación para el arte textil y el plumario no son las más óptimas, por ello no son muchos los ejemplos antiguos que tenemos de ellos en la mayoría de las áreas culturales. En el caso de la metalurgia, la sed de oro de los conquistadores españoles y el saqueo moderno también han incidido en que este tipo de materiales se vea disminuido. No obstante, en centro y Sudamérica existen importantes repositorios, como lo son el Museo del Oro

de Costa Rica y el Museo del Oro del Banco de la República de Colombia, los cuales, además de resguardar algunos de los objetos precolombinos más bellos elaborados en este material, constituyen ejemplos significativos de la vanguardia museística latinoamericana (Molina, 2020; Sánchez, 2011).

En cuanto a las artes escénicas, como el teatro, la danza o la música, de nueva cuenta es la iconografía antigua una fuente que nos permite acercarnos a ellas, sin embargo, en esta tarea la apoya la historiografía. Las fuentes escritas de finales del siglo XV, pero sobre todo las más abundantes del siglo XVI, nos dan un relato vivo de las sociedades precolombinas a través de la mirada de quienes presenciaron las últimas décadas de su desenvolvimiento o conversaron con gente conocedora de las costumbres antiguas. Es por medio de estas fuentes que accedemos a información privilegiada que aporta con creces a la comprensión del dato arqueológico y a la elocuencia presente en los objetos mismos. En este sentido, así como antes se puso de relieve la colaboración con los arqueólogos, ahora nos parece importante no obviar el papel de los historiadores y el análisis histórico. Es preciso que se dé una familiarización con las fuentes escritas, con aquellas que resultan de obligada consulta para cada área y región, así como distinguir críticamente las intenciones y las visiones de mundo que hay detrás de las palabras de un conquistador, de un religioso, de un administrador o de un líder indígena.

Si bien las distintas categorías antes señaladas no agotan el universo susceptible de ser considerado dentro de las manifestaciones estéticas precolombinas, un acercamiento a ellas aporta una perspectiva lo suficientemente general de las mismas. Es cierto que existen otras prácticas culturales cuyo sentido estético podría ser discutido, como la ritualidad del sacrificio o de la guerra, sin embargo, estos aspectos, además de aparecer constantemente de manera transversal, bien pueden ser motivo de interés para cursos más avanzados en donde los estudiantes pueden explorarlos ya con una base más sólida formada a partir de los tópicos, porque no decirlo, más tradicionales.

Una vez que reconocemos los ámbitos culturales en sus dimensiones temporales y espaciales y habiendo adquirido nociones esenciales sobre los principales objetos y estilos, necesariamente aparecen otros cuestionamientos: ¿de qué está hecho?, ¿cómo fue hecho?, ¿qué es esa "figurita"?, ¿qué significa? Las primeras dos preguntas nos llevan a explorar los materiales y las técnicas, y tiende una conexión con disciplinas científicas como la química, la geología o la ingeniería, pues es por medio de ellas que podemos distinguir los distintos tipos de piedra y arcilla empleados, las técnicas para la elaboración de pigmentos o los retos que implicaba la movilización de grandes bloques

de piedra y las soluciones para su uso en la construcción, por mencionar algunos. También nos permiten acercarnos a la arqueología experimental y a los artistas/artesanos actuales, de quienes podemos obtener importantes lecciones para aclarar los procedimientos, las fuentes de los recursos o la cantidad de trabajo empleado.

En lo que respecta al significado de las obras, entran en juego distintas metodologías, todas ellas deben ser vistas como complementarias. Algunas de carácter formal y descriptivas se concentran en la observación de las particularidades de cada objeto, centran su atención en aspectos tales como el formato, la simetría, la repetición, la identificación de patrones y maneras recurrentes de hacer ciertas formas, el color y sus variaciones, la textura, entre otros. Un ejemplo de este tipo de enfoques lo encontramos en la obra de Henry Vargas, quien analiza distintos aspectos del diseño de la cerámica y la estatuaria en piedra de las antiguas culturas de Costa Rica (Vargas, 2015).

Una actividad que hemos implementado para fomentar la observación detallada ha sido la elaboración de dibujos por parte del alumnado, en primer lugar se solicita buscar una obra de determinada región o época, y posteriormente se pide hacer un dibujo de ella en formato libre. No se busca evaluar las habilidades artísticas, sino promover un ejercicio que permita identificar con mayor precisión las formas generales, los detalles, los temas iconográficos, el color o la textura, entre otros. Esta actividad lleva implícito un carácter nemotécnico, que sirve de apoyo para reconocer y ubicar la variedad de creaciones precolombinas (Figs. 1 y 2).

Por otro lado, existen acercamientos más interpretativos que buscan indagar en el significado de las imágenes representadas, algunos de ellos recurren a textos etnohistóricos y etnográficos para encontrar sentido a las escenas y representaciones más elocuentes, particularmente por medio del estudio de las mitologías pasadas y presentes. Un ejemplo reciente es la interpretación del arte prehispánico del sureste mesoamericano hecha por Oswaldo Chinchilla a través de los mitos mayas conservados en fuentes escritas como el Popol Vuh (2011). Asimismo, la labor realizada por los etnohistoriadores y los antropólogos aporta elementos necesarios para comprender formas de pensamiento y de representación –muchas de ellas presentes en poblaciones indígenas actuales–, ayudándonos a entender sus cambios y funciones a través del tiempo.

Igualmente importante es el estudio de las lenguas amerindias, pues como es sabido, cada lengua entraña una forma de mirar y nombrar al mundo, de clasificarlo y por ende ordenarlo. Pareciera entonces obligado que, al



Figura 1. Cerámica tipo Pataky Policromo de Costa Rica (elaboración: alumnos de la licenciatura en Historia del Arte).



Figura 2. Escultura de la región del Diquis, Costa Rica (elaboración: alumnos de la licenciatura en Historia del Arte).

acercarnos a la antigüedad y al mundo indígena americanos, hagamos un esfuerzo por tener por lo menos un vocabulario básico de los idiomas más predominantes o significativos para el estudio de las fuentes históricas y la toponimia, así como los vocablos básicos para referir a asuntos artísticos y temáticas iconográficas. Acercarse al conocimiento de una lengua originaria otorga la posibilidad de iniciar indagaciones a partir de las categorías nativas.

Dada la diversidad de propuestas de estudio, hemos decidido no promover una sola visión teórica, sino mostrar a los estudiantes un significativo abanico de estudios interpretativos existentes que recoja algunas propuestas sugerentes. Como en cualquier proceso de investigación, el conocimiento del estado de la cuestión resulta fundamental, así como situar cada propuesta de interpretación en su contexto teórico e histórico. El estudio de los antecedentes no implica una repetición de lo ya sabido –o que creemos saber–, sino cuestionar y hacer preguntas a los textos, y buscar en ellos cosas que no quedan claras, que generan dudas o que no son dichas. De esta manera, se motiva la búsqueda de preguntas propias y la reflexión sobre la manera de responderlas.

Trascender lo ya dicho implica el desarrollo de habilidades de observación y escritura que llevan a situarnos como parte de esa larga cadena, siempre en proceso de crecimiento, del devenir de las interpretaciones y los estudios modernos. En el caso particular de nuestra experiencia, se ha promovido en alumnos avanzados la elaboración de un sitio web que, a manera de wiki, se actualiza constantemente con textos, mapas, dibujos y fotografías originales, elaborados por las propias alumnas y alumnos (Arte indígena americano: 2021)(Fig. 3). En este ejercicio se elaboran resúmenes, fotografías y dibujos originales elaborados por los estudiantes con miras a servir de apoyo a sus pares, quienes podrán sumarse a la alimentación y modificación de los mismos, particularmente con la intención de mejorar el contenido. Esta labor ha generado una herramienta de apoyo que ha sido fundamental para el periodo durante el cual las clases fueron impartidas a distancia.

Por último, el reconocimiento de sitios arqueológicos y museos también ha sido fundamental, aunque la pandemia de Covid-19 ha frenado casi de manera total las visitas a lugares públicos en los años recientes. Que el estudiante conozca los contextos de exhibición, lo que dice la gente que vive cerca del sitio arqueológico, las explicaciones de los guías locales, la manera de administración gubernamental de los monumentos, el trayecto entre un sitio y otro, entre muchas otras cosas que no dan los entornos virtuales, ayuda a comprender al arte precolombino como un patrimonio vivo y actual. De la misma forma, la percepción directa de los monumentos y las obras en general es única, y restituye la presencia de los mismos en su aspecto "real", en una época en la cual accedemos a ellos básicamente por medio de entornos digitales.

3. Conclusiones

La enseñanza del arte precolombino resulta necesaria porque constituye un campo epistémico reconocido cuyo conocimiento es preciso transmitir a futuros profesionales, ayuda a ampliar nuestra visión de los pueblos antiguos del continente y nos aporta elementos para el mejor resguardo, protección, manejo y difusión de sus obras. ¿Qué pertinencia tiene su estudio en el contexto académico actual? Además de ser enriquecedor por sí mismo, pues desde la arqueología o la historia del arte existe ya una amplia literatura que vale la pena conocer y debatir, nos lleva tender vínculos con los mundos de los museógrafos, artistas o diseñadores, por citar algunos.

etapas modernas y contemporáneas de nuestras sociedades, pues esto nos lleva a pasar por alto las profundas raíces históricas que permean hasta nuestros días.

¿Cuál o cuáles son las necesidades presentes en las sociedades contemporáneas que hacen necesaria la comprensión del patrimonio prehispánico? El reconocimiento de la diversidad humana en todos los ámbitos, y en el de las prácticas expresivas y estéticas en particular, sin lugar a dudas nos lleva a la construcción de ámbitos de convivencia multiculturales, tan necesarios en un mundo cada vez más interconectado, en donde la comprensión de los distintos orígenes nos ayuda a entender nuestras diferencias actuales y nuestros puntos en común, así como también a imaginar futuros posibles.

4. Agradecimientos

Agradecimientos a la Dirección General de Asuntos del Personal Académico de la UNAM por el apoyo a través del proyecto PAPIME *Arte indígena americano. Guía de estudio y materiales para la docencia* PE400619.

Bibliografía

- Arte Indígena Americano. Sitio Web. Escuela Nacional de Estudios Superiores, UNAM Unidad Morelia (15 de abril 2021). <https://sites.google.com/enesmorelia.unam.mx/arteindependencia/inicio>
- Boas, F. (1947). *El arte primitivo*. México, México: Fondo de Cultura Económica.
- Bounoure, V. (1969). *Pintura americana*. Madrid, España: Aguilar.
- Chinchilla, O. (2011). *Imágenes de la mitología maya*. Guatemala, Guatemala: Museo Popol Vuh.
- Escobar, T. (1993). *El arte de los otros. Arte indígena del Paraguay*. Asunción, Paraguay: Centro de Artes Visuales.
- Kubler, G. (1991). *Esthetic recognition of Ancient Amerindian Art*. Michigan, Estados Unidos: Book Crafters.
- Maquet, J. (1999). *La experiencia estética. La mirada de un antropólogo sobre el arte*. Madrid, España: Celeste.
- Molina, P. (2020). *Museo del Oro Precolombino. Cosmovisión, simbolismo y tecnología de los pueblos indígenas de Costa Rica*. San José, Costa Rica: Fundación Museos Banco Central de Costa Rica.
- Pincemin, S. (1999). *De manos y soles. Estudio de la gráfica rupestre en Chiapas*. Tuxtla Gutiérrez, México: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.

- Price, S. (1993). *Arte primitivo en tierra civilizada*. México, México: Siglo XXI.
- Sánchez, E. (1988). *La cerámica precolombina. El barro que los indios hicieron arte*. España, Anaya.
- Sánchez, E. (2011). "El arte de la orfebrería prehispánica de Colombia", en *Oro sagrado. Arte prehispánico de Colombia* (pp. 17-37). Bogotá, Colombia: Instituto Nacional de Antropología e Historia. 17-37.
- Shiner, L. (2004). *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona, España: Paidós.
- Soffer, O. y Conkey, M. (1997). "Studying Ancient Visual Cultures", en M. Conkey, O. Soffer, D. Stratman y N. Jablonski (eds.), *Beyond Art. Pleistocene Image an Symbol* (pp.1-16). San Francisco, Estados Unidos: Academy of Sciences.
- Terrenato, N. (2001). "Contexto" en R. Francovich y D. Manacorda (eds.), *Diccionario de Arqueología* (pp. 91-93). Barcelona, España: Crítica.
- Vargas, H. (2015). *Diseño precolombino en Costa Rica. Análisis de objetos de cerámica y de piedra del Museo Nacional*. San José, Costa Rica: Universidad de Costa Rica.

Artesanías en los pueblos indígenas actuales de Costa Rica: transformaciones y desafíos

Handicrafts in the current Indigenous peoples of Costa Rica: transformations and challenges

Claudia López Oviedo

lopezoc@bccr.fi.cr

Priscilla Arias Fonseca

ariasfp@bccr.fi.cr

Departamento de Educación
Museos del Banco Central de Costa Rica

Resumen

Este artículo se nutre de una investigación más amplia que durante el 2020 y el 2021 hemos elaborado en el Departamento de Educación de los Museos del Banco Central sobre los pueblos indígenas de Costa Rica en la actualidad. Nos centramos en el tema de las creaciones artesanales de estos pueblos, para ofrecer un panorama general acerca de qué hay, qué se ha producido tradicionalmente, qué se ha desplazado y qué ha cambiado.

Palabras clave

Artesanía; Creación artesanal; Pueblos indígenas de Costa Rica; Transformaciones. Museos.

Abstract

This article is based on wider research about Indigenous peoples of Costa Rica produced during 2020 and 2021 in the Education Department at the Central Bank Museum's. We focus on indigenous creations (handcrafts), offering a general perspective about what has been traditionally produced, changed, and displaced.

Keywords

Crafts; Artisan creation; Indigenous peoples of Costa Rica; Transformations; Museums.

I. Introducción

Este artículo se nutre de una investigación más amplia que durante los últimos dos años hemos elaborado desde el Departamento de Educación de los Museos del Banco Central, con el objetivo de responder algunas de las preguntas más frecuentes que nos plantean nuestros visitantes sobre los pueblos indígenas de Costa Rica en la actualidad.

En lo sucesivo nos centraremos en el tema de las artesanías de estos pueblos, específicamente señalando qué hay o qué se ha producido tradicionalmente, qué se ha desplazado o qué ha cambiado y qué se ha incorporado. Nuestra investigación ha revelado una escasez de referencias recientes sobre las artesanías indígenas, por lo que los hallazgos son tan sólo un acercamiento para conocer su estado actual a la luz de la introducción de nuevos productos, materiales, técnicas y diseños. Las conclusiones y reflexiones que aportamos sobre el tema, lejos de agotarse aquí, nos sugieren, más bien, la necesidad de continuar la indagación en torno a la diversidad de significados y funciones que se articulan en una creación artesanal.

El concepto de artesanía ha sido objeto de constantes y diferentes abordajes a través del tiempo. Algunas veces productos, creaciones, manifestaciones y patrimonios; se denominan artesanía y otras veces como arte. Estas miradas nos proporcionan un lugar para acercarnos a su estudio, análisis o definición de políticas para su gestión.

Si bien desde la investigación, acudimos a esas revisiones con la intención de entender un poco mejor la complejidad intrínseca de las creaciones de los pueblos indígenas; sabemos que, en su origen, muchos de esos artefactos se produjeron fuera del propio concepto o quizá, sin siquiera imaginarse que en algún momento serían incluidos dentro de determinadas categorías:

Lo que conocemos como artesanías, no son artesanías, son instrumentos utilitarios de la comunidad, que van adquiriendo algún tipo de interés para otras culturas que ven en ellos algo hermoso y así se van convirtiendo en artículos artesanales; pero nacen de resolver las necesidades de la comunidad (P. Ureña, comunicación personal, 4 de junio, 2021).

Cuando nos preguntamos qué son las artesanías, queremos tener como punto de partida la idea de que en la diversidad de cosas que así denominamos se plasma una cualidad humana, una acción corporal, mental y emotiva que con creatividad y maestría técnica transforma los materiales, cualquiera que éstos sean, en objetos con diferentes fines que responden a unas necesidades del pueblo o la comunidad donde se crean.

Aunque las clasificaciones pueden ser útiles en algunos casos y aquí las aprovecharemos para exponer someramente sobre su actualidad; nos parece relevante advertir que somos conscientes de que estos conceptos son creados desde premisas ajenas a dichos pueblos. Por ello, encontramos atinada la propuesta de Quiñones (2020) de reivindicar, en la medida de lo posible, desde nuestro abordaje y nuestro análisis, su diferencia cualitativa en tanto mundos de creación diversos y complejos, en los que cosmovisión, saberes, técnicas, materiales, aprendizajes, naturaleza o rituales se encuentran integrados.

Igualmente nos resulta útil tomar en cuenta la clasificación propuesta por Chang (2001) y que retoma el Ministerio de Cultura y Juventud de Costa Rica (Salazar, 2020) para definir los tipos de artesanía que caracterizan a la producción nacional tomando en cuenta criterios tales como: ubicación geográfica y procedencia socioeconómica de las personas artesanas; pertenencia a un grupo étnico o cultura; situación histórica de los objetos; organización de los talleres artesanales; materias primas; funciones y técnicas de elaboración.

Así, tenemos dos tipos de artesanías para Costa Rica: la artesanía tradicional y la artesanía contemporánea. El primer grupo está integrado por la producción de los pueblos indígenas y de personas artesanas en su mayoría de origen rural; mientras que el segundo comprende la producción artesanal de origen urbano que, en algunos casos, recibe la influencia de quienes se han formado en arte y diseño (Chang, 2001).

Partimos entonces del concepto de artesanía tradicional para acercarnos a la producción actual de objetos en los pueblos indígenas o, a sus mundos de creación (Quiñones, 2020), tomando en cuenta toda una trayectoria en su quehacer manual con registros arqueológicos que datan de la época precolumbina y que nos llevan a pensar no sólo en la continuidad sino también en las transformaciones.

La reinención ha sido clave para la permanencia de algunas artesanías indígenas y es inherente a cualquier manifestación cultural; sin embargo, también obedece a las presiones que ejerce la sociedad dominante sobre estos pueblos; a la incorporación de estos productos en el mercado; a la problemática

histórica de acceso a sus territorios y a los recursos naturales que ocupan un lugar fundamental en su cosmovisión.

Los mundos de creación de los pueblos indígenas existen como manifestación cultural y como huella viva de la memoria de la colectividad, que va unida a la Madre Tierra porque la cultura emerge de ella y con ella crea, pues todos los seres formamos parte integral de ella (Quiñones, 2020, 396).

Entre las principales características de las artesanías tradicionales actuales de los pueblos indígenas y de algunas comunidades rurales del país, destacamos tres aspectos:

- Su papel en la identidad cultural comunitaria, en tanto objetos cargados de un sentido colectivo, referentes de un sentido de pertenencia; que expresan formas de entender el mundo y el respaldo de un pueblo o una comunidad hacia esos conocimientos anclados a experiencias y a recursos disponibles en su entorno particular.
- En su dimensión técnica, consideramos el uso de las materias primas que generalmente responden a lo que históricamente ha estado presente en el entorno, así como a los procesos de fabricación manual y mayoritariamente llevados a cabo en el ámbito familiar. Si bien se han introducido otro tipo de materiales, la técnica continúa ligada a las actividades cotidianas, rituales o festivas de las comunidades.
- La continuidad de la producción artesanal se vincula con la transmisión de conocimientos de forma oral y de generación en generación. Junto a los canales de identificación local y nacional, este tipo de manifestaciones, desafían los pronósticos y resisten en medio de circunstancias cambiantes y adversas, lo que hace que sean una constante en la historia humana.

Lo anterior nos lleva necesariamente a mencionar la importancia que tiene el territorio para los pueblos indígenas como referente fundamental para la reproducción y recreación de su cultura. Sus artesanías o creaciones deben entenderse desde la estrecha relación que tienen con ese territorio, en el que no solo encuentran las materias primas para elaborarlas; sino también un sentido espiritual y comunitario que estarán presentes, de distinta forma, en cada objeto.

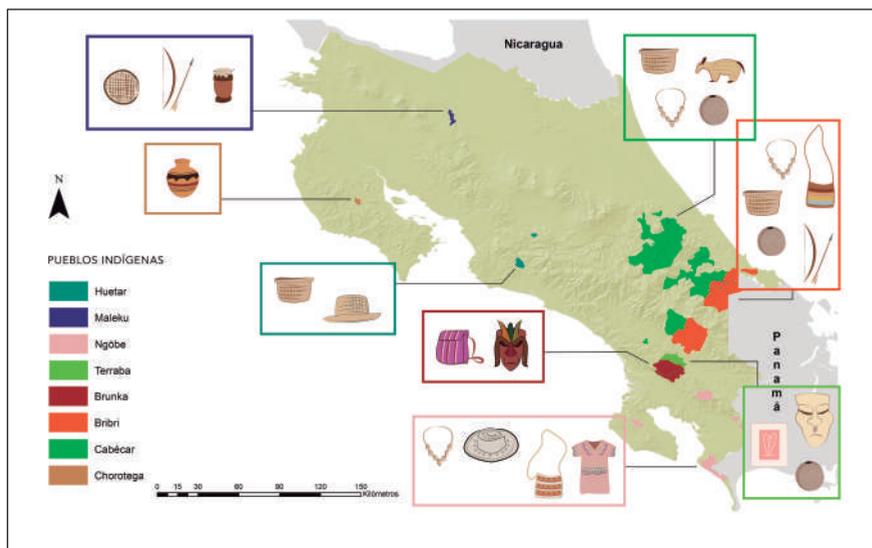


Figura 1: Territorios indígenas de Costa Rica y algunas de sus creaciones artesanales.
Fuente: Elaboración propia basada en el mapa del Observatorio del Desarrollo (2014).

2. Panorama general de las artesanías en los pueblos indígenas de la actualidad

Los ocho pueblos indígenas de Costa Rica poseen culturas vivas y diversas. Pese a los retos y problemáticas que comparten; sus herencias ancestrales persisten con el paso de los siglos y, a lo interno de cada uno existe una enorme diversidad y dinamismo. Como ejemplo de lo anterior, presentamos un recorrido por estos pueblos, desde sus creaciones artesanales (Fig.1).

2.1. CABÉCAR

Este pueblo ha ocupado zonas muy remotas en ambas vertientes de la cordillera de Talamanca, región que comparte con el pueblo bribri y cuya cercanía se refleja en rasgos comunes de su cosmovisión. Su territorio es el más amplio y existen constantes presiones en algunas comunidades debido al avance de la frontera agrícola y la deforestación. Se distribuye a lo largo de distintas regiones: en el Pacífico, se encuentra el territorio indígena Ujarrás y China Kichá; en el Atlántico, se encuentran los territorios indígenas Alto Chirripó, Bajo Chirripó y Nairi Awari; así como los territorios Taynín, Telire y Talamanca Cabécar.

Aproximadamente el 88% de los 12.707 indígenas que se autodenominan cabécar (INEC, 2013), utilizan el idioma llamado *sá ktö*. Otro rasgo que los caracteriza es la continuidad de la participación de líderes espirituales en la cosmovisión tradicional. Uno de los representantes más relevantes para este grupo es el *jawá* o *sukia*, especialista en medicina y espiritualidad. Entre las actividades artesanales, se señalan: “La confección de canastas, tambores, bolsos, guacales, arcos, flechas y otros”, muchas de las cuales se encuentran en proceso de declinación o cada vez son menos frecuentes (Camacho y Watson, 2010, 144).

Guevara y Ovares (2015) enumeraron una serie de artesanías características, elaboradas a partir de fibras vegetales de plantas de la zona, el uso de tintes naturales, su empleo en actividades productivas cotidianas y en actividades rituales, como las curaciones. Según estos autores:

Estos utensilios están cargados de plantas y animales propios de la zona, lo que a su vez relacionan con la mitología; si el diseño es un gavilán, se recuerda la historia del animal que se comía a las personas, si el diseño es una culebra se hace referencia a la historia del *Tkabëköl* (la serpiente que castiga a las personas que cometían incesto), el tigre representa el clan de los *Uséköl* (sumo sacerdote, máxima autoridad), clan superior que cuida a los demás clanes (Ibid., 63).

Entre los elementos que se fabrican aún hasta la actualidad, encontramos (ver Fig. 1):

- Chácaras, canastos y hamacas.
- Labran jícaras, con diseños de la naturaleza y sobre historias orales.
- Tallan pilones y bateas de madera que utilizan como platos grandes; así como armas para la caza (como cerbatanas, arcos y flechas) e instrumentos musicales como las maracas y el tambor.
- Elaboran objetos rituales con fibras naturales; el güirro que se confecciona con bambú y lo utilizan para funerales; y, las bancas, hechas con madera de cedro y laurel, utilizadas para los ritos y los cantos de los *jawá* (Guevara y Ovares, 2015).

Hemos comprobado que de esta variedad, las creaciones artesanales cabécares con un mayor alcance en el mercado son las elaboradas a partir del *mastate* (*Heliconia americana*), además de collares fabricados con semillas y jícaras labradas. Según Pilar Gutiérrez, encargada de Chietón Morén¹: “Los cabécares, en Bajo Chirripó, están produciendo muñequitos en *mastate*, que

1. Museo y mercado para la venta directa de artesanías de los pueblos indígenas de Costa Rica.

son para los niños, y bolsitos y otras cosas, todo con mastate blanco. Fue un descubrimiento saber que esto se vendía y a partir de entonces han empezado a producirlos mucho” (P. Ureña, comunicación personal, 4 de junio, 2021).

Las posibilidades de venta han transformado estos productos en objetos que se elaboran cuantiosamente, manteniendo los procesos artesanales para trabajar la materia prima natural: “El árbol de mastate es sagrado porque de ahí sacaron los mayores, los antiguos, ropa y sábanas. Ahora con eso hacemos artesanías” (Genni Segura, pueblo cabécar, 2017). Ante estas circunstancias, la inquietud sobre la continuidad de los objetos tradicionales y sobre la transmisión de los conocimientos asociados a su elaboración, se hace evidente que, al igual que en los demás pueblos indígenas, las dinámicas de presión cultural externas continúan generando transformaciones en las creaciones artesanales.

2.2. BRIBRI

Sus territorios: Salitre, Cabagra, Talamanca Bribri y Këköldi se localizan en ambas vertientes de la cordillera de Talamanca, al sureste del país. En diversas comunidades y caseríos de los cantones Buenos Aires y Talamanca, habitan alrededor de 12 785 personas que se autoidentifican como integrantes de este pueblo; lo que los convierte en el grupo indígena más numeroso, en términos de población (INEC, 2013).

Como todos los pueblos indígenas, su lucha se caracteriza por la defensa de esos territorios y por el fortalecimiento de los elementos constitutivos de su identidad. Tal es el caso de su organización social en clanes matrilineales; la vigencia de especialistas como el *awá* o médico tradicional; las prácticas de curación; agrícolas y rituales; la tradición oral o su idioma (autodenominado *se’ ujtök*) que cuenta con un 54,7 % de hablantes (INEC, 2013).

La creación artesanal también tiene un lugar en su identidad y responde a funciones tanto en el ámbito cotidiano como el ritual y, más recientemente, el comercial. Su confección, materiales, formas y usos tienen una connotación simbólica; razón por la cual cada objeto está cargado de significados que se corresponden con un profundo sistema de creencias.

Ejemplo de lo anterior son las canastas o *jabas* tejidas en cestería con fibras naturales de diferentes bejucos que encuentran en los bosques de su territorio; así como bolsos tejidos a partir de las hojas de la pita (*Aechmea magdalenae*) y la cabuya (*Furcreaea cabuya*), teñidos con tintes naturales como yuquilla

(*Curcuma longa*) y achiote (*Bixa orellana*); arcos y flechas elaborados en madera de pejibaye; redes y hamacas (ver Fig. 1).

Un rasgo particular de la forma de las canastas es que se clasifican de acuerdo con la forma geométrica de su base, a saber: las de base triangular (*jabá*); las de base hexagonal (*kó*); y las de base ovalada o redonda (*penéch*) (Vázquez, 2012). Aunque los usos cotidianos de las *jabas* se asocian, primordialmente, con el transporte y almacenamiento de alimentos, existen relatos de la tradición oral, en donde estos artefactos adquieren una trascendencia simbólica. Figuran, entre otras cosas, como la canasta original en la que se guardaban las semillas de los clanes (Bozzoli, 2017; Jara, 2018), o bien, porque fueron hechas por el *Uséköl* o sacerdote con determinado fin (Jara y García Segura, 2008): “Entonces, cuando la hubo traído, el primero que la cuidó fue el señor Armadillo: *Töötööbe lëërikee*. A él lo dejó *Sibö* cuidando la semilla, que estaba en una canasta que tenía la boca cosida (...)” (Jara, 2018, 165).

Los bolsos están vinculados con la cosmovisión ya que su función primordial es la de guardar las piedras sagradas (*kúswö*) que utilizan los *Awá* en la práctica de la medicina tradicional. Su elaboración supone un proceso de aprendizaje en el que las personas mayores, como depositarias de los saberes, los transmiten a otros miembros de las comunidades. En el caso de los bolsos tejidos con cabuya, la elaboración del hilo puede tardar hasta 15 días (Sicultura, 2021). De acuerdo con esto, “Un bribri o cabécar debe haber hecho ese mismo arte cuatro veces para que pueda venderlo, los primeros cuatro se donan a sus maestros; cuando se hace el número quinto, ya se puede comercializar. Así con todas las producciones que se quieran hacer” (García Segura, 2021, 26).

Entendiendo que los objetos artesanales atraviesan procesos de cambio junto a las comunidades que los generan; actualmente encontramos en los mercados las canastas, los bolsos, la bisutería y las maracas elaboradas con jícaras. Según García Segura (2021) esto se origina desde los años noventa, momento en el cual se registran incursiones de instituciones y organismos en el territorio bribri para promover el turismo cultural y la venta de artesanías.

Las canastas son un ejemplo de esto pues cada vez es más común encontrar canastas pequeñas o *jabitas* que, por esta cualidad, pueden tener una mejor salida en los mercados. Hay productos que solo se confeccionan por encargo, como es el caso de los arcos y las flechas; o bien, se da la elaboración de bisutería debido a la influencia de cursos impartidos por el Instituto Nacional de Aprendizaje (INA), y se caracteriza por combinar semillas y otros materiales naturales con abalorios (G. Chang, comunicación personal, 14 de abril, 2021; P. Ureña, comunicación personal, 4 de junio, 2021).

A su vez, podríamos establecer una relación entre esta experiencia particular con las transformaciones que vivieron otras expresiones artesanales tradicionales en nuestro país, durante la segunda mitad del siglo XX, a raíz del auge del turismo (Salazar, 2020); donde, por ejemplo, los objetos que en principio se elaboraban para responder a una necesidad cotidiana o utilitaria, pasaron a convertirse en objetos ornamentales, introduciéndose variaciones en sus materiales, formas o tamaños.

2.3. BRÖRÁN

Este pueblo descende de población indígena teribe o naso de lo que hoy se conoce como Panamá. Una parte de ésta fue trasladada a la actual Costa Rica a finales del siglo XVII. Actualmente, su territorio se localiza en el cantón Buenos Aires, al sur del país, e integra aproximadamente 1267 habitantes (INEC, 2013).

Entre sus esfuerzos por fortalecer y legitimar su vínculo con el territorio, mencionamos su participación y protagonismo en movilizaciones que han sido determinantes para los procesos de recuperaciones de tierras indígenas en el país. También sobresale su iniciativa para la creación de una base de datos en la que registran los miembros de la comunidad (Quesada, 2017). Del mismo modo, los encuentros establecidos con la población naso del lado panameño, han servido para la revitalización de la cultura.

La creación artesanal tiene un lugar en la reafirmación de su identidad como pueblo. Hombres y mujeres artesanas son reconocidas y recordadas por aportar, desde su quehacer, en la construcción de su cultura y dejar un legado para la comunidad; como por ejemplo en el oficio de hilar algodón, fabricación de instrumentos musicales como el violín, construcción de botes, hamacas, el labrado sobre la jícara y los ranchos tradicionales (Navas, 2018). Este protagonismo deviene en el hecho de ser portadoras no solo de los conocimientos sobre las técnicas o la funcionalidad de las creaciones; sino también de la naturaleza y la disponibilidad de los materiales en su entorno, así como de ese mundo simbólico.

En la actualidad, la elaboración de máscaras en madera de balsa (*Ochroma pyramidale*) evidencia ese vínculo con lo ritual, ya que se utilizan durante la celebración del juego El toro y la mula (entre el 24 de diciembre y el 2 de enero). Sus diseños reflejan elementos de su cosmovisión y de su entorno (Muñoz, 2015).

Aunque hay objetos que cumplen un carácter ornamental y se comercializan; subrayamos que esto no los despoja de la importancia que tienen los

elementos representados, el que haya personas portadoras de estos saberes y que las nuevas generaciones aprendan sobre su identidad a través de todas las manifestaciones culturales. Tal es el caso de las jícaras labradas que sobresalen por sus diseños de animales, plantas, elementos del paisaje, elementos tomados de los petroglifos, entre otros motivos. Algunas de ellas se intervienen con pintura por influencia de cursos del INA (P. Ureña, comunicación personal, 4 de junio, 2021). Además, se confeccionan collares, aretes y pulseras que, algunas veces, combinan las materias primas naturales (fragmentos de jícara labrada y a veces con pintura; semillas, cáscaras de coco, piedras y trozos de madera) con abalorios (ver Fig. 1).

Mencionamos la xilografía sobre papel y tela como una de las expresiones artesanales que ejemplifica un cambio significativo en la historia de las artesanías tradicionales en nuestro país. El aprendizaje de esta técnica es el resultado de la participación de artesanos de Rey Curré, Térraba, Boruca y Salitre en talleres coordinados por el Ministerio de Cultura y Juventud (MCJ) en el 2009, con apoyo de otras entidades e instituciones. Gracias a esto, la tradición del grabado sobre jícaras se trasladó a otros soportes, generando imágenes que evidencian la gran precisión de los trazos, la creatividad y la cosmovisión (Tosatti, 2009).

Existen esfuerzos para recuperar el traje tradicional de las mujeres que consiste en una enagua larga zurcida en la cintura y una blusa con corte cuadrado y frunces tanto en el cuello como en las mangas. Es una vestimenta a la que se le han introducido cambios para adaptarla a las necesidades actuales; se asocia con comodidad y se considera un indicador de identidad (Quince-UCR, 2016).

2.4. BRUNKA

Las 2593 personas que se autodenominan como brunka, habitan en los territorios indígenas de Boruca y Rey Curré; en comunidades que quedaron fuera de los territorios indígenas como Puerto Cortés y Palmar Norte; en las grandes sabanas de la desembocadura del río Térraba y en otras regiones del país (INEC, 2013).

A través de su historia la presencia de órdenes religiosas, la ganadería y la construcción de la carretera Interamericana Sur, entre otros aspectos, forzaron la desarticulación, así como el deterioro cultural y lingüístico. Sin embargo; gracias a la labor conjunta de la comunidad, en este pueblo existe un proceso de revitalización cultural, a través de la enseñanza por parte de los

mayores a los jóvenes de sus artesanías tradicionales, la lengua y el desarrollo de festividades milenarias. Un ejemplo de esto es El juego de los diablitos o *Cagbrú ~ rójc*², festividad que conmemora la lucha y el triunfo de los indígenas ante la conquista europea. Por su importancia, esta expresión cultural fue declarada Patrimonio Cultural Inmaterial de Costa Rica por Decreto Ejecutivo (N° 40766-C) en 2017.

La talla de máscaras está profundamente ligada a este juego y su narrativa: se fabrican máscaras de diablos que cada participante talla para utilizar en la actividad cada año (Fernández, P., 2017). Estas adquieren el apelativo de “máscaras jugadas” una vez que se utilizaron. Con el paso de los años han incorporado nuevos elementos y muchas veces se suman a la representación del diablo, motivos de animales o elementos vegetales del entorno. Para su fabricación se utiliza madera de balsa (*Ochroma pyramidale*) o cedro (*cedrela spp*), que se talla utilizando gubias o cuchillas, posteriormente se lija y, en algunas ocasiones, se añaden pigmentos acrílicos. Este proceso puede tomar entre tres y cuatro días (Fernández, P., 2017).

En las creaciones artesanales y las formas de representar elementos identitarios podemos leer también la continuidad de la tradición y la vitalidad de su técnica y la cosmovisión asociada; además de las ampliamente conocidas máscaras, otros elementos son: el labrado sobre calabazos o jícaras; la construcción de tambores; el uso del telar de cintura y el tejido de textiles que originalmente se utilizaban para confeccionar la vestimenta cotidiana y hoy se emplean en la fabricación de bolsos, fajas y una gran diversidad de productos de uso cotidiano y para la venta (ver Fig. 1). El proceso de tejido se complementa con el uso de tintes naturales derivados de plantas y minerales, a los que, en el caso de los brunka, se añade el uso del tinte del caracol de múrice (*Bolinus brandaris*):

El color que se obtiene del caracol —llamado *suremís* en boruca, *murice*, múrice, *múrex* o morado— continúa siendo un elemento valorado en los pueblos borucas, es un símbolo de una tradición de los antepasados, de la convivencia y solidaridad comunitaria, del conocimiento sobre el uso de los recursos naturales y ejemplo de resistencia e identidad cultural (Chang, 2005, 80).

Su continuidad ha implicado una lucha política de reconocimiento de las prácticas históricas asociadas a un territorio más amplio del que les fue otorgado por Ley:

2. Cfr. Amador, J. (2005) El juego de los diablitos en Curré.

Quando se crea el Parque Nacional Marino Ballena en los años 90, no se tenía anticipado que ya había prácticas culturales en esa zona (...). Actualmente hay una conflictividad entre Estado y pueblo, donde nosotros necesitamos acceder a ese lugar, pero por esa estructura legal se vuelve imposible (Cristhian González Gómez, pueblo brunka, 2017).

Investigadores han encontrado registros coloniales que hacen referencia al teñido del hilo de algodón con tinte múrce por parte de los boruca desde hace siglos. (Solórzano, 1999; Chang, 2005). Las personas indígenas han impulsado una agenda cultural para que se les permita seguir haciendo uso de este recurso en las playas que históricamente han utilizado.

2.5. MALEKU

A pesar de los impactos que generó la colonia en todos los pueblos indígenas de la actual Costa Rica, el pueblo maleku mantuvo una fuerte autonomía cultural hasta que, a finales del siglo XIX, misioneros y huleros invadieron su territorio ancestral, que correspondía a la cuenca del río Frio, zona norte de nuestro país (Castillo, 2005). Como consecuencia de esto no solo sufrieron la pérdida y el desplazamiento de sus tierras, sino también, el genocidio de casi un 90% de la población (Guevara y Vargas, 2000). Actualmente su territorio se localiza en el cantón Guatuso y cuenta con 498 habitantes que se reconocen como miembros de este pueblo; lo que los convierte en el pueblo indígena menos numeroso del país (INEC, 2013).

Entre los elementos constitutivos de su reafirmación identitaria se encuentran: el idioma, autodenominado *malécu lhaíca*, cuenta con un aproximado de 52.5% de hablantes (INEC, 2013); prácticas de gran arraigo al territorio ancestral como la pesca artesanal en lo que hoy conocemos como Refugio Nacional de Vida Silvestre Mixto Caño Negro; los conocimientos en comidas y medicina; su cosmovisión en torno a las fuentes de agua que figuran como lugares sagrados; las formas tradicionales de los enterramientos y la historia oral.

La creación artesanal es una de las actividades que tienen relevancia en la comunidad por su valor identitario, por estar vinculada con prácticas y saberes ancestrales; y, a la vez ser fuente de ingresos, asociada a la oferta turística que existe en el territorio y a la comercialización en mercados y ferias. La dedicación a esta práctica se da en combinación con otras; pues “Mucha de la mano de obra (...) es de mujeres o jóvenes que además trabajan (...) o estudian y solo (le) dedican parte del día” (Zumbado, 2015, 179).

Ejemplo de esto es el Festival Cultural Maleku en el que las artesanías están presentes no solo para la venta sino también en demostraciones de cómo se elaboran y cuáles han sido sus usos tradicionales.

Los objetos que se asocian en la memoria con creaciones tradicionales de la comunidad corresponden al arco y la flecha; el tambor, las jícaras decoradas, los bolsos, las redes y los “chiquis” o canastas planas (ver Fig. 1). Aunque algunos de éstos los encontramos en el mercado; en su esencia, son artefactos que han cumplido funciones cotidianas y rituales. El arco, hecho con madera de pejibaye y cuerda de burío (*Porélen*) y, la flecha elaborada con varillas de palma yolillo; son herramientas para la cacería, la pesca y la defensa. Tal es el caso, que en los rituales tradicionales de enterramiento maleku, están entre los objetos que acompañan al difunto en su viaje (Elizondo, 2020).

Los tambores, se elaboran con madera de balsa (*Ochroma pyramidale*) o cedro real y se forran con cuero de iguana. La decoración con pintura es una introducción nueva con la que plasman motivos de la naturaleza, palabras y frases en su idioma. La forma interna es como un reloj de arena y se caracterizan por tener un gran sonido. Tradicionalmente cumplen una función ritual para acompañar determinados cantos y danzas (Chang, 2001; 2003). En la historia oral persiste la referencia a los tambores como medios de comunicación que daban aviso sobre acontecimientos especiales, incluyendo amenazas; o bien, para iniciar el día:

El tambor es sinónimo de felicidad (...) Aún se recuerda, cuando hace muchos años, uno solo iniciaba. Otro no muy lejos, contestaba. Más allá otro maleku se unía y así, sucesivamente, se armaba un gran coro muy sonoro, con los latidos del tambor (Elizondo, 2020, 51).

Las jícaras se labran o se pintan con motivos geométricos y naturales. La aplicación de pintura tiene relación, como en otros pueblos, con la influencia de talleres dictados por el INA (P. Ureña, comunicación personal, 4 de junio, 2021). Algunas jícaras se disponen como recipientes, cantimploras o contenedores de bebidas especiales como el cacao; así como para elaborar servilleteros, monederos, carteras, llaveros, bisutería, entre otros.

Además, registramos la confección de palos de lluvia, “galletas” de madera pintadas y máscaras en madera de balsa (*Ochroma pyramidale*). No obstante, existe descontento a lo interno de la comunidad por la oferta de este artefacto, ya que no forma parte de su cosmovisión (Zumbado, 2015; P. Ureña, conversación personal, 4 de junio, 2021). Chang (2007) advierte que las máscaras aparecen aproximadamente en la década de los noventa, posiblemente

vinculadas al turismo. Esto nos permite constatar la tensión que está presente en los pueblos indígenas a raíz de la presión que generan las dinámicas económicas externas. En la medida en que participan de éstas, sus creaciones y otras manifestaciones culturales adquieren un nuevo significado por la oportunidad de generar ingresos.

El análisis del lugar que ocupan las artesanías en este pueblo implica considerar la tenencia de tierra y la disponibilidad de los recursos. Esta problemática ha repercutido en la extinción de algunas artesanías como la cerámica; al igual que en la gran dificultad que tienen para conseguir la madera para los tambores, arcos y flechas; así como las fibras naturales de palma y bejuco de burío, fundamentales para el tejido de los “chiquis” o bastidores empleados tradicionalmente para cubrir las ollas y para secar la carne sobre el fuego (Chang, 2001).

2.6. NGÖBE-BUGLÉ

Son un pueblo transfronterizo desde que sus territorios ancestrales quedaron divididos durante el establecimiento de la frontera entre Costa Rica y Panamá, en la década de 1940. Se compone de dos etnias interrelacionadas: ngöbe y buglé, aunque desde afuera es usual que sea percibida como una sola. Cuentan con más de 3654 individuos que se autoidentifican como parte de este pueblo del lado de Costa Rica (INEC, 2013) y poseen su propio idioma: ngöbere y buglere. Sus territorios están ubicados en la zona sur del país, en la provincia de Puntarenas y se denominan: Abrojo-Montezuma, Conte Burica, Coto Brus, Osa y Altos de San Antonio.

Además del conocimiento oral, en el día a día se producen objetos que manifiestan su visión y relación con el entorno; algunos, eventualmente convertidos en creaciones artesanales, transmiten su identidad; en su producción destacan algunas especies vegetales que tienen un amplio uso como la pita (*Aechmea magdalenae*) presente en los suelos del bosque tropical húmedo y muy húmedo; el balso³ (*Ochroma pyramidale*); así como el árbol de corteza (*Apeiba tibourbou*) y muchas otras plantas utilizadas para la obtención de

3. Esta especie también es utilizada durante la balsería, donde se fabrica un palo de balsa seco, que mide cerca de 1.5 m y que es utilizado para pegarle en los tobillos al contrincante: “La importancia antropológica del juego de la balsa reside en que es la forma ritual de hacer intercambios de mujeres entre clanes y de esta manera establecer vínculos de reciprocidad. También es la forma ritual de la redistribución de especies abundantes para unos y escasas para otros” (Rodríguez et al., 2001, 48)

tintes naturales, como el ojo de buey (*Mucuna adreana*) y la yuquilla (*Curcuma longa*) (Ocampo y Blanco, 1988; Lincoln, 2004; Taber, 2006).

A partir de estos y otros recursos naturales, en este pueblo se producen elementos vinculados a su dinámica de vida y su movilidad constante. Ejemplo de ello son las chácaras (o *kra*, en *ngöbere*), las hamacas, los sombreros, las pulseras, los collares, así como las *naguas* (ver Fig.1).

Las chácaras son bolsos muy usados. Se elaboran con fibras vegetales de plantas como la pita, la cabuya y el árbol de corteza. Sus tipologías de diseño tienen elementos comunes: se logran mediante el tejido, con hilos de distintos colores, trenzados, teñidos y después tejidos a mano; sus diseños se elaboran a partir de patrones geométricos, y, en su mayoría, refieren a elementos de la fauna y la flora local. Las chácaras grandes y sencillas responden a la necesidad de transportar y almacenar productos agrícolas; otras grandes, pero más cómodas y suaves de pita, sirven para transportar bebés y niños; mientras que las pequeñas se elaboran para transportar amuletos, como tradición ancestral y son comúnmente utilizadas por los hombres. Algo que las caracteriza a todas es su resistencia y durabilidad (Taber, 2006).

El vestido tradicional de las mujeres *ngöbe-buglé* se mantiene vigente. Esta *nagua*, es confeccionada a partir de telas de colores vistosos, adquiridas en las localidades indígenas. Es largo y está subdividido en secciones horizontales con decoraciones geométricas (triángulos o rombos), elaboradas a partir de la misma tela, pero en colores contrastantes. Su confección puede tomar hasta quince días y es una práctica en la que las mujeres demuestran su maestría y transmiten, muchas veces entre abuelas y nietas o madres e hijas, los conocimientos sobre la cosmovisión (López, 2007).

En los últimos años, y como parte de procesos externos impulsados por entidades como el Instituto Nacional de las Mujeres (INAMU) y el INA (P. Ureña, comunicación personal, 4 de junio, 2021), algunas artesanas *ngöbe* han incurrido en la producción de muñecas vestidas con la *nagua*, algunas inclusive cargan a sus hijos en una chácara.

Este y otros aspectos que demuestran la vitalidad y el dinamismo de la producción artesanal no deben opacar una compleja realidad que viven en el acceso a recursos y la lucha en sus territorios, que ha llevado a que varios de los procesos originales de la artesanía se estén perdiendo, "(...) debido al mayor esfuerzo que requiere en su elaboración y al bajo precio de los artículos y la introducción de fibras sintéticas, baratas y fáciles de obtener" (Ocampo y Blanco, 1988, 29).

2.7. CHOROTEGA

Los chorotegas descienden de poblaciones mesoamericanas que migraron desde el sur de lo que hoy es México, y llegaron hasta la región norte de lo que hoy conocemos como Costa Rica, entre el 800-900 d.C. Históricamente, se han ubicado en la provincia de Guanacaste y parte de Puntarenas, y hoy ocupan el territorio indígena Matambú y comunidades aledañas, en los cantones Nicoya y Hojancha. Para el 2011 se contabilizaron 1085 personas que se autoidentificaban como indígenas chorotegas (INEC, 2013).

Este pueblo pasó por un proceso de mestizaje complejo, ya que fue el primer grupo invadido por europeos en este territorio. Este fenómeno fue decisivo en el destino de la población: hoy es uno de los pueblos que más ha perdido sus tradiciones culturales, sin embargo; la herencia ancestral se sigue evidenciando en la población actual de la península de Nicoya.

La artesanía constituye uno de los aspectos predominantes que genera cohesión identitaria entre chorotegas. A la producción de objetos de cerámica se dedicaron sus ancestros desde antes de la llegada de los colonizadores europeos a sus tierras y, gracias a los sistemas de enseñanza familiares, esta práctica se mantiene vigente (Chang, 2001). Aunque, la producción artesanal relacionada con las técnicas indígenas no se circunscribe únicamente al territorio de Matambú y a las personas que se autoidentifican como indígenas, se debe considerar esta herencia que se extiende a otras comunidades no indígenas donde ha alcanzado mayor reconocimiento y su producción se ha consolidado. Tal es el caso de Guaitil y San Vicente, donde inclusive lograron obtener una denominación de origen (DO) para la cerámica, la primera en América Central que no está relacionada con productos alimentarios (Gómez, 2017).

Previo a su incorporación en el mercado, la alfarería utilitaria se fabricaba para satisfacer las necesidades cotidianas, tenía formas simples y poco decoradas (ver Fig. 1). Algunas de las principales piezas producidas eran la tinaja para acarrear y mantener fresca el agua, el comal, para hacer tortillas, la olla frijolera, entre otros, y eran utilizados en las comunidades aledañas (Guier, 2008).

Para comprender la continuidad de estos objetos y su importancia actual es necesario reconocer el intrincado vínculo que tienen con los recursos naturales a los que históricamente les ha brindado acceso el territorio y con la cosmovisión cimentada en ese lugar. Uno de esos materiales clave es la arcilla que, según ha señalado Iria Salas, investigadora y ceramista:

Por mucho tiempo se extrajo de un terreno de propiedad privada; ahora sus dueños lo cerraron y lo están vendiendo a los artesanos. Otro material muy usado para mezclar con el barro es la arena de iguana, esta se extrae de los ríos cercanos y es una fuente gratuita (Guerra, 2020).

En los cerros aledaños también se encuentran vetas de curioles, que son los que permiten obtener los colores característicos de las piezas chorotegas: rojo, café, crema y naranja. Estos también son arcillas, pero contienen "(...) óxidos metálicos, con altos porcentajes de hierro y manganeso, entre otros, los cuales dan el color" (Fernández, A., 2017). Otro material fundamental es la leña utilizada en los hornos para la cerámica. A la fragilidad de estos recursos se suma la de la continuidad del conocimiento tradicional, lo que ha impulsado acciones para, por un lado, propiciar que las personas jóvenes sigan participando y aprendiendo la técnica y, por otro lado, que se convierta en una actividad valorada y con mayor estabilidad económica.

Actualmente, la producción de objetos de cerámica se enfoca en las réplicas de objetos precolombinos y nuevas creaciones que parten del estilo ancestral y mantienen el uso predominante de figuras geométricas con motivos naturales siguiendo la larga tradición mesoamericana.

2.8. HUETAR

Referencias del siglo XVI señalaron a los huetares como el grupo más importante en lo que hoy es Costa Rica, en cuanto a la extensión de sus territorios e influencia cultural. No obstante, el establecimiento de los primeros asentamientos europeos en sectores de su territorio ancestral provocó su movilización, pérdida de esos dominios y el impacto sobre su cultura. El idioma huetar se considera extinto desde el siglo XVIII (Amaris, 2016), aunque en el español que hablamos en Costa Rica tenemos palabras heredadas de éste.

Sus territorios son Quitirrisí y Zapatón. Se localizan en Mora y Puriscal, cantones cercanos al Gran Área Metropolitana (GAM); con una población aproximada de 1354 personas (INEC, 2013), en donde también suceden procesos de resistencia y lucha por reivindicar sus derechos territoriales y culturales manteniendo prácticas en torno a la preparación de comidas, la medicina natural y la cosmovisión.

Asimismo, el saber hacer en cestería, es un elemento identitario en la comunidad y en las familias especializadas en la labor, pues los conocimientos se heredan de una generación a otra. Los objetos que prevalecen son de uso doméstico

y decorativo como: canastos, bolsos, sombreros, petates o alfombras, móviles y joyería. Se tejen con fibras naturales conocidas como chidra o estococa (*Carludovica palmata*), bambú y varios tipos de bejuco combinando técnicas de tejido como el trenzado, tejido simple, tejido doble, entrelazado y enrollado.

En el uso de las materias primas se han registrado cambios y desafíos. Aunque el bambú es uno de los materiales utilizados en la actualidad, lo cierto es que es una fibra introducida a finales de los setenta con las capacitaciones que recibieron las personas artesanas de una misión del gobierno de Taiwán (Aguilar y Chang, 2009). Además, la presión sobre sus territorios y los recursos naturales ha contribuido en que disminuya la disponibilidad de las materias primas tradicionales y que, por ejemplo, en ocasiones deban comprarlas en otros lugares (G. Chang, comunicación personal, 14 de abril, 2021; P. Ureña, comunicación personal, 4 de junio, 2021). Esto no solo encarece la producción, sino que dificulta el proceso; poniendo en riesgo su sostenibilidad en el tiempo.

Otro cambio registrado es en el uso de los tintes para la coloración de las piezas. Anteriormente predominaba el uso de tintes naturales; mientras que en la actualidad es común el uso de las anilinas o tintes artificiales. No obstante, para el certamen *Nuestras Artesanías Tradicionales* (edición 2021), organizado por el MCJ; hubo participantes del pueblo huetar que en sus piezas incorporaron tintes obtenidos de plantas como la yuquilla, parruá, achiotillo y azulillo. Esto nos lleva a pensar en la permanencia de este conocimiento y en cómo estos espacios favorecen su activación.

3. Reflexiones finales

La información presentada en este artículo constituye una aproximación preliminar a las creaciones artesanales de los pueblos indígenas de Costa Rica en la actualidad. Encontramos que estas persisten como elementos identitarios que reafirman, a su vez, su estrecha relación con los territorios ancestrales.

La continuidad de muchas creaciones artesanales depende de resolver las problemáticas territoriales y de acceso a las materias primas, entre ellas, plantas usadas para obtener fibras y tintes naturales que no son reconocidas como valiosas por las sociedades no indígenas y que se ven amenazadas por prácticas no sostenibles. También es fundamental el apoyo y el reconocimiento del Estado, así como la implementación de medidas diferenciadas que contemplen sus necesidades y sus derechos.

Por otro lado, el turismo y las dinámicas de mercado en las que se ven insertas algunas de las creaciones artesanales están transformando su uso y significado, a la vez que generan demanda por artículos muy específicos como en el caso de los muñecos de mastate cabécar y las máscaras brunka.

Seguirán siendo desafíos para los pueblos propiciar dinámicas de venta de sus creaciones artesanales que, a su vez, les permitan continuar con la transmisión del valor que tienen para su cultura más allá de la comercialización; encontrar estrategias para obtener ganancias justas sobre sus productos e incorporar los elementos que consideren pertinentes de los procesos de capacitación institucional, que se han sumado a este complejo panorama de transformación.

Los esfuerzos por revitalizar y mantener sus expresiones culturales coexisten con muchas otras necesidades que hay en estos pueblos y se recrean de muy diversas formas, tanto en los espacios cotidianos como otros gestionados a lo interno y externo de las comunidades.

4. Agradecimientos

Agradecemos a todas las personas que generosamente nos compartieron sus saberes. Contamos con los valiosos aportes de quienes fueron entrevistados en el 2017 para la realización del corto documental: *Pueblos Indígenas de Costa Rica*, del Museo del Oro Precolombino: Cristhian González Gómez, Genni Segura Pino, y a todos los interlocutores que hicieron posible el trabajo en las comunidades. También, destacamos las reflexiones compartidas por personas que han investigado y trabajado en este tema a lo largo de su trayectoria profesional, a quienes entrevistamos para ampliar las perspectivas: Giselle Chang y Pilar Ureña.

Bibliografía

- Aguilar, M., y Chang, G. (2009). Continuidad y discontinuidad en el trabajo artesanal: experiencias del proyecto diccionario de artefactos arqueológicos y etnológicos de Costa Rica. *Cuadernos de Antropología*, 19, 93-111. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/antropologia/article/view/6875>
- Amador, J. (2005). El juego de los diablitos en Curré. *Revista Herencia*, 17, 1, 1-71. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/herencia/article/view/8443>

- Amaris, O. (2016). Transformación agroecológica en el cantón de Mora en Costa Rica y emigración indígena Huetar (1900-1955). *Revista de Historia*, 74, 115-144. <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/historia/article/view/8961/10293>
- Bozzoli, M. (2017). En torno al tema del gallo resucitado en relatos bribbris, Costa Rica. *Cuadernos de Antropología*, 27, 1, 1-18. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/antropologia/article/view/29061>
- Camacho, L. y Watson, H. (2010). La educación tradicional de la comunidad cabécar de Chirripó: algunas consideraciones. *InterSedes*, XI, 20, 137-153. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/intersedes/article/view/1018/1079>
- Castillo, R. (2005). El territorio histórico maleku de Costa Rica. *Reflexiones*, 84, 1, 71-86. <https://www.redalyc.org/pdf/729/72920801007.pdf>
- Chang, G. (2001). *Nuestras artesanías: Libro 3* (Serie Culturas Populares Centroamericanas ed.). Coordinación Educativa y Cultural Centroamericana.
- Chang, G. (2003). *Nuestra Música y Danzas Tradicionales: Vol. No.5* (Serie Culturas Populares Centroamericanas ed.). Coordinación Educativa y Cultural Centroamericana.
- Chang, G. (2005). El morado o púrpura del caracol de múrice: tinte tradicional indígena. *Patrimonio*, 65-82. <https://www.kerwa.ucr.ac.cr/bitstream/handle/10669/83318/M%c3%bariceMoradaCaracoles.pdf?sequence=3&isAllowed=y>
- Chang, G. (2007). *Máscaras, Mascaradas y Mascareros* (1.a ed.). Ministerio de Cultura y Juventud - Centro de Investigación y Conservación del Patrimonio Cultural.
- Elizondo, D. (2020). *Tali marama iyu marajilac. Danza con tambores, sonidos y palabras, esencias del pueblo Maleku*. Impresos M&M.
- Fernández, A. (2017, diciembre). Cerámica chorotega: artesanía ancestral y del futuro. *Semanario Universidad*. <https://semanariouniversidad.com/cultura/ceramica-chorotega-artesania-ancestral-del-futuro/>
- Fernández, P. (2017). *Hilando el pasado y tallando el presente: tradiciones artesanales borucas*. Fundación Museos del Banco Central.
- García Segura, A. (2021). *Se' dōr stē. Somos arte: las enseñanzas del Awá. We are art: the teachings of Awá*. Impresos GIK.
- Gómez, T. (2017, agosto). La cerámica chorotega logra importante reconocimiento con apoyo de la UCR. *UCR Noticias*. <https://www.ucr.ac.cr/noticias/2017/08/17/la-ceramica-chorotega-logra-importante-reconocimiento-con-apoyo-de-la-ucr.html>
- Guerra, G. (2020). Cerámica chorotega, patrimonio vivo de Guanacaste. *Oficina de Prensa y Comunicación*, Ministerio de Cultura y Juventud. <https://mcj.go.cr/sala-de-prensa/noticias/ceramica-chorotega-patrimonio-vivo-deguanacaste>
- Guevara, F. y Ovares, S. (2015). Dialogando sobre pertenencia étnica con docentes bribbris y cabécares de Talamanca: experiencias del trabajo colaborativo. *Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe*, 12, 1, 53-69. <https://www.redalyc.org/pdf/4769/476947243004.pdf>
- Guevara, M. y Vargas, J. (2000). *Perfil de los pueblos indígenas de Costa Rica. Informe Final*. <http://pueblosindigenas.odd.ucr.ac.cr/index.php/biblioteca/pag3>

- Guier, I. (2008). Guaitil: pasado, presente y futuro de la cerámica chorotega. *Revista Herencia* 21, 1, 39-45. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/herencia/article/view/10049>
- INEC (2013). *X Censo Nacional de Población y VI de Vivienda 2011. Territorios Indígenas, Principales indicadores demográficos y socioeconómicos*. Instituto Nacional de Estadística y Censos. https://www.inec.cr/sites/default/files/documentos/inec_institucional/estadisticas/resultados/repoblaccenso2011-02.pdf.pdf
- Jara, C. (2018). *I ttè - Historias bribris* (Segunda ed.). Editorial de la Universidad de Costa Rica. <https://www.lenguabribri.com/i-tt%C3%A8-historias-bribris>
- Jara, C., y García Segura, A. (2008). *Cargos tradicionales del pueblo bribri: Siõtãmĩ - Ókõm - Awá*. INIL / Instituto Costarricense de Electricidad. <https://www.lenguabribri.com/cargos-tradicionales-del-pueblo-bribri>
- Lincoln, K. (2004). *The Use and Potential of the pita plant, Aechmea magdalenae* (André) André ex. Baker, in a Ngöbe Village: A Case Study of Chalite, Bocas del Toro, Panama. Tesis, Michigan Technological University. <https://www.mtu.edu/peacecorps/programs/forestry/pdfs/kathryn-lincoln-thesis-final.pdf>
- López, R. (2007, septiembre). El vestido de la mujer Ngöbe, toda una tradición. *Periódico Estrella de Panamá*. <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:HM3wvStRZ5oJ:bdigital.binal.ac.pa/DOC-MUJER/descarga.php%3Ff%3Dnoticias/EI%2520vestido%2520de%2520la%2520mujer%2520Ngobe%2520todo%2520una%2520tradicion.pdf+&cd=8&hl=en&ct=clnk&gl=cr>
- Muñoz, D. (2015, marzo). Mascareros térrabas: construyendo el retrato de un pueblo en lucha. *Semanario Universidad*. <https://historico.semanariouniversidad.com/cultura/mascareros-rrabas-construyendo-el-retrato-de-un-pueblo-en-lucha/>
- Navas, J. (2018). *Reseña del patrimonio cultural del pueblo brórán/terbi del territorio indígena Térraba*. Universidad de Costa Rica. Vicerrectoría de Acción Social. Centro de Investigaciones Antropológicas. <https://www.kerwa.ucr.ac.cr/handle/10669/83593>
- Observatorio del Desarrollo (2014). *Atlas de los territorios indígenas de Costa Rica*. Vicerrectoría de Acción Social, Universidad de Costa Rica.
- Ocampo S., R. y Blanco Vargas, A. (1988). Nota preliminar sobre la utilización de plantas en la confección de artesanías menores en Alto Conte, comunidad Guaymí, y la ubicación geográfica de los grupos guaymíes de Costa Rica. *Revista Del Archivo Nacional*, 52, 1-12, 72-81. <http://www.dgan.go.cr/RAN/index.php/RAN/article/view/353>
- Quesada, S. (2017, agosto). TSE estudia identidad de pobladores Térraba originales. *Semanario Universidad*. <https://semanariouniversidad.com/universitarias/tse-estudiara-identidad-pobladores-terraba-originales/>
- Quince-UCR. (2016, mayo) *Warè Dbon Orcuo (Mujeres Mano de Tigre)* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=fMtxL_QIBZE
- Quiñones, A. (2020) ¿Son las creaciones indígenas arte, artesanía o diseño, u otros mundos de creación diversos? En A. C. Quiñones (Ed.), *Mundos de creación de los*

- pueblos indígenas de América Latina*, 10, 391-396. Pontificia Universidad Javeriana. <https://rio.upo.es/xmlui/handle/10433/8884>
- Rodríguez, O. et Al (2001). *Kugwe Kira Kena Degä. Historias de los tiempos antiguos: Territorios indígenas Ngäbe de Costa Rica*. Fundación Tuva.
- Salazar, P. (Ed.). (2020). *Acercamiento a un mapeo de vocaciones artesanales de Costa Rica* (Primera Edición) [Libro electrónico]. Ministerio de Cultura y Juventud, Centro de Investigación y Conservación del Patrimonio Cultural. http://www.patrimonio.go.cr/biblioteca_digital/publicaciones/2020/MapeoVocacionesArtesanalesCR_Web.pdf
- Sánchez, A. (2017). Elementos de la cultura cabécar relacionados con nociones matemáticas que se estudian a nivel de educación primaria en Costa Rica. *Innovaciones Educativas*, 19, 26, 21-37. <https://doi.org/10.22458/ie.v19i26.1851>
- Sicultura. (2021, 15 enero) Ficha de artesano(a) tradicional: Roxana Figueroa Calderón. *Sistema de Información Cultural de Costa Rica*. <https://si.cultura.cr/personas/roxana-figueroa-calderon.html>
- Solórzano, J. (1999). Indígenas y neohispanos en las áreas fronterizas de Costa Rica (1800-1860). *Anuario de Estudios Centroamericanos*, 25, 2, 73-102. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/anuario/article/view/1941>
- Taber, D. (2006). El arte ngöbe de la chácara: su significado cultural y potencial financiero en una asociación de artesanas. *Independent Study Project (ISP) Collection*. 372. https://digitalcollections.sit.edu/isp_collection/372
- Tosatti, A. (2009). *Con sello indígena. Arte, artesanía, interculturalidad*. (Primera edición). UNESCO, AECID y MCJ.
- Vázquez, A. P. (2012, junio) Etnogeometría en la cultura indígena bribri. VIII Festival Internacional de Matemática. <https://www.cientec.or.cr/matematica/2012/po-nenciasVIII/Ana-Patricia-Vasquez2.pdf>
- Zumbado, F. (2015). Desarrollo local a través del turismo en el Territorio indígena Maleku, Costa Rica. *Revista Líder*, 27, 172-194. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7300124>

Expresión visual de un legado cultural en cuatro escultores costarricenses: Badilla, Sancho, Villegas y Zeledón

Visual expression of a cultural legacy in four Costa Rican sculptors: Badilla, Sancho, Villegas and Zeledón

Ericka Solano Brizuela

Resumen

El presente estudio es un acercamiento a la trayectoria escultórica de Crisanto Badilla, José Sancho, Olger Villegas y Néstor Zeledón así como a su aporte indiscutible a las artes visuales costarricenses. Los puntos convergentes y divergentes de su quehacer artístico ofrecen un panorama de sus búsquedas, cuestionamientos y propuestas. El abordaje de sus obras a partir de la visualidad se contextualiza en los postulados del arte moderno, así como sus vínculos con el patrimonio escultórico de la América antigua. En esta investigación se aplica la metodología comparativa de los objetos artísticos modernos y antiguos, a fin de evidenciar las posibilidades expresivas, compositivas y temáticas que implicaron para los artistas costarricenses la revalorización de la escultura antigua de América desde los postulados de la modernidad.

Palabras clave

Arte moderno; Arte precolombino; Escultores costarricenses; Visualidad.

Abstract

The present study offers a revision on the sculptural path of Crisanto Badilla, José Sancho, Olger Villegas and Néstor Zeledón. The convergent and divergent points of their artistic endeavors, inquiries and proposals are addressed

to discuss the relevance of their work for the visual arts in Costa Rica. The approach of his works based on visibility is contextualized in the postulates of modern art, as well as its links with the sculptural heritage of ancient America. This research applies the comparative methodology of modern and ancient artistic objects, to demonstrate the expressive, compositional, and thematic possibilities that the reevaluation of ancient American sculpture from the postulates of modernity implied for Costa Rican artists.

Keywords

Modern art; Pre-Columbian art; Costa Rican sculptors; Visuality.

I. Introducción

La presente investigación no pretende un análisis exhaustivo de la trayectoria artística de Crisanto Badilla (n. 1941), José Sancho (n. 1935), Olger Villegas (n. 1934) y Néstor Zeledón Guzmán (n. 1933), pero sí ahondar en sus exploraciones e inquietudes en la escultura a través de los postulados del arte moderno. Estos enlaces nos permiten resaltar aspectos conceptuales dentro de la tradición escultórica moderna en Costa Rica. Es un acercamiento a los puntos de encuentro y distanciamientos entre las búsquedas, cuestionamientos y propuestas artísticas que cada uno de ellos empleó para comunicar aspectos del mundo natural, cultural y emotivo del ser costarricense. El análisis de la obra escultórica integra la visión de los artistas con respecto al arte precolombino, y las implicaciones que les significó en cuanto posibilidades expresivas, compositivas y temáticas.

En cuanto a la consideración de lo artístico se retoman los postulados modernos del arte como expresión visual de una idea o experiencia, ejecutada en un material particular con técnicas específicas. Los enunciados propuestos por los artistas de finales del siglo XIX e inicios del XX implican un equilibrio entre forma y contenido, por tanto el acento en la visualidad se entiende en función de las decisiones que tomó el artista para expresar un tema: las soluciones compositivas, técnicas y materiales de las obras de arte (Frank, 1953). En esta consideración encontramos puntos de encuentro con la definición sobre la escultura descrita por Crisanto Badilla:

un medio de expresión que exige el dominio de una serie de herramientas para concretar una idea en un material sólido, a través de unos procesos que dan placer y satisfacción. Las tres dimensiones se muestran a la realidad de la luz solar y así adquieren el claroscuro y los perfiles definidos (Crisanto, en Díaz, 2020).

Esta descripción remite a su vez a la multiplicidad de posibilidades que introdujo la modernidad a las artes visuales como un lenguaje intelectual, a través del panorama estético precolombino, prehistórico y primitivo.

La apreciación de la experiencia artística es la base para el acercamiento al legado escultórico de los antiguos pobladores de América. Entendiéndose que la categoría de arte es una construcción ajena al ámbito de producción de los artefactos precolombinos. Estos bienes arqueológicos reciben un valor como objetos de arte dentro de una cultura que no los produjo, en un proceso de recuperación física, apropiación simbólica y en función de un contexto de apreciación, para efectos de esta investigación moderno, que los visibiliza como expresiones artísticas (Solórzano, 2017).

En Costa Rica en el transcurso del siglo XX la producción material de las sociedades antiguas ha nutrido de posibilidades a las artes visuales, ha sido una referencia constante en cuanto motivos, soluciones técnicas y compositivas. Pese al interés recurrente de los artistas modernos costarricense por el legado cultural precolombino no se cuenta con investigaciones que aborden específicamente estas relaciones. Por el contrario, los textos sobre arte costarricense se limitan a mencionar la valorización de los artistas de la Generación de los años treinta, como *Arte costarricense 1897-1971* del historiador del arte Carlos Guillermo Montero, y en el proyecto expositivo para el Museo de Arte Costarricense elaborado por Efraín Hernández e Ileana Alvarado en 2013, titulado *Diversidad e hibridación: arte costarricense en la colección del MAC*. En este ámbito destacan investigaciones propiamente del arte contemporáneo como la tesis del diseñador gráfico Henry Vargas Benavides *El remanente precolombino en el diseño centroamericano contemporáneo. Dialogismo arte/artesanía en la institucionalización regional*, la cual extiende una lectura contemporáneo del diseño tanto al arte contemporáneo oficial como en las artesanías mascaradas (UNA, 2010).

2. Escultura moderna en Costa Rica

La generación de artistas costarricenses de la primera mitad del siglo XX introdujo con la modernidad una vindicación de las raíces prehispánicas, coloniales y folklóricas, como la base para un nuevo arte latinoamericano de raigambre autóctona y con carácter universal. Los escultores Juan Manuel Sánchez (n. 1907- m. 1990), Francisco Zúñiga (n. 1912-m. 1998), Max Jiménez (n. 1900-m. 1947), Néstor Zeledón Varela (n. 1093 - m. 2000) y Juan Rafael Chacón (n. 1894- m. 1982), fundamentados en el pensamiento americanista de Joaquín

García Monge (n. 1881- m. 1958) incorporaron motivos y temas inéditos en las artes visuales del país, por ejemplo la animalística que se consideró heredada de la escultura zoomorfa precolombina, aunado a la reincorporación de la talla directa como vínculo entre el pasado antiguo de América y los postulados estéticos de la modernidad.

En el ámbito internacional artistas como Pablo Picasso (n. 1881- m. 1973), Constantin Brancusi (n. 1876- m. 1957) y Henry Moore (n. 1898- m. 1986) no sólo mostraron un interés por el arte primitivo de culturas africanas, precolombinas, polinesias y cicládicas; sino también por la técnica escultórica de la talla directa en contraposición al modelado (como crítica al artista francés Auguste Rodin), con el afán de extraer las formas simples contenidas en los materiales (Wittkower, 1979). Las vanguardias artísticas europeas de finales del siglo XIX e inicios del XX fueron del conocimiento de los artistas costarricenses a través de publicaciones como las revistas *Repertorio Americano*, *Forma*, *Brecha* y *Martin Fierro*¹. En general estas discusiones estéticas nutrieron el pensamiento de los escultores costarricenses en la primera mitad del siglo XX, y derivó en *una modernidad sustentada en el arte precolombino y la talla directa; utilizando nuestras maderas preciosas y las piedras lavadas por los ríos* en palabras del historiador del arte Carlos Guillermo Montero (2001, p. 1). A su vez estos planteamientos fueron asimilados por los escultores de la segunda mitad del siglo XX, como se expondrá sucintamente más adelante.

La escultura animalista de Juan Manuel Sánchez y Néstor Zeledón Varela coincide en el empleo de la talla directa en piedra o madera en contraposición al arte academicista, pero sus soluciones formales responden a postulados estéticos distintos. El *non finito* de Sánchez se contrapone al acabado pulido que encontramos en las esculturas de Varela mayoritariamente, como se aprecia en *Danta* (talla, sin fecha, colección privada). Mientras que la obra acabada de Sánchez respeta y exalta las cualidades naturales del material, e incluso deja evidencia del proceso de talla (Triana, 2021). Ambos artistas coincidieron en el taller del imaginero Manuel María Zúñiga Rodríguez durante sus primeras incursiones a la escultura, espacio que significó el entronque del quehacer imaginero con la modernidad, ante la inquietud por explorar otras posibilidades escultóricas (Sánchez, S.F.).

Juan Manuel Sánchez consideró que en la escultura *el material es tan importante como la labor misma* (Loaiza, 1982), por lo que se propuso aprovechar las

1. Al respecto se recomienda consultar la tesis *La Culebra cascabela de Juan Manuel Sánchez y el planteamiento escultórico de la revista Forma* por María Alejandra Triana (2021), para optar por el grado de Maestro en Historia del Arte en la UNAM.

posibilidades que las formas naturales ofrecían en la piedra y la madera, así como las sugerencias ya contenidas en ellas como podemos apreciar en *Aún húmedo* [Ternero] (talla en piedra, colección del Museo de Arte Costarricense)². José Sancho escribió a propósito de Sánchez, que el escultor logró lo esencial en cada figura, a través de la forma en el espacio que ocupa el material, al acudir a simplificaciones, estilizaciones y deformaciones inspirado en los hallazgos plásticos de la escultura pétreo precolombina y de los grandes creadores del siglo XX (en Museo de Arte Costarricense, 1980)³.

Los escritos y la obra artística de Sánchez revelan un diálogo recurrente con el patrimonio cultural de la América Antigua, al respecto la talla en madera *Fecundidad* (MAC) es una reminiscencia del sentido de proporción, ritmo y volumen que encontramos en la figura tallada en piedra del MNCR (no. 6462)⁴. En su momento Sánchez estudió esta colección arqueológica y acompañó su interés con textos especializados sobre el tema.

Esta investigación condujo a Juan Manuel Sánchez a plantearse la escultura como un lenguaje intelectual, en el que el artista moderno procuró resolver el objeto escultórico en tanto corporeidad y espacialidad (Sánchez, S. F.). Tal como podemos apreciar en la incorporación de las transparencias en algunas tallas precolombinas, por ejemplo los conocidos metates con panel colgante de la región arqueológica central⁵. En suma Sánchez al continuar las exploraciones iniciadas en el repertorio del arte precolombino amplió el paradigma del diseño escultórico costarricense.

2. El respeto por el material que propuso Juan Manuel Sánchez lo vinculó a la génesis de la talla directa en su texto *Notas sobre la escultura costarricense*, con base en las consideraciones de *Veinte lecciones sobre las Bellas Artes* de Alain. En *Talla directa* el escultor costarricense Hernán González, publicado en *Pórtico, revista de la Editorial Costa Rica* no. 2, retoma la idea de liberación de las formas contenidas en el bloque a través de la talla en relación con el pensamiento del escultor renacentista Miguel Ángel Buonarroti.
3. María Alejandra Triana en el texto *La forma y la esencia*. Un paseo histórico-artístico por la obra de José Sancho hace referencia al contexto histórico de la escultura en Costa Rica y profundiza en las influencias de la tradición artística occidental en la obra de José Sancho, el documento corresponde al primer capítulo del libro *José Sancho. La forma y la esencia* (2011).
4. Figura tallada en piedra procedente del Museo de Brooklyn, la misma que fue publicada en el texto *Costa Rican Stonework. The Minor Keith Collection* de A. Mason, uno de los teóricos consultados por Sánchez. El mismo Juan Manuel Sánchez manifestó la importancia de publicaciones como *Mexicanische Kunst* de Walter Lehman, así como otras iniciativas, para la consideración artística del patrimonio hasta entonces catalogado como arqueológico (S.F.).
5. Los metates precolombinos son interpretaciones de la naturaleza de acuerdo con Badilla: de los bosques y su fauna. Estas esculturas paisaje ofrecen una visión de los árboles desde abajo, y en este hábitat imaginado se combina con fuerza creativa lo utilitario con un posible carácter simbólico (Badilla et al., Sin fecha). Badilla alude a los metates rectangulares u ovalados de la región arqueológica central, descritos por la arqueóloga Virginia Novoa (2016) como tallas complejas de paneles colgantes adosados a los soportes, en los cuales sobresalen figuras en las que se representan mamíferos, aves, reptiles e incluso figuras humanas y cabezas trofeo.

Las posibilidades compositivas basadas en las formas simples hasta la no figuración las encontramos en la producción de los escultores del Grupo 8: Néstor Zeledón Guzmán y Hernán González (n. 1918- m. 1987)⁶. El historiador del arte Efraín Hernández (2012) considera al arte abstracto en Costa Rica un impulso hacia la exploración del potencial expresivo y discursivo de los elementos formales del lenguaje visual en la escultura de la década de los sesenta, con artistas como Zeledón Guzmán, González, Alejo Dobles y Carlomagno Varela.

Los escultores costarricenses incorporaron así en la segunda mitad del siglo XX los movimientos artísticos de las vanguardias internacionales con el esquematismo de la Generación de los años treinta, empleando además la talla directa o el objeto-material encontrado en relación con el concepto de respeto por la materialidad y la reivindicación de las tradiciones escultóricas precolombinas. En Zeledón además sus tallas en granito *Abstracción* y *Eclipse 1* ambas de la década de 1960 incorporan en las formas tridimensionales el binomio compositivo entre vacío y volumetría, que continuará como parte del interés de otros escultores nacionales entre ellos José Sancho, Crisanto Badilla y Olger Villegas.

3. Expresión visual en cuatro artistas costarricense

José Sancho es un artista autodidacta en constante exploración, incursionó en las concepciones de la escultura moderna y posteriormente contemporáneas, con obras que abarcan el ensamble de objetos encontrados, las técnicas tradicionales de talla directa y la instalación, destacando la representación de la figura femenina, la animalística y los motivos vegetales. Incursionó en la escultura por medio de experiencias informales con Hernán González, Olger Villegas y durante su viaje a Italia en 1977. Estos acercamientos le brindaron conocimientos de talla en mármol y granito, modelado en arcilla y vaciado para fundición en bronce, técnica que continuó trabajando en el taller del escultor Mario Aguirre Roa en México⁷.

6. Los otros seis integrantes del Grupo 8 eran los pintores: Rafael Ángel "Felo" García, Manuel de la Cruz González, Luis Daell, Harold Fonseca, Guillermo Jiménez y César Valverde.

7. Entre los reconocimientos recibidos por su labor destacamos los siguientes: en 1976 el periódico La Nación le otorgó el Premio Áncora de Oro al mejor artista plástico del año, ganó la medalla de oro en el VII Salón Anual de Artes Plásticas de 1978 por su obra *Colibrí* (bronce, 1978), Salón extraordinario de esculturas *Juan Rafael Chacón* 1983 por *Armadillo*, en 1980 obtiene Mención de Honor en el Salón de Escultura, recibe el Premio Nacional Aquileo J. Echeverría en 1985, Gran Premio en la III Bial de Escultura por la obra *Flora y fauna* de la Cervecería Costa Rica en 1997 y es Premio



Figura 1. Hachas, José Sancho, talla en piedra, colección del artista. Fotografía Luis Morales.

En 1975 cuando se introdujo en la escena artística nacional las primeras obras de José Sancho fueron esculturas ensambladas con chatarra y otros materiales de desecho industrial. Aprovechó las formas de los elementos encontrados y sus posibilidades expresivas. Al ensamblarlos los transformó en un conjunto artístico, con el que moduló actitudes, movimientos y sugerencias de una amplia diversidad de animales y personajes, como podemos apreciar en *Cardumen*, hierro soldado y metal de 1975 en la colección de los Museos del Banco Central (MBCCR). Este escultor continuó la temática de la animalística sin limitarse a la representación de especies autóctonas

En *Alumbramiento* (bronce soldado de 1976) una de sus primeras esculturas ensambladas, cada pez es un engranaje, con un aro como ojo y secciones de aros como aletas y cola, y la repetición de estos animales en distintos planos y alturas logran la sensación de movimiento del cardumen. Estas obras constituyen un rompimiento con las prácticas técnicas de la escultura costarricense, de acuerdo con la historiadora del arte María Alejandra Triana (2011). Posteriormente, continuó con algunas obras en chatarra, aunque, se dedicó en mayor medida a la talla directa en mármol, piedra y madera; e incluso exploró el modelado para bronce (Loaiza, 1982). Es usual que Sancho retome a lo largo de su trayectoria motivos, temas y posibilidades, por ejemplo, en obras posteriores reaparece la escultura animalística ensamblada, como en *Gran cardumen* de 1992, aunque ya no se limita a emplear objetos encontrados.

La escultura tallada en piedra *Hachas* (Fig. 1) nos muestra un recurso formal y expresivo recurrente en la obra de Sancho, a través de su exploración en



Figura 2. Colgante zoomorfo, subregión arqueológica del Caribe Central, colección Museo del Jade y la Cultura Precolombina, cat. 2008. Fotógrafo Museo del Jade.

torno a la herencia material de las culturas precolombinas. Otro ejemplo es *Chac mool* (hierro soldado, 1976), escultura ensamblada con bielas y piñones en la que articuló una variación del motivo mesoamericano, representación de una figura antropomorfa en una composición esquemática.

Las piezas arqueológicas también fueron referencias formales en Sancho para sus composiciones verticales. La escultura *Totem gris* (talla directa en mármol, 2002) se relaciona con la organización de las formas que apreciamos en tallas precolombinas, como es el caso del *colgante zoomorfo* de la subregión arqueológica del Caribe Central en la colección del Museo del Jade (Cat. 2008, Fig. 2), donde se distribuyen las figuras de cuatro monos una sobre otro, logradas por medio de la técnica de calado por taladro y aserramiento con cordel (Novoa, 2016).

Los conjuntos escultóricos de escala monumental de José Sancho en hierro forjado, soldado y esmaltado en rojo resuelven las formas vegetales como una síntesis casi abstracta. Las primeras esculturas vegetales aparecen en la producción de Sancho en la década de 1980, en semillas en proceso de germinar, palmas y flores recién brotadas. En cuanto al contenido de estas obras el escultor encuentra su inspiración en la interpretación asociada a representaciones precolombinas para tratar sobre los opuestos complementarios, en formas como el *ave bicéfala* del *colgante antropozomorfo* (aviforme,

Cat. 4493, Fig. 3) de la subregión arqueológica Caribe Central (500 a.C.-800 d.C.)(Novoa, 2016).

Esculturas como *Arboriforme III* realizada en el 2004 se destacan por el ritmo que logran las curvas que se asoman y contraen en alusión a la sensualidad del desnudo femenino, mientras su verticalidad remite al crecimiento vegetal asociado a la hierática masculina. De manera que la unión de estos signos complementarios es el principio fundamental de la vida, remitiendo a la fecundidad y a la germinación. Otras representaciones de lo vegetal, sobre todos las flores, le han permitido al artista crear composiciones que mimetizan lo vegetal con animales o genitales, empleando este recurso para explorar otras posibles representaciones de sus nociones de la dualidad en relación con los conceptos de sexualidad, reproducción y fecundidad.

Crisanto Badilla, José Sancho, Néstor Zeledón y Olger Villegas se posicionan en la escena plástica costarricense dentro de la tradición escultórica que los precede. La influencia de Hernán González y Juan Manuel Sánchez se observa al analizar aspectos técnicos y temáticos en la obra de Sancho y Badilla, a su vez son un referente para Villegas y Zeledón. El escultor Hernán González continuó con la animalística, en la que destacan *Aún húmedo* (adhesita, 1967) y la estilización de sus exploraciones plásticas en torno a la unidad que expresa la esfera en *Apareamiento de aves* (talla en piedra, 1979-1980). Mientras Sánchez empleó materiales encontrados en esculturas en madera y otras en latón que cortó y dobló para lograr la tridimensionalidad (Ferrero, 1991).

En algunas obras Sancho emplea un recurso particular donde equilibra forma y vacío. El artista se aleja de los volúmenes y masas, en pro de la línea y el movimiento, solución similar a la que podemos ver en los metates trípodes con panel colgante, ornamentados en la parte inferior del plato, cuya estructura y diseño concibe el vacío como un elemento primordial (Ferrero, 2000). Esta tendencia a lo traslúcido es evidente en las obras *Gallos* y *Peces* de 1976, las cuales realizó en hierro forjado y chatarra mecánica de color rojo, ubicadas como portones en el Centro Colón. Esta espacialidad en ciertas obras de Sancho podemos contrastarla con otras como *Gran sierpe*, granito de 1994 en la Universidad de Costa Rica donde lo que prima es la corporalidad del bloque.

Crisanto Badilla considera que el arte es una diversidad de posibilidades, un impulso de comunicación o bien un lenguaje visual con el que transmite a través de diversos recursos su interpretación del mundo que lo rodea (1997). En este respecto considera que las manifestaciones artísticas precolombinas le permiten no solo encontrar formas afines a su sensibilidad, sino también

conceptos decisivos de libertad de expresión plástica en relación con la interpretación del mundo natural (Loaiza, 1982, p. 40).

Badilla se relaciona con la escultura en los talleres de Juan Rafael Chacón (n. 1894- m. 1982) y Wenceslado Arguello (n. 1910- m. 1963), posteriormente su interés lo llevó a estudiar en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Costa Rica, una vez finalizada esta formación presentó una muestra en 1974 de escultura y dibujo que le valió el Premio Nacional Aquileo J. Echeverría⁸. Estuvo en México entre 1974 y 1975 donde aprendió las bases de la fundición artística con Leonel Padilla y Mario Aguirre Roa, además estudió xilografía y escultura en la Escuela Nacional de Arte San Carlos de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). En 1979 continuó sus estudios en Barcelona en cursos de pintura mural al fresco y restauración de materiales arqueológicos.

Las esculturas de Badilla en su etapa inicial remiten a su interés por el arte precolombino y antiguo, particularmente la frontalidad y el hieratismo egipcio⁹. En *Cabeza monumental* de 1972 la estilización en conjunto con el tratamiento de las superficies conjuga forma y concepto partiendo directamente de la escultura olmecas. Anteriormente Max Jiménez se había interesado por las composiciones monumentales, al asimilar e integrar el arte africano durante sus estancias en Cuba y París. Los rasgos negroides y mestizos también fueron representados por otros escultores costarricense como Sancho y más ampliamente Villegas.

Badilla rescata la importancia incuestionable del arte antiguo, primitivo y precolombino pues en estas manifestaciones están las premisas del arte moderno, haciendo referencia a artistas como Picasso y los vínculos del cubismo con el arte negro, así como Henry Moore y la escultura maya-tolteca. En cuanto a la solución de las formas tridimensionales considera que las obras precolombinas y de la antigüedad contienen todo lo que necesita saber de la escultura (Loaiza, 1982, p. 40).

En *Mujer vieja* Badilla explora distintos tratamientos para la superficie de la piedra, la escogencia del granito y la estilización de la figura le permiten resolver la

8. Su labor artística ha sido reconocida en diversas premiaciones, entre ellas en 1977 el Premio Juan Rafael Chacón Concurso Centroamericano de Escultura por su obra *Mujer que avanza* (VI Salón Anual de Artes Plásticas), en ese mismo año Primer Premio Centroamericano por Costa Rica en el concurso de pintura Xerox en Nicaragua y en 1989 el Primer Premio del Salón Nacional de Grabado por su cromoxilografía *En la costa* y ganador de la III Bienal de Escultura convocada por la Cervecería de Costa Rica.

9. En el *Informe Preliminar I Congreso de Antropología* de 1975 quedó de manifiesto su vinculación con el pasado de América al exhibir en los jardines del Museo Nacional su *Cabeza monumental*, junto con otras piezas de su autoría como *Hombre* de 1969 y *Juventud* de 1973 acompañadas por esferas precolombinas que recurrentemente han ocupado ese espacio.



Figura 3. Vendedor de flores, Crisanto Badilla, mármol negro, 1999, colección del artista. Fotografía Luis Morales.

escultura con texturas propias del material junto con las huellas que dejan las herramientas. Acabados superficiales que encontramos en piezas antiguas, como los remates de bastón en la colección del MNCR. La escultura de Badilla a la que hemos hecho referencia es una continuación de las exploraciones planteadas por Hernán González en *Madre vieja* (talla en piedra), ya que ambas representaciones reúnen en el motivo de la mujer las búsquedas del arte moderno, en el caso de Badilla sus referencias se remiten a la obra de artistas como Medardo Rosso (1858- 1928) y Aristide Maillol (1861-1944).

Vendedor de flores de 1999 (fig. 3) remite a las técnicas de pulimento de los jades entre los que destaca el *colgante aviforme* (Cat. 6665, Fig. 4) de la subregión guanacasteca, fechado entre el 500 a.C.-800 d.C en la colección del Museo del Jade¹⁰. En este mismo museo encontramos un fragmento de jadeíta sin procesar (Cat. 4570-1) que permite apreciar la textura original de estas

10. Los colgantes como el mencionado son característicos de Costa Rica, con forma de hacha en la parte inferior y el decorado arriba, en este caso asociada a una representación aviforme. En la figura identificamos las posibles técnicas empleadas para su elaboración: calado por aserramiento con cordel, perforaciones con taladro de rotación y pulido.

Costa Rica fue uno de los mayores centros de manufactura y uso de jade (nombre genérico para piedras de pulimento y minerales de color verde). Los objetos encontrados en enterramientos especialmente, evidencian una producción autóctona y variada vinculada a razones: sociales, económicas y quizás a creencias y costumbres de los pobladores precolombinos, por ejemplo, jerarquía social (Guerrero, 1998).



Figura 4. Colgante aviforme, subregión guanacasteca, fechado entre el 500 a.C.-800 d.C., colección Museo del Jade y la Cultura Precolombina, cat. 6665. Museo del Jade.

rocas metamórficas. Precisamente los procesos de intervención destacan del material características de color y brillo; mismos principios escultóricos aplicados por Crisanto Badilla en su tratamiento de la obra mencionada.

En la actualidad Badilla mantiene el interés por la herencia cultural precolombina desde un lenguaje plástico distinto. En *Mujer que avanza* resuelve esta exploración en la escogencia del granito y la estilización de la figura con texturas o huellas de las herramientas, en contraposición en el mármol negro *Junto al mar* (1999) recurre a una textura tersa y al empleo del grafismo, en alusión a piezas en cerámica y lítica antiguas. La línea como elemento compositivo sobre objetos tridimensionales destaca en la *vasija efígie* de la región Gran Nicoya del 300 a.C.-500 d.C., (Cat. 12, Museo del Jade), en alusión posiblemente a una decoración corporal de la figura cuyo rostro a su vez conforma la vasija misma.

El grafismo en la obra de Badilla ha sido un recurso que le permite dar textura a las superficies, pero también introducir diseños que forman parte del contenido de las obras. En *el jardín* la fragmentación de los rostros deja en evidencia el distanciamiento entre la figura masculina y la femenina, situación que refuerza el detalle de los ojos, el hombre dormido y la mujer despierta. Ambos conviven en un mismo espacio, pero su percepción e impresión de la realidad es distinta. Crisanto Badilla introduce en su obra aproximadamente en la década de los noventa el tema de la dicotomía entre el hombre y la mujer, ejemplo de ello son el bronce *La grieta* de 1994 y *Objeto ritual* madera policromada de 1997.

En el jardín (bronce, sin fecha) las figuras están rodeadas por elementos secundarios que contextualizan la obra. En el reverso hay un florero y el rostro del hombre tiene al costado el dibujo de una mujer desnuda recostada en ese supuesto espacio verde. Badilla aborda el tema de la incompreensión entre ambos sexos como un acontecimiento cíclico, al vincularlo con el jardín del Edén lo posiciona como un acontecimiento que inició *in illo tempore* y que acontece continuamente.

En la obra de Crisanto Badilla la naturaleza es una posibilidad, un recurso formal con el que explora formas, luces, texturas y colores. La vegetación al igual que otros elementos secundarios son fundamentales para la composición y la temática de sus obras. Estos detalles usualmente amarran la coherencia narrativa en sus composiciones. La escena marina *Pescadores de arrecife* (1988) es una talla en madera con una composición del espacio que sumerge en la narración, en el movimiento de los personajes y del ambiente marino. Badilla supo aprovechar los vacíos para lograr este efecto e integrar el espacio circundante como parte de la obra.

A lo largo de su amplia trayectoria artística las exploraciones formales de Néstor Zeledón Guzmán se enfocaron en la representación naturalista de temáticas vinculadas a preocupaciones existenciales y sociales, específicamente de la realidad costarricense, a través de ciertos motivos recurrentes entre ellos relieves con temas amerindios, trabajadores del agro, la mujer y personajes marginados. En la obra de Zeledón el ser humano es primordial, así ha quedado manifiesto desde su primera exposición individual en 1956, donde presentó esculturas en piedra y madera en el Teatro Arlequín.

Este destacado escultor y dibujante como integrante del Grupo 8 se propuso confrontar el ambiente artístico nacional, en el que aún se debatía entre el arte figurativo y la abstracción una vez integrados los lenguajes modernos con la Generación de los años treinta. Realizó sus primeros estudios en talleres de imaginaria, y al lado de artistas como Juan Rafael Chacón, quien estuvo particularmente interesado en la talla directa. En 1952 Zeledón ingresó a la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Costa Rica¹¹.

Tentado por la América antigua Néstor Zeledón trabajó el motivo del *Sukia* en una talla directa sobre madera de cedro del 2006. Zeledón estuvo en contacto

11. En 1963 obtuvo el Primer premio en el concurso *Símbolo* de la Caja Costarricense de Seguro Social (CCSS), en 1965 en el concurso al *Trabajador costarricense* patrocinado por la CCSS obtuvo el Primer premio, fue miembro fundador del Grupo 8, es tres veces ganador del Premio Nacional Aquileo J. Echeverría en 1967 y 1971 en la rama de escultura, y en 1976 en dibujo por su exposición *El Golfo de Nicoya: La Tierra, el hombre y el mar*. Guzmán es también Premio Nacional de Cultura Magón 1992.



Figura 5. Hombre 1, Néstor Zeledón Guzmán, talla en piedra, cerca 1962, colección del artista. Fotógrafo Randall Chaves.

con una amplia variedad de representaciones precolombinas durante su formación artística, desde soluciones naturalistas hasta estilizaciones. Ante este repertorio se interesó por la representación humana en su quehacer cotidiano, o en combinación con elementos del pensamiento mágico-religioso (Calvo, Bonilla y Sánchez, 1992), como podemos apreciar en el motivo de la serpiente emplumada en la talla en piedra *Quetzalcoatl* (1972).

En los sesenta explora con los recursos de corporeidad y espacialidad en la escultura, como podemos apreciar en *Pez* (talla en granito, circa 1964) y *Hombre 1* (talla en piedra circa 1962, Fig. 5). Estas obras casi abstractas son una simplificación de las formas que potencian la gestualidad de las figuras, por ejemplo en *Hombre 1* las líneas de contorno encierran volúmenes curvos, integrados a un diseño en el que la textura del material y la espacialidad de las oquedades forman parte del impulso comunicativo.

El relieve en madera de cedro *Centroamérica precolombina* realizado en el 2006, reúne el interés y admiración de Néstor Zeledón por las culturas antiguas de América. Él mismo asegura que su viaje a los sitios arqueológicos de la zona maya cambió su forma de trabajar la escultura. Su obra se dirigió hacia la simplificación de conceptos, y de este proceso surgió *Eclipse II*

de 1991, una talla en madera de Guanacaste que permite ahondar en las búsquedas del artista tanto conceptuales como técnicas, puesto que el material es considerado por él como un recurso cósmico formado por la naturaleza misma (Guardia, 2012). La estilización casi abstracta de la forma en *Eclipse* es abandonada paulatinamente por Zeledón para enfocarse en la figuración, aunque mantiene en sus formas vegetales una simplificación de los elementos visuales que acentúa la abstracción y el movimiento germinal.



Figura 6. Pareja en el acto de coito, subregión arqueológica Guanacaste, tipo cerámico Cabuyal policromo, 1000-1550 d.C., colección Museo del Jade y la Cultura Precolombina, cat. 3931. Foto. Museo del Jade.

Amor (2021) desnudo femenino que resalta el movimiento y la gestualidad fue tallado en madera de melina que él mismo plantó en su finca en Guanacaste. Este artista reconoce con respecto a la madera que los árboles ponen el color, la textura y su veta, mientras el escultor le imprime las modalidades artísticas al sacar las formas de la masa informe con herramientas como gubias, hachas y sierras (Tovar, 1992). En este aspecto retoma los postulados estéticos antes expuestos del arte moderno, no obstante Zeledón no se propone limitar el contenido formal de sus obras a las posibilidades del material, como sí lo encontramos en la obra de Sancho.

Néstor Zeledón expresa a través del lenguaje artístico su búsqueda existencial, en procura de una representación de la condición humana. Su obra nos introduce a la visión del artista desde el mundo interior que conformamos a partir de nuestras vivencias. En palabras de suyas: *el artista no se preocupa de copiar el mundo si no de expresar el mundo interno a través de sus vibraciones que vive en armonía con las fuerzas que lo rodean* (en Guardia, 2012). Se propone resolver sus obras con un lenguaje sencillo y directo para garantizar una inmediata comunicación con el espectador, por ello la mayoría de sus trabajos se decantaron por las tendencias del naturalismo y el expresionismo, interesado en este último por la obra del escultor y grabador Ernst Barlach (n. 1870- m. 1938).



Figura 7. La familia no. 1, Olger Villegas, bronce, 1972, colección Instituto Nacional de Seguros. Fotógrafo Museo del Jade.

La comparación de las obras *Pareja en el acto de coito* (Cat. 3931, subregión arqueológica Guanacaste, tipo cerámico Cabuyal policromo, 1000-1550 d.C., Fig. 6), *El beso* de Brancusi y *Abrazo* de Néstor Zeledón (cerca 1952, madera de cedro, esta obra participó en la IV Bienal de Sao Paulo, Brasil) nos permite apreciar la capacidad expresiva de las formas, en este caso la composición cerrada para reforzar el vínculo afectivo de las figuras, como también podemos apreciar en la escultura de Olger Villegas *La familia no. 1* de 1972 en la colección del INS (Fig. 7).

Los escultores en distintos periodos del arte costarricense se han interesado por la fundición en bronce, en la mayoría de los casos asociados a proyectos escultóricos para monumentos. Néstor Zeledón e incluso José Sancho han explorado y trabajado la fundición en bronce, sin embargo, son Crisanto Badilla y Olger Villegas los más prolíficos en esta técnica¹².

La fundición en bronce de Crisanto Badilla consiste en un trabajo de planificación minucioso, a partir de piezas en piedra o bien modelados en arcilla se

12. Estos artistas reconocen el dominio técnico de la metalurgia que poseían los antiguos pobladores de América. La elaboración de objetos en oro se desarrolló en Costa Rica alrededor del 700 d.C. En su mayoría utilizaron la aleación conocida como "tumbaga" o "guanín", de oro y cobre para bajar la temperatura de fundición, y emplearon dos técnicas de manufactura: la fundición a través de la cera perdida y el martillado.

Esta tecnología se introdujo a las sociedades que habitaron el actual territorio costarricense por intercambio con las culturas suramericanas. La mayor cantidad de objetos de oro se han reportado en la subregión arqueológica Diquís (Calvo, Bonilla y Sánchez, 1992).

extraen los moldes en yeso, que según las dimensiones de la obra deberán desmoldarse en partes o bien fundirse en una sola pieza, como fue el caso de la escultura *En el jardín*. El tránsito de un material a otro deja huellas en las obras que son aprovechadas por el artista, como sucede en el relieve *Pescadores* del 2014, donde el cincel dentado que destaca las figuras en la piedra quedó en la versión en bronce.

En el caso del escultor Olger Villegas la figura humana le permite explorar las relaciones afectivas y las emociones humanas. Las temáticas de sus obras giran en torno a las relaciones sociales y familiares, retratan la convivencia, las relaciones de pareja, la infancia, lo femenino y su interés por la música.

Villegas se formó primero en el taller de imaginería de Manuel María Zúñiga (n. 1890- m. 1979), continuó su aprendizaje con el escultor Néstor Zeledón Varela (n. 1903- m. 2000) y en 1949 ingresó a la Escuela de Artes Plásticas de Costa Rica¹³. Realizó a partir de 1962 viajes constantes a México para ampliar su conocimiento en escultura, es ese país incursionó con Mario Aguirre en la fundición en bronce. En la escuela nacional de pintura y escultura La Esmeralda fue alumno de José Lorenzo Ruiz Hernández y Alberto de la Vega.

La obra de Villegas destaca las raíces mesoamericanas en las figuras humanas, a su vez insinuó características étnicas africanas. *Madre indoamérica*, bronce de 1971 en la colección del MAC, y *Madre limonense* del INS son parte de las obras en las que podemos apreciar dicho interés.

Ambas recogen el concepto emotivo que recorre toda la producción de este artista (La Nación, 1984).

Durante sus viajes a México fundió la mayoría de sus bronce, este contacto le permitió retomar los principios y las formas del arte precolombino a través de los artistas modernos mexicanos Diego Rivera y Francisco Zúñiga¹⁴, según Francisco Amighetti (en Museo de Arte Costarricense, 1987). A estas referencias debemos sumar la veta naturalista de los escultores Chacón y

13. Es Premio Nacional de Cultura Magón 2010 por el Ministerio de Cultura y Juventud, ganó en la categoría de escultura el IV Salón Anual de Artes Plásticas en 1975 por su obra *El amor*, recibió en 1988 el Premio Áncora del periódico La Nación, y es tres veces ganador del Premio Nacional de Escultura Aquileo J. Echeverría en 1975, 1979 y 1989.

14. En 1954 el Museo Nacional de Costa Rica expuso por primera vez en el país una muestra individual de Francisco Zúñiga. El escultor se había radicado desde 1935 en México donde destacó por su estética monumental en conjuntos escultórico-arquitectónicos, vinculados a la revaloración de lo precolombino y autóctono promovido por el intelectual mexicano José Vasconcelos y adoptados por los movimientos de vanguardia de los muralistas mexicanos, entre otros. Este vistazo a la obra de Zúñiga lo posicionó como un referente para las generaciones de artistas costarricenses de la segunda mitad del siglo XX. En Zeledón Guzmán y Villegas encontramos esta relación con el acento en las masas y la corporalidad de las formas que trabajó Zúñiga (Hernández, 2012).

Zeledón Varela de la primera mitad del siglo XX, que comparten con Villegas una tendencia a las composiciones cerradas y de acentuada volumetría.

En algunas obras deja las huellas del modelado en las texturas de los bronce, en contraposición en su trabajo en mármol donde tiende a pulir las superficies al máximo, así lo terso del tratamiento exalta sensaciones táctiles. *Esperanza* nos ofrece una visión erótica de la figura femenina. Esta escultura resuelve el desnudo con una maestría extraordinaria, una figura esbelta con una anatomía que se deforma intencionalmente para concentrar en las caderas una corporalidad imponente y voluptuosa que resalta con fuerza expresiva la monumentalidad de la mujer. La sensualidad de las líneas manifiesta en la ondulación de los contornos, invitan al espectador a recorrer la topografía de la figura como si se tratara de un paisaje natural, y gracias al manejo fluido y al dominio de la línea imprime movimiento al cuerpo.

Las mujeres fueron importantes en la producción material de las sociedades precolombinas. Las representaron en distintas dinámicas sociales, desde escenas cotidianas hasta figuras arquetípicas asociadas actualmente con interpretaciones de carácter ritual sobre fertilidad u otros temas. La temática de la maternidad, así como la relación entre la madre y el niño es aún recurrente en la obra de escultores costarricenses, dentro de esta tradición destaca la producción de Olger Villegas, en *Mujer con niño a cuestras* en la colección de los Museos del Banco Central de Costa Rica, la robustez y la postura de la mujer articulan el concepto de amor maternal como sostén y amparo del niño.

4. Conclusión

El estudio de las obras de Crisanto Badilla, José Sancho, Olger Villegas y Néstor Zeledón Guzmán propuesto desde el análisis visual sugiere que el interés escultórico no se limitó a la talla directa, o el uso de materiales autóctonos. Estos artistas integraron la revalorización del arte precolombino, primitivo y prehistórico como una libertad de expresión plástica a través de los postulados estéticos del arte moderno.

La fuerza expresiva del lenguaje escultórico ampliado por las soluciones materiales, técnicas y compositivas del arte precolombino conforman en cada uno de ellos una producción artística particular. Badilla, Sancho, Villegas y Zeledón Guzmán han enriquecido el panorama de la escultura costarricense reconociéndose como herederos de un legado cultural, del cual se apropiaron

para manifestar sus propias inquietudes en relación con el entorno natural como es el caso de Sancho, las relaciones afectivas que apreciamos en la obra de Villegas, la condición humana en Zeledón y la incompreensión de la pareja en Badilla.

La integración del patrimonio arqueológico costarricense a la lectura de la propuesta artística de Crisanto Badilla, José Sancho, Olger Villegas y Néstor Zeledón resaltan aspectos de la identidad y la diversidad humana del territorio que hoy conocemos como Costa Rica. El arte es un medio con el que estos cuatro artistas transmiten a través de diversos recursos formales y conceptuales el abanico de la experiencia de la vida humana. La variedad del conjunto nos muestra un país multiétnico y pluricultural en representaciones del devenir humano en su lucha diaria y búsqueda existencial, del acontecer histórico y político, así como de su entorno natural, social y cultural.

Bibliografía

- Badilla, C. (1997). *Arte y vida como luz solar*. San José: Universidad de Costa Rica.
- Calvo, Bonilla y Sánchez. (1992). *Oro, jade y bosques*.
- Díaz, Dorian. (26 de enero del 2020). *El fuego creativo de Crisanto Badilla*. En *La Nación*, Áncora, p. 3.
- Ferrero, L. (2000). *Costa Rica precolombina*. San José: Editorial de Costa Rica.
- Ferrero, L. (1991). *Escultores costarricenses*. San José: Editorial de Costa Rica.
- Frank, Patrick. (1953). *Prebles' Artforms: an introduction to the visual arts*. New Jersey: Pearson.
- Guardia, M. E. Editora (2012). *Pasión escultórica. Néstor Zeledón Guzmán*. San José: Museo de Arte Costarricense.
- Guerrero, J. (1998). The archeological context of jade in Costa Rica, en *Jade in ancient Costa Rica*. New York: Metropolitan Museum Art.
- Hernández, E. (2012). Zeledón: Del acento en la forma al mundo social. Em *Pasión escultórica*. San José: María Enriqueta Guardia Iglesias Ed.
- Instituto Nacional de Seguros. (2004). *Museo del Jade Marco Fidel Tristán Castro*. San José: Instituto Nacional de Seguros.
- La Nación. (13 de enero de 1984). *Villegas inauguró jardín de escultura*. *La Nación*, p. 2B.
- Loaiza, N. (1982). La exposición del Indio Sánchez. En N. Loaiza, *La abundancia y el tiempo* (pp. 21- 24). San José: Editorial Universidad Estatal a Distancia (EUNED).
- Montero, Carlos Guillermo. (2001). *Crisanto Badilla*. San José: Universidad de Costa Rica. Museo de Arte Costarricense. (1987). *Olger Villegas*. San José, Costa Rica.
- Museo de Arte Costarricense. (1980). *JM*. San José, Costa Rica.

- Novoa, V. (2016). *Guía de exhibición permanente*. San José: Instituto Nacional de Seguros, Museo del Jade y de la Cultura Precolombina.
- Sánchez, J. M. (S.F.). *Vistazo a la escultura costarricense*. San José, Costa Rica. Fondo Juan Manuel Sánchez, Museo de Arte Costarricense.
- Solórzano, J. (2017). *La construcción teórica de la categoría arte precolombino en Costa Rica (1887-2010)*. Tesis de maestría, Universidad de Costa Rica.
- Tovar. (10 de marzo de 1992). *Escultor sin horizontes*. En *La Nación*, Viva, p. 2.
- Triana, M. A. (2021). *La Culebra cascabela de Juan Manuel Sánchez y el planteamiento escultórico de la revista Forma*. Maestro en Historia del Arte, UNAM.
- Triana, M. A., Guardia, M. E., & Hernández, E. (2011). *José sancho. La forma y la esencia*. San José: Fundación Museo Banco Central.
- Universidad de Costa Rica, Museo Nacional y Fundación Friedrich Ebert. (1975). *Informe Preliminar I Congreso de Antropología 1975*. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes.
- Wittkower, R. (1979). *Sculpture*. United States of America: Peregrine Books.

Elementos precolombinos en el diseño de los billetes costarricenses 2009-2021: ideología y colonialidad

Pre-Columbian elements in the design of Costa Rican banknotes 2009-2021: ideology and coloniality

Grettel Andrade Cambroneró

Resumen

Una muy pequeña parte de los diseños de los billetes de Costa Rica a lo largo de su historia como Nación han tenido imágenes precolombinas. En este artículo se hace un análisis de estos, especialmente reflexiona alrededor de los emitidos de los años 2009 hasta el 2021. El objetivo del artículo es analizar la ideología y la colonialidad del poder que subyacen en el diseño de la numismática costarricense. El análisis se plantea a partir de la postura crítica de la teoría decolonial, y como metodología se utiliza la revisión histórica, y los análisis cuantitativo y cualitativo de los billetes.

Palabras clave

Diseño; Numismática; Eurocentrismo; Convencionalismos; Multiculturalidad.

Abstract

A very small part of the banknote designs of Costa Rica throughout its history as a nation have had pre-Columbian images. In this article an analysis of these is made, especially reflects on those issued from the years 2009 to 2021. The objective of the article is to analyze the ideology and coloniality of power underlying the design of Costa Rican numismatics. The analysis is based on the critical stance of decolonial theory, and as a methodology historical review is used, and quantitative and qualitative analysis of banknotes.

Keywords

Design; Numismatics; Eurocentrism; Conventionalisms; Multiculturalism.

I. El tema y enfoque de nuestra investigación

El diseño y las artes plásticas, como objetos materiales, tienen una capacidad innegable de dar cuenta de la forma de ser, pensar y sentir de un grupo social, o sea, su ideología.

El colonialismo histórico también ha atravesado el diseño y las artes latinoamericanas. En el caso de Costa Rica, luego de 200 años de su independencia, nos planteamos la pregunta: ¿ha existido o existe colonialidad en el diseño de los billetes costarricenses?

Nos planteamos esta reflexión como una forma de analizar la ideología de un grupo social, pues consideramos que dar una mirada a las producciones visuales generadas en esa sociedad, a elementos tales como los convencionalismos, los estilos visuales y las temáticas trabajadas, se pueden utilizar como indicadores de expresión ideológica.

En especial el diseño funcional, utilizado por la población del país en el diario vivir y, aquellos diseños generados desde el aparato de gobierno, consideramos que manifiestan intencionalmente la ideología.

La intención de esta ponencia es reflexionar en torno al diseño funcional en Costa Rica (el diseño gráfico), en este ejemplo particular: los billetes de Costa Rica, como expresión del colonialismo cultural.

Planteamos, a manera de hipótesis, que los billetes son uno de los productos de diseño que presentan una mentalidad colonial.

Esta ponencia se deriva de una reflexión elaborada en un artículo publicado, titulado "Temas, convenciones y estilos en el diseño de la nueva familia de billetes costarricenses 2009-2019 como expresión de la ideología y la colonialidad" (Andrade, 2020), que este evento "1er. Coloquio Iberoamericano sobre Estudios Indígenas desde las Artes y el Diseño", este año 2021, nos ofrece la oportunidad de volver a reflexionar, y de actualizar.

Se expondrá el caso del diseño de la familia de seis billetes costarricenses emitidos por el Banco Central de Costa Rica (BCCR) desde el año 2009 que se encuentran en circulación actualmente.



Figura 1. Nueva familia de billetes costarricenses. Serie A, 2009-2019. Fuente: BCCR

La nueva familia de billetes costarricenses 2009-2019 se compone de 6 piezas, comprendida por billetes de 1000, 2000, 5000, 10000, 20000 y 50000 colones (Fig. 1).

Cabe destacar que en la actualidad en Costa Rica se encuentran circulando dos familias de billetes, pues posterior a la versión en la que centraremos nuestro análisis, en los años 2020 y 2021, el Banco Central de Costa Rica emitió algunas modificaciones al diseño de billetes y el material utilizado para los mismos (excepto en el billete de mayor valor, el de 50.000 colones). Los nuevos billetes se componen de cinco piezas (Fig. 2).

Como se aprecia, las imágenes de los billetes que analizamos plantean en términos generales dos temas: los próceres de la patria (a la izquierda, en el tiro) y la biodiversidad (a la derecha, en el retiro).

Con respecto a los próceres se asume, ya por tradición, con respecto a los billetes anteriores a éstos, la idea de que a la patria la hacen individuos excepcionales



Figura 2. Nueva familia de billetes costarricenses. Series B y C, 2020-2021. Fuente: BCCR

o caudillos, y no la colectividad. También muestran el tema de la biodiversidad, tema que ya antes se había trabajado en otros billetes costarricenses, este plantea la proyección de la marca país a nivel nacional e internacional, con el que busca pregonar una imagen de uno de los países más ecológicos del mundo (como se muestra en la descripción de video del Banco Central de Costa Rica, en el año 2013).

En este sentido, el diseño de los billetes forma parte de esa marca-país, con todas sus implicaciones ideológicas; que reconoce la importancia del diseño de los billetes, además de ser, también, objetos de colección.

Nueva familia de billetes costarricenses. Serie A, 2009-2019. Imagen de elaboración propia.



Figura 3. Franja de los billetes con diseño de sellos precolombinos.

En la nueva familia de billetes 2009-2020, que estudiamos, en las zonas señaladas en la Figura 3, existen algunos elementos de diseño que son elementos indígenas precolombinos: los sellos precolombinos (exceptuando el billete de 1000 colones) a saber:

Estos elementos precolombinos (Fig. 4), impresos con tinta iridiscente, transparente, funcionan en los billetes, como un elemento sutil de diseño, y como recurso de seguridad.

En la emisión del año 2020 y 2021, estos elementos precolombinos ya no aparecen, pues se agregan otros elementos diferentes de seguridad y se imprimen en otro material (polímero) a excepción del billete de 50.000 colones, cuyo diseño no se renovó.

2. La mirada a lo indígena en el arte y el diseño en Costa Rica

El arte precolombino de lo que hoy es Costa Rica, que proviene de la Mesoamérica prehispánica, se constata en la amplia colección, cuyo acervo se encuentra presente en tres de los museos del estado costarricense:

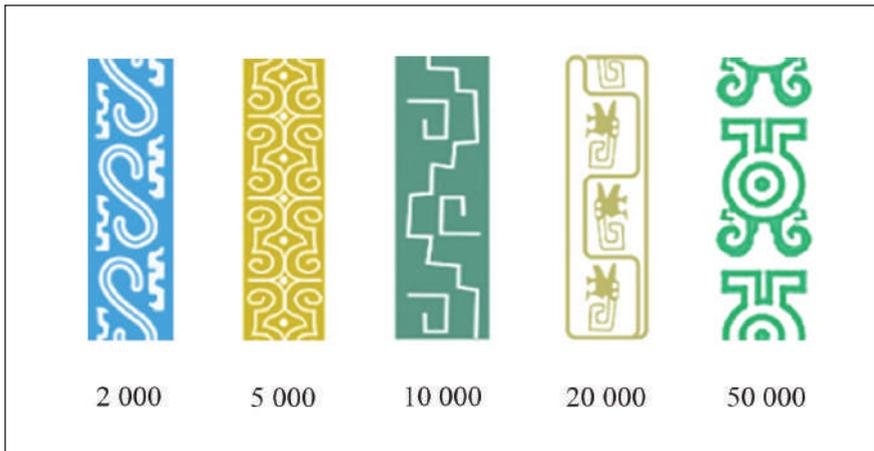


Figura 4. Sellos de seguridad con motivos precolombinos en la Nueva familia de billetes costarricenses. Serie A, 2009-2019. Fuente: Elaboración propia a partir de la imagen de Jessenia Araya Vega (2012).

Museo Nacional de Costa Rica (1887), Museo del Oro Precolombino –del Banco Central de Costa Rica– (desde 1950, con el nombre de Museo Arqueológico y Numismático), y Museo de Jade –del Instituto Nacional de Seguros– (1977). Esta colección, da fe de la obra de una cultura compleja en la época prehispánica, y cuya producción continúa en la obra artística de los actuales pueblos indígenas costarricenses y demás pueblos indígenas mesoamericanos.

Si bien, a partir de la conquista, en Costa Rica y América Latina es complicado hablar de un estilo propio indígena porque el espacio cultural americano, a partir de ese evento, se convierte en un espacio cultural transculturalizado; una vez que el espacio cultural ocupado por lo que se llama Costa Rica pasa a ser incorporado, como nación, a Occidente, se comienzan a desarrollar prácticas occidentales como la emisión de billetes.

A inicios del siglo XX, en los albores de la fundación del estado costarricense, el estado se empezó a preocupar por la elaboración de papel moneda. En esa misma época, algunos elementos de la historia, analizados por varios investigadores, nos indican que el arte precolombino o indigenista en Costa Rica, fue anulado y menospreciado desde la óptica europea que predominaba en la clase gobernante, y desde las instituciones del estado (Montero, 2015, pp. 42-45; Zavaleta, 2004 y 2013; Ferrero, 2004 y Molina, 2005).

Este hecho se puede contrastar con el caso de México, donde es posible que, debido al discurso indigenista, el arte precolombino quedara incorporado en

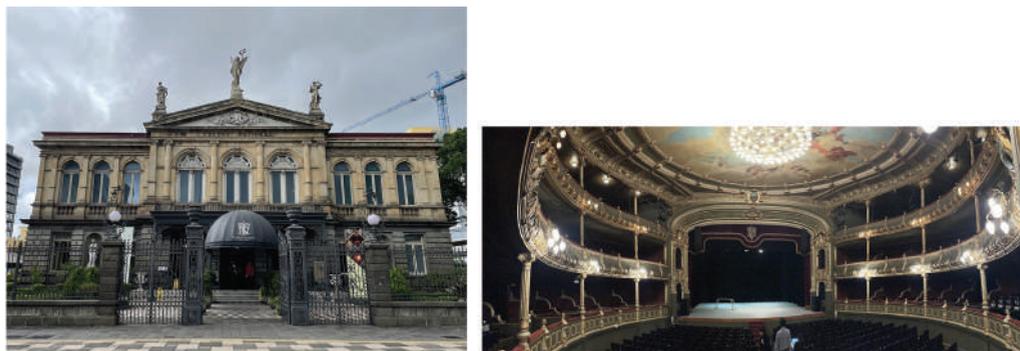


Figura 6. Teatro Nacional de Costa Rica, construido en 1897. Fotografías: Grettel Andrade.

los billetes mexicanos desde las primeras décadas del siglo XX.

Los pueblos originarios de Costa Rica han sido grupos socialmente marginalizados (Bolaños y González, 2010). Tal parece que, relacionado con lo anterior, la poca presencia de lo indígena en las artes y el diseño de Costa Rica concuerda con la mentalidad y comportamientos propios de una cultura colonizada. El arte indigenista fue considerado como un conjunto de objetos arqueológicos, extraños o étnicos desde la óptica europea, que modeló desde la forma de vestir de las élites gobernantes de finales del siglo



Figura 5. Presidente de la República de Costa Rica Rafael Iglesias Castro entre 1894 y 1902. Fuente: Wikipedia

XIX, a inicios del siglo XX en Costa Rica (Hurtado, 2017), hasta los gustos en el arte validado por el Estado, la decoración y la arquitectura (Figs. 5 y 6).

El arte precolombino adquirió el estatus “arte” desde inicios del siglo XX, cuando empieza a ser expuesto y exhibido en espacios artísticos, sin embargo, a la misma vez, en ese momento histórico, el valor artístico de lo precolombino no coincide, o entra en contradicción, con el entorno cultural costarricense (en el marco de las exposiciones de artes plásticas), en el que el peso del arte

academicista toma auge, “para construir un medio artístico nacional”, y “manifiesta lo más elevado de la cultura” en oposición “a una realidad puramente práctica”, coexistiendo ambas cosas (Solórzano 2017, 81).

Desde el punto de vista de la modernidad (periodo histórico que comprende del siglo XV en adelante), y la colonialidad que caracteriza esta época (que coincide con la llegada de los españoles a América y el inicio de la época colonial de los territorios latinoamericanos), la designación “arte precolombino” significa un reconocimiento de que la creación precolombina de objetos producidos por los pueblos originarios es “artística”, y por ello consisten una forma de arte. Durante las exposiciones de Artes Plásticas, que tuvieron lugar en el Teatro Nacional de Costa Rica, del año 1928 a 1937, se expusieron también piezas de arte precolombino (Exposiciones arqueológicas y de Arte Pre-colombino, desde 1934) (Solórzano, 2017, 83), y una de las medallas entregadas como agradecimiento que se hizo para la actividad representaba motivos precolombinos (Zavaleta, 2004, 194 y 7).

Lo que se reconoce, entonces como “arte precolombino” presenta una serie de constructos visuales, profundos y complejos, que recientemente han empezado a ser seriamente analizados y evidenciados desde su propuesta visual, por ejemplo, en la tesis de Solórzano Salmerón, y en la investigación de Henry Vargas titulada *El diseño precolombino en Costa Rica* (2015). Este estudio evidencia que la vasta producción precolombina consiste toda una academia en sí misma, por los parámetros de diseño utilizados y por su importancia como parte de nuestra historia e identidad cultural.

En visita realizada el 17 de octubre de 2020 al Museo del Oro del Banco Central, se enuncian cinco valores atribuidos a los objetos precolombinos:

- el *valor simbólico* (función de transmitir ideas o significados),
- el *valor de uso* (la utilidad y finalidad para que se produce el objeto),
- el *valor estético* (cualidades de diseño, como la estilización, y la habilidad o habilidad técnica para su ejecución),
- su *valor de mercancía* (equivalencia de un objeto con respecto a otro en un sistema de intercambio comercial),
- y su *valor patrimonial* (su capacidad de dar acceso a la diversidad cultural, la historia de las sociedades del pasado y a las identidades).

Esta mirada hacia el arte precolombino también es compartida y se puede apreciar en artistas costarricenses importantes del S. XX, como Francisco Zúñiga y Juan Manuel Sánchez (Ferrero y Zavaleta, 2012, y Zavaleta, 2004),

quienes reconocieron la importancia del estudio de lo precolombino interpretando y profundizando su estudio en su obra plástica, así como otros artistas latinoamericanos como el mexicano Rufino Tamayo.

Sin embargo, existe una separación entre el arte que se enseña y produce en las academias y el que se exhibe en los Museos en Costa Rica con colecciones de arte precolombino, o que poseen en sus colecciones muy pocas obras contemporáneas producidas con influencia precolombina (Museo del Oro precolombino). Parece una fractura propia del contexto latinoamericano, producto de la colonialidad del poder.

En la academia de arte en Latinoamérica, y en la costarricense (nos referimos a la Escuela Nacional de Bellas Artes, fundada en 1897 en Costa Rica, hoy Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Costa Rica), la influencia del arte europeo, y los estilos propios de este continente se impusieron como “buen diseño”, “equilibrado” y “armonioso” (Zarlenga, Ulloa, Sánchez, Sáenz-Shelby, Rodríguez, Ríos, Raabe (2018, 2012), Arango).

Es en este sentido, que la mirada hacia el arte precolombino, a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, se da con la extrañeza y el exotismo de quien mira al otro, pues no se concebía lo indígena como una identidad propia del “ser costarricense” (Molina, 2005; Ferrero, 2004 y Solórzano, 2017).

El historiador costarricense Iván Molina asevera que, a finales del siglo XIX, específicamente a partir de la década de 1880 (decenio en el que se funda la Escuela Nacional de Bellas Artes), la identidad nacional que manejaban las élites costarricenses: “... se caracterizaba por su extroversión cultural”, europeizante. Se consideraban una “república blanca”, por ello “su desprecio por lo centroamericano, y su énfasis en la excepcionalidad de Costa Rica”, se consideraban una “raza casi perfecta”. Sin embargo, menciona Molina: “la sociedad costarricense de principios del siglo XX era étnica y culturalmente diversa, y más compleja de lo que era imaginada.” (Molina, 2005, pp. 8-9).

De la cita anterior se desprende la observación de que la población de Costa Rica estaba habitada por una variedad de grupos con una identidad cultural con la cual no se identificaban las élites costarricenses, pues lo que consideraban deseable, era el estilo europeo. De manera que el eurocentrismo presente en la Escuela Nacional de Bellas Artes coincide con el modelo de pensamiento, el gusto y las lógicas modernas, propias de los grupos burgueses, que gobernaban el país, y que, en el mismo año de fundación de la Escuela Nacional de Bellas Artes, también inauguraban el Teatro Nacional (1897). Una élite que se consideraba blanca, y que despreciaba lo indígena o la mezcla con

razas indígenas (Molina, 2005). Y que, además, tal como lo menciona Molina, en la lectura que hacemos en tiempos actuales de esta tendencia, contrasta con la multiculturalidad de la nación costarricense, que se compone de muchas identidades producto de la inmigración europea, asiática, afrocaribeña; así como de pueblos indígenas, que mediante el mestizaje conformaron la identidad nacional costarricense (González, 2017 y Molina, 2005).

Quizás sea por ello, que, en la mayor parte de los billetes anteriores a la década de 1990, encontramos poca presencia del motivo precolombino (solamente se encuentra en 6 billetes del total de los emitidos por el BCCR, antes del año 2008). Los cuales reproducimos a continuación (Figs. 7, 8, 9, 10, 11 y 12).

En el billete de 10 colones (Figs. 7), se aprecia la representación de un cacique indígena. La obra original, fue elaborada por el artista español Tomás Povedano de Arcos, también director de la Escuela Nacional de Bellas Artes durante los años 1897-1940.

Los dos billetes anteriores (Figs. 8 y 9) representan piezas arqueológicas precolombinas. Según la descripción que anota los billetes, en el primero se representa un vaso policromo de la cultura Chorotega, el Dios Mono. El segundo representa un altar ceremonial de la cultura Güetar, el Dios de la lluvia y sus atributos.

En el billete de 2 colones se aprecia la representación del rescate de la princesa indígena Dulcehe. La obra original, también fue elaborada por el artista español Tomás Povedano de Arcos, como mencionábamos, director de la Escuela Nacional de Bellas Artes durante los años 1897-1940.

Por su parte el billete de 50 colones (Fig. 11), se observa un metate o piedra de moler, indígena precolombino. La modelo que aparece en la imagen era una muchacha josefina, que se vistió de campesina, para ser retratada en fotografía antes de ser reproducida la imagen en el billete.

El elemento temático indígena, precolombino se retoma en el billete de 5.000 colones (Fig. 12), en el que se diseña un conjunto de biodiversidad y arte indígena, al recuperar en el diseño dos estatuillas precolombinas de oro y piedra, así como una esfera. Además, se retoma el recurso en los elementos decorativos presentes en las esquinas del billete (figuras de ave, característicos de la estilización en las piezas de oro precolombino).

Para el desarrollo de esta investigación, no encontramos en los billetes costarricenses revisados ningún elemento negro, chino o de alguna otra identidad cultural costarricense.



Figura 7. Billeto de 10 colones. Banco Nacional de Costa Rica, Serie F, 1941. Fuente: Carranza (2012)



Figura 8. Billeto de 100 colones. Banco Nacional de Costa Rica, Serie F, 1942. Fuente: Carranza (2012)



Figura 9. Billeto de 100 colones. Banco Nacional de Costa Rica, Serie F, 1942. Fuente: Carranza (2012)



Figura 10. Billeto de 2 colones. Banco Nacional de Costa Rica, Serie E, 1941. Fuente: Chacón (2016)



Figura 11. Billeto de 50 colones. Banco Internacional de Costa Rica. Serie E, 1933. Fuente: Carranza (2012)

3. Colonialidad en la imagen Latinoamericana

Este análisis se hace desde una perspectiva decolonial, “la categoría colonialidad del poder, inicia un modo de subversión epistémica del poder, que es teórica/ética/estética/política, conocida como giro Decolonial” (Segato, 2015, 22-23). La teoría de la colonialidad/decolonialidad del poder fue formulada por el investigador latinoamericano Aníbal Quijano.

Nuestro proyecto se enmarca en la crítica del poder, en este caso, la influencia del poder cultural eurocéntrico evidenciado en los recursos estilísticos del arte y el diseño en Costa Rica.



Figura 13. Billete de 500 colones, emisión de 1979-1985 (versión conmemorativa, 1994). Fuente: Colnet.



Figura 14. Capitel de columna estilo corintio con decorado de acantos, del Teatro Nacional de Costa Rica, 1897. Fuente: Vargas, Gómez y Chacón (2009).

En otras piezas numismáticas de antaño encontramos también personajes de la mitología clásica, u otros simbolismos, por ejemplo, las coronas de hojas presentes en las monedas. Todos estos motivos son exactamente iguales a los utilizados en Europa (Fig. 15).



Figura 15. Moneda de 5 céntimos, con corona de mirto, 1951. Remite al símbolo de la paz. Fuente: Ucoin.

Como un ejemplo de colonialidad cultural, además de los temas y símbolos similares, encontramos en todos los ejemplos anteriores, el referente del Romanticismo europeo, del Barroco y del Neoclásico como estilos que se pueden visualizar en la ilustración científica, los próceres de la patria, los edificios y en los paisajes representados en los billetes costarricenses. En ellos el estilo de las ilustraciones que hacen uso de la trama, el volumen, la perspectiva, son recursos que remiten a los estilos y convenciones de arte europeas anteriormente mencionados. A partir de inicios del siglo XX, cuando encontramos simbolismos más autóctonos, relacionados con el comercio costarricense (un giro hacia temas que tienen relación con la lógica capitalista): como la hoja de café, o la guaría morada, símbolo del Estado de Costa Rica. Por ejemplo, el billete de 5 colones y la moneda de un colon y cien colones (Fig. 16, 17 y 18).

Más adelante, empezamos a ver el tema diversidad, en el billete de 2000 colones y 10000 colones (Fig. 19). Sin embargo, el uso de recursos de estilo europeo, tales como el volumen, y el uso de tramas, sigue presente. Desde el punto de vista de esta reflexión, a través de la reproducción de estos estilos europeos, la colonialidad cultural se perpetúa.

La trama, es un recurso de dibujo que proviene del Renacimiento Europeo, se utiliza para generar el volumen de la representación de Carmen Lyra, único billete con personaje femenino de la colección 2009-2021 (Fig. 20).

La perspectiva atmosférica es un recurso de dibujo que proviene del Renacimiento Europeo, se utiliza para generar el volumen de la representación del Bosque Lluvioso en el billete de 10000 colones (Fig. 21).

La sistematización en la repetición de estas convenciones y estilos presentes en el diseño funcional de los billetes, presentes en los estilos de



Figura 16. Billete de 5 colones, 1968-1992. Fuente Colnet.



Figura 17. Moneda de un colón, 1998. Fuente: Depositphoto.



Figura 18. Moneda de 100 colones, 1983. Fuente: Depositphoto.

las imágenes utilizadas, es una forma en la que subyace la colonialidad en su diseño, pues todos estos recursos los encontramos en los billetes que circulan en la actualidad.

Tomamos en cuenta, que el macro discurso de poder oligárquico costarricense de estilo europeo ha condicionado, de alguna manera, la forma en la que se enseñan las disciplinas artísticas y el propio ejercicio del arte y el diseño en Latinoamérica, en una especie de dependencia teórica, académica y práctica, según los modelos asumidos o impuestos por el Viejo Continente.



Figura 19. Billetes de 2000 y 10000 colones, Serie A, 1997-2008. Fuente: BCCR.

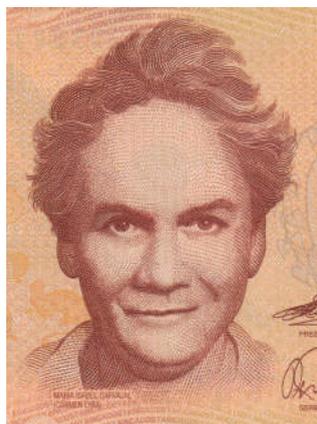


Figura 20. Detalle del billete de 20.000 colones. Nueva familia de billetes 2009-2021.



Figura 21. Detalle del billete de 10000 colones. Nueva familia de billetes 2009-2021.

Los modelos pedagógicos de estilo europeos y sus referentes plásticos (temas) que se encuentran presentes en Latinoamérica, resultan ser formas de poder que determinan lo que es válido, o no, en la producción artística, pues el macro discurso de poder del arte europeo legitima las formas europeas y deslegitima las formas que no lo son.

Por ejemplo, el diseño precolombino se considera exótico, primitivo o como objeto arqueológico. Esto condiciona también la reproducción de temas y políticas alrededor de la gestión cultural deslegitimando formas de producción

que no parecen ser académicas. Tal vez esta sea la razón por la cual el tema indígena no ha tenido tanta presencia en los billetes y monedas de Costa Rica.

Entonces, en los billetes costarricenses, a lo largo de los años, encontramos representados ciertos elementos, como los símbolos patrios, que representan la independencia (cultural, económica y política) del Estado costarricense, o bien, los productos de exportación y la biodiversidad, que simbolizan la riqueza interpretada como bienes comerciales y vendida a naciones desarrolladas, y que son percibidas por este poder oligárquico como motor del desarrollo económico. En algunas épocas, por ejemplo, en los primeros años de independencia, se confirió importancia a símbolos relacionados con la creación de una identidad nacional, por ello encontramos algunos elementos precolombinos.

Un estilo, para que sea propio, nace de un lugar y de un, o unos, individuos particulares, cuyas características se encuentran determinadas, como un medio "a través del cual se hace visible la personalidad del artista y la forma de pensar y sentir del grupo" (Meyer Schapiro citado por Fernández, 2014, p. 89).

En este sentido, el grupo social en el que un diseño es producido posee una identidad cultural propia, producto de su historia. En el caso de Costa Rica, al hablar de identidad, nos deberíamos referir a las identidades que han pasado por un caminar histórico de llegada al país: vida y mestizaje. Podríamos discernir la población proveniente de América precolombina, indígena o (población originaria) y la que ha llegado, desde diferentes regiones del mundo en diferentes momentos históricos: Europa (desde el periodo colonial), las poblaciones de origen asiático, la población negra (proveniente de África y del Caribe), entre otras.

4. Conclusiones

El diseño de los billetes, como objetos funcionales del estado costarricense, muestran la ideología de la sociedad costarricense actual, como un aparato que sostiene la lógica neocolonial de la representación.

En tiempos más recientes, los elementos indígenas en los billetes costarricenses han sido sustituidos por aquellos que nos diferencian en la época de la globalización, los cuales simbolizan la fuente de desarrollo económico que, en la actualidad, consiste en una patente preocupación, propia de un país capitalista: el turismo, la biodiversidad. El elemento precolombino solo se reduce a los sellos, y en la nueva emisión de este año 2021 quedaron eliminadas.

Parece pertinente la reflexión en el año del bicentenario de la independencia costarricense, de la necesidad de que el diseño de los billetes en sus estilos y sus temas, reflejen la multiculturalidad que conforma Costa Rica.

Parece necesario que empiece en las academias de arte en Costa Rica, integrando el gran legado del diseño precolombino, para el conocimiento, articulación de saberes y producción artística que sean representativos e integradores de y desde nuestra identidad latinoamericana, lo cual consiste una acción imperativa para todas las instituciones educativas públicas de Costa Rica, en concordancia con el *Convenio internacional N.º 169 de la Organización Internacional del Trabajo OIT sobre pueblos indígenas y Tribales*, que contiene la *Declaración de las Naciones Unidas sobre los derechos de los pueblos indígenas*. Dicho convenio fue ratificado en Costa Rica el 2 de abril de 1993, mediante la Ley N.º 7616.

El Convenio establece el derecho que tienen los pueblos indígenas a que su cultura quede debidamente reflejada en la educación pública. A partir de ello, en la Ley N.º 7616, promulgada en 1992 por la Asamblea Legislativa de Costa Rica, establece en el artículo 27, que los programas y servicios de educación deberán abarcar la historia, conocimientos y técnicas de los pueblos indígenas, sus sistemas de valores y todas sus demás aspiraciones, entre las cuales se encuentran las culturales.

El mismo se articula a las universidades públicas mediante el *Plan de Salvaguarda Indígena*, que fue implementado en la Universidad de Costa Rica en el año 2012, pero que no ha llegado a derivar en acciones académicas que impliquen respeto a la diversidad cultural y epistémica (Pino, Cerdas y González, 2019, 118).

Ante estos retos que tenemos, nos parece relevante que, en la Universidad de Costa Rica, tenga lugar este 1er. Coloquio Iberoamericano de Estudios Indígenas en el Arte y el Diseño.

Referencias bibliográficas

- Andrade G. (2019). *Temas, convenciones y estilos en el diseño de la nueva familia de billetes costarricenses 2009-2019 como expresión de la ideología y la colonialidad*. ESCENA. *Revista De Las Artes*, 79(2), 99-125. <https://doi.org/10.15517/es.v79i2.40161>
- Andrade G. (2008). *Convencionalismos y popularidad: Iconos de los tiempos modernos*. El artista, No. 5, noviembre, pp. 96-104. Pamplona, Colombia: Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87411107008>. Recuperado el 7 de octubre de 2015.

- Andrade G. (2008). *Los procesos cognitivos y sociales relacionados con el dibujo artístico: imágenes y estereotipos en la era de la imagen*. Tesis para optar por el grado de Máster en Artes. Universidad de Costa Rica, Sistema de Estudios de Posgrado.
- Arango, S. (2011). "Comienzos de la enseñanza académica de las artes plásticas en Colombia." *Historia y Sociedad* 21 (julio-diciembre): 147-172. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/hisysoc/article/view/28143/28377>
- Argüello, E. (1997). "La Escuela de Artes Plásticas de Cara al Siglo XXI", en el *Catálogo del Centenario de La Escuela Nacional de Bellas Artes, Escuela de Artes Plásticas, 1897-1997*, editado por el Museo de Arte Costarricense y Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Costa Rica, 5-6. San José: Master Litho S.A. Programa Revisión de un Siglo, Vol. 1.
- Barriónuevo, F. (1997). *Catálogo del Centenario de La Escuela Nacional de Bellas Artes, Escuela de Artes Plásticas, 1897-1997*. Museo de Arte Costarricense y Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Costa Rica. Programa Revisión de un Siglo, Vol. 1.
- Bolaños Esquivel, Bernardo, y González Campos, Guillermo. 2010. *Las miradas con que vemos: Análisis de la representación audiovisual de los pueblos indígenas de Costa Rica*. Universidad de Costa Rica, San José (Costa Rica).
- Canal, M. (editora), Rovira, A. (redacción) (1998). *El Barroco*. Segunda edición. Barcelona, España: Parramón Ediciones, S.A.
- Carranza, J. (2012). *Historia de los Billetes de Costa Rica, 1858-2012*. 1. Ed. San José, Costa Rica.
- Castro, J. (2014). Análisis estético, iconológico e iconográfico de la nueva familia de papel moneda de Costa Rica 2009-2012, y sus antecedentes. San José, Costa Rica: Tesis maestría académica en artes visuales, Universidad de Costa Rica, Sistema de Estudios de Posgrado.
- Chacón, M. (2001). *Las imágenes de los billetes como fuente para el estudio de la historia* (en línea). San José: Fundación Museos del Banco Central de Costa Rica. Disponible en: <http://www.museosdelbancocentral.org/esp/las-im%C3%A1genes-de-los-billetes-como-fuente-para-el-estudio-de-la-historia.html> Recuperado el 7 de octubre de 2015.
- Chacón, M. (2002). *Imágenes en los billetes del Banco Central* (en línea). San José: Fundación Museos del Banco Central. Disponible en: <http://www.museosdelbancocentral.org/esp/im%C3%A1genes-en-los-billetes-del-banco-central.html>. Recuperado el 7 de octubre de 2015.
- Chacón, M. (2003). *Las imágenes en los billetes del Banco Central de Costa Rica: 1950-2001*. San José: Banco Central de Costa Rica.
- Chacón, M. (2006). *La moneda en Costa Rica: 1502-2000. Folleto técnico*. San José, C.R.: Fundación Museos del Banco Central de Costa Rica.
- Chacón, M. (2015). *Del Real al Colón*. San José, C.R.: Fundación Museos del Banco Central de Costa Rica.
- Chacón, M. (2016). *La figura femenina en las monedas de Costa Rica (1845-2016)*. 1ª. ed. San José, C.R.: Fundación Museos del Banco Central de Costa Rica.

- Chacón M. y Alvarado, I. (2001). *Gráfica en el papel moneda; 1858-1936*. San José, Costa Rica: Fundación Museos del Banco Central de Costa Rica.
- Chacón M. y Malavassi, R. (2014). *Arquitectura en la Numismática Costarricense*. 1a. Edición. San José, Costa Rica: Fundación Museos del Banco Central de Costa Rica.
- De Sousa Santos, B. y Meneses M. (eds.). (2014). *Epistemologías del Sur (Perspectivas)*. Cuestiones de antagonismo. Serie Poscolonial. Director Ramón Grosfoguel. Traducción de Antonio Aguiló (salvo caps. 2, 10, 11 y 12). Madrid, España: Ediciones Akal.
- De Sousa Santos, B. (2014). "Más Allá del Pensamiento Abismal: De las Líneas Globales a una Ecología de Saberes." En *Epistemologías del Sur (Perspectivas)*, De Sousa Santos, Boaventura María Paula Meneses, eds. Madrid, España: Ediciones Akal.
- De Sousa Santos, B. 2018. "La Función Decolonizadora de la Universidad Pública Latinoamericana". Conferencia pronunciada en la Universidad de Costa Rica, 24 de abril.
- Eco, H. (1988) *Signo*. (Traducción de Francisco Serra Cantarell). Barcelona: Editorial Labor, S.A.
- Fernández, P. (2015). *Sellos Precolombinos. Imágenes estampadas de Costa Rica*. 1ª. Edición. Fundación de Museos del Banco Central.
- Fernández, S. (2014). *El arte del cajista en las portadas barrocas neoclásicas y románticas (1777-1850)*. México: Universidad Autónoma de México.
- Ferrero, L. (2004). *Sociedad y arte en la Costa Rica del siglo 19*. Primera reimpression de la 1era. ed. San José, Costa Rica: Editorial EUNED.
- Ferrero, L. y Zavaleta, E. (2012). *Francisco Zúñiga y el Arte Precolombino 1934-1936*. Costa Rica: Master Litho.
- Garrido, B. (2015). *Colonialismo, colonialidad, modernidad*. Revista de Artes y Humanidades Artium 8. Recuperado de: https://www.academia.edu/10016978/COLONIALISMO_COLONIALIDAD_Y_MODERNIDAD, el 25 de noviembre de 2015.
- González, J. (2014). "Entre el pensar y el sentir. Para una estética de las transiciones plásticas en El Salvador de 1900 a 1970", *Revista Estudios*, 29: 1-32. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/estudios/article/view/17825>
- Grupo U (1993). *Tratado el Signo Visual*. Madrid: Cátedra.
- Goodfellow, C., Vargas, S. (2014). *Grafítica: Gráfica popular costarricense*. 1ª. Ed. San José, C.R.: Roger Union Printing.
- Hauser, A. (1964). *Teorías del arte, tendencias y métodos de la crítica moderna*. Edición Especial. Londres: Guadarrama, 1975.
- Hurtado, A. (2017). *Figurines de moda y formación del gusto de las élites costarricenses a finales del siglo XIX (1889-1896)*. *Revista Escena*. Volumen 77-No. 1.
- Quirós, L. *Diseño: Nueva Familia de Billetes*. 30 de enero de 2014. Publicado en la Revista Experimenta Magazine: <http://www.experimenta.es/blog/luis-fernando-quiros/diseño-nueva-familia-de-billetes-4183/>. Recuperado el 7 de octubre de 2015.
- Fernández, P. (2015). *Sellos precolombinos*. Imágenes estampadas de Costa Rica. 1era. ed., 3 era. reimpr. San José, Costa Rica.

- González, D. (2017). *Migración e Identidad Cultural en Costa Rica (1840-1940)*. *Revista De Ciencias Sociales*, n.º 155 (agosto). <https://doi.org/10.15517/rcs.v0i155.30259>.
- Hadjinicolaou, N. (1974). *Historia del arte y lucha de clases*. México: Siglo XXI Editores, S.A.
- Molina, I. (2005). *Costarricense por dicha. Identidad nacional y cambio cultural en Costa Rica durante los siglos XIX y XX*. 1a. ed., 5a. reimpr. San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Montero, C. (2015). *Arte costarricense: 1897-1971*. San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Organización Internacional del Trabajo. (2014). *Convenio N.º 169 de la OIT sobre Pueblos Indígenas y Tribales. Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas*. Lima: OIT/Oficina Regional para América Latina y el Caribe. https://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/--americas/--ro-lima/documents/publication/wcms_345065.pdf
- Panofsky, E. (1981). *Idea, contribución a la historia de la teoría del arte*. Cuarta edición, Madrid: Cátedra.
- Pino, G., Cerdas, Y. y González, C. (2019). "Plan Universitario para pueblos indígenas: experiencia de construcción participativa de la Universidad Nacional." *Revista de Docencia Universitaria*, Vol. 17 (2): 127-142, doi: <https://doi.org/10.4995/redu.2019.10642>
- Quijano, A. (2020). *Cuestiones y horizontes. Antología esencial de la Dependencia Histórico Estructural de la Colonialidad/Descolonialidad del poder*. Buenos Aires, Argentina: Editorial CLACSO.
- Quijano, A. (2014). *Colonialidad del Poder y Clasificación Social*. En *Epistemologías del Sur (Perspectivas)*. Madrid, España: Ediciones Akal.
- Quijano, A. 2018. "Poder y derechos humanos". Instituto Pensamiento y Cultura en América Latina, A.C., (IPECAL) *Galeana* 96. <https://www.insumisos.com/lecturas/insumisas/PODER%20Y%20DERECHOS%20HUMANOS.pdf>
- Raabe, L. (2012). *Los antiguos yesos de Bellas Artes. Káñina, Rev. Artes y Letras, XXXVI (Extraordinario): 95-98, 2012 / ISSN:0378-0473*.
- Raabe, L. (2017). *La Escuela Nacional de Bellas Artes 1897-1940*. En el catálogo de vaciados en yeso y láminas litográficas. Escuela de Artes Plásticas Universidad de Costa Rica. 1ª. Edición, Master Litho.
- Raabe, L. 2015. "Historiografía de las Artes Visuales en Costa Rica, 1947-2012". Tesis de licenciatura. Universidad de Costa Rica.
- Ríos, A. (2002). *Los estudios culturales y el estudio de la cultura en América Latina*. En: Mato, D. (coord.): *Estudios y Otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder*. Caracas: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) y CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela. Pp.: 247-254.
- Rodríguez, I. (2004). "A la sombra de San Fernando: la enseñanza de la pintura en la academia de San Carlos de México desde sus inicios hasta la independencia", *Tiempos de América: Revista de historia, cultura y territorio*, 11, 49-61, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4751837>

- Sáenz-Shelby, G. (2016). "Educación y formación artística en Centroamérica", *Archipiélago*, 93, 63+. *Gale OneFile: Informe Académico* (accessed December 3, 2020). <https://go.gale.com/ps/anonymous?id=GALE%7CA474767319&sid=googleScholar&v=2.1&it=r&linkaccess=fulltext&issn=14023357&p=IFME&sw=w>
- Sánchez, J. (2013). "Las láminas de dibujo de la Escuela Nacional de Bellas Artes". *Revista Humanidades*, Universidad de Costa Rica, Vol. 3.
- Sánchez, J. (2016). *Arte y Currículum: La Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Costa Rica (1897-2015)*. *Revista Humanidades*, Enero-junio. Vol. 6, número 1. ISSN 2215-3934.
- Oviedo, M. y Santamaría, L. (2015). *Mercato Culturale: El nacimiento de la ornamentación de un Coliseo*. *Diálogos: Revista electrónica de historia*, 16(2), 2.
- Santamaría, L. (2014). *Progreso y cultura: iconología del papel moneda de Costa Rica en el periodo liberal*. Madrid: Revista Documenta & Instrumenta. No.12, p.p. 209-232.
- Segato, R. (2015). *Crítica de la colonialidad en ocho ensayos. Y una antropología por demanda*. Buenos aires, Argentina: Editorial Prometeo.
- Solano, V. y Chacón, M. (2014). *Tomás Povedano y los billetes de Costa Rica*. 1a. Edición. San José, Costa Rica: Fundación Museos del Banco Central.
- Solórzano, José. (2017). *La construcción teórica de la categoría arte precolombino en Costa Rica 1887-2010*. Tesis (maestría académica en artes con énfasis en artes visuales). Universidad de Costa Rica. Sistema de Estudios de posgrado.
- Ulloa, E. (2017). *Ut picture poësis. Los fundamentos teóricos de la academia*. En el catálogo de vaciados en yeso y láminas litográficas. Escuela de Artes Plásticas Universidad de Costa Rica. 1ª. Edición, Master Litho.
- Vargas, H. (2015). *Diseño precolombino en Costa Rica: análisis de objetos de cerámica y piedra del Museo Nacional*. Costa Rica: Editorial UCR.
- Vargas, J. (2011). *10 centavos: diez estudios sobre numismática costarricense*. 1ª. Ed. San José, Costa Rica: Editorial UCR.
- Vargas, J., Gómez, J. y Chacón, M. (2009). *Plantas y animales en la numismática costarricense*. 1ª. Ed. San José, Costa Rica: Fundación de Museos del Banco Central.
- Vargas, J. (2011). *10 centavos: diez estudios sobre numismática costarricense*. 1era. ed. Costa Rica: Editorial UCR.
- Vargas, S, y Goodfellow, C. (2014). *GRAFITICA: Gráfica Popular Costarricense*. 1ª. Ed. San José, Costa Rica: Roger Union Printing.
- Zapelli, G. (2003). *La huella creativa*. San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Zarlenga, M. (2014). "La nacionalización de la Academia de Bellas Artes de Buenos Aires (1905-1907)" *Revista Mexicana de Sociología* 76 (3). http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-25032014000300002
- Zavaleta, E. (2004). *Las Exposiciones de Artes Plásticas en Costa Rica (1928-1937)*. San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Zavaleta, E. (2013). *La construcción del Mercado de Arte en Costa Rica: Políticas Culturales, Acciones Estatales y Colecciones Públicas (1950-2005)*. Primera edición. San José, Costa Rica.

Sobre el lanzamiento de la nueva marca país esencial Costa Rica. Recuperado de http://www.esencialcostarica.com/sobre_lanzamiento.php el 24 de noviembre de 2015.

Sitio web del Banco Central de Costa Rica.

http://www.bccr.fi.cr/billetes_monedas/nueva_familia/

http://www.bccr.fi.cr/noticias/historico/2012/Nueva_familia_de_billetes_Motivos_Denominaciones.html

http://www.bccr.fi.cr/billetes_monedas/ Enlaces recuperados el 7 de octubre de 2015

Sitio web del museo de numismática, del Banco Central de Costa Rica.

Noticia acerca de la exhibición de la nueva familia de billetes, en los Museos del Banco Central: <http://www.museosdelbancocentral.org/esp/articulo/exhibici%C3%B3n-nueva-familia-de-billetes.html> Recuperado el 7 de octubre de 2015

Mañana solo podrá utilizar los billetes nuevos. Artículo periódico La Nación, 31 de diciembre de 2012. http://www.nacion.com/m/archivo/Manana-solo-podra-billetes-nuevos_0_1314668572.html Recuperado el 7 de octubre de 2015.

Mesoamérica Tierra Encendida. Escribir para una memoria

Mesoamerica Earth On. Writing for a Memory

Luis Fernando Quirós

Resumen

El artículo repasa las muestras "Ante América", "MesóTica II", "Estrecho Dudoso", "Mayincas" (Maya-Inca), arte en el decenio de los noventa, dos mil y dos mil diez, en tanto anteceden a las manifestaciones creativas contemporáneas de la región e impulsan, a su vez, la realización de la propuesta expositiva "Mesoamérica Tierra Encendida" en el Museo de Jade y la Cultura Precolombina, 2021.

Palabras clave

Exposiciones; Arte contemporáneo; Arte centroamericano; Arte latinoamericano.

Abstract

The article reviews the shows "Ante América", "MesóTica II", "Estrecho Dudoso", "Mayincas" (Maya-Inca), art in the nineties, two thousand and two thousand ten, as they precede the contemporary creative manifestations of the region and promote, in turn, the realization of the exhibition proposal "Mesoamerica Earth On" in the Museum of Jade and Pre-Columbian Culture, 2021.

Keywords

Exhibitions; Contemporary art; Central American art; Latin American art.

1. Introducción

Cuando a inicios de 1994 abrió la primera exposición en el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC), con la dirección de Virginia Pérez-Ratton y Rolando Castellón como curador jefe, trazó un signo de interrogante en los escenarios de las artes visuales costarricenses y regionales. Al visitar la exhibición era como llevar una piedrita en el zapato, en tanto “Ante América” —primera muestra con que inauguró el MADC seis meses después de su fundación, con la curaduría de Rachel Weis, Carolina Ponce y Gerardo Mosquera—, no incluía a ningún artista centroamericano.

2. Ante América

Importante referente de validación del arte actual en Latinoamérica, patrocinado por Banco de la República de Colombia, para la Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, 1994, oportunidad para constatar las manifestaciones en que ponían las miradas los curadores internacionales, con los rigores de las grandes muestras que circulan por espacios centrales, además de exhibirse en Bogotá, lo hizo en California, cerrando el circuito en San José, precisamente en el MADC.

Antecedente como este en Costa Rica, con el carácter de propuestas en las cuales apreciar el arte de punta, solo se dieron en la última parte de la década de los setenta, cuando viajó al país una muestra de grabados de destacados artistas italianos, y otra colectiva de pintura curada para la Esso por Gómez Sicre de la OEA, e incluía a la nacional Lola Fernández. También, importante, la controversial “Primera Bienal de Pintura Centroamericana”, realizada en San José en 1971 y que precisamente este 2021 celebra cinco décadas y aún desvelan sus (des)aciertos.

Sin embargo, “Ante América” advertía contradicción, al coincidir con la conmemoración del V Centenario del mal llamado “Encuentro de Culturas”, encendiendo la discusión al celebrar la nociva conquista española, que esclavizó al habitante originario, dominación cultural y destrucción de su arte, arquitectura, lenguajes nativos, costumbres, rituales, sincretismos u otros carismas culturales propios de una naturaleza y entorno cultural del continente Abya Yala.

El equipo de curaduría, en el texto del catálogo de Ante América, acotan acerca de la referida contradicción:

Aunque la organización inicial aprovecha las conmemoraciones del quinto centenario de la llegada de los españoles, se afirma políticamente en una perspectiva latinoamericana. Y sus fines van más allá de aquella circunstancia, al plantearse un conocimiento crítico del arte en el continente y sus propuestas a una situación compleja, que las categorías postcolonial y posmoderna sólo definen limitadamente. Se procura alcanzar así una reflexión problematizadora acerca de la América de hoy, su cultura y su plástica, desde las intuiciones y comprensiones emanadas de la experiencia artística (Weis. Ponce. Mosquera. 1992. p.10).

Necesaria esta aclaración en tanto que las muestras de interés alientan las discusiones acerca de la presencia y pertinencia de lo local en lo global, o escenarios internacionales. En nuestro caso costarricense, fue un cambio sensible a partir del trabajo de dirección del nuevo museo en la década de los noventa del siglo pasado y activador en el contexto centroamericano:

Ver el arte de América desde el mismo y desde el sur, e intentar difundir en su complejidad evitando las generalizaciones estereotipadas, las 'otrizaciones' de un nuevo exotismo y a la satisfacción de expectativas cliché (Weis. Ponce. Mosquera. 1992. p.10).

Otra de las enseñanzas de aquella exposición en cuanto a aspectos de circulación, validación e influencia de la crítica del arte, atañen a la misma paradoja: el artista chicano Enrique Chagoya, en su participación en el "Primer Foro Ante América" 1994, del MADC, se refirió a las contradicciones al pertenecer a una comunidad subvalorada como periférica, y si su arte expresa la robustez de lo originario, era considerado provinciano, indigenista, y evocar los lenguajes del arte internacional, era considerado copión. La experiencia de aquel proyecto con el cual inició el MADC en 1994 en el entorno cultural local fue oportuno, permitiendo aprender a reconocer los campos de batalla: al hacer arte desde la complejidad o trinchera de una región como América Central y la etiqueta de "Bananas Republic".

3. MesóTica: Centroamérica regeneración, 1996

Después de exponerse en el MADC en 1996 la propuesta expositiva circuló en 1997 por Madrid: Casa de América, París: Maison du Amérique Latine, Roma: ILLA, Turín: Docks Dora y Apeldoorn Holanda, importante compendio del arte actual de aquella década a nivel del istmo. Una muestra curada, con catálogo impreso, seguros y transportes patrocinados por entes privados, y portadora

del pensamiento crítico regional, fue el aspecto que la distinguió de otros proyectos que no alcanzaban ese nivel.

Pero importa destacar los criterios que catapultan la realización luego de aquella ausencia percibida en "Ante América". Virginia Pérez-Ratton, curadora junto con Rolando Castellón, argumenta en una nota introductoria de su texto en el catálogo "MesóTica: Centroamérica regeneración":

Durante el foro sobre problemáticas del arte latinoamericano, organizado en torno a la exposición, se le preguntó a Gerardo Mosquera, la razón de no haber incluido a ningún artista centroamericano en una exhibición tan amplia que buscaba ofrecer una visión 'desde adentro' de la producción artística de 'nuestra América'. La respuesta de Mosquera relativa a lo poco que se escuchaba sobre la actividad regional, y nuestra propia dificultad en suministrarle mayor información evidenciaron la falta de documentación y difusión del arte contemporáneo de Centroamérica (Pérez, V. cita a Mosquera. 1996 S/N).

La presencia del arte regional en aquellas ciudades europeas, se advirtió un espacio de contrastes, pues, por lo general, se esperaba el exotismo del arte tropical: tucanes, papagayos y una flora de vibrante colorido. Esta vez figuraba la metralla, el eco del cañón, un imaginario simbólico sobre las condiciones de violencia, hambre, hacinamiento, desplazamiento social, sin dejar de lado la reinterpretación de las manifestaciones artísticas de los pueblos originarios, presencia esperada, pero con un discurso cuestionante, como es el actual. Los europeos, repito, aprecian lo regional como exótico y paradisíaco, y la etiqueta de subdesarrollo, como se dijo, de las antiguas repúblicas bananeras.

4. Estrecho Dudoso 2006

Curada por Virginia Pérez Ratton y Tamara Díaz, volvieron a atraer las miradas de los centros del arte internacional hacia Costa Rica, esta vez en el MADC u otras sedes de la capital San José, con la presencia de artistas de todo el mundo. Esta fue otro ligamen para entablar nuestra reflexión y propuesta buscada con "Mesoamérica Tierra Encendida".

Pérez-Ratton, en el texto del catálogo habla de incrementar estos diálogos que muestren la fortaleza del arte regional en el contexto, comenta:

La obra de muchos artistas latinoamericanos no ha sido suficientemente difundida internamente y por lo tanto no ha tenido el reconocimiento que merecen,

no se han estudiado las eventuales afinidades formales ni conceptuales con sus contemporáneos del continente como tampoco se han constituido en los referentes que deberían ser para los artistas de hoy (Pérez. V. 2006. P.13).

Respecto a la posición del istmo centroamericano, Tamara Díaz, argumenta:

Conectando las Américas y dos océanos, la región centroamericana ha tenido históricamente un importante valor geoestratégico. De algún modo, Estrecho Dudoso quiere intensificar esa condición de enlace estableciendo relaciones entre prácticas artísticas a veces distantes, con sensibilidades o preocupaciones a menudo cercanas (Díaz, T. 2006. P.20).

5. “MAYINCA” (Maya e Inca)

En el año 2012, con la finalización del ciclo de cuatrocientos años, e inicio de un nuevo “bactuk” en el calendario maya, el cambio prometía traer luminosidad al arte originario mesoamericano. Rolando Castellón y LFQ impulsamos este proyecto aún vigente. Interpretando aquellos antecedentes, nos dijimos que tal “renacimiento” no sería posible sin brazos que empujaran su realización, de ahí la motivación para mantener estas muestras realizadas en diversos espacios, con distintos artistas, curadores, y abordajes punta de lanza en el terreno internacional del arte contemporáneo.

La primera “MAYINCA” expuesta en la Galería de la Universidad Veritas, San José, 2013, contó con una participación de cuarenta artistas, y la realización de un foro teórico de reflexión, presentación de poesía indígena, entre otros. (<https://issuu.com/luquiva/docs/mayinca>)

La segunda “Mayinca Cartografías”, 2014, en el Museo Municipal de Cartago, expuso a unos cuarenta y cinco artistas, y un evento teórico con canciones y lecturas de poesía de autores originarios. Además, se realizó la muestra “Land Art”, titulada INJERTOS Art en Natura, en Jardín Lankester de la UCR, también en Cartago. (https://issuu.com/luquiva/docs/cat__logo_mayinca_2014) (https://issuu.com/museodelarbol/docs/museodelarbol_injertos_)

La tercera “Mayinca Tiestos de una Cultura” estuvo en el Museo Nacional de Costa Rica, 2015, así como la “Mayinca Gráfica” en la Galería del PANI. (https://issuu.com/luquiva/docs/mayinca_3)

A propósito de esta exhibición, el curador, crítico y estudioso del arte Ernesto Calvo, en un artículo aparecido en el Periódico La Nación, y replicado en la

revista FATAL no. 4, Octubre 2015, comenta acerca de la contradicción de celebrar el doce de octubre:

A propósito de ese siempre polémico día, en los últimos tres años se ha conformado el proyecto Mayinca, concebido por los incansables artistas, curadores y gestores Rolando Castellón y Luis Fernando Quirós. La tercera edición, "Tiestos de una cultura", se encuentra actualmente en las instalaciones del Museo Nacional de Costa Rica, como prueba de la incansable obsesión con que estos dos personajes de la cultura costarricense se empeñan en sus proyectos.

Mayinca esta vez reúne 49 propuestas de artistas jóvenes y reconocidos, pero también artesanos o personas no relacionadas con el ámbito artístico, a través de objetos encontrados, y en ocasiones buscados con premeditación, que han sido incorporados a la exposición como una fluida manera de quebrar -y a la vez expandir- los límites de lo considerado "artístico", a propósito de ese 12 de octubre y sus infinitas paradojas (Calvo. E. 2015. FATAL NO. 4. p.8). (https://issuu.com/lfatal/docs/l__fatal_4)

Para 2016 se montó la "FOTO Mayinca" de nuevo en el Museo Nacional, y "Conclusiones actuales sobre el Arte Originario", en la sala de exposiciones temporales del Museo de Jade y la Cultura Precolombina con un selecto grupo de artistas de gran visibilidad en el escenario nacional del arte contemporáneo. (https://issuu.com/luquiva/docs/fotomayinca__alta_)(https://issuu.com/luquiva/docs/conclusiones_actuales_sobre_el_arte)

En 2017 "Mayinca Arquitectica" estuvo en el Centro de Investigaciones en Patrimonio Nacional y develó las indagaciones actuales de artistas, diseñadores y arquitectos reflexionando sobre la casa y la ciudad de la región y en particular la Maya. (https://issuu.com/luquiva/docs/catalogo_mayinca_arquitectica)

"Mayinca Árbol Madre" se expuso en la Escuela de Arte y Comunicación Visual de la Universidad Nacional, 2018. (https://issuu.com/luquiva/docs/mayinca_2018) observando el simbolismo de la Ceiba pentandra en las culturas centroamericanas. (https://issuu.com/lfatal/docs/l__fatal_4)

En 2019 se funda el colectivo de arte contemporáneo Museo de Pobre & Trabajadores, un espacio virtual posicionado desde la contracultura, y en su sede estuvo "Mayinca Dirty Money" con réplicas en California e Indore, India. La idea era fustigar la influencia de los dineros de la corrupción y su mala influencia en las economías de nuestros países. (https://issuu.com/luquiva/docs/ipis_dirty)

En 2020 tocó el turno a "Mayinca Orocidio", en Blog Arte, curada por Illimani de los Andes, mostrando las preocupaciones actuales para intentar descolonizar la cultura y aquella nociva influencia de la sed de oro con que llegaron los europeos al continente. (https://issuu.com/luquiva/docs/mayinca_orocidio).

Para este 2021 se planteó la “X Mayinca Materia Ancestral. Abstracción. Ayer. Hoy.”, en la Universidad Nacional, y la FEM/Mayinca virtual, curadas por José Pablo Solís, Rolando Castellón y LFQ. La muestra estuvo organizada en dos partes, la FEM Mayinca, virtual, en la cual presentó obras de algunas figuras de gran visibilidad en el panorama costarricense y que hicieron abstracción, con nuevas propuestas que ofrecieron un escenario de actualidad dentro del estilo cultivado por esta serie y el curador Castellón, y la OMS Mayinca la muestra física en la sala de la EAYCV de la UNA.

Tampoco podemos dejar de mencionar al menos una decenas de muestras virtuales subidas a nuestras redes.

La esencia de estas intervenciones del arte actual, reflejan lo ancestral originario pero en claves contemporáneas, conviviendo muy bien con la historia, la arquitectura, los textiles, la cerámica, las artesanías, son un homenaje al ancestro con el rigor y vigor de la creatividad emergente. Este tejido de eventos, muestras, artistas antes citados, anteceden, con el arte expuesto que siempre será nuevo en cada cita o episodio y buscará sus puntos encendidos.

Se plantea a sí misma como el inicio de una investigación, reflexión necesaria sobre la actualidad artística de una región sometida a recientes y fuertes cambios en todo sentido: secuelas de decenios de guerras, migraciones de todo tipo, urbanización salvaje y masiva degradación de sus centros urbanos, desertificación de las tierras, desarraigo, abandono y penetración cultural, desencanto político y globalización mal comprendida. (Pérez, V. 1996. S.N)

Otra incidencia que antecede a Mesoamérica Tierra Encendida, ocurre a inicios del 2020, cuando la revista Escena de las Artes, de la Universidad de Costa Rica (<https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/issue/view/3061>), invitó a presentar, como artículo a publicar, investigación acerca de la creación de colectivos artísticos mesoamericanos, en la que ya colaboraba Ilimani de los Andes de Nicaragua.

En 2020 la Bienal FEMSA de México, escogió al grupo costarricense “La Ruidosa Oficina”, conformado por Mariela Richmond, Marga Sequeira y Catalina Tenorio, para una mediación conjunta con el grupo mexicano “Casa Aberrante” de Morelia, a su vez fuimos invitados Rolando Castellón y mi persona, colectivo Museo de Pobre & Trabajador. En la presentación final de resultados, estuvieron presentes, además de Daniel Garza Usabiaga director de la bienal, la curadora Erandi Ávalos, quien se sumó al equipo de curaduría del nuevo proyecto que observó éxitos en el montaje en Sala Umbral del Museo de Jade.

6. Conclusión

Uno de los puntos candentes en “Tierra Encendida” es precisamente el uso de la tierra: la tierra como materia origen del planeta, la tierra como cuerpo de experimentación e investigación, la tierra simbólica dadora de frutos y alimento para nuestros pueblos, la tierra como faja terrestre entre dos masas continentales y dos mares, territorios de enfrentamientos, desplazamientos e incesantes migraciones que agitan la vida social de la región delante de las fronteras estadounidenses que las repelen. Hoy mismo, mientras se escribe este texto, desgarra la cruda realidad para los migrantes haitianos, cubanos, venezolanos y centroamericanos que deambulan por el mapa desde el lejano Chile, intentando avanzar hacia un Norte que se desdibuja cada vez más.

¿Qué nos queda del actual proyecto? Muchas cosas importantes. El hecho de que estuviéramos en el coloquio sobre Estudios Indígenas del continente organizado por la Universidad de Costa Rica es signo fehaciente de esos brazos que empujan para alcanzar altura y emerger de las vicisitudes del tiempo. Pero hace falta mucho. Debemos emprender en otros territorios y con nuevas tácticas, revalorar el significado y percepción como el logrado por MesóTica II en su itinerancia europea. Para el 2022 se espera inaugurar la muestra en México, y continuar el repaso de otras prácticas creativas que darán nuevos frutos y bríos al exhibir en futuros proyectos, oportunidades para constatar si ha cambiado la valoración del arte de esta región de pueblos bananeros.

Referencias bibliográficas

- Mosquera, G. Weiss, Rachel. Ponce, C. Ante América. Bogotá: Banco de la República. 1994.
- Pérez-R, V. MesóTica / Centroamérica regeneración. MADC. 1994.
- Pérez-R, V. Díaz, T. Estrecho Dudoso. Teorética. 2006
- Calvo, E. Fragmentos actuales de culturas ancestrales. FATAL No. 4. 2015



Este libro es resultado del *I Coloquio Iberoamericano sobre estudios indígenas desde las artes y el diseño*, actividad realizada de manera virtual entre los meses de agosto y setiembre del año 2021. Su objetivo principal fue analizar y discutir sobre el estado de la investigación en relación con el arte y el diseño indígena en América, así como generar propuestas para las investigaciones futuras en el campo, por medio de la discusión interdisciplinaria.

Con esto en mente, el presente documento reúne catorce artículos presentados a manera de capítulos que tratan por primera vez en nuestro continente el tema de la producción artística y del diseño indígena precolombino y contemporáneo.

IIArte
Instituto de
Investigaciones
en Arte

UCR



Roma Tie-Press
2023



EnredARS

